

Ulrike Landfester

„Sie und kein anderer war Romeo“

Anmaßung und Freiheit der Frau in Männerkleidung in der Literatur der Kunstperiode

Zu Beginn von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* entzückt die Schauspielerin Mariane „als junger Offizier gekleidet“ zunächst „das Publikum“¹ und nach Verlassen der Bühne dann auch den Geliebten, in dessen Armen sie das Glück der Liebesvereinigung erlebt – ein Glück allerdings, das ihren Tod vorbereitet: Von Wilhelm der Untreue verdächtigt und verlassen, stirbt Mariane nach der Geburt seines Kindes. Mit der Fatalität der Maske stiftet Goethes 1795 erschienener Roman eine literarische Tradition, die bis tief in den Vormärz hineinreicht und damit einen Zeitraum erfaßt, in dem der spielerische – oder nicht so spielerische – Übertritt der Frau in die männliche Rollennorm eine enorme politische und sozialhistorische Brisanz entfaltet. In der Literatur der Kunstperiode wird diese Brisanz von den *Lehrjahren* aus als Spannung eines Umbruchs im „symbolisch generalisierte[n] Kommunikationsmedium“² Liebe umgesetzt, als Spannung nämlich zwischen überkommenen Codierungen von Intimität, die auf einer Erfüllung geschlechtsspezifischer Rollennormen basieren, einerseits und dem Versuch der Frau, in der Eroberung männlicher Freiräume Intimität neu zu codieren, andererseits. Die Sprengkraft des literarischen Motives verdankt sich dabei außerliterarischen Bezugsfeldern, mit denen es sich noch während der Frühromantik zu verkreuzen beginnt. Unter deren Einfluß führt die Entwicklung des poetischen Topos vom polemisch festgelegten Untergang der Frau in der männlichen Maske in Goethes Roman über eine Neuverortung seiner poetologischen Bedeutung in Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) zu Dorothea Veits *Florentin* (1801), in dem die Autorin selbst die Männertracht am Frauenkörper als Vergehen gegen die Prärogative männlicher Formgebung definiert, bis schließlich Fanny Lewald den von Goethe ausgesprochenen Bann einer Revision unterzieht und die Frau in Männerkleidung zum Paradigma weiblicher Selbstwerdung umschreibt.

¹ Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ein Roman. In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u.a. Bd. 5. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. München 1988, im folgenden mit unmittelbar im Text angeschlossener Seitenangabe und dem Kürzel „Lj“ zitiert. Hier: S. 9.

² Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 4. Aufl. 1984, S. 21.

Um 1770 setzte in Deutschland eine Diskussion über die Rolle der Geschlechter ein, die die bisher durch Stand und Konvention festgelegten Charakteristika der Geschlechter neu zu definieren unternahm. Für diese Diskussion kennzeichnend ist es, daß bis etwa 1790 die überlieferten Normen des Geschlechterverhältnisses in höchst kontroversen Auseinandersetzungen in Frage gestellt wurden; genannt seien hier nur Johann Georg Hamann und Johann Gottfried Herder mit eher fortschrittlich-emanzipatorischen Tendenzen auf der einen, Ernst Brandes als Vertreter der reaktionär-bürgerlichen Gegenbewegung auf der anderen Seite.³ Erstere beriefen sich auf die frauenfreundliche Argumentation, durch die Johann Christoph Gottsched eine dem Männlichen analoge Existenz des Weiblichen im Kulturtypus der gelehrten Frau propagiert hatte⁴, während die konservativen Gegenstimmen sich auf das von Jean-Jacques Rousseau in seinen Romanen *La Nouvelle Héloïse* und *Emile* vertretene Programm einer „supplementäre[n] Bestimmung des Weiblichen“⁵ beriefen. Die vom aufklärerischen Vernunftoptimismus vorübergehend erreichte Beweglichkeit der Geschlechternormen wurde schon bald in einem neuen Ordnungsraster aufgehoben, das durch die von der frühkapitalistischen Industrialisierung vorangetriebene Trennung zwischen privatem und öffentlichem Bewegungsraum unterstützt wurde. Die „Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“⁶ erforderte eine neue Ideologisierung der Geschlechtergrenze, die den „Mann für den öffentlichen, die Frau für den häuslichen Bereich [als] von der Natur prädestiniert“⁷ festlegte. 1790 widmet in diesem Sinne der Pädagoge Joachim Heinrich Campe in seiner Schrift *Väterlicher Rat für meine Tochter* der von ihm damit angesprochenen erwachsenen weiblichen Jugend eine deutliche Drohung:

[...] triebest du männliche Leibes- und Seelenübungen, und suchtest dir männliche Verdienste zu erwerben, indessen die weiblichen Fertigkeiten und Geschicklichkeiten von dir vernachlässiget würden: so mögte das Maaß deiner einseitigen und

³ Für eine präzise Darstellung dieser Diskussion vgl. Volker Hoffmann: *Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit*. In: Karl Richter und Jörg Schönert (Hrsg.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im geschichtlichen Prozeß*. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1983, S. 80-97. Hier bes. S. 80ff.

⁴ Vgl. dazu Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a.M. 1979 (edition suhrkamp. Bd. 921), S. 92-110.

⁵ Ebd., S. 165.

⁶ Karin Hausen: *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*. In: Werner Conze (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*. Stuttgart 1976 (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte. Bd. 21), S. 363-393.

⁷ Ebd., S. 367.

zwecklosen Vollkommenheiten so groß und glänzend seyn, als es immer wollte [...]: deine Bestimmung erreichst du nie!⁸

Der Gedanke der geschlechtsbegründeten „Bestimmung“ bezieht organisch-biologische Anlage und kulturelle Rollennorm kausal aufeinander und entwirft so einen neomythologischen Schicksalsbegriff, der Weiblichkeit wie Männlichkeit an klar voneinander geschiedenen Orten der modernen bürgerlichen Moraltopographie verankert. Exemplarisch argumentiert hier Wilhelm von Humboldt in den beiden Aufsätzen *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* und *Ueber die männliche und weibliche Form*, die beide 1795 in Schillers *Horen* erschienen. Von der Annahme ausgehend, es sei „unläugbar, dass die physische Natur nur Ein grosses Ganze mit der moralischen ausmacht“⁹, erstellt Humboldt einen dualistischen Merkmalskatalog, der Mann und Frau zu polaren Gegensätzen erklärt: Die Zeugungskraft verleiht dem Charakter des Mannes „selbstthätige Vernunft“, die empfangende Frau dagegen besitzt „das Übergewicht der Phantasie“, „üppige Fülle und reizende Anmuth“.¹⁰ Im zweiten der genannten Aufsätze führt Humboldt mit Nachdruck aus, worin die Notwendigkeit dieser Polarität besteht: Nur wenn Mann und Frau beide von möglichst „rein[em] Geschlechtscharakter“¹¹ sind, kann die Vereinigung von beiden jene Vollkommenheit hervorbringen, aus der Leben entsteht. Eine Annäherung der Charaktere ist möglich, aber nur in engsten Grenzen. Eine Frau darf etwa durchaus auch geistvoll sein; „[...] weit entfernt, dass der Ausdruck des Geistes an der weiblichen Bildung vermisst werden sollte, so ordnet sich derselbe vielmehr nur jener gefälligen Grazie freiwillig unter.“¹² Umgekehrt darf der Mann zwar auch schön sein, ist aber nicht verpflichtet dazu:

Bei dem Mann ist die Schönheit eine Zugabe und ein freies Geschenk der, über den einseitigen Geschlechtscharakter siegenden Menschheit in ihm; von dem Weibe wird sie als eine Schuld, die das Geschlecht entrichtet, wie die Weiblichkeit selbst, verlangt.¹³

Keinesfalls jedoch darf die Frau – für den Mann wird eine ähnliche Mahnung nicht ausgesprochen – die Grenze übertreten, die ihr mit ihrem Geschlecht gesetzt ist:

⁸ Joachim Heinrich Campe: *Väterlicher Rat für meine Tochter. Der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet* von J. H. C. Frankfurt a.M./Leipzig 1790, S. 113.

⁹ Wilhelm von Humboldt: *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur*. In: Wilhelm von Humboldt. *Werke*. Hrsg. von Albert Leitzmann. Bd. 1: 1785-1795. Berlin 1909 (Photomechanischer Nachdruck Berlin 1968), S. 311-334. Hier: S. 314.

¹⁰ Ebd., S. 321.

¹¹ Wilhelm von Humboldt: *Ueber die männliche und weibliche Form* (Anm. 9) S. 335-369. Hier: S. 336.

¹² Ebd., S. 342.

¹³ Ebd., S. 363.

Das weibliche Geschlecht [...] muss gerade jede weibliche Eigenthümlichkeit mit schonender Sorgfalt zu erhalten bemüht seyn, um nicht jenen lebendigen Ausdruck seiner Gestalt selbst zu zernichten [...].¹⁴

Solche Forderung nach „weiblicher Eigenthümlichkeit“ verweist auf die Mode als auf jenes historische Bezugsfeld, dem es zukam, diese Forderung zu realisieren. In diesem Bezugsfeld wird die Diskussion um die Polarität der Geschlechter im Schrifttum der Goethezeit durch einen fundamentalen Wandel in der Geschichte der Kleidung ergänzt, der die Differenz zwischen Mann und Frau ebenfalls fest-schrieb.

Die französische Hofkultur des Rokoko hatte am Ende einer schon in den vorangegangenen Jahrhunderten sichtbaren Entwicklung die vestimentäre Verschleifung der Geschlechterdifferenz zum Kanon erhoben. Einzig der Gegensatz zwischen Rock und Hose war gewahrt, selbst dieser jedoch durch den langschößigen, eng taillierten Justaucorps der Männer umspielt worden. In Schmuck und Stoffen, Stickereien und Spitzen, Perücken und Schuhwerk, ja selbst in Bezug auf Parfums und Schnürleiber hatten beide Geschlechter sich derselben Formen und Materialien bedient und dabei in Prunk und Farbenfreude miteinander gewetteifert. Diese Konkurrenz blieb jedoch ausschließlich der Aristokratie vorbehalten; die durch die Mode gesetzte Grenze verlief nicht vertikal zwischen den Geschlechtern, sondern horizontal zwischen den Ständen.¹⁵ Schon 1750 hatte Jean-Jacques Rousseau vehemente Kritik am verweichlichenden Luxus der aristokratischen Moden geübt und die Rückbesinnung auf natürliche Schlichtheit gefordert.¹⁶ In Deutschland plädierte Justus Möser seit den siebziger Jahren für einen wirtschaftlich und moralisch notwendigen Wandel des Kleidungsverhaltens, der Mann und Frau zur praktischen Erfüllung ihrer je geschlechtsspezifischen Pflichten befähigen sollte. Unter dem Einfluß solcher Stimmen begann die Stileinheit von männlicher und weiblicher Kleidung schon im Vorfeld der Französischen Revolution zu zerfallen. 1795, als Humboldt die Sichtbarkeit der weiblichen Form forderte, war der Wandel bereits weitgehend vollzogen: Die Mode für Männer hatte sich vom dekorativen Prunk ab- und dem Prinzip nützlicher Unauffälligkeit zugewandt; der Mann dokumentierte nunmehr in dunklen, gedeckten Farben und einfachen, am Vorbild der Uniform orientierten Formen seine politische und geschäftliche Funktion. Das dekorative Signalement von finanzieller Potenz und erotischer Provokation verschob sich dagegen gänzlich auf die Kleidung der Frau und wurde erneut mit dem Argument Natur verankert:

¹⁴ Ebd., S. 369.

¹⁵ Vgl. dazu Erika Thiel: *Geschichte der Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Augsburg 7. Aufl. 1990, bes. S. 227-259, sowie Elisabeth Wilson: *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. London 1985, S. 117f.

¹⁶ Vgl. dazu Jean-Jacques Rousseau: *Abhandlung über die von der Akademie zu Dijon gestellte Frage, ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste zur Läuterung der Sitten beigetragen habe* [1750]. In: Jean-Jacques Rousseau: *Sozialphilosophische und Politische Schriften*. München 1981, S. 5-35.

Da es zu den Endzwecken, welche die Natur sich mit diesem Geschlecht vorgesetzt hat, gehört, daß es gefallen soll, so ist jede Bemühung, die es anwendet, sich wirklich zu verschönern, seiner Bestimmung gemäß [...].¹⁷

schreibt 1792 der Philosoph Christian Garve in seinem Essay *Über die Moden*. In diesem Sinne verpflichteten die Imperative der Mode die Frau sukzessive auf die vestimentäre Unterstreichung ihres Geschlechtes.¹⁸ Damit wurden Bedeutungskoodinaten auch für den literarischen Diskurs festgelegt: Erst unter diesen Bedingungen konnte das Auftreten einer Frau in Männerkleidung wirklich konflikthaft werden, denn erst jetzt konnte es die Inanspruchnahme männlicher Verhaltensmuster und die Ablehnung der weiblichen signalisieren.

Die Überschreitung der festgelegten Grenze, die im „ancien régime“ noch als erotische Pikanterie möglich gewesen war, traf nunmehr selbst dann auf Mißbilligung, wenn sie sich als modische Spielerei präsentierte. Das in Weimar erscheinende *Journal des Luxus und der Moden* kommentiert im September 1786 in einem Artikel *Ueber den männlichen Mode-Ton der Französischen Damen* abschätzig die „Nachahmungssucht“¹⁹ der Französisinnen, die abgelegte Männermoden übernahmen, und prophezeit ihnen das Unglück der Männerlosigkeit. Die „Nachahmungssucht“ hielt sich jedoch hartnäckig. Im März 1791 berichtete das *Journal*, zu einigen Kleidern müsse jetzt „ein Mannes-Hemd mit umgeschlagenem Halse und Spitzen-Jabot getragen werden“²⁰, und wenig später kommt gar eine eigene Männermode für Frauen auf, der *Caraco amazone*, eine streng geschnittene, enganliegende Jacke, die das *Journal* herablassend als „reizende kleine Copie von unserm eigenen Anzuge“ beschreibt.²¹ Noch Campes *Wörterbuch der deutschen Sprache* von 1807 enthält einen kurzen Abschnitt zum *Amazonenkleid* als „eine[r] Weiberkleidung, bestehend in einem kurzen, knappen Ärmelkleide, das bis an die Hüften reicht und den Frauen und Mädchen männliches Aussehen gibt.“²² Selbst das an Macht immer mehr gewinnende Signifikat des Modischen konnte diese Kleidung jedoch nicht wirklich integrieren; sie blieb in den Augen der Modekorrespondenten unnatürlich und wurde häufig mit beißendem Spott bedacht, so etwa durch einen anonymen Autor des *Journals des Luxus und der Moden* von 1793:

Was nicht der Mode Allmacht thut!
Bald trägt die Dame Stock und Huth
A l'Amazone, und wie man hört,
Mit unter auch wohl gar ein Schwerdt

¹⁷ Christian Garve: *Über die Moden* [1792]. Hrsg. von Thomas Pittrof. Frankfurt a.M. 1987 (Insel-Taschenbuch. Bd. 989), S. 138.

¹⁸ Vgl. zu dieser Entwicklung meine Studie: *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*. Freiburg 1994 (Reihe Litterae. Bd. 30), S. 15-25.

¹⁹ *Journal des Luxus und der Moden*, September 1786, S. 336-341. Hier: S. 341.

²⁰ *Journal des Luxus und der Moden*, März 1791, S. 158.

²¹ *Journal des Luxus und der Moden*, Januar 1793, S. 53.

²² Joachim Heinrich Campe: *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Teil I. Braunschweig 1807 (Reprographischer Nachdruck Hildesheim/New York 1969), S.116.

Und thut damit, wie unser Einer!²³

In der Diskussion über die Geschlechterdifferenz taucht das Bild der Amazone schon früh für einen Frauentypus auf, der sich männliche Freiheiten anmaßt. 1774 beschreibt Justus Möser in einem Artikel seiner *Patriotischen Phantasien* die Amazone als „einen Menschen, der keinen Fürsten über sich erkennet“²⁴, und deutet so auf das politische Konfliktpotential der Rollentransgression: Mit der Männerkleidung eignete sich die Frau zumindest potentiell auch die staatskonstitutiven Fähigkeiten des Mannes an. Dieser Bedeutungshintergrund speist die beiden Figuren der Regentinnen in Goethes *Egmont* und in Schillers *Maria Stuart*; Goethes Margarethe von Parma ist in ihrer schlichten Jagdkleidung dem prunkverliebten, idealistischen Egmont ebenso an politischer Vernunft überlegen wie Schillers Königin Elisabeth der schönen und koketten Maria Stuart.

Die politische Komponente des Topos tritt schärfer hervor, als sich während der Französischen Revolution neben dem Typus der republikanischen Gattin und Mutter ein zweites Modell weiblicher Identität herausbildet: das der *femme-soldat* nämlich, des weiblichen Soldaten. Am 6. März 1792 wurde die Nationalversammlung in einer Petition mit 304 Unterschriften ersucht, Frauen zum Waffendienst in der Revolutionsarmee zuzulassen.²⁵ Théroigne de Méricourt, die berühmteste dieser *femmes-soldats*, rief die „französischen Amazonen“ gar zu Waffenübungen auf den Champs-Élysées auf, blieb aber bis auf das Aufsehen, das sie in ihrem legendären Amazonenkostüm und mit einem Säbel bewaffnet auf den Straßen von Paris erregte, erfolglos.²⁶ Wenngleich das von ihr geforderte Amazonenheer Fiktion blieb, war der weibliche Soldat im Revolutionsheer doch eine historische Realität und traf auch zunächst „keineswegs auf die geschlossene Ablehnung der Männer“²⁷; einige Frauen wurden für ihre Leistungen im Kampf sogar öffentlich geehrt. Die Akzeptanz der *femme-soldat* war jedoch nur von kurzer Dauer. Am 30. April 1793 untersagte die Republik per Gesetzeserlaß den Waffendienst für Frauen, nachdem sechs Wochen vorher schon die politischen Frauenorganisationen verboten worden waren.²⁸

Auch in Deutschland wurde der Typus der soldatischen Amazone im Umfeld der Freiheitskriege zumindest diskutiert. 1810 verfaßt August von Kotzebue

²³ Journal des Luxus und der Moden, Februar 1793, S. 98.

²⁴ Justus Möser: Von dem Ursprung der Amazonen. In: Justus Möser's sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Bd. 4. Zweite Abteilung. Patriotische Phantasien I. Berlin/Oldenburg o. J., S. 268f.

²⁵ Vgl. dazu Elke Harten und Hans-Christian Harten: Frauen – Kultur – Revolution 1789-1799. Pfaffenweiler 1989, S. 23-28. Hier: S. 25.

²⁶ Ebd., S. 26. Vgl. dazu auch Helga Grubitzsch und Roswitha Bockholt: Théroigne de Méricourt. Die Amazone der Freiheit. Pfaffenweiler 1991, zu ihrem Amazonenkostüm bes. S. 273-277.

²⁷ Ebd., S. 27.

²⁸ Ebd., S. 28.

einen Forschungsbericht über das Phänomen der Amazone, in dem er bissig vermerkt:

Weiber als Generale möchten wohl leicht vor *weibischen Generalen* den Vorzug verdienen, und es ist eine große Frage, ob Magdeburg und Stettin sich so leicht ergeben hätten, wenn sie von Weibern wären vertheidigt worden.²⁹

Kotzebue schreibt die Entstehung des legendären Amazonenstaates der Unfähigkeit der kriegführenden Männer zu, die ihre Entmachtung durch die Frauen geradezu herausgefordert haben, und schließt vor dem Hintergrund der gerade angespielten Niederlagen Preußens mit einem Kassandrарuf an die Männergesellschaft, die auch in Deutschland derzeit der Verhältnisse nicht Herr werde: „Gleiche Ursachen bringen gleiche Wirkungen hervor. Wer weiß, ob wir nicht bald die Entstehung eines neuen Amazonenreiches erleben werden.“³⁰ Im Februar 1813, als Preußen zur Befreiung von Napoleons Oberherrschaft mobil machte, veröffentlichte Kotzebue in Berlin einen Aufruf an die Frauen, ein Amazonenheer zu bilden³¹; die Akzeptanz dieser Idee war jedoch in Preußen noch geringer als in Frankreich, und der Aufruf blieb wirkungslos.

Vor diesem Hintergrund entwirft Goethe in seinem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sieben Varianten der Frau in Männerkleidung. Im Spektrum seiner Experimentalanordnung steht das weibliche Spiel mit der Kleidung des anderen Geschlechtes im Zeichen eines Konfliktes zwischen Liebe, die auf die ideale Vereinigung hindrängt, und Maske, die, als Mittel zu diesem Zweck eingesetzt, die Liebe diskreditiert. Der Spannungsbogen dieses Konfliktes setzt mit Wilhelms Geliebter Mariane programmatisch im Theater an, wo die Maskerade Prinzip eines augenblicksgebundenen Kunstschaffens ist. So steht das „weibliche Offizierchen“ (Lj 9) auch in einer längst etablierten Rollentradition, weist doch die Bühnengeschichte des 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe berühmter Aktrizen auf, die sich ihren Ruf in männlichen Rollen erwarben.³² Die Kostümfreiheit beschränkte sich jedoch rigoros auf den Fiktionsraum der Bühne, wo die Maske zweifelsfrei als Maske definiert war; die Übernahme männlicher Verhaltensweisen jenseits dieses Raumes bedeutete gerade für eine Schauspielerin die sofortige soziale De-

²⁹ August von Kotzebue: Die Amazonen. In: August von Kotzebues ausgewählte prosaische Schriften. Bd. 30. Clio's Blumenkörbchen. Von August von Kotzebue. Wien 1843, S. 233-239. Hier: S. 234.

³⁰ Ebd., S. 239.

³¹ Vgl. Adolf Streckfuß: 500 Jahre Berliner Geschichte. Vom Fischerdorf zur Weltstadt. Geschichte und Sage. 2 Bde. Berlin 4. Aufl. 1886, S. 694.

³² So trat etwa die Prinzipalin Karoline Friederike Neuber, die von 1727 bis 1741 mit Gottsched zusammenarbeitete, bevorzugt in Männerkleidung auf, und am Weimarer Hoftheater, das seit 1791 unter Goethes Leitung stand, spielte neben Amalie Malcolmi und Christiane Neumann auch die spätere Mätresse von Herzog Karl August, Karoline Jagemann, Knabenrollen. Vgl. dazu Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neu bearbeitet und bis in die Gegenwart fortgeführt als: Illustrierte deutsche Theatergeschichte von Willy Stuhlfeld. Berlin 1929, bes. S. 93-110, S. 134-163, S. 276-278.

klassierung.³³ Doch selbst auf der Bühne war die Männerrolle für die Frau mit einer Aura von Leichtfertigkeit verbunden. Die Personalliste des Wiener Nationaltheaters um 1780 etwa beschreibt das Rollenfach einer Madame Stephanie mit der aufschlußreichen Aufzählung von „Heldinnen, kokette[n] und verkleidete[n] Frauen“.³⁴ Goethe selbst perspektiviert das implizite Verdikt gegen die „verkleidete“ Frau 1788 in dem kurzen Text *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt*, in dem er die sich alltagsgeschichtlich abzeichnende Setzung der Geschlechterdifferenzen sowohl gegen das Kunstvermögen als auch gegen die Moral der Schauspielerin wendet: Da die Frau grundsätzlich zu einer auf ihre Natur transparenten Weiblichkeit verpflichtet ist, kann sie auch als Schauspielerin nur diese Natur auf die Bühne bringen. Erst der als Frau verkleidete Mann ermöglicht das „Vergnügen, nicht die Sache selbst, sondern ihre Nachahmung zu sehen, nicht durch Natur sondern durch Kunst unterhalten zu werden.“³⁵ Dem Anspruch, Kunst zu sein, genügt das Weibliche nur als ästhetisches Konstrukt, als Maske, in der sich ein männlicher Körper verbirgt; die Frau selbst muß in anzüglichen Rollen „immer beleidigen“³⁶, denunziert sie doch öffentlich mit ihrer Natur auch ihre außertheatralische Existenz als sittlich fragwürdig. Die Männertracht am weiblichen Körper schließlich wird von Goethe gar nicht erst für die Bühne in Betracht gezogen, sondern, als verfehltes Kunstwollen zum Inbegriff des Anzüglichen gesteigert, kategorisch auf das „Carneval“ verwiesen, wo „Frauenzimmer des mittleren Standes als *Pulcinelle*, die vornehmeren in Officiers Tracht, gar schön und glücklich“ mit dem Reiz der „Umschaffung“³⁷ als einem erotischen Stimulans operieren – wo die weibliche Maske des Mannes von souveränem Kunstvermögen zeugt, ist die männliche Maske der Frau schon in der Teilhabe am Prinzip der Maskerade an sich verwerflich, als Geschlechtsübergreif aber auch und gerade jenseits der Bühne Zeichen der Unsittlichkeit.³⁸

Auch Mariane, die nach dem Schauspiel die Uniform sich abzulegen weigert, trägt dieses Stigma; Barbaras Hinweis auf die älteren Rechte des reichen Norberg spricht von der – ständisch und ökonomisch verankerten – Notwendigkeit der

³³ Charlotte Ackermann etwa wurde von ihrem Hamburger Publikum geschmäht, weil sie, so ein zirkulierender Spottvers, zu Beginn der siebziger Jahre gewagt hatte, öffentlich ein Pferd zu besteigen und „männlich durch die Gassen“ zu reiten. Zit. nach Barbara Becker-Cantarino: *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur (1500-1800)*. Stuttgart 1987, S. 322.

³⁴ Ebd., S. 330.

³⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt* (Anm. 1). Bd. 3.2: *Italien und Weimar 1786-1790*. Hrsg. von Hans J. Becker u.a. München 1990, S. 171-175. Hier: S. 175.

³⁶ Ebd., S. 174.

³⁷ Ebd.

³⁸ Zu Goethes Argumentation und ihre Auswirkungen auf die Theatergeschichte, vgl. Lesley Ferris: *The Legacy of Goethe's Mimetic Stance*. In: Lesley Ferris (Hrsg.): *Crossing The Stage. Controversies on Cross-Dressing*. London/New York 1993, S. 51-57.

Prostitution³⁹, der Mariane sich in der Uniform zu Gunsten ihrer Leidenschaft zu Wilhelm zu entziehen sucht. Als Barbara im Angesicht von Marianes Ungehorsam „heftig und bitter“ (Lj 10) wird, bekräftigt Mariane durch eine Geste, die die traditionelle Aggressivität männlichen Begehrens zitiert, ihren Anspruch auf einen erotischen Handlungsfreiraum, „sprang auf sie [Barbara] los und faßte sie bei der Brust“ (ebd.). Solcherart in die Position der sexuell belästigten Frau gedrängt, die derjenigen Marianes gegenüber Norberg entspricht, macht Barbara geltend, daß Marianes Spiel die Existenz beider bedroht, basiert die der Alten doch auf dem für Marianes Attraktivität erzielten Kupplerlohn:

Ich werde sorgen müssen, rief sie aus, daß sie wieder bald in langen Kleider kommt, wenn ich meines Lebens sicher sein will. Fort, zieht euch aus! Ich hoffe das Mädchen wird mir abbitten, was mir der flüchtige Junker Leids zugefügt hat; herunter mit dem Rock und immer so fort alles herunter, es ist eine unbequeme Tracht, und für euch gefährlich wie ich merke. Die Achselbänder begeistern euch. (Ebd.)

Die beschworene Gefahr entsteht aus den paradoxalen Implikationen der Maske: Mit dem vom reichen Liebhaber übersandten „Stück Mousselin zum Nachtkleide“ (ebd.) verweigert Mariane den Preis für die Prostitution, gleichzeitig aber auch die Rollennorm, die die Transparenz weiblicher Kleidung auf den weiblichen Körper hin verlangt. Nur diese Transparenz aber garantiert dem liebenden Mann, daß die Liebe der Frau zu ihm dem Gebot der Exklusivität genügt. Maskiert, verletzt sie dieses Gebot bereits, weil sie damit virtuell ihre Liebe als Rolle diskreditiert, als erlernbares, mit der Maske auswechselbares Liebes-Spiel. Der „flüchtige Junker“ ist immer potentiell untreu, schon gar, wenn die Maskerade erotisch motiviert ist. Vordergründig aufgereizt, gilt Wilhelms Zärtlichkeit denn auch nicht dem Körper der Geliebten, sondern, so der Text, der Uniform, der Mariane das Signifikat der Treue nicht abzuzwingen vermag: „Mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform! drückte er das weiße Atlaswestchen an seine Brust!“ (Lj 11)

Wilhelms Erinnerung an seine Lektüre von Tassos *Befreitem Jerusalem* kommentiert die Fatalität der Verkleidung durch seine auf Mariane projizierte Entscheidung für Chlorinde, die in kriegerischer Rüstung als „vermeinte[r] Krieger“ (Lj 27) von der Hand ihres Liebhabers stirbt, und gegen „die gemachten Reize“ (Lj 27) ihrer Nebenbuhlerin Armida, die – wie später etwa Philine – ihre hedonistische Lust an der Sexualität in selbstinszenatorischer Kunstfertigkeit immer neuer Befriedigung zutreibt. Wilhelms Idealisierung von Chlorindes scheinbar authentischer „Mannweiblichkeit“ (Lj 26f.) blendet nicht nur die Be-

³⁹ Vgl. dazu Sylvelie Adamzik: Subversion und Substruktion. Zu einer Phänomenologie des Todes im Werk Goethes. Berlin/New York 1985 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Bd. 83), S. 198f., sowie Ingrid Ladendorf: Zwischen Tradition und Revolution. Die Frauengestalten in ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren‘ und ihr Verhältnis zu deutschen Originalromanen des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1990 (Europäische Hochschulschriften Reihe I. Bd. 1175), S. 61.

deutung ihres Todes aus – auch Mariane wird seinetwegen sterben –, sondern sie ignoriert vor allem die der „gemachten“, der künstlich erzeugten erotischen Reize: Marianes Uniform nämlich, das moderne Gegenstück zu Chlorindes Rüstung, erfüllt, indem sie Wilhelm stimuliert, letztlich das von Armida geprägte Muster.

Mignons Eintritt in den Text bündelt die Bedeutungen vestimentären Normverstosses in einer Figur, deren „Mannweiblichkeit“ im gesamten Roman nicht wirklich aufgelöst wird. Sie verkörpert das Paradoxon der auf sich selbst transparenten Rollenverweigerung, die weit über die Bühne hinaus das gesamte Normengefüge der *Lehrjahre* immer wieder in Zweifel zu ziehen droht. Ihre Kleidung – „ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe lange Beinkleider mit Puffen“ (ebd.) – verfremdet die Umrisse ihres Körpers, statt sie preiszugeben, und fordert damit eine zweite konfliktträchtige Entscheidung Wilhelms heraus, der zunächst „nicht mit sich einig werden [kann], ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären solle. Doch entschied er sich bald für das letzte“ (ebd.). Damit erreicht Wilhelm eine Fortsetzung seiner eigenen Lebensgeschichte, die sich erneut an dem Vorbild der verkleideten Chlorinde orientiert; die *Wanderjahre* erst werden sichtbar machen, daß die eigentliche Matrix seiner Entwicklung die Erinnerung an den ertrunkenen Fischerssohn und damit an den Körper eines Knaben ist. Durch Wilhelms Geschlechtssetzung entstehen an Mignon weitaus gefährlichere Spannungen als an Mariane und Chlorinde, die der Roman kontrapunktisch zu drei weiteren Frauenfiguren in Männerkleidung immer deutlicher auf den letztlichen Untergang des „zwitterhafte[n] Geschöpf[s]“ (Lj 193) hinführt.

Im Bereich des Grafenschlosses inszeniert Wilhelm wie seinerzeit Chlorinde nun die Göttin Minerva in ein Theaterstück hinein. Als mythologisches Paradigma der Amazone „ganz gerüstet aus dem Haupte des Jupiter“ (Lj 198) entsprungen, überführt Minerva die „Mannweiblichkeit“ (Lj 26) der „heidnischen Heldin“ (Lj 27) Chlorinde in die allegorische Zwitterhaftigkeit einer Göttin des Krieges und der Künste.⁴⁰ Ganz ähnlich jedoch wie bei Wilhelms kindlicher Inszenierung des *Befreiten Jerusalems*⁴¹ verpufft auch dieser Versuch, die mythische

⁴⁰ In *Ueber die männliche und weibliche Form* zählt Humboldt die Göttinnen der klassischen Antike als Beispiele für verschiedene Ausformungen weiblicher Geschlechtscharaktere auf, darunter auch Diana und Minerva, die beide nicht in Humboldts Sinn rollenkonform sind. Im Bereich der Mythologie zieht dieses Vergehen jedoch keine Sanktionen nach sich, weil es sich auf symbolische, also überindividuell wirksame Seinsformen bezieht. Während Diana, gleichzeitig Jägerin und Gejagte, in den „männlichen Beschäftigungen“ der Jagd die ideale Doppelung von Lieben und Geliebtsein verkörpert, steht Minerva für die Stärke der Frau schlechthin: „In Jupiters furchtbarer Tochter hat der Ernst der Weisheit jede weibliche Schwäche getilgt“. A.a.O. (Anm. 9) S. 338.

⁴¹ Wilhelm berichtet Mariane darüber wie folgt: „[...] ich, der ich mich als Tancred vorne an gedacht hatte, fing, allein auftretend, einige Verse aus dem Heldengedichte herzusagen an. Weil aber die Stelle gar zu bald ins Erzählende überging, und ich in meiner eignen Rede endlich als dritte Person vorkam [...]; so mußte ich eben unter großem Gelächter meiner Zuschauer wieder abziehen, ein Unfall, der mich tief in der Seele kränkte.“ (Lj 29)

Frauenfigur auf die Bühne zu bringen, in einem parodistischen Effekt: Es ist ausgerechnet Madam Melina, die, „ohngeachtet ihrer hohen Schwangerschaft, die Rolle der himmlischen Jungfrau übernommen hatte.“ (ebd.)

Auf der anderen Seite gewinnt das Motiv der maskierten Frau nun überraschend einen identifikatorischen Aspekt: Die Baronesse

liebte die Verkleidungen und kam, um die Gesellschaft zu überraschen, bald als Bauernmädchen, bald als Page, bald als Jägerbursche zum Vorschein. Sie gab sich dadurch das Ansehn einer kleinen Fee, die überall, und gerade da, wo man sie am wenigsten vermutet, gegenwärtig ist. (Lj 186)

Zwei Feminina, „Bauernmädchen“ und „Fee“, rahmen die männlichen Kostüme ein und belegen so, daß es der Baronesse ganz und gar nicht um die Verweigerung der weiblichen Norm geht; sie maskiert sich, um „sich zuletzt auf eine scherzhafte Weise zu entdecken“ (ebd.) und ihren Körper in immer neuen pikanten Codierungen überraschend als den ihren zum Blickfang zu machen. Klarer noch als Mariane repräsentiert die Baronesse einen Widerspruch im *discours amoureux* der Jahrhundertwende: Die Forderung nach stimulierender Schönheit der Frau als beziehungskonstitutivem Geschlechtscharakteristikum steht der Forderung nach Ausschließlichkeit der Beziehung letztlich entgegen, richtet sich doch der Reiz objektiver Attraktivität nicht nur an einen, sondern an alle Männer.⁴² Der literarische Entwurf funktionalisiert diesen Widerspruch, indem er die erotische Selbstdarstellung durch Männerkleidung am Körper der Frau zum Zeichen von Untreue macht. An der Baronesse ist diese Verknüpfung jedoch anders gewichtet als an Mariane; erstere verkörpert nämlich eine mit dem französischen Rokoko bereits vergangene Idee der Liebe als Gesellschaftsspiel, in dem die Frau durch unverbindliche erotische Willkür „Distanz [...] zur eigenen sinnlichen Triebhaftigkeit“⁴³ erzeugt. Im Kontext der *Lehrjahre* tritt an der Baronesse der Aspekt der Promiskuität demnach als Verhaltensmuster in den Vordergrund, das als kulturell anerkannter Kommunikationsgestus in der Verweigerung echter Intimität bereits auf Natalie vorausweist.

Die beiden letzten Figuren in der Motivreihe, Therese und Natalie, entfalten als „Amazonen“ ein Machtpotential, das zwar zunächst aus dem Raum privater Intimität hinausgeht, durch die allegorisierende Qualität dieses Potentials aber sofort wieder eingeholt wird: Therese ist eine „wahre“, Natalie eine „schöne Amazone“. Die „wahre Amazone“ trägt ihre „zweideutige Kleidung“ im Namen souveräner gesellschaftlicher Handlungskompetenz, durch die sie in Konkurrenz mit dem anderen Geschlecht dessen Bewegungsfreiheit öffentlich für sich beansprucht: Sie „beschämt hundert Männer“ durch die Effizienz, mit der sie, in „Mannskleider“ gehüllt, „um [...] nirgends ungehindert zu sein“ (Lj 456), den Besitz verwaltet. An Therese scheint der weibliche Eros als subjektiver Drang zur Selbstvergewisserung durch Liebe zunächst in einem gesichtslosen Frauen-

⁴² Vgl. dazu Niklas Luhmann: *Liebe als Passion* (Anm. 2) S. 123ff. – In den „Lehrjahren“ verkörpert die Figur der Philine exemplarisch die Promiskuität der weiblichen Schönheit.

⁴³ Ebd., S. 125.

ideal aufzugehen, das von Lothario in einem Gespräch „über die Frauen“ (Lj 453) an sie herangetragen wird: „[...] er beschrieb mich, wie ich leibte und lebte. Ich genoß im Stillen meinen Triumph, umso mehr, da ich [...] sah, daß er mich persönlich nicht gemeint hatte.“ (Lj 455). Als sie sich in Lothario verliebt und ihre Männerkleidung erstmals dazu einsetzt, „zu *scheinen*“ (ebd.) – verkleidet in seine Nähe zu gelangen –, wird jedoch auch von ihr der Preis theatralischer Uneigentlichkeit eingetrieben: Thereses Mutter, eine leidenschaftliche Laienschauspielerin, war, so stellt sich heraus, eine Geliebte Lotharios; Thereses ideale Weiblichkeit trägt den Makel der von ihrer Mutter gelebten willkürlich-triebhaften Sexualität. Als Therese Wilhelm als „junger artiger Jägersbursche“ (Lj 447) entgegentritt, ist das Männerkleid bereits „nur Maskerade“ (ebd.), anhand derer Therese die Vergangenheit erinnert – und die zu einem zweiten Verlust führt: Wilhelm, an die unerreichbar geglaubte „schöne Amazone“ erinnert, verspricht ihr die Ehe, um das Versprechen wenig später zurückzunehmen.

Erst die „schöne Amazone“ löst den Gegensatz zwischen Frauenkörper und Männerkleid auf, indem sie ihren gegen die „Einflüsse der kühlen Abendluft“ geborgten „weite[n] Mannsüberrock“ dem verwundeten Wilhelm anlegt. Damit findet in der bisher durch Verstellung der Frau und Verkennung des Mannes definierten Rede über die Liebe im Roman eine grundsätzliche Umwertung. Natalies Geste erfindet den paradiesischen Sündenfall neu: Statt mit dem Apfel der eigenen Lust beschenkt die Frau den Mann mit einem Kleidungsstück, vermittels dessen Wilhelm der Welt des Theaters und der Sexualität entfremdet werden wird. Chlorindes „Mannweiblichkeit“ verblaßt in der Bewegung, mit der die Amazone sich zu Wilhelms Gunsten ihrer Amazonenhaftigkeit begibt, ebenso wie Armidas „gemachte Reize“; statt Objekt der Sinnlichkeit wird die Geliebte nunmehr zur „Heilige[n]“: Ihre physische Präsenz wirkt „so sonderbar auf seine [Wilhelms] Sinne, daß es ihm auf einmal so vorkam, als sei ihr Haupt mit Strahlen umgeben, und über ihr ganzes Bild verbreite sich nach und nach ein glänzendes Licht.“ (Lj 226)⁴⁴

Die Verklärung weiblicher Körperpräsenz zu einer vom Mann imaginierten Aura läßt Mignons Verweigerungshaltung doppelt scharf hervortreten. Dennoch löst auch die von Natalie verantwortete Einkleidung des „Geschöpfes“ bis zum Schluß nicht das Rätsel seiner doppeldeutigen Natur. Während es bei jeder anderen Frau des Romans einen Moment gibt, in dem sie sich selbst ihre weibliche Identität aneignet, bleibt Mignon auch in dieser Hinsicht stumm. In dem Akt, mit dem sie getreu der Vorschrift eines Modekupfers aus dem *Journal des Luxus und der Moden* vom Januar 1795 mit der „Tracht eines ganz jungen Frauenzimmers“⁴⁵ – einem weißen griechischen Hemdkleid mit goldenem Gürtel und goldenem Haarband – ausgestattet wird, macht sich der Roman die Ambivalenz des eben befestigten Ideals der Frau zwischen Schönheit und unirdischer Unberühr-

⁴⁴ Vgl. dazu meine Ausführungen über die entsprechende Szene in „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“. In: *Der Dichtung Schleier* (Anm. 18) S. 280.

⁴⁵ *Journal des Luxus und der Moden*, Januar 1795, Taf. 1.

barkeit zunutze: Ein „Paar große goldene Schwingen“ (Lj 516) ergänzen das Kleid mühelos zum Engelskostüm. Diese von der Mode bereits angelegte Stilisierung hebt den oben skizzierten Widerspruch zwischen Schönheit und Exklusivität endgültig auf: Die Differenz zwischen wahrer und falscher Liebe als Differenz zwischen weiblich und männlich gekleideter Frau verliert sich in moralisch zweifelsfrei integrierender Geschlechtslosigkeit, die dem Begehren des Mannes die übersinnliche Reinheit der Frau als Projektionsfläche anbietet.

Die Apotheose der vollkommenen Geliebten zur Heiligen vollendet eine sukzessive Ausgrenzung des weiblichen Subjektes aus dem *discours amoureux* des Romans. Als Männerkleidung am weiblichen Körper codiert, sind die Versuche der Frau, sich die Liebesvereinigung als Erfahrung der eigenen Identität anzueignen, durch ein polemisches Junktim des Autors von vornherein auf das Scheitern verpflichtet. Die mythischen Figuren Chlorinde und Minerva verschlüsseln je unterschiedliche Nuancen solchen Scheiterns. Chlorindes Tod präfiguriert den Untergang von Mariane und Mignon, während Minerva die Schutzherrin möglicher Auswege ist: Wie Madam Melina im Männerkostüm der Minerva durch ihre Schwangerschaft unzweifelhaft als Frau kenntlich ist, bleibt die Baronesse in ihren gesellschaftlich akzeptierten Spielposen „immer in ihrer Art“ (Lj 186) bestimmbar, Therese ist in Nachfolge der antiken Göttin auch darin eine „wahre Amazone“, daß sie gattenlos bleibt, und Natalie distanziert sich abschließend von allen Traditionen weiblichen Liebesworbens als einem „Märchen“ (Lj 540), einem mündlich tradierten Genre ohne auktoriale Legitimation. Ihre Absage an „alles, was uns so manches Buch, was uns die Welt als Liebe nennt und zeigt“ (ebd.) konstituiert einen paradoxalen Raum jenseits auch des Romantextes, in dem die Frau als „Supplement irgend einer Existenz“ (Lj 566) schweigend omnipräsent ist.

Mit der weiblichen Stimme verschwindet auch der weibliche Körper in diesem Jenseits. Die Ordnung der Schrift wird von der Turmgesellschaft programmatisch für die Ausbildung und Legitimation männlicher Identität vereinnahmt. Dieser Gestus betrifft auch den Roman selbst, findet Wilhelm im Archiv der Gesellschaft unter den dort aufbewahrten Schriftrollen doch „*seine eignen Lehrjahre* daselbst aufgestellt, unter vielen andern, deren Namen ihm unbekannt waren“ (Lj 498). Im Rahmen dieser Konstruktion von Subjektivität durch Sprache, die von der Handlungsebene aus so deutlich auch auf das Subjekt des Autors selbst verweist, ist die Frau in Männerkleidung die Materie eines poetischen Experimentes, das am Ende des Romans in die Aufspaltung von männlicher Selbstvergewisserung im Schreiben einerseits und „unbeschreibliche[r] Hoheit“ (Lj 540) der Frau andererseits mündet. Als „Heilige“ gefaßt in einem Mythensynkretismus aus Marien- und Minervafigur, wird die Frau zur Schutzgöttin und – in den *Wanderjahren* – Adressatin männlichen Schreibens. Das Phantasma des weiblichen Körpers wird dabei der erotischen Imagination entzogen, die das weibliche Andere zwangsläufig durch männliche Stilisierungen verfälscht, und als Fluchtpunkt eines zur Entsagung gereinigten Begehrens aus dem Text hinaus projiziert. Die Spannungen zwischen Männerkleid und Frauenkörper allerdings erfüllten, so

zeigt sich am Schluß, die elementare Funktion, das Erzählen selbst zu dynamisieren; der Moment, in dem die poetologische Trennung der Geschlechter dem Verwirrspiel der Liebesmasken ein Ende setzt, ist das Ende des Romans, demonstriert das Programm der Turmgesellschaft doch letztlich auch das auktoriale Subjekt, indem es die Lust am Schreiben in vom erfolgreich sozialisierten Mann nur mehr verwalteten Diskursen aufgehen läßt. Dabei löst der Roman anhand des Figurenpaares Mignon und Natalie auch die fatale Verkreuzung von Kunst und Liebe auf, die Mariane das Leben gekostet hatte: Während Natalies Auratisierung den sexuellen Eros aus diesen Diskursen herausnimmt und so virtuell am Leben erhält, bleibt der Leichnam des „sonderbaren Wesens“ (Lj 547) als Monument des Textes zurück, der daran seine eigenen Exequien zelebriert. „Durch den Druck einer Feder“ (Lj 578) in den Marmor des Sarkophages eingeschlossen, werden Mignons Überreste zur unlebendigen Eleganz des aus der Antike in die Klassik übertragenen Körperbildes marmorner Statuen verurteilt und zeugen so von der Nemesis literarischen Schreibens, dessen ästhetische Arrangements den prometheischen Funken augenblicksgebundener Schöpfung in den Rollenmustern kultureller Diskurse auslöschen.

Das hochkomplexe, in letzter Instanz vor allem poetologisch relevante Bedeutungsgeflecht, mit dem Goethe das Motiv der Frau in Männerkleidung zu einem Schlüsselmotiv der *Lehrjahre* formte, traf bei Erscheinen des Romans mit einer Reihe anderer Stimmen zusammen, die dessen Rezeption in der romantischen Literatur beeinflussten. 1795 kanonisierte Karoline von Wobeser in ihrem Roman *Elisa oder das Weib wie es seyn sollte* das in Natalie verkörperte Ideal der supplementären Frau anhand des musterhaft weiblichen Schicksals ihrer ebenso schönen wie gehorsamen, klugen wie entsagungsvollen Titelfigur Elisa. Der fulminante Publikumserfolg dieses Romans bezeichnet die Richtung, die der Rezeption der *Lehrjahre* durch die Diskussion um die Geschlechterdifferenz vorgegeben war: „Der Geschlechtsunterschied modificirt die ganze Maschine“⁴⁶, schrieb Christian August Fischer 1800 in seinem Pamphlet *Über den Umgang der Weiber mit den Männern. Ein nothwendiger Anhang zu der bekannten Schrift: Elisa, oder das Weib wie es seyn sollte*, und referiert zur Begründung seiner These von der kulturstiftenden Bedeutung der Geschlechterpolarität ein stark vergrößertes Pendant zu Humboldts Merkmalskatalog:

Der Mann erhielt den Schatz der Fortpflanzung, in seinen Adern fließt die Urquelle des Lebens; das Weib ist bestimmt, dieselbe aufzunehmen, zu erhalten, und zu nähren. Auf ihm ruht der Segen der Bevölkerung, ihre Rolle ist untergeordnet. Seine Stärke macht ihn unternehmend, ihre Schwäche flößt ihr Sanftheit ein. Er ist geschaffen, sie zu beschützen, sie ist gebohren, ihm zu gefallen. Seine Begierden

⁴⁶ Wilhelmine Karoline von Wobeser: *Elisa oder das Weib wie es seyn sollte*. Leipzig 4. Aufl. 1799. – Christian August Fischer: *Über den Umgang der Weiber mit den Männern*. Leipzig 1800. Photomechanischer Nachdruck in einem Band. Hrsg. von Lydia Schieth. Hildesheim/Zürich/New York 1990 (Frühe Frauenliteratur in Deutschland 8), S. 13f.

herrschen, die ihrigen schmeicheln; er ist der angreifende, sie der anlockende Theil.⁴⁷

Auf einer anderen Ebene als die hauptsächlich ihrer breiten Akzeptanz wegen bemerkenswerten populärmoralischen Schriften entwirft vor allem Friedrich Schiller im Anschluß an Humboldts Aufsätze ein Modell der Geschlechterbeziehung, das die Liebeskonzeption der Romantik und damit die Aufnahme des Motives der Frau in Männerkleidung wesentlich prägte. In seinem *Musen-Almanach für das Jahr 1796* veröffentlichte er die Erstfassung seines Gedichtes *Würde der Frauen*, dessen letzte Strophe wie eine lyrisch verdichtete Paraphrase vom Schluß der *Lehrjahre* anmutet:

Aber in kindlich unschuldiger Hülle
 Birgt sich der hohe geläuterte Wille
 In des Weibes verklärter Gestalt.
 Aus der bezaubernden Einfalt der Züge
 Leuchtet der Menschheit Vollendung und Wiege,
 Herrschet des Kindes, des Engels Gewalt.⁴⁸

In Goethes Roman sind „Kind“ und „Engel“ Pseudonyme für Mignons Androgynie, die einen Ort außerhalb des *discours amoureux* ausweisen. Bei Schiller dagegen werden Kind- und Engelhaftigkeit nun zum konstitutiven Teil des Weiblichen, das in der „verklärten Gestalt“ der Frau bereits die „Gewalt“ erotischen Reizes entfaltet. Sein ein Jahr später ebenfalls im Musenalmanach erschienenes Gedicht *Die Geschlechter* erläutert diese Verschiebung in einer Kontrafaktur zu dem Liliengleichnis, anhand dessen Goethe in den *Lehrjahren* die Geburt des Androgyns aus dem Geschwisterinzeest als Frucht einer gleichzeitig natürlich unschuldigen und kulturell schuldhaften Liebe erzählt. Bei Schiller ist das „zarte Kind“ nicht Frucht, sondern „Knospe“, die „zwei liebliche Blumen vereinigt“, eine vegetabile Seinsform, die erst in der Trennung von „Jungfrau und Jüngling“ zur humanen der „Menschheit“ gelangt. Die „göttliche Liebe“ bedeutet hier gerade nicht die Überwindung des Körpers im Tod, sondern die Überwindung des Geschlechtergegensatzes in der Vereinigung der Liebenden: „Ewig getrennt, sind sie doch ewig verbunden“.⁴⁹

Entlang dieser Verschiebung schreibt die romantische Literatur die unaufgelöste Zwitterhaftigkeit Mignons kompromißlos zur Frühreife der liebenden

⁴⁷ Ebd., S. 14.

⁴⁸ Friedrich Schiller: *Würde der Frauen* [Erstfassung]. In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in 12 Bänden. Hrsg. von Otto Dann u.a. Bd. 1. Gedichte. Hrsg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt a.M. (Bibliothek deutscher Klassiker 74), S. 448-452. Hier: S. 452. – Für den Hinweis auf die Verbindungslinien zwischen Schiller und der Romantik danke ich Walter Hinderer herzlich.

⁴⁹ Ebd., S. 44f.

Frau um.⁵⁰ Der Gedanke der Androgynie selbst erfährt eine grundlegende Umdeutung, die ihn nicht nur von Goethes Roman, sondern auch von Platons Urtext entfremdet.⁵¹ Zwar postuliert „die romantische Naturphilosophie [...] die geschlechtliche Ungetrenntheit als positiven Urzustand“⁵², aber die literarischen Entwürfe – insbesondere die Gegenentwürfe zu Mignon⁵³ – denken die „geschlechtliche Ungetrenntheit“ nicht als Seinszustand, sondern als nur punktuell mögliche Aufhebung der Trennung durch die sexuelle Vereinigung von Mann und Frau als einem „symbiotisch[en] Mechanismus in der Semantik der Liebe.“⁵⁴ Voraussetzung dafür ist, daß beide Partner selbständige Subjekte des Liebens sind. In diesem Sinne modifiziert Friedrich Schlegel 1795 in seinem Aufsatz *Über die Diotima* das etablierte Rollenmodell, indem er die Spitzenwerte des polaren Gegensatzes scharf kritisiert:

Was ist häßlicher als die überladne Weiblichkeit, was ist ekelhafter als die übertriebne Männlichkeit, die in unsern Sitten, in unsern Meinungen, ja auch in unsrer bessern Kunst, herrscht?⁵⁵

Die „Bestandteile der reinen Männlichkeit oder Weiblichkeit“, so fährt Schlegel fort, seien „nur Lockungen oder Erleichterungen der Natur“, die als Reizmaterial verwendet, aber nicht zur Karikatur verzerrt werden dürften:

[...] eben der herrschsüchtige Ungestüm des Mannes, und die selbstlose Hingegenheit des Weibes, ist schon übertrieben und häßlich. Nur selbständige Weiblichkeit, nur sanfte Männlichkeit, ist gut und schön.⁵⁶

Unter der Prämisse, „das Schöne und Gute in beiden Geschlechtern [sei] nur ein und dasselbe“⁵⁷, wendet Schlegel den von Schiller der Frau angetragenen Kalo-

⁵⁰ Vgl. meinen Aufsatz: „Da, wo ich duldend mich unterwerfen sollte, da werde ich mich rächen“ – Mignon auf dem Weg zur Revolte. Stationen einer Rezeptionsgeschichte. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 4 (1990) S. 71-97, bes. S. 72.

⁵¹ Vgl. dazu Julia Kristeva: Geschichten von der Liebe. Frankfurt a.M. 1989 (edition suhrkamp 1482), S. 72: „Jedes Geschlecht [...] ist das ‚Symbol‘ des anderen, seine Ergänzung und sein Sinnträger und -geber. Die Liebe als Neigung zur Synthese [ist] eben genau das, was ein Wiedererkennen der Zeichen, eine Lektüre der Bedeutungen schafft, und [steht] damit im Gegensatz zur geschlossenen und eiförmigen Welt der Androgynen.“

⁵² Achim Aurnhammer: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln/Wien 1986 (Literatur und Leben 30), S. 191.

⁵³ Für die neuere Forschung zur Rezeption der Mignon-Figur vgl. neben meinem Aufsatz a.a.O. (Anm. 50) vor allem Julia König: Das Leben im Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1991 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1228).

⁵⁴ Ebd., S. 139f.

⁵⁵ Friedrich Schlegel: Über die Diotima [1795]. In: Kritische Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 1. Studien des klassischen Altertums. Hrsg. von Ernst Behler. München/Paderborn/Wien/Zürich 1967, S. 70-115. Hier: S. 92.

⁵⁶ Ebd., S. 93.

⁵⁷ Ebd., S. 103.

kagathie-Gedanken auf beide Geschlechter an und sucht so deren subjektivitätskonstitutive Merkmale aufeinander abzubilden. Der Nachdruck jedoch, mit dem Schlegel die Diotima von dem ihr nachgesagten anrühigen Hetärentum befreien will, läßt den historischen Hintergrund seiner Argumentation ahnen, der, in „Sitten“ und „Meinungen“ kristallisiert, die Frau, die sich als Subjekt geriert, aufgrund der potentiell nun auch von ihr ergriffenen erotischen Initiative grundsätzlich der schamlosen Promiskuität verdächtigt. In Anknüpfung an die Antike erzeugt Schlegel künstlich eine Balance zwischen den Geschlechtern, durch die er nicht das Prinzip der Polarität selbst, sondern nur den Ort der Pole in Frage stellt: Auch „selbständige Weiblichkeit“ und „sanfte Männlichkeit“ ziehen sich von einander entgegengesetzten Positionen aus an. Von daher ist *Über die Diotima* nicht ohne weiteres ein „Wendepunkt zu einem emanzipatorischen Bewußtsein für das Problem des Weiblichen“⁵⁸, bleibt das Weibliche doch Problem: Nur als Subjekt kann die Frau lieben, um aber ihre Liebe kulturell vermitteln zu können, muß sie sich eines *discours amoureux* bedienen, der sie aufgrund der ihm inhärenten festgefügtten Rollennormen weiterhin zu geschlechtsspezifischem Verhalten verpflichtet.

Schlegels Roman *Lucinde* (1799) legt Zeugnis für diese Norm ab, die die Titelfigur trotz der ihr unterstellten Subjektposition einer idealen Liebenden als „Projektionsgestalt des Mannes“⁵⁹ festlegt. Schon die von Julius verherrlichte „Empfindung des Fleisches“⁶⁰ unterscheidet zwischen männlicher Bildung und weiblicher Natur, ist sie doch „für Jünglinge der erste Grad der Liebeskunst und eine angeborne Gabe der Frauen, durch deren Gunst und Huld allein sie jenen [...] angebildet werden kann.“ (L 21) Selbst als „Blüten Einer Pflanze oder Blätter Einer Blume“ (L 12) bestätigen Mann und Frau die Differenz immer schon aufgrund der Richtung, die ihr Begehren nimmt. Die idealen Frauen sind jene, die „die Sinne achten und ehren, die Natur, sich selbst und die Männlichkeit“ (L 22), die idealen Männer aber lieben „die Weiblichkeit selbst“ (L 23); nur in der Liebe zum je Anderen können die Geschlechter zum sowohl sinnlichen als auch spirituellen Heil gegenseitiger Vollendung gelangen.⁶¹

Der fundamentalen Bedeutung dieses dialektischen Prinzips wegen läßt Schlegels Roman den Geschlechtertausch auf der Ebene der Liebeshandlung zwischen Julius und Lucinde nur im Rahmen exklusiver Intimität auf der Bühne des Liebesspiels zu. Die *Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation* (L 10) legt die Geliebte noch einmal ausdrücklich auf ihre „wahre weibliche Demut“ (L

⁵⁸ Kurt Lüthi: *Feminismus und Romantik. Gesellschaft, Symbole, Religion*. Wien/Köln/Graz 1985, S. 24.

⁵⁹ Ulla Bock: *Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie*. Weinheim/Basel 1988 (Ergebnisse der Frauenforschung 16), S. 148.

⁶⁰ Friedrich Schlegel: *Lucinde*. In: Kritische Schlegel-Ausgabe (Anm. 55). Bd. 5. Dichtungen. Hrsg. von Hans Eichner. München/Paderborn/Wien/Zürich 1962, S. 1-92, im folgenden mit unmittelbar im Text angeschlossener Seitenangabe und dem Kürzel „L“ zitiert. Hier: S. 21.

⁶¹ Vgl. dazu Ulla Bock: *Androgynie und Feminismus* (Anm. 59) S. 149.

11) fest, bevor sie „die witzigste und die schönste“ unter „den Gestalten und Situationen der Freude“ als Rollenwechsel entfaltet, in dem beide „mit kindischer Lust wetteifern, wer den andern täuschender nachäffen kann, ob dir die schonende Heftigkeit des Mannes besser gelingt oder mir die anziehende Hingebung des Weibes.“ (L 12) Das Verhältnis zwischen Simulation und Sexualität wird hier gegenüber den *Lehrjahren* umgekehrt: Nicht das Spiel führt zur Sexualität, sondern die Sexualität entbindet ein Spiel aus sich, das den sinnlichen Reiz maximiert, ohne die Polarität der Geschlechter selbst in Frage zu stellen.

Solcherart als „wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollen- dung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit“ (L 13) kenntlich gemacht, wird der Akt sexueller Vereinigung im folgenden als *sujet* literarischen Schreibens bestimmt. In den beiden selbstreferentiellen Abschnitten *Charakteristik der kleinen Wilhelmine* und *Allegorie über die Frechheit*, die Schlegel zu diesem Zweck gegeneinander stellt, steht jeweils die kaum verdeckte Bezugnahme auf das Vorbild der *Lehrjahre* im Mittelpunkt. Die Figur der kleinen Wilhelmine ist zweifach auf dieses Vorbild hin codiert: Durch die Namensverwandtschaft mit Wilhelm Meister spielt sie auf die von Goethe gestiftete literarische Tradition und gleichzeitig als „sonderbare[s] Kind“ (L 13) mit Mignons Kennung auch auf deren poetologische Bedeutung für die *Lehrjahre* an. In der Doppelung der Bezüge zeigt sich der Prozeß der Umschrift, dem Mignon durch die romantische Literatur unterworfen wird: Schlegels Roman erzählt nicht von der Sprachlosigkeit des Androgyns⁶² als dem Ausschluß ungeschiedenen Schöpfertums aus den kulturellen Zeichenordnungen schlechthin, sondern von der Unschuld, mit der das *génie enfant*⁶³ innerhalb dieser Ordnungen neue Schreib- und Lektüreverfahren entdeckt. Auch Schlegel verhehlt jedoch nicht, daß diese Verfahren geschlechtsspezifisch determiniert sind: „Habe ich etwa Unrecht“, fragt Julius, „wenn ich die Sittlichkeit bei Kindern, Zartheit und Zierlichkeit in Gedanken und Worten vornehmlich beim weiblichen Geschlecht suche?“ (L 15) Schon Wilhelmines Name deutet auf die Ambivalenz eines Poesiebegriffs, der das Kind mit einem klar sichtbaren Geschlechtscharakter ausstatten muß, um es als Legitimationsinstanz dienstbar machen zu können: Trotz der feminisierenden Endung bleibt die männliche Grundsubstanz des Namens für die Identität dieses Kindes dominant.

Ein „ähnliches Resultat“ (L 15) bringt die hier anschließende *Allegorie der Frechheit* hervor, die dem Schatten Mignons nun ein Modell vestimentären Rollentausches folgen läßt. Unter den allegorischen Figuren der „echten Romane“, die der Witz dem erzählenden Ich in der aus den *Lehrjahren* bekannten Situation der „Jünglinge am Scheidewege“ (L 16) vorführt, tritt am prominentesten ein „sinnliche[r] Jüngling“ hervor,

⁶² Vgl. dazu Andrea Kuhn: Sprachlosigkeit – das Geheimnis des Hermaphroditen. In: Ursula Prinz (Hrsg.): Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Berlin 1986, S. 120-126.

⁶³ Zu diesem Begriff vgl. Gerhard Schaub: *Le génie enfant*. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano. Berlin/New York 1973. (Quellen und Forschungen. N.F. Bd. 55)

[...] fast wie ein Schäfer [gekleidet], aber sehr bunt und sonderbar. Er hätte so auf einer Maskerade erscheinen können, auch spielten die Finger seiner Linken mit den Fäden, an denen eine Maske hing. Man hätte den fantastischen Knaben eben-
sogut für ein mutwilliges Mädchen halten mögen, das sich aus Laune verkleidet. (L 17)

Dem Motiv des verkleideten Mädchens gesellt Schlegel eine für den selbstreferentiellen Charakter auch dieser Figur – es handelt sich um die Allegorie des „leichtfertigen Romans“, der sich zwischen „Frechheit“ und „Delikatesse“ (L 17) entscheiden muß – bezeichnende Bedeutungsschleife hinzu: Hier sieht die Frau nicht einfach aus wie ein Mann, sondern der Mann wie eine Frau, die wie ein Mann aussieht. Schlegels Roman, über dessen skandalträchtige Wirkung sich der Autor zweifellos im klaren war, führt hier eine programmatische Entscheidung zur „Frechheit“ als eine Redeweise vor, die die Konventionen der Dezenz im Namen der Wahrheit als Verstellung demaskiert. Die doppelte Täuschung, die der „leichtfertige Roman“ darbietet, knüpft an jene Bedeutungslineie an, die Mariane und die Baroness in gemeinsamer Promiskuität verband: Er ist eben gerade kein Mädchen, das sich maskiert der erotischen Freizügigkeit überantwortet, sondern er ist, was er zu sein vorgibt, ein „sinnlicher Jüngling“. So rechtfertigt der Mann seine Autorschaft mit einem Mangel an Koketterie, der ihn zu wahrhaftiger Rede über Intimität befähigt, während er gleichzeitig das Motiv der verkleideten Frau als Chiffre korruptierter Sinnlichkeit abwertet.

Die poetologische Selbstreflexion, die die *Allegorie* abschließt, unterstreicht dieses Verdikt, indem sie es scheinbar relativiert. Die vorschriftliche dichterische Imagination nämlich zeigt sich als Freiraum des Karnevalesken schlechthin:

[...] ich [sah] bekannte und unbekannte liebe Gestalten in wunderlichen Masken, wie ein großes Karneval der Lust und Liebe. Innre Saturnalien, an seltsamer Mannichfaltigkeit und Zügellosigkeit der großen Vorwelt nicht unwürdig. (L 19)

Die Niederschrift aber, in der das „geistige Bacchanal“ (ebd.) vermittelt werden soll, muß die „Zügellosigkeit“ tilgen und die Koppelung von Liebe und Maske als präkulturelles Chaos einer „Vorwelt“ hinter sich lassen. Nachdrücklich warnt der Witz deshalb den von seiner Phantasie mit „eine[r] Flocke von himmlischem Feuer“ (L 20) Begabten vor prometheischem Leichtsin: „Du mußt das unsterbliche Feuer nicht rein und roh mitteilen wollen“ (ebd.). Der Anspruch, „das unendliche Wort [...], welches ein Ebenbild und Spiegel des göttlichen Geistes ist“ (ebd.), zu paraphrasieren, verpflichtet den Autor dazu, jede Art von Maskerade als Entstellung der Wahrheit zu meiden. Damit ist das Motiv der Frau in Männerkleidung für Schlegels Roman zweifach sanktioniert: Als handelnde Figur, die die Wahrheit ihres weiblichen Eros leugnet, ist eine solche Frau so wenig integrierbar wie als Allegorie, die den Text auf poetologischer Ebene der Lüge bezichtigen würde.

Auch die dritte und letzte Variante des Rollentausches führt das angedeutete Spiel im gleitenden Paradox gegenseitiger Aneignung und Abgrenzung zurück auf die vom Text gesetzte Wahrheit der Geschlechtergrenze. Julius' „Lehrjahre

der Männlichkeit“ hatten ihn von jenem präpubertären Frauentypus, in dem – „kaum reif und noch an der Grenze zur Kindheit“ (L 37) – Mignons Rätselhaftigkeit ebenso aufgehoben wird wie in der Figur der kleinen Wilhelmine, hin zur reifen, erfahrenen Geliebten Lucinde geführt, deren „Umschließung [...] einen Anhauch von Begeisterung und Tiefe [hatte], den nur eine Mutter haben kann“ (L 55), vom Pseudoandrogyn hin zur zweifelsfrei weiblichen Frau, deren Mutterschaft sie dem männlichen Rollenmuster weitestmöglich entfremdet. Als Lucinde nun von ihm schwanger ist, schreibt Julius an sie: „Wenn ich Lorbeern hätte, würde ich sie um deine Stirn flechten, um dich einzuweihen zu neuem Ernst und zu neuer Tätigkeit [...]. Dafür gib du mir den Myrthenkranz.“ (L 61) In der Subvertierung kultureller Konvention, wie sie erst 1789 von Goethes *Torquato Tasso* noch einmal festgelegt worden war – Lorbeer gebührt dem Dichter, Myrte der Braut⁶⁴ –, bekräftigt der Roman diskret, aber unmißverständlich sein Programm: Die schwangere Lucinde wird rhetorisch mit einem Kranz beschenkt, der mit ihrer Fähigkeit zu kreatürlicher Schöpfung das Erfüllen weiblicher Bestimmung zur kulturellen Norm erhebt, während der Mann sich mit dem Myrtenkranz die Unschuld autonomer – dichterischer – Zeugung aneignet.

Zwei Jahre nach Erscheinen der *Lucinde* nimmt Schlegel die Motivkombination in dem zweiten jener beiden Sonette wieder auf, mit denen er den Roman *Florentin* bevorwortet. Die Sonette richten sich an die Autorin des anonym von ihm herausgegebenen Romanfragments, Dorothea Veit spätere Schlegel, an jene Frau, deren Körper – und dies war das eigentliche Skandalon der *Lucinde* – er in seinem Roman literarisch entblößt und den Augen der Öffentlichkeit preisgegeben hatte.⁶⁵ Für ihren „edlen Mut“, schreibend „Hoch Phantasie in Purpurflammen wehen“⁶⁶ zu lassen, verspricht er ihr den Kranz der Myrte und – den Lorbeer als Fessel: „Durch braune Locken wird sich Myrte winden,/ [...] Mit Ros' und Lorbeer dich die Schwester binden.“ (F 10) Im Bild der Rose wird dem Eros des Schreibens der sinnliche Eros beigegeben, so daß der Gegenstand des Romans doppeldeutig umspielt wird: Der „Dichtung innre Mitte“ ist „die süße Liebe“ (ebd.), vom Mann *avant la lettre* kommentiert.⁶⁷

⁶⁴ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Torquato Tasso* (Anm. 1). Bd. 3.1: Italien und Weimar 1786-1790. Hrsg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt. München 1990, S. 426-520, bes. S. 430.

⁶⁵ Vgl. dazu Heike Frank: „... die Disharmonie, die mit mir geboren ward, und die mich nie verlassen wird ...“: Das Leben der Brendel/Dorothea Mendelssohn-Veit-Schlegel (1764-1839). Frankfurt a.M./Bern/ New York/Paris 1988 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1040), S. 72.

⁶⁶ Dorothea Schlegel: *Florentin. Roman – Fragmente – Varianten*. Hrsg. von Liliane Weissberg. Frankfurt a.M. 1987 (Ullstein-Buch Nr. 37053; Ullstein-Werkausgaben), im folgenden mit unmittelbar im Text angeschlossener Seitenangabe und dem Kürzel „F“ zitiert. Hier: S. 10.

⁶⁷ Zum Verhältnis der beiden Romane zueinander vgl. auch Inge Stephan: Weibliche und männliche Autorschaft. Zum „*Florentin*“ von Dorothea Schlegel und zur „*Lucinde*“ von Friedrich Schlegel. In: Inge Stephan u.a. (Hrsg.): „Wen kümmert's, wer spricht.“ Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen in Ost und West. Köln/Wien 1991, S. 83-98.

Im Gegensatz zum Autor der *Lucinde* thematisiert die Autorin des *Florentin* die Liebe nicht in jener sinnlichen Drastik, die Schlegels Roman für manche Zeitgenossen in die Nähe von Pornographie gerückt hatte.⁶⁸ Wo sie über Liebe schreibt, schreibt sie in erster Linie über Kleidung. Selbst Florentins römisches Konkubinat erhält seine sinnliche Dimension über das, was den Körper verdeckt: „Meine größte Lust war es,“ so berichtet Florentin über seine Geliebte, „sie zu schmücken, und sie jeden Tag in unsern Zirkel in immer neuem Kostüme und unerwarteten Abänderungen aufs kostbarste zu kleiden.“ (F 73) Wie in den *Lehrjahren* ist das Spiel mit den Masken ein Spiel mit der Sexualität, das die Frau mit dem Stigma der Promiskuität versieht; Florentins „Kleine“ (ebd.) verläßt ihn schon bald um eines anderen Mannes willen. – Nur einmal, bei der ersten Begegnung Florentins mit Juliane, rückt sie den Körper der Frau in den Blick:

Auffallend war es ihm, wie ihr Bau und ihre Reize bei der beinah noch kindlichen Jugend doch schon so vollkommen aufgeblüht prangten; dieses Wunder glich einem Werk der Liebe, an deren Hauch sich diese junge Knospe eben zu entfalten schien. (F 18)

Noch weiter als die von Julius zu Beginn seiner Lehrjahre begehrte Kindfrau ist Juliane von Mignon entfernt. Ihre einzige Ähnlichkeit ist der Nachdruck, mit dem auf eine unnatürliche Entwicklung hingewiesen wird: Mignons Körper ist „gut gebaut, nur daß ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprochen oder einen zurückgehaltenen ankündigten“ (Lj 97), während Juliane in der Sonne männlichen Begehrens erblühend „auffallend“ früh physisch die Normen ideal reizen-der Weiblichkeit erfüllt.

Mit ihrer sexuellen Frühreife geht jedoch eine seelische Unreife einher, aufgrund derer Juliane die Vereinigung mit ihrem Verlobten Eduard mehr in „bängliche[r] Ahnung“ als in „Erwartung eines größern Glücks“ (F 29) antizipiert und, statt auf ihren Verlobten fixiert zu sein, Florentin „mit einer feinen, ihr natürlichen Koketterie“ (F 30) anzuziehen sucht. Im Bereich des heimatlichen Schlosses wird der schwelende Konflikt zwischen erotischer Willkür und Liebesbindung vom Gefüge gesellschaftlicher Konventionen stabil gehalten. Auf eigenen Wunsch hin verläßt Juliane jedoch diesen Raum und gesellt sich den beiden Freunden zu einem Ausflug in Männerkleidung bei:

Sie waren alle drei als Jäger gekleidet. [...]. Da Juliane gut zu Pferd saß, und oft in Männertracht ausritt, so war sie ihrer nicht ungewohnt, sie ging so leicht und ungezwungen daher, als hätte sie nie eine andere Kleidung getragen, und auch so als Knabe sah sie wunderschön aus; auch die beiden Freunde nahmen sich gut aus, als ältere Brüder des lieblichen Kindes. (F 37)

Die Bewegungsfreiheit, die Juliane in der „Männertracht“ für sich reklamiert, offenbart jedoch schnell die Gefahr, die das Verlassen des Normengefüges für ihre leichtfertige Koketterie bedeutet: Beim „raschen Tanz“ (F 38) lösen sich Julianes Haare, „die in der Bewegung durch ihre eigne Schwere sich von der Nadel

⁶⁸ Vgl. dazu Heike Frank: „...die Disharmonie [...]“ (Anm. 65) S. 73.

losgemacht hatten, und nun bis tief auf die Hüften herabfielen“ (ebd.). Das offene Haar, seit Goethes Philine – der einzigen Frau der *Lehrjahre*, die nicht in Männerkleidung erscheint – Inbegriff weiblicher Lockung, verursacht eine sofortige Polarisierung der Geschlechter: Eduard „drückte Julianen mit Heftigkeit an die Brust; [...] seine Lippen waren fest auf die ihren gepreßt, seine Umarmung wurde kühner, er war außer sich.“ (F 38) Als gleich danach auch Florentin sie, wenn auch nur verbal, mit den von ihr verursachten „Schmerzen [s]eines liebenden Herzens“ (F 39) konfrontiert, beginnt Juliane die Implikationen ihrer Maskerade zu ahnen:

Die Ausgelassenheit und der steigende Mutwille der beiden 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 [...]. (F 40f.)

Ein Unwetter zerstört schließlich die brüchige Fiktion der Bruderschaft zwischen den drei jungen Jägern endgültig. Juliane ist nun nicht länger in der Lage, den Erfordernissen ihrer männlichen Tracht zu genügen; „halb ohnmächtig“ (F 87) muß sie von den beiden Männern in Sicherheit getragen werden. Unter dem schützenden Dach der Mühle jedoch entsteht eine „neue Verlegenheit“: „Sie mußten Julianens Geschlecht der Müllerin entdecken, diese war erstaunt und getraute sich nicht, ihnen zu glauben.“ (ebd.) Erst „viele Bitten und Beteuerungen“ vermögen das Mißtrauen der Frau gegen die maskierte Geschlechtsgenossin zu beschwichtigen und „Wäsche und Kleider“ zu beschaffen, mit deren Hilfe der schöne Knabe wieder zur „Jungfer“ (ebd.) wird. Der Verstoß gegen die Geschlechternorm erzeugt jedoch sofort genau jene Assoziation, die schon Mariane und die Baronesse diskreditierte. Im Moment, in dem die Müllerin von dem Geschlecht Julianes „völlig überzeugt“ ist, gerät die Konstellation der scheinbaren Brüder ins Zwielficht: Für das „Verhältnis“ einer Frau in Männerkleidung zu den Männern, die sie begleitet, gibt es „keine rechtliche Weise“ (ebd.) der Erklärung. In welche Richtung ihre „Vermutungen“ gehen, zeigt sich deutlich, als sie, vom Flirt mit den beiden Männern „freundlich“, gefällig“ und „dreist gemacht, [...], sich einige zweideutige Späße über sie [Juliane] erlaubte.“ (F 88) Julianes Versuche, den Verdacht hemmungsloser Unmoral durch die Enthüllung ihres adligen Standes zu zerstreuen, lassen sie erfahren, daß ihr Verhalten sich auch mit ständischen Normen nicht vereinbaren läßt: „Das machen Sie mir nicht weis“, rief sie [die Müllerin], „daß meine gnädige Herrschaft zu Fuß, ohne Bedienten und verkleidet ausgehen wird!“ (ebd.) Erst der Müller erkennt Juliane, „er hatte sie oft gesehen, [...] in der Männertracht aber [...] beim Eintritt nicht wieder erkannt“ (ebd.). Endlich identifiziert, zahlt Juliane den Preis für ihre Maskerade in Form bis zur Hysterie gesteigerter weiblicher Schwäche. Während die beiden Männer „ausgelassen über diese tolle Begebenheit“ (F 88) lachen, empfindet Juliane „unbeschreibliche Angst [...]. Sie zitterte und weinte, ihre Phantasie füllten die schreckhaftesten Vorstellungen.“ (F 89) Ihr mitgenommener Zustand weckt das

Begehren der beiden Männer neu, aber mit dem Signalement eines anderen Frauentypus als bisher:

Die Blässe und die Mattigkeit in Blick und Stimme verlieh ihr neue Reize, und kontrastierte auf eine interessante Weise mit der Kleidung, die die Müllerin ihr geliehen hatte, die tüchtig und für das Bedürfnis gemacht, ihren zarten Gliedern nirgend anpassen wollte. (ebd.)

Julianes Rückverwandlung bringt die Merkmale der aus den empfindsamen Romanen Richardsons bekannten *femme fragile* hervor, die, „feingliedrig, zart, schwach, stets der Ohnmacht nahe [...] und ohne eigenes Sexualbewußtsein [...] erst in der Ehe ihre menschliche Rolle und ihre moralische Vollendung“⁶⁹ findet. Anlässlich dieser „neue[n] Gelegenheit über ihre Schönheit zu erstaunen“ (F 89) gehen Eduards Begehren wie Julianes Koketterie erstmals in der „innigste[n] Zärtlichkeit“ (F 90) beider auf, die die angestrebte Symbiose zur Vollkommenheit vorwegnimmt: „Die Seligkeit der Liebe hielt ihre Lippen verschlossen, sie sprachen nicht, und sagten sich doch alles.“ (ebd.)

Julianes Reifung zu ihrer weiblichen Identität wird am Tag ihrer Hochzeit in gleich zwei Neueinkleidungen ihrem endgültigen Vollzug entgegengetrieben. Zunächst erscheint sie „herrlich geschmückt, doch leicht und kunstlos“ (F 118) in idealer Weiblichkeit als Objekt des Begehrens, das, die Künstlichkeit seiner Selbstinszenierung leugnend, den Blick nur auf seinen Körper zieht: Ein „Kleid von der feinsten Gaze“ erlaubt den ahnenden Blick auf das Verhüllte, das Haar in „eigner Pracht, ohne allen Schmuck aufgesteckt“ lockt ebenso wie eine pikant plazierte „Reihe von Smaragden“ unter der Brust und „feine goldne Kettchen“ (F 118) an Hals und Armen. Der unverhohlene Reiz dieser Aufmachung vermittelt jedoch eine Intimität, die Julianes sensuelle Vollendung in den privaten Kreis der engsten Familie bannt. Zur öffentlichen Trauung wird sie im Namen der „Schicklichkeit“ (F 119)

mit fürstlicher Pracht gekleidet. Sie blitzte und funkelte vom köstlichen Geschmeide und reicher Stickerei. An der Stelle des reichen Morgenkranzes war eine kleine Krone von Juwelen gesetzt, die Arme und der freie Hals waren mit den auslesensten Perlenschnüren geschmückt, und diesen angemessen schimmerte der übrige dazugehörige Schmuck. (F 123)

An dieser Stelle schlägt Julianes Entwicklung zur idealen Frau um: Der Repräsentationsgestus, dem ihr Körper unterworfen wird, verfremdet die eben erworbene Identität erneut. Vergebens suche er, so klagt Florentin,

den leichtfüßigen schalkhaften Knaben im Walde; wo ist die gedemütigte Übermütige hin, im geliehenen Wams und kurzen Rock? wo sind die Umrisse der gewohnten Gestalt vom heutigen schönen Morgen? (ebd.)

Aus Florentins Perspektive präsentiert sich Julianes Geschichte als gelungene Metamorphose vom Knaben zur „gewohnten Gestalt“ des schönen, von seiner

⁶⁹ Niklas Luhmann: Liebe als Passion (Anm. 2) S. 127.

Kleidung vorteilhaft hervorgehobenen Frauenkörpers, in der die Knabenkleidung den Stellenwert eines Katalysators der Selbsterkenntnis besitzt: Erst die „gedemütigte Übermütige“ anerkennt die Grenzen ihres Geschlechtes als für ihre Identität wie für ihr Liebesglück unerlässlich. Das Brautgewand jedoch leugnet die Geschichte dieser Lehrjahre der Weiblichkeit und überführt Julianes Körper in die kulturellen Ordnungen einer von Männern – ihrem Vater und Eduard – bestimmten Öffentlichkeit, aus der die eben erst ihrer selbst bewußt gewordene Sinnlichkeit auch der idealen Frau im Namen der Dezenz ausgeschlossen bleiben muß.

Florentins Abneigung gegen die „prächtigen Kleidungen“ (F 122) besitzt eine bezeichnende Entsprechung in der Aversion der Autorin gegen die Niederschrift ihres Romanes, wie sie sie in ihrer Zueignung an den Herausgeber formuliert:

Es geht mir damit wie den kleinen Mädchen, welche lieber mit einem nackten Puppenkörper spielen, den sie sich jede Stunde anders ankleiden und ihm damit eine ganz verschiedene Gestalt geben können, als mit der prächtigsten und aufs vollendetste angezogenen Puppe, der man die Kleidungsstücke und damit auf immer ihre vollendete Bestimmung angenäht hat. (F 158)

Dorotheas Bekenntnis zum Puppenspiel als einem Paradigma weiblicher Sozialisation bezieht Kleidung und Schrift in einem Kontext aufeinander, in dem gerade das Motiv der Frau in Männerkleidung als Chiffre für die Möglichkeiten und Bedingungen weiblichen Kunstschaffens kenntlich wird. Die historischen Paradigmenwechsel, die eine Neubestimmung der Geschlechtscharaktere verursacht hatte, hatten auch eine Auseinandersetzung um die Affinität von Kleidung und Sprache initiiert⁷⁰, deren Auswirkungen schon das Schicksal Mignons mitbestimmten, wurde mit ihrer vestimentären doch auch die sprachliche Normverweigerung sanktioniert. Nicht das Prinzip der Augenblicksbindung jedoch ist das Strukturmodell für Dorotheas Position, sondern das Schweigen der Frau, die den Raum der Literatur als einen Raum der dem Mann vorbehaltenen Sprachmuster anerkennt. In diesem Sinne schließt sie an das von Friedrich Schlegel entworfene Konzept des weiblichen *génie enfant* an, indem sie das fragmentarisch-ungeordnete „Phantasienpiel“ (F 156), das *Florentin* hervorbrachte, als unverbindliches Spiel mit den konventionellen Strategien weiblicher Selbstinszenierung definiert und die Verantwortung für die endgültige Einkleidung der Phantasien in die Form der Niederschrift auf den Mann verschiebt: „Wer mir [...] keine Ruhe ließ, bis ich sie [die Geschichte] nach weltlicher Weise ausführlich vollendete, das warst Du, und ich gehorchte in Demut; denn mein Wille war es gar nicht.“ (ebd.) Unter diesem Aspekt betrachtet, zeigt sich die Figur der Juliane als Allegorie auf das weibliche Schreiben, das den Rollenübertritt versucht und an den eigenen Verunsicherungen ebenso scheitert wie an den zweideutigen Verdächtigungen der Umwelt. Nur der Rückzug unter den männlichen Zugriff auf das „Phantasien-

⁷⁰ Vgl. dazu meine Studie: *Der Dichtung Schleier* (Anm. 18) S. 45-62.

spiel“ kann den gefährlichen Bruch mit der Geschlechtnorm heilen: Julianes prächtiges Hochzeitskleid entspricht der der Autorin durch ihren Lebensgefährten abgezwungenen Vollendung des Romans als jener „prächtigsten [...] Puppe, der man [...] auf immer ihre vollendete Bestimmung angenäht hat“. Wo Friedrich Schlegels *Lucinde* den Rollenübertritt auf der Ebene des Romans nur vorge täuscht hat, führt ihn Dorothea an Juliane exemplarisch vor und – läßt ihn an der weiblichen Bestimmung scheitern. Am Ende von Friedrichs Roman ist Lucinde im „Zauberkreis“ (L 82) der Mutterschaft gefangen, „schuldlos und nur besorgt, [...] keine Harmonie der Liebe zu stören“ (ebd.). Am Ende von Dorotheas Roman gibt die weibliche Phantasie ihre männliche Maske endgültig preis und konz ediert damit das Scheitern ihres Selbstversuchs: „Florentin war nirgends zu finden.“ (F 153)

Mit diesen Schlußworten macht Dorothea Schlegel sich jene Grenze zwischen den Möglichkeiten männlicher und weiblicher Selbstvergewisserung zu eigen, die die poetologische Geschlechtertrennung am Ende der *Lehrjahre* gezogen hatte. Für Friedrichs poetisches Schreiben setzt sie am 9. März 1799 in einem Brief an August Wilhelm und Caroline Schlegel das Bild der Minerva ein, kraft dessen Goethe die Frau auf einen Platz jenseits des Textes verwiesen hatte: „Wie um des Himmels willen soll man ein Geschöpf erziehen, das so gehelmt und gerüstet und Fertig aus dem Haupte des göttlichen Vaters entspringt?“⁷¹ Mit dem Argument, die poetische Zeugung sei das Privileg einer von der Frau unabhängigen männlichen Kopfgeburt, verwahrt Dorothea sich hier gegen die empörte Kritik der Öffentlichkeit an ihrem Porträt in der Figur der Lucinde, deren anstößige Freizügigkeit in geradezu idealtypischer Umsetzung von Goethes Verdikt gegen die Frau auf dem Theater nicht so sehr der Kunstschöpfung als vielmehr der Porträtierten selbst zur Last gelegt wurde.⁷² Ihr eigener Roman versucht den Sündenfall, durch den ihr Auftauchen als literarisches *sujet* die Intimität ihrer Beziehung zu Friedrich Schlegel aufgebrochen hat, über die Inszenierung von Julianes Resozialisation rückgängig zu machen. Noch während der Publikation des *Florentin* zieht Dorothea, die ihren Roman als ungebührliches Vergehen gegen die Prärogativen männlicher Formgebung einerseits und die Norm weiblicher Moral andererseits nicht selbst verantworten will, sich deshalb von der Autorschaft als einer ihr nicht zustehenden Domäne zurück. Mit allen Anzei-

⁷¹ In: Dorothea v. Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel. Hrsg. von J. M. Raich. Bd. 1. Mainz 1881, S. 4.

⁷² Vgl. dazu Heike Frank: „...die Disharmonie [...]“ (Anm. 65) S. 72f. Caroline Schlegel äußerte sich in diesem Sinne mehrfach skeptisch über die „Lucinde“. So schrieb sie am 22.11.1799 an Ludwig Ferdinand Huber: „Lucinde hätte nach meiner Meynung nicht gedruckt werden müssen, nemlich in der Gegenwart nicht [...]“, und konkretisierte ihre Kritik am 10.12.1801 gegenüber August Wilhelm Schlegel: „Eine schlechte Sitte find ich es freylich mit diesen Portraits in den Romanen, die Friedrich mit unter dieses Volk gebracht hat durch die Lucinde, und wodurch die erzielte Objektivität vornen über stürzt [...]“. In: Carolinens Leben in ihren Briefen. Hrsg. von Ricarda Huch. Leipzig 1914 (Memoiren und Chroniken I), S. 192 und S. 309.

chen der Scham über ihr indezentes Verhalten, mit „klopfendem Herzen und eröthendem Angesicht“⁷³, schickt sie Ende Oktober 1800 die Aushängebogen des *Florentin* an Schleiermacher, jenes „närrische[n] Buch[es]“, das sie nicht unter eigenem Namen veröffentlicht, sondern Friedrich Schlegel zur Herausgabe überläßt, und dessen Aufnahme sie weit weniger interessiert als die der dem Buch vorangestellten Sonette Friedrichs.⁷⁴ Ihr eigenes Schreiben findet in ihren Augen fortan seine Rechtfertigung nur in ihrer Hoffnung, damit „so viel verdienen zu können, dass Friedrich nicht mehr für Geld zu schreiben braucht“⁷⁵, oder allenfalls auch, „Friedrich sein Geselle zu werden: nämlich das in seinem Sinn auszuführen, was er für mich angelegt.“⁷⁶

Das Motiv der Frau in Männerkleidung, von Goethe für die Anmaßung männlichen Kunstvermögens eingesetzt und von Dorothea Schlegel im Ethos einer Supplentarität auch der schreibenden Frau überwunden, wird vom literarischen Diskurs zunächst weiterhin als Chiffre eines mehr oder minder fatalen Verstoßes gegen den für beide Geschlechter verbindlichen Sozialvertrag eingesetzt. Der Makel, der der verkleideten Frau anhaftet, trifft, als zu Anfang des 19. Jahrhunderts zunehmend Texte weiblicher Autorinnen publiziert werden, immer mehr auch die schreibende Frau, die, wenn sie nicht anonym oder unter einem Männernamen veröffentlicht⁷⁷, gewärtigen muß, von den Rezensenten als Mannweib und Amazone beschimpft zu werden.⁷⁸ In der variantenreichen Demuthaltung apologetischer Vor- und Nachworte suchen selbst anonym bleibende Autorinnen diesem Verdikt zu entgehen und erreichen damit stellenweise eine solche Übererfüllung maskuliner Wertvorstellungen, daß ihre weibliche Identität zweifelhaft wird.⁷⁹ Dennoch bleibt der von einer Frau geschriebene Text „po-

⁷³ Dorothea Schlegel an Friedrich Schleiermacher am 31.10.1800. (Anm. 72) S. 56.

⁷⁴ In ihren Briefen vom 17.1.1801 und vom 27.2. desselben Jahres an Schleiermacher rügt Dorothea beide Male ausdrücklich, daß die Freunde in ihren Kommentaren über ihr Buch Friedrichs Sonette nicht einmal erwähnt hätten. Ebd., S. 68 und S. 70.

⁷⁵ Aus Dorotheas Tagebuch, ebd., S. 91.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Zur problematischen Autorschaft der Frau um 1800 vgl. Barbara Hahn: Unter falschem Namen. Frankfurt a.M. 1991 (edition suhrkamp. Bd. 1723), bes. S. 7-19.

⁷⁸ Als Beispiel sei hier nur eine Rezension Gustav Kühnes von Bettine von Arnims Buch „Clemens Brentanos Frühlingskranz“ (1843) angeführt: „Die Amazone Bettina gehört Niemandem an, sie scheint das freie Weib zu sein, sie gibt Athletenkünste zum Besten und läßt uns doch wider ihren Willen den alten Glauben festhalten, daß das Weib nicht in der Entwicklung der Stärke ihre wahre Kraft offenbare.“ In: Blätter für literarische Unterhaltung, Nr. 16, 16.1.1845, S. 61.

⁷⁹ Dies gilt exemplarisch für Karoline von Wobesers „Elisa“-Roman. Angesichts der konsequent männlichen Perspektive des Textes sieht sich die Herausgeberin des photomechanischen Nachdruckes, Lydia Schieth, zu der Annahme veranlaßt, das Buch sei möglicherweise von einem Mann geschrieben worden. Lydia Schieth: Nachwort. In: Wilhelmine Karoline von Wobeser: Elisa oder das Weib wie es seyn sollte (Anm. 46) S. 3.

tentiell minderwertig“⁸⁰, wie auch die literarischen Nachfolgerinnen des „weiblichen Offizierchens“ Mariane immer wieder dem moralischen oder physischen Untergang geweiht werden. Mit der Übereignung des *Florentin* reagiert Dorothea Veit auf die drohende soziale Deklassierung einer Autorin, deren Schreckbild noch Fanny Lewald gegen Ende der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts widerspruchslos dem Gebot ihres Vaters, keinesfalls ihre Identität als Schriftstellerin zu enthüllen, gehorchen läßt. Aber es ist schließlich Fanny Lewald, die Dorothea Veits poetische Selbstentmündigung im Zeichen konventionell mädchenhaften Puppenspiels ablöst, indem sie die von den *Lehrjahren* gesetzte Urszene der Frau in Männerkleidung zum Paradigma weiblicher Selbstvergewisserung umschreibt. In ihrer Autobiographie berichtet sie über eine Aufführung von Shakespeares *Romeo und Julia* mit Wilhelmine Schröder-Devrient in der Rolle des Romeo:

Überwältigend durch Kraft und Schwung, durch Feuer und Adel, wo sie den Männern im Kampfe gegenüberstand, war sie unwiderstehlich in den Szenen mit Julia. [...] es wird niemand, der es gesehen, das Bild vergessen haben, das die Devrient darbot, wenn sie sterbend Julias Kopf in ihre Hand nahm und mit bleicher Lippe die letzten Küsse auf das Haupt der Geliebten drückte. Jede Bewegung, jede Miene war vollendet schön, jeder Ton voll erschütternder Wahrheit [...].⁸¹

Mit dieser Beschreibung revidiert Fanny Lewald Goethes euphorisches Lob der Männer in Frauenkleidung, das, als Ausschlußvotum gegen die Frau auf der Bühne überhaupt, in den *Lehrjahren* den Ausschluß der Frau aus dem literarischen Diskurs zum Programm gemacht hatte. Für die Erzählerin birgt der Blick auf die verkleidete Frau nicht die fundamentale Irritation, die Wilhelm Meister den Weg zu seiner Identität ebenso wie zu der der Geliebten verstellt. Im Gegenteil, sie, die in mühsamem Widerstand gegen die Vorwürfe ihrer Familie, das „Axiom [...] von meinen freien Ideen und von meiner Unweiblichkeit“⁸², um den Ort des eigenen Schreibens ringt, erfährt die Leistung der Schauspielerin als Möglichkeit weiblicher Autonomie, kraft derer die männlichen Diskursverfahren vielleicht doch der Rede der Frau anverwandelt, ja sogar von ihr überwunden werden können. Zumindest im Fiktionsraum des Theaters, so das Fazit Fanny Lewalds, ist der Geschlechtscharakter das Resultat nicht mehr von der Natur der Spielenden, sondern von der künstlerischen Vollendung des gelungenen Spiels, nicht mehr Bestimmung, sondern Entscheidung im Namen souveränen weiblichen Kunstvermögens: „Ich habe nie einen Mann gesehen, der sich in der Darstellung des

⁸⁰ Tamara Felden: *Frauen Reisen. Zur literarischen Repräsentation weiblicher Geschlechterrollenerfahrung im 19. Jahrhundert*. New York u.a. 1993 (North American Studies in Nineteenth-Century German Literature. Bd. 13), S. 41.

⁸¹ Fanny Lewald: *Meine Lebensgeschichte* [1861/62]. Bd. 2. *Leidensjahre*. Hrsg. von Ulrike Helmer. Frankfurt a.M. 1989, S. 177f.

⁸² Ebd., S. 232.

Romeo mit der Devrient vergleichen konnte. [...] Sie und kein anderer war Romeo [...].⁸³

⁸³ Ebd., S. 177.