

Romantische Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit – Die Romane von Dorothea und Friedrich Schlegel

Markus FISCHER

Doz. Dr. Universität Bukarest;
E-mail: drmarkusfischer@yahoo.de

Abstract: While the title of Friedrich Schlegel's novel *Lucinde* (1799) bears the name of a woman, the eponymic protagonist in Dorothea Schlegel's novel *Florentin* (1801) is a man. Both novels have remained fragmentary as well in the literal as in the romantic sense of the word, both novels deal with literary constructions of femininity and masculinity. While Dorothea follows a more traditional role model in her primarily narrative novelistic text, Friedrich pursues in his predominantly speculative novelistic text rather new ways of thinking. According to the romantic concept of 'progressive Universalpoesie' he combines the two distinct principles of femininity and masculinity by establishing a connection between them and at the same time dissolving them in a universal context.

Keywords: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Dorothea Schlegel, *Florentin*, Romanticism, Masculinity, Femininity

Eine Untersuchung der romantischen Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit kann insofern besonders lohnend sein, als die Epoche der deutschen Romantik als ein erster literarischer Höhepunkt weiblicher Emanzipationsgeschichte betrachtet werden kann. Nicht von ungefähr traten zur Zeit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert im deutschen Sprachraum bedeutende Frauengestalten in Erscheinung, die das literarische Leben jener Epoche entscheidend mitbestimmten, man

denke nur an die Berliner Salons von Henriette Herz und Rahel Varnhagen, an den Wiener Salon von Caroline Pichler und überhaupt an die literarischen Arbeiten (Briefe, Übersetzungen, Gedichte, Romane) von romantischen Schriftstellerinnen wie Caroline Schlegel-Schelling, Dorothea Schlegel, Sophie Mereau, Bettina von Arnim und Karoline von Günderrode, um nur die wichtigsten zu nennen.

Gert Mattenklott hat in seinem *Romantische Frauenkultur*¹ betitelten Aufsatz über Bettina von Arnim auf das Phänomen aufmerksam gemacht, dass die Frauengestalten der Romantik, auch und gerade in der literaturwissenschaftlichen Forschung, bevorzugt mit dem Vornamen angesprochen werden, und hat dieses Phänomen auf zwei Weisen gedeutet. Zum einen sei dies ein Zeichen des Respekts vor der einmaligen Individualität der Trägerinnen dieser Vornamen, zum anderen sei dies eine Absage an den Versuch, jene besonderen weiblichen Individualitäten mit den Nachnamen ihrer prominenten Väter, Brüder oder Gatten zu behaften, deren Töchter, Schwestern und Ehefrauen sie nun eben einmal doch auch waren. So zieht man es beispielsweise vor, von der vielleicht beeindruckendsten Romantikerin lediglich als von Caroline zu sprechen, nicht aber von ihr als der Professorientochter Caroline Michaelis, verwitweten Böhmer, geschiedenen Schlegel und verheirateten Schelling, so wie man auch durch die bloße Nennung des Vornamens Dorothea auf den Nachnamen des berühmten Vaters Moses Mendelssohn, des geschiedenen Gatten Veit und des von ihr

¹ Mattenklott, Gert: *Romantische Frauenkultur*. Bettina von Arnim zum Beispiel. In: *Frauen – Literatur – Geschichte*. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Baden-Baden 1995, S. 123-143. Vgl. dazu auch das 1931 erstmals erschienene Buch von Margarete Susman *Frauen der Romantik*, das mit einer einzigen Ausnahme in den einzelnen Kapitelüberschriften durchweg den Vornamen jener Romantikerinnen den Vorzug gibt: Susman, Margarete: *Frauen der Romantik*. Frankfurt am Main, Leipzig 1996.

vergötterten zweiten Ehemannes Friedrich Schlegel bewusst Verzicht leistet.

Um bei der zuletzt genannten Romantikerin zu bleiben: Dorothea zählte zu den produktivsten Literatinnen ihrer Zeit, galt und gilt aber nicht als Aushängeschild für progressive feminine Individualität und ausgeprägte selbstständige Weiblichkeit. Ursächlich daran beteiligt ist das traditionelle Bild der Geschlechterrollen, das sie vor allem in ihren Briefen entfaltete. Eine Kostprobe: „*Und er soll dein Herr sein!*“ – Diese Worte des Schöpfers sind nicht Moralgesetz, sondern *Naturgesetz* und als solches liebevolle Warnung und Erklärung. Es können Frauen durch die unvernünftige Herrschaft der Männer unglücklich sein, ohne diese Herrschaft sind sie aber auf immer verloren und das ohne alle Ausnahme.² Und ein zweites Zitat: „In einer schönen Ehe ist es nothwendig, dass die Frau gerade so viel Verstand besitze, um den des Mannes zu verstehen; was darüber ist, ist vom Uebel.“³ Auch wenn man den brieflichen Äußerungen der hochreflektierten Dorothea immer eine gewisse Hintergründigkeit und Mentalreservation unterstellen muss, sind solche Aussagen natürlich antiemanzipatorisch par excellence. Zu dieser konservativen Grundeinstellung Dorotheas, die den Mann als Herrn über die Frau setzt, kommt dann biographisch noch die selbstlose Unterwerfung unter den Ehegatten Friedrich Schlegel hinzu, unter dessen Namen sie eigene literarische Werke publiziert, dem sie durch die Annahme gut bezahlter Übersetzungsarbeiten demütig dient und den sie durch die Übernahme von Bezahljobs (Abschriften, Sekretärstätigkeiten) finanziell zu entlasten sucht. Zum weiblichen Rollenklischee, in das sich Dorothea perfekt einzufügen scheint, gehören dann auch noch eine gewisse Klatschsucht und der unerbittliche Kampf mit Rivalinnen wie Caroline um die Gunst der Männer.

² Zit. nach dem Nachwort zu: Schlegel, Dorothea: *Florentin*. Ein Roman, hg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart 2012, S. 286.

³ Ebd.

Andererseits hat sich Dorothea aus der ihr vom Vater aufoktroierten Ehe mit dem ungeliebten Bankiersgatten Veit aus eigenem Antrieb konsequent befreit, hat sich selbstständig aus den Bindungen der jüdischen Vaterreligion herausgelöst, hat nach der Scheidung von Veit 1799 fünf Jahre lang unbeirrt mit Friedrich Schlegel in freier Partnerschaft zusammengelebt, ist im Jahr ihrer Eheschließung mit Friedrich Schlegel 1804 zum Protestantismus konvertiert, hat dann die gemeinsame Konversion des Ehepaares zum Katholizismus mit Erfolg betrieben und zwei Jahre danach (1810) auch ihre Söhne aus der Ehe mit Veit, Johannes (Jonas) und Philipp (Feibisch), katholisch taufen lassen.

Für unseren Kontext, der sich mit literarischen Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit befasst, ist nun in erster Linie der Roman Dorotheas *Florentin* von Belang, da hier, uneinträchtigt von biographischen Zufälligkeiten, exemplarisch fiktionale Frauen- und Männerbilder entworfen werden, die auf ihre feministische Intention befragt und hinterfragt werden können. Dorotheas Roman *Florentin* erschien anonym im Jahre 1801, herausgegeben von Friedrich Schlegel, der auch zwei einleitende Sonette beisteuerte. Die Arbeit an *Florentin* wurde 1799 begonnen und fällt bereits in die Zeit von Dorotheas Lebenspartnerschaft mit Friedrich. Der Roman *Florentin* kann als eine literarische Antwort auf Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* gelten, der zwei Jahre zuvor (1799) erschienen war und mit dem er formal und thematisch verwandt ist. Einflüsse lassen sich auch von Ludwig Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) und von Johann Wolfgang Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/1796) feststellen, zumal letzterer von allen Romantikern enthusiastisch gefeiert wurde. Das Urteil Goethes (und auch Schillers) über Dorotheas Roman fiel allerdings weniger günstig aus, da ihm die beiden Weimarer Dichturfürsten Dilettantismus und Epigonalität unterstellten. Das auf drei Bände angelegte

Florentin-Projekt Dorotheas blieb Fragment. Als substantielle Fortsetzung des ersten Bandes ist lediglich die *Camilla*-Novelle in Bruchstücken erhalten, die vollständige Reinschriftfassung, die nach Heinrich Finke einst vorgelegen haben soll, ist verschollen.

Im Zentrum von Dorotheas einzigem Roman steht der aristokratische Müßiggänger Florentin, der – wie der Maler Julius in Schlegels *Lucinde* – frei und ungebunden durch die Welt vagabundiert und dabei sich selbst, das Glück, die Liebe, das Ideal und die Erfüllung sucht. Abenteuer- und Künstlertum, Freiheits- und Liebesstreben verbinden sich in diesem Entwicklungsroman, der zugleich als Geheimnisroman Enthüllungen erwarten lässt, die aber aufgrund seiner Fragmentarizität im Bereich der Vermutungen bleiben müssen. Der Form nach strebt der Roman – wie auch Friedrich Schlegels *Lucinde* – das Ideal progressiver Universalpoesie an, mit der Verbindung von Narration und Reflexion, mit der Integration von diversen Geschichten, Erörterungen und Liedern in den Erzählfluss, der sowohl in die Vergangenheit (Kindheit und Jugend Florentins) als auch in die Zukunft (Aufklärung des Rätsels von Florentins Ursprung) strömt.

Wir wollen uns im Folgenden auf die Erzählgegenwart des Romans konzentrieren, weil hier, im Kontext der Dreiecksbeziehung zwischen Juliane, Eduard und Florentin sowie im Kontext der Begriffskonkurrenz von Liebe und Freundschaft,⁴ die literarischen Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit am deutlichsten hervortreten. Die tendenziell konfliktuale Darstellung der Romangestalten der jüngeren Generation wird in Dorotheas *Florentin* gerahmt und gewissermaßen auch ge-

⁴ Vgl. dazu auch das 359. Athenäumsfragment, das folgendermaßen lautet: „Freundschaft ist partiale Ehe, und Liebe ist Freundschaft von allen Seiten und nach allen Richtungen, universelle Freundschaft. Das Bewußtsein der notwendigen Grenzen ist das Unentbehrlichste und das Seltenste in der Freundschaft.“ (Schlegel, Friedrich: Werke in zwei Bänden. Bd. 1. Berlin, Weimar 1980, S. 237)

bändig durch das traditionelle Rollenmodell der gräflichen Eltern Julianes und überhaupt durch die Inszenierung des Familien- und Gemeinschaftslebens im Grafenschloss als einer vollendeten Idylle. So erklärt der Graf im ersten Kapitel des Romans dem Schlossgast Florentin das harmonische Zusammenleben der adligen Eheleute: „Eigentlich leben wir wie unsre deutschen Väter: den Mann beschäftigt der Krieg, und in Friedenszeiten die Jagd, der Frau gehört das Haus und die innere Ökonomie.“ (F 22)⁵ Jenseits des Geschlechtsrollenkonflikts steht auch die Gestalt Clementines, der Tante Julianes und Schwester der Gräfin Eleonore. Als Inbegriff der Wohltätigkeit, des Wohlwollens, der Großzügigkeit und Nachsicht erweist sie sich als würdige Trägerin ihres mythologischen Namens, wengleich ihre im Dunkel verbleibende Jugendgeschichte auf Gefährdungen und Abgründe hindeutet, die aber – wie in Stifters *Nachsommer* – durch Entsagung und Vergebung am Ende glücklich überwunden sind.

Diesen Zustand des heiteren Darüberstehens haben aber Juliane und Eduard, die bald in den heiligen Stand der Ehe treten wollen, in der Erzählgegenwart des Romans noch nicht erreicht. Die scheinbar sorglose und fröhliche Zeit bis zur Vermählung wird von den beiden Liebenden ganz unterschiedlich erlebt: „Eduard hatte eine peinigende Ungeduld Julianen ganz die seinige zu nennen; er liebte sie mit der ungestümen Heftigkeit des Jünglings; er dachte, er träumte nichts als den Augenblick, sich im ungeteilten ungestörten Besitz der schönen Geliebten zu sehen.“ (F 34) „Von dieser Ungeduld begriff Juliane nichts. Mit aller Innigkeit ihres reinen Herzens liebte sie ihn; niemand war ihr jemals liebenswürdiger erschienen; [] sie ahndete kein größeres Glück, als daß es immer so bliebe,

⁵ Der Roman *Florentin* wird im fortlaufenden Text mit der Sigle F plus Seitenzahl in Klammern nach folgender Ausgabe zitiert: Schlegel, Dorothea: *Florentin*. Ein Roman, hg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart 2012.

wie es war, es fehlte ihr so gar nichts.“ (F 34). Der sexuelle Drang und das aktive körperliche Begehren werden vom Erzähler bzw. von der Erzählerin ganz der männlichen Haltung zugeordnet, dem weiblichen Part wird als lediglich passiv sich zeigende sinnliche Komponente allenfalls „eine bängliche Ahnung, die furchtsame Scheu des sittsamen Mädchens“ (F 34) zugesprochen, keineswegs jedoch eine gleichberechtigte Position in der Erwartung wie im Erleben sinnlichen Glücks.

Ein erzählerischer Höhepunkt des Romans ist dann die gemeinsame Wanderung Florentins, Eduards und Julianes, bei der alle als Jäger gekleidet sind und Juliane sozusagen eine Hosenrolle spielt. Bei einer Rast im Wald greift Florentin zur Gitarre und singt ein trauriges Lied der Liebesehnsucht, während Juliane tanzt und sich dann mit gelöstem Haar erhitzt an Eduard lehnt. „Eduard verlor sich ganz im Anschauen ihrer Schönheit, und die Töne der Gitarre, die dazu gesungenen Worte drangen in sein Innerstes. Er drückte Julianen mit Heftigkeit an seine Brust; die Gegenwart des Freundes vergessend hielt er sich nicht länger, seine Lippen waren fest auf die ihrigen gepreßt, seine Umarmung wurde kühner, er war außer sich.“ (F 45) Die sexuelle Attacke wird von Juliane aber erfolgreich abgewehrt und zur Besiegelung der Rückkehr zur Ordnung reicht sie ihm huldvoll und beruhigend ihre Hand, die Eduard, noch betroffen von seinem eigenen Kontrollverlust, mit Küssen bedeckt. Als Florentin sein Lied geendigt hat, dringt Juliane in ihn, den beiden Verlobten seine eigene Liebe zu offenbaren: „Sie nahm seine Hand in ihre beiden Hände. Er seufzte und lehnte seine Stirn auf ihre Hand.“ (F 46) Im daran anschließenden Zwiegespräch mit Juliane rückt Florentin mit der Wahrheit heraus und bekennt: Die Liebe, die er zeitlebens suchte, hat er just bei Juliane gefunden. „Was hilft es denn, daß ich in e i n e r alles vereinigt fand, was meine Wünsche fassen? Sie ist ja die liebende Braut des Glücklichen dort!“ (F 47) Anschließend trinken sie zu dritt Wein, wobei beide Männer Juliane inständig bitten, auf die

Beimengung von Wasser zu verzichten, was Juliane aber strikt ablehnt. Mit wachsender Ausgelassenheit wächst in Juliane die Angst vor den mutwilligen Zechern: „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.“ (F 48) Als Eduard sie daraufhin ungestüm umarmt und sie mit den Worten „Was fürchtest du holder Engel! Du bist bei mir, bist mein“ (F 48) zu beruhigen versucht, entwindet sie sich ihm und weist ihn mit den Worten „Sprechen Sie jetzt gar nicht zu mir, Ihre Worte vergrößern meine Furcht... ich bin so erschreckt... ich weiß nicht warum?“ (F 48) heftig zurück und birgt ihr Gesicht in ihre beiden Hände. Mit der Methode des Totstellreflexes versucht Juliane die Bedrohlichkeit der Situation zu meistern, macht dabei aber den Männerkleidern, die sie gerade trägt, durchaus keine Ehre.

Die Dramatik des narrativen Geschehens wird dann durch die Erzählung von Florentins Jugendgeschichte gemildert, die dieser auf Bitten Julianes beim Picknick zum Besten gibt. Aber auch diese eingestreute Erzählung kulminiert, als Florentin auf seinen Jugendfreund Manfredi zu sprechen kommt, den er wie keinen anderen liebte, in einem emotionalen Höhepunkt, der von Schmerz und Wehmut gekennzeichnet ist, wobei Florentin mit vor Rührung erstickter Stimme seine Einsamkeit und sein Umherirren beklagt. Darauf folgt unmittelbar ein Schwenk in die Erzählgegenwart, der an die Dramatik der vorigen Szene bruchlos anschließt.

Eduard nahm seine Hand; Florentin blickte ihn an und sah Tränen in seinen Augen glänzen, er warf sich in seine Arme: – „Ich verstehe den Vorwurf dieses Händedrucks, mein guter Eduard! Nein, ich bin jetzt nicht mehr allein, nicht mehr in der Irre! Ich habe wieder ein Herz gefunden, das verdient neben dem Andenken an meinen Manfredi zu stehen! Ich bin dein, Eduard, auf immer!“ – „Ewig dein, mein Florentin!“ – Sie hielten sich in fester Umarmung umschlossen. – „Schließt mich nicht aus, aus eurem Bunde“, sagte

Juliane, „auch ich bin euer!“ – Eduard umarmte sie zärtlich; sie beugte sich gegen Florentin, er berührte freundlich lächelnd ihre Stirn mit seinen Lippen. (F 71f.)

Die oben geschilderte Liebesdramatik zwischen Eduard und Juliane wird durch den Freundschaftsbund des Jägertrios also vorerst gelindert, aber nicht grundsätzlich aufgehoben.

Einnächster dramatischer Höhepunkt in der Erzählgegenwart ist die Gewitterszene, in der Juliane, immer noch in Männerkleidern, wieder ganz zu ihrer Frauenrolle zurückfindet: „Ein starker Blitz, dem der Donner gleich nachfolgte, fiel vor ihnen nieder, Julianes Knie wankten, sie fiel halb ohnmächtig zu Boden. Die beiden Freunde nahmen sie abwechselnd in ihre Arme, und trugen sie fort.“ (F 107) Die „vor Angst und Müdigkeit halb tote Juliane“ (F 107) wird dann in einem Kahn zu einer nahe gelegenen Mühle verfrachtet, wo sie umgekleidet und zu Bette gebracht wird. Die anzüglichen Vermutungen der dreisten Müllerin werden am nächsten Morgen vom Müller selbst ins Reich der Phantasie verwiesen. Dieser bestätigt, dass es sich bei der jungen Fremden tatsächlich um die Grafentochter Juliane handelt, die er „in der Männertracht aber, blaß und ohnmächtig, mit nasen herunterhängenden Haaren, beim Eintritt nicht wiedererkannt“ (F 109) hat. Mit der Frauenkleidung, die sie von der Müllerin erhalten hat, werden zugleich auch die beim Picknick im Freien aus dem Lot geratenen Verhältnisse unter den Dreien wiederhergestellt. „Es gelang den beiden Freunden, Julianen auf Augenblicke ihre Unruhe vergessen zu machen, und sie etwas zu erheitern. Sie fanden aufs neue Gelegenheit über ihre Schönheit zu erstaunen. Die Blässe und die Mattigkeit im Blick verlieh ihr neue Reize.“ (F 110f.) Es ist allerdings Eduard allein, der diese Reize durch „innigste Zärtlichkeit“ (F 111) und „Versicherung der ewigen Liebe, des unvergänglichen Glücks“ (F 111) genießen darf, während Florentin sich bald mit einer ironischen Bemerkung auf den Lippen nach draußen verabschiedet. Da man sich von der gräflichen Equipage, nach der

bereits geschickt wurde, abholen lassen möchte, verbringt die Reisegesellschaft noch eine zweite Nacht in der Mühle, wobei aber Eduard und Florentin und auch das Müllerpaar von Juliane gebeten werden, wach zu bleiben, da „sie gewiß nicht würde schlafen können, wenn nicht alles im Hause wachte.“ (F 114)

In dieser durchwachten Nacht kommt es zu einem vertraulichen Gespräch zwischen den beiden Freunden, in dem Eduard Florentin seine Gefühle offenbart: „Ich kann dich nicht wieder lassen, es ist mir in manchen Augenblicken ganz unmöglich zu denken, daß ich dich wieder lassen soll! Ich bin sehr reich, ich weiß es, vielleicht ist es Unrecht, mehr zu verlangen, als ich besitze: aber ich bin in der Freundschaft unersättlich, und an dich fühle ich mich mit unnennbaren Banden geknüpft!“ (F 115) Florentin lobt Eduard dafür, dass er „selbst in dem Besitz der Geliebten noch Raum für Freundschaft“ (F 115) hat, sieht jedoch in einer Trennung auf Zeit keine Beeinträchtigung der gemeinsamen Männerfreundschaft. Doch Eduard will davon nichts hören, sondern dringt auf die Ausschließlichkeit seiner Beziehung zu Florentin. Er will die Stelle von Florentins Jugendfreund Manfredi einnehmen und sich fortan ganz der Freundschaft mit Florentin widmen: „Vereint, ungetrennt, wollen wir ersinnen und ausführen, fechten, leben und sterben, sterben für die Freiheit! Ich gehe mit dir nach Amerika!“ (F 116) Florentin bezeichnet ihn daraufhin als Schwärmer, nennt beschwörend den Namen von Eduards Braut Juliane, sieht das Ganze als Traum, als Rätsel und deutet Eduards Verhalten als Reaktion auf einen Vorfall, der ihn aufgebracht und bis zum Wahnsinn gereizt hat. Dieser vermutete Vorfall ist aber nichts anderes als die plötzliche Erkenntnis Eduards, dass Florentin Juliane ebenfalls liebt. Eduard hat dann auch gleich die Lösung für dieses problematische Dreiecksverhältnis zu Hand. Voller Zutrauen wendet er sich an Florentin mit den Worten: „Ich kenne dich, dir ist die Freundschaft heilig. Du wirst dich für den Freund aus aller Kraft deiner Seele zu bekämpfen wissen. Auch

wird deine Leidenschaft sich bald in das reinste Freundschaftsgefühl auflösen. Und dann, von beiden Freunden geleitet, soll Juliane des schönsten Daseins sich zu erfreuen haben. Keine Lücke bleibe in ihrem Herzen, ihre Liebe bedürftige Seele sei ganz glücklich im Genuß.“ (F 116f.) Florentin verweigert sich in seiner Antwort freilich der von Eduard skizzierten Lösung und führt verschiedene Argumente gegen diese ins Feld: dass er die Last der Selbstüberwindung nicht zu tragen in der Lage sei; dass er selbst an Eduards Stelle mit einer solchen Lösung keinesfalls glücklich wäre; dass er als Einsamer und Ausgestoßener für den Zirkel der feinen Welt, in dem Juliane und Eduard lebten, nicht geschaffen sei – um nur die Hauptargumente Florentins zu nennen. Im anschließenden Gespräch der Freunde mit Juliane, die nicht einschlafen kann und deshalb die Freunde zur nächtlichen Konversation ans Kaminfeuer bittet, wird allerdings deutlich, dass das Gespenst der „Eifersucht“ (F 118), das Eduard heimsucht, mitnichten gebändigt ist.⁶ Vielmehr zeigt sich Florentin nun in der vom lodernden Feuer erhellten Stube unverhüllt „die Zerstörung auf Eduards Gesicht, und in seinem Wesen“ (F 118). Auffällig an all diesen Verwirrungen der Gefühle und Verwicklungen der Romanhandlung ist, dass sämtliche Versuche, die Probleme dieser Dreiecksbeziehung zu bewältigen, ausschließlich von den beiden Männern unternommen werden, Juliane wird dabei nie zu Rate gezogen, vielmehr als passives Objekt betrachtet, über das seitens der Männer zu befinden ist.

Juliane hingegen offenbart sich lediglich ihrer Tante Clementine in einem Brief, in dem sie ihre Schwierigkeiten mit Eduard schildert und zugleich über das problematische Verhältnis

⁶ Im vorletzten Kapitel des Romans kommt es, in einer anderen Personenkonstellation, wiederum jedoch unter Beteiligung Florentins, zu einer Eskalation der Eifersucht: Walter, als er entdeckt, dass Florentin seine Betty gezeichnet hat, möchte die Herausgabe des Porträts erzwingen und stürmt, als ihm diese Bitte von Florentin versagt wird, im Zorn davon. (vgl. F 175)

von Freundschaft und Liebe nachdenkt. „Aber, was ihm nur fehlen mag? Er ist nicht allein besorgt und nachdenklich, wie ich es bin; er ist traurig, voll Mißmut bis zur ungerechten Klage: ich liebe ihn nicht so, wie er hoffte, von mir geliebt zu sein.“ (F 141) Eduards Schwanken zwischen Freundschaft und Liebe und sein ungeklärtes Verhältnis zu Florentin beeinträchtigen auch und gerade seine angestrebte Ehe mit Juliane. So heißt es weiter in Julianes Brief an Clementine:

Ich hätte vielleicht größers Recht zu klagen, als Eduard, daß ihn nicht so ganz genügt an seiner Freundin, daß er noch eines Freundes zu seinem Glücke bedarf. Jetzt wünschte ich aber selbst so sehr als er, daß Florentin bei uns bleiben möchte. In diesen Stunden der Mißverständnisse ist er unser guter Engel; die bösen Geister weichen vor seiner Gegenwart. Er ist ein ganz herrlicher Mensch, liebe Clementine! Eduard hängt mit der brüderlichsten Freundschaft an ihm und ich liebe ihn wie einen ältern Bruder. Ich fühle es wohl, was ich ihm schon jetzt verdanke, und was er uns beiden werden könnte! (F 141)

Aus dieser sentimentalischen Verwirrung, in die sich neben Freundschaft und Liebe zu allem Überflus auch noch verwandtschaftliche Gefühle mischen, gibt es für Florentin, im Interesse und zum Wohle aller, nur einen einzigen Ausweg: die Flucht, die er bezeichnenderweise mitten in den Vorbereitungen der Feierlichkeiten am Hochzeitsmorgen antritt. In einem Selbstgespräch sinniert Florentin über das Zerbrechen der göttlichen Liebe unter der Last der Konventionen: „Alles ist zerstört! Julianens holde Gestalt durch ein Gewicht angefesselt, verzerrt; das eigne, schöne, bewegliche Leben von versteinern dem Kristall umstarrt. Eduard! was will der blasse Mondschrimer der heimlichen Kränkung auf deinem Gesicht, worauf der Sonnenschein der glücklichen Liebe sonst glänzte? O es ist wahr, daß Friede und Freude bald entfliehen, wo ich verweile. Fort will ich, fort muß ich!“ (F 154) Mit diesem *Werther*-Zitat auf den Lippen bricht Florentin zur Gräfin Clementine auf, nicht ohne einen Abschiedsbrief an das Brautpaar hinterlassen zu haben: „Ich

segne meinen Eintritt in Euren Kreis, aber ich gehe, damit ihn niemand verwünsche! Lebe wohl, Eduard, gedenke meiner. – Juliane, wer Sie sieht, wird Sie kennen; wer Sie kennt, muß Sie lieben; wer Sie liebt, kann nie aufhören. Bleiben Sie glücklich!“ (F 156)

Mit dem Weggang Florentins werden nun endgültig die herkömmlichen Geschlechterrollen, die traditionellen Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit, wieder restituiert, die seine Gegenwart in Frage gestellt hatte. Der Mann ist unabhängig, die Frau abhängig, der Mann selbstbestimmt, die Frau fremdbestimmt, der Mann stark, die Frau schwach,⁷ der Mann eigenmächtig und autonom, die Frau heteronomer Familienbesitz. Juliane und deren Eltern zuliebe gibt Eduard sogar seinen Plan auf, „gleich nach der Vermählung mit Julianen auf Reisen zu gehen“ (F 151), was von der Gräfin Eleonore in einem Brief an ihre Schwester Clementine folgendermaßen kommentiert wird: „Die Kleine konnte sich nicht entschließen, uns zu verlassen, er hat sich auf ihr unablässiges Bitten entschlossen, noch einige Jahre bei uns zu leben, eh er seine weitem Pläne ausführt. Sie bleibt also immer noch in unserer Mitte, er raubt sie unserm Kreise noch nicht, er selbst ist ein teures Mitglied desselben geworden.“ (F 151) Das im Roman entworfene Frauen- und Männerbild wird dann vom Erzähler bzw. von der Erzählerin durch folgenden Erzählkommentar gleichsam besiegelt, der die Schilderung der Wanderung des Jägertrios vom gemeinsamen Picknick über die Gewitternacht in der Mühle bis zur glücklichen Rückkehr Julianes in der gräflichen Equipage beschließt:

So endigte die abenteuerliche Wanderung. Obgleich ihnen keine andere als gewöhnliche Begebenheiten zugestoßen waren, so war sie ihnen doch wichtig geworden. Sie hatten auf diesem kurzen Wege,

⁷ Vgl. dazu das Zwiegespräch mit dem Arzt, in dem Florentin die weibliche von der männlichen Natur folgendermaßen unterscheidet: „Die Frauen verstehen auch am besten die Bedürfnisse einer schwachen Natur; der Mann würde die Schwachheit lieber vertilgen von der Erde, als sie im Leiden unterstützen.“ (F 169)

den sie miteinander gewandert, tiefere Blicke in ihr Inneres zu tun Gelegenheit gefunden als sie in einem Jahre langen Nebeneinandergehen in der großen Welt vermocht hätten. 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. (F 131)

Friedrich Schlegels Roman *Lucinde*, der 1799 als erster Teil eines größer angelegten, jedoch fragment gebliebenen Romanprojekts erschien, beschreitet dagegen im Hinblick auf literarische Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit andere und durchaus neue Wege. Der Roman wurde von Schlegels Zeitgenossen wegen seiner Frivolität, wegen der in ihm enthaltenen privaten Enthüllungen und auch seiner ungewöhnlichen Struktur wegen heftig kritisiert. Allein der mit Schlegel befreundete Theologe Friedrich Schleiermacher lobte in seinen im Jahre 1800 erschienenen *Vertrauten Briefen über Lucinde* den Roman in moralischer wie in ästhetischer Hinsicht. Zeitgenossen lasen *Lucinde* vor allem als Schlüsselroman, wobei sie im Protagonisten Julius, der sich vom Verführer, Freier und Libertin zum ernsthaft Liebenden und schließlich zum treuen Ehegatten entwickelt, ein Selbstporträt Friedrich Schlegels sahen und in *Lucinde* Dorothea, ferner in einer der im Roman geschilderten Geliebten Caroline und in weiteren Gestalten Schlegels Bruder August Wilhelm, Novalis oder Tieck zu entdecken glaubten. Vor allem aber die offene, heterogene, dithyrambische, arabeskenhafte, systemtranszendente, gleichsam metaliterarische Struktur des Romans machte den Zeitgenossen zu schaffen. Manche sahen in der Prävalenz des Theoretischen in *Lucinde* eine praktische Umsetzung von Friedrich Schlegels Romantheorie, wie dieser sie in seinem *Brief über den Roman* entfaltet hat, wo es heißt: „Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen.“⁸

⁸ Schlegel, Friedrich: *Brief über den Roman*. In: Ders.: *Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. Berlin, Weimar 1980, S. 171-183, hier: S. 180.

Wir wollen uns zunächst auf das umfangreichste Kapitel von *Lucinde* konzentrieren, nicht nur weil es das Zentrum des Schlegelschen Romans bildet, um das sich am Anfang und am Ende jeweils sechs kürzere Kapitel gruppieren, sondern auch weil in diesem Kapitel mit der Überschrift *Lehrjahre der Männlichkeit*⁹ der narrative Grund für die literarischen Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit gelegt wird, die diesen Roman durch herrschen. Dessen Hauptfigur, der Maler Julius, wird als ein Mensch geschildert, der unter der Fragmentarizität seines Daseins leidet: „Alles was er liebte und mit Liebe dachte, war abgerissen und einzeln. Sein ganzes Dasein war in seiner Fantasie eine Masse von Bruchstücken ohne Zusammenhang; jedes für sich Eins und Alles, und das andre was in der Wirklichkeit daneben stand und damit verbunden war, für ihn gleichgültig und so gut wie gar nicht vorhanden.“ (L 48) Eine „Liebe ohne Gegenstand“ (L 46) zerrüttet den jungen Mann, der alles umarmen will, aber nichts greifen kann (Vgl. L 47). Die Frauen erscheinen ihm dabei „wunderbar fremd, oft ganz unbegreiflich und kaum wie Wesen seiner Gattung.“ (L 47) In der chronologisch dargestellten Begegnung mit einer Reihe von Frauen, von denen mindestens acht durch den Erzähler individualisiert, aber lediglich drei ausdrücklich beim Namen genannt werden, entsteht und wandelt sich auch Julius' Bild vom weiblichen Geschlecht. Der gescheiterte Versuch, seine erste Liebe Luise zu verführen, wirft ihn zunächst ganz auf sich und in seine Einsamkeit zurück, aus der ihn dann der Minnedienst an einer schönen, frei und ungebunden lebenden, in der guten Gesellschaft glänzenden Dame wieder befreit, wobei er einiges an Lehrgeld bezahlen muss: ihm wird nämlich „immer klarer und fester, daß vollendete Narrheit und Dummheit im Großen das eigentliche Vorrecht der Männer sei, mutwillige Bosheit hingegen mit naiver Kälte und lachender Gefühllosigkeit eine

⁹ Vgl. auch L 98: „Die männliche Ungeschicklichkeit ist ein mannigfaltiges Wesen und reich an Blüten und Früchten jeder Art.“

angeborene Kunst der Frauen.“ (L 54) Daraufhin sucht er näheren Kontakt zur Schauspielerin Lisette, einem leichten Mädchen mit zahlreichen Liebhabern, die ihm ganz ergeben ist und der er schließlich das Versprechen abnötigt, sich fortan ausschließlich ihm allein zu widmen. Weil ihr das aber, nicht zuletzt aus pekuniären Gründen, nicht gelingt, weist Julius auch die ihm durch sie angetragene Ehre der Vaterschaft zurück. Das Ganze endet tragisch: Lisette fügt sich selbst mit einem Messer tödliche Verletzungen zu und stirbt mit einem „tiefen stöhnenden Seufzer“ (L 58) in Julius’ Armen. Dieses traumatische Erlebnis führt bei Julius zu einer erneuten Abkehr vom weiblichen Geschlecht und zu einer vertieften Hinwendung zur „Freundschaft mit Jünglingen, die wie er der Begeisterung fähig waren. Diesen ergab er sein Herz, nur sie waren für ihn wahrhaft wirklich, die übrige Menge gemeiner Schattenwesen freute er sich zu verachten.“ (L 59) Im Umgang mit seinen Freunden erfährt Julius „die Göttlichkeit der männlichen Freundschaft“ (L 59), bei einem dieser Freunde sogar „mehr als weibliche Schonung und Zartheit.“ (L 60) Doch auch hier findet Julius letztendlich keine Erfüllung, die „Wut der Unbefriedigung“ (L 61) lässt ihn Totalität und Ganzheit vermissen, lässt ihn Weltverachtung und Lebensekel empfinden, lässt schließlich sogar Selbstmordgedanken in ihm aufkeimen, aus denen ihn wiederum allein eine Frau zu erretten imstande ist: „Auch diese Krankheit wie alle vorigen heilte und vernichtete der erste Anblick einer Frau, die einzig war, und die seinen Geist zum erstenmal ganz und in der Mitte traf.“ (L 63) Allerdings ist diese Frau bereits vergeben, obendrein an einen gemeinsamen Freund, was Julius aber nicht in seinem Gefühl beeinträchtigt, „daß dieser Gegenstand allein der rechte, und dieser Eindruck ewig sei. Der erste Blick schon entschied, beim zweiten wußte er’s, und sagte sich’s, daß es nun gekommen, und wirklich da sei, was er so lange dunkel erwartet hatte.“ (L 63) Es gelingt Julius freilich, „alle Liebe in sein Innerstes zurück“ (L 63) zu drängen, seine Leidenschaften

zu zähmen und so seine Angebetete ihm gegenüber sich frei und ungehindert entfalten zu lassen. „Überhaupt lag in ihrem Wesen jede Hoheit und jede Zierlichkeit, die der weiblichen Natur eigen sein kann, jede Gottähnlichkeit und jede Unart, aber alles war fein, gebildet, und weiblich.“ (L 64) In der Begegnung mit der hohen Freundin erfährt Julius, dass sich die Dinge doch zum Ganzen fügen können, Disparatheit doch in Totalität sich aufzulösen vermag. „Frei und kräftig entwickelte und äußerte sich jede einzelne Eigenheit, als sei sie nur für sich allein da, und dennoch war die reiche, kühne Mischung so ungleicher Dinge im Ganzen nicht verworren, denn ein Geist beseelte es, ein lebendiger Hauch von Harmonie und Liebe.“ (L 64) Alles umgibt die Freundin „mit Gefühl und mit Witz“ (L 64), für alles hat sie Sinn, alles veredelt sie, alles wird ihr Gespräch, in dem die Größe ihrer Seele lebendig hervortritt. „Die Vergötterung seiner erhabenen Freundin wurde für seinen Geist ein fester Mittelpunkt und Boden einer neuen Welt. Hier schwanden alle Zweifel, in diesem wirklichen Gute fühlte er den Wert des Lebens und ahndete die Allmacht des Willens.“ (L 65) Die erhabene Freundin erweckt in Julius auch die Berufung zum Künstler, der er in den kommenden Jahren fern von ihr mit aller Macht nachstrebt und die er fortan als heilige Pflicht betrachtet, für die er seine Kraft und seine Jugend aufzuopfern hat. Julius' Kunstbegeisterung erweist sich in der folgenden Zeit als dem Umgang mit dem weiblichen Geschlecht nicht gerade förderlich. Die Gefühle für „eine edle Frau“ (L 67), deren Aufmerksamkeit ihm irgendwann zuteil wird, kann er nicht zur Entfaltung bringen, vielmehr strömen seine Gefühle zurück „in das innere Meer allgemeiner Begeisterung.“ (L 67) Ja, selbst die erhabene Freundin, die „Gebietlerin des Herzens“ (L 67) tritt „in ein heiliges Dunkel zurück“ (L 67) und verflüchtigt sich zunehmend in seiner Erinnerung. „Das einzige was ihn milder und wärmer stimmte, war der Umgang mit einer andern Frau, die er als Schwester ehrte und liebte, und die er auch ganz so betrachtete.“ (L 67) In der

Begegnung mit dieser etwas älteren Freundin lernt er „die beharrliche Treue eines mütterlichen Herzens“ (L 67) kennen, „das den Kreis seiner Wirksamkeit und seiner Liebe mit bescheidner Kraft erweitert und in sich selbst vollendet, und die rohen Dinge der umgebenden Welt zu einem freundlichen Eigentum und Werkzeug des geselligen Lebens bildet.“ (L 67) Die Mutterschaft dieser schwesterlichen Freundin weckt auch in Julius die Sehnsucht nach einer Heimat und den Wunsch nach „einer schönen Ehe, die mit den Forderungen der Kunst nicht streiten sollte.“ (L 68) Nach diversen erotischen Gelegenheiten, die ihm nach längerer Enthaltbarkeit „einen frischen Genuß“ (L 69) bieten, begegnet er „einem sehr gebildeten Mädchen“ (L 69), die Gefallen an ihm findet, „weil er ihr seelenvolles Gespräch und ihren schönen Geist mit sichtbarer Innigkeit bewunderte, und ihr, ohne eine Schmeichelei auszusprechen, bloß durch die Art seines Umgangs huldigte, so gut, daß sie ihm nach und nach alles erlaubte, außer das letzte.“ (L 69) Den krönenden Abschluss dieser diversen Liebesabenteuer bildet dann die Begegnung mit der jungen Künstlerin Lucinde, der Julius „einen entschiedenen Hang zum Romantischen“ (L 70) attestiert. „Auch sie war von denen, die nicht in der gemeinen Welt leben, sondern in einer eignen selbstgedachten und selbstgebildeten. Nur was sie von Herzen liebte und ehrte, war in der Tat wirklich für sie, alles andre nichts; und sie wußte was Wert hat. Auch sie hatte mit kühner Entschlossenheit alle Rücksichten und alle Bande zerrissen und lebte völlig frei und unabhängig.“ (L 70f.) An ihr fasziniert Julius die Ähnlichkeit, ja die Gleichheit (Vgl. L 71 und 74) ihres Wesens mit dem seinen, bei ihr erfährt er den Genuss wahrer Liebe. Es begeistert ihn, dass Lucinde sich nicht „zu weiblich“ (L 72) verhält, sich nicht ziert, keiner falschen Prüderie huldigt, sondern sich dem Geliebten, der in der „unschuldigsten Unbefangenheit“ (L 72) darum gebeten hat, wenig später ganz schenkt. „Sie waren nur wenige Tage allein, als sie sich ihm auf ewig ergab und ihm die Tiefe ihrer großen

Seele öffnete, und alle Kraft, Natur und Heiligkeit, die bei ihr war.“ (L 72) Der körperliche Aspekt der Beziehung zwischen Julius und Lucinde gewinnt zusehends an Bedeutung. „Die üppige Ausbildung ihres schönen Wuchses war für die Wut seiner Liebe und seiner Sinne reizender, wie der frische Reiz der Brüste und der Spiegel eines jungfräulichen Leibes. Die hinreißende Kraft und Wärme ihrer Umschließung war mehr als mädchenhaft; sie hatte einen Anhauch von Begeisterung und Tiefe, den nur eine Mutter haben kann.“ (L 73) In der Beziehung zu Lucinde erfährt Julius endlich, was Liebe wahrhaftig ist, und dass diese sich für Männer und Frauen jeweils anders darstellt. „Er erkannte nun wohl daß die Liebe, die für die weibliche Seele ein unteilbares durchaus einfaches Gefühl ist, für den Mann nur ein Wechsel und eine Mischung von Leidenschaft, von Freundschaft und von Sinnlichkeit sein kann; und er sah mit frohem Erstaunen, daß er ebenso unendlich geliebt werde wie er liebe.“ (L 74) In der Liebe zu Lucinde erfährt Julius auch, gleichsam im utopischen Vorschein, die Lösung seines Daseinsrätsels, die Heilung seines Leidens an der Wirklichkeit, nämlich an deren Disparatheit, Dissoziation, Fragmentarisierung und Zersplitterung. Insofern Julius glaubt, alles in Lucinde „vereinigt zu besitzen, was er sonst einzeln geliebt hatte“ (L 74f.), wird ihm in utopischer Vorwegnahme auch die Einheit seines Daseins wie des Daseins überhaupt erfahrbar.

Wie seine Kunst sich vollendete und ihm von selbst in ihr gelang, was er zuvor durch kein Streben und Arbeiten erringen konnte: so ward ihm auch sein Leben zum Kunstwerk, ohne daß er eigentlich wahrnahm, wie es geschah. Es ward Licht in seinem Innern, er sah und übersah alle Massen seines Lebens und den Gliederbau des Ganzen klar und richtig, weil er in der Mitte stand. Er fühlte, daß er diese Einheit nie verlieren könne, das Rätsel seines Daseins war gelöst, er hatte das Wort gefunden und alles schien ihm dazu vorherbestimmt und von den frühesten Zeiten darauf angelegt, daß er es in der Liebe finden sollte, zu der er sich aus jugendlichem Unverstand ganz ungeschickt geglaubt hatte. (L 75f.)

Nicht von ungefähr lautet der Untertitel des Schlegelschen Romans *Bekenntnisse eines Ungeschickten*, wobei der Begriff ‚ungeschickt‘ in den Bedeutungen ‚unbeholfen‘ und ‚nicht vom Schicksal bestimmt‘ schillert und auch die Allusion auf ‚unschicklich‘ mit hineinspielt.¹⁰

Während das Romankapitel *Lehrjahre der Männlichkeit* das narrative Zentrum der Schlegelschen *Lucinde* bildet und als solches die Vergangenheit nach- und in die Gegenwart hereinholt, schöpfen die je sechs Anfangs- und Schlusskapitel, die dieses narrative Zentrum arabeskenhaft umranken, ganz aus dieser Erzählgegenwart. Es ist die Zeit der erfüllten Liebe, die auch bereits den gemeinsamen Sohn und die neugeborene Tochter Wilhelmine¹¹ mit in das narrative Geschehen einschließt. So ist im ersten Kapitel des Romans, das *Julius an Lucinde* überschrieben ist, die in den *Lehrjahren der Männlichkeit* erst mühsam errungene Erkenntnis des Daseins und der Liebe bereits voll ausgebildet. „Und so sah ich auch mit dem Auge meines Geistes die Eine ewig und einzig Geliebte in vielen Gestalten, bald als kindliches Mädchen, bald als Frau in der vollen Blüte und Energie der Liebe und der Weiblichkeit, und dann als würdige Mutter mit dem ernstesten Knaben im Arm.“ (L 7)¹² Das zweite Romankapitel mit dem Titel *Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation* wiederholt die panegyrische Eloge auf Lucinde, die Julius „zugleich die zärtlichste Geliebte und die beste Gesellschaft“ (L 12) ist „und auch eine vollkommene Freundin.“ (L 12) In der Beziehung zu Lucinde wird Julius eine neue Erfahrung der Weiblichkeit zuteil, die sich nicht mit den überkommenen Begriffen von Femininität

¹⁰ Vgl. auch L 98: „Die männliche Ungeschicklichkeit ist ein mannigfaltiges Wesen und reich an Blüten und Früchten jeder Art.“

¹¹ Vgl. das kurze Romankapitel *Charakteristik der kleinen Wilhelmine* (L 16-19).

¹² Des in diesem Zitat erwähnten Knaben wird im letzten Kapitel *Tändeleien der Fantasie* als „des zu früh entschlafnen Sohnes“ (L 108) gedacht.

deckt: „Was Gewohnheit oder Eigensinn weiblich nennen, davon weißt du nichts. Außer den kleinen Eigenheiten besteht die Weiblichkeit deiner Seele bloß darin, daß Leben und Lieben für sie gleichviel bedeutet; du fühlst alles ganz und unendlich, du weißt von keinen Absonderungen, dein Wesen ist Eins und unteilbar.“ (L 12) In der Liebe werden „alle Mysterien des weiblichen und des männlichen Mutwillens“ (L 8) miteinander verbunden und in der Einheit des Daseins, die zudem religiös¹³ gedeutet wird, miteinander verschmolzen. Die Gegensätze, etwa zwischen der „schonenden Heftigkeit des Mannes“ (L 15)¹⁴ und der „anziehenden Hingebung des Weibes“ (L 15), werden qua Rollentausch (vgl. L 14) nicht nur bedeutungslos, sondern gewinnen in ihrer reziproken Auflösung, als Vorschein der utopischen Auflösung aller Gegensätze des gesamten Daseins, allegorische Dimensionen. „Ich sehe hier eine wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit.“ (L 15)¹⁵

Das Humanum hat aber das Natürliche zum Kriterium, das solche Frauen und Männer, die sich „zur vollen ganzen Menschheit“ (L 15) entwickelt haben, von denen unterscheidet, die in falschen Halbheiten befangen geblieben sind. So teilt der

¹³ Vgl. etwa: „wir umarmten uns mit eben so viel Ausgelassenheit als Religion“ (L 8); „so schlingt die Religion der Liebe unsre Liebe immer inniger und stärker zusammen“ (L 14); das Feuer der Liebe ist für Julius „die älteste kindlichste einfachste Religion“ (L 29), als deren Priester er sich fühlt.

¹⁴ Ebenso werden als männliche Eigenschaften ins Feld geführt: „ein gewisser tölpelhafter Enthusiasmus, der gern mit allem Zarten und Heiligen herausplatzt, nicht selten über seinen eignen treuherzigen Eifer ungeschickterweise hinstürzt und mit einem Worte leicht bis zur Grobheit göttlich ist.“ (L 15)

¹⁵ Der diese Erkenntnis kommentierende Nachsatz zeigt sehr schön die Engführung von Rationalität und Frivolität im Schlegelschen Romandiskurs: „Es liegt viel darin, und was darin liegt, steht gewiß nicht so schnell auf wie ich, wenn ich dir unterliege.“ (L 15)

Ich-Erzähler im vierten, *Allegorie von der Frechheit* überschriebenen Romankapitel die Frauen in zwei Klassen ein, in solche nämlich, die „die Sinne achten und ehren, die Natur, sich selbst und die Männlichkeit“ (L 28), und in solche, die „diese wahre Unschuld verloren haben, und jeden Genuß mit Reue erkaufen.“ (L 28) Für letztere „sind die Männer nicht Menschen, sondern bloß Männer, eine eigne Gattung, die fatal aber doch gegen die Langeweile unentbehrlich ist.“ (L 28f.) Von hier aus reitet der Ich-Erzähler heftige Attacken gegen die „falsche Scham“ (L 18) und die „Prüderie“ (L 29) einer gewissen Spezies von Frauen, die der Ich-Erzähler als scheinheilig und unnatürlich brandmarkt und mit folgenden Worten verurteilt: „Sie selbst sind denn auch eine bloße Sorte, eine wie die andre, ohne Originalität und ohne Liebe.“ (L 29) Frauen wie Männer müssen also das Humanum „im Stande der Unschuld und im Schoß der Natur“ (L 25) zu erlangen trachten, in einem Prozess der Bildung oder Erziehung, der für Frauen und Männer durchaus unterschiedlich abläuft. Während die Frauen die von Diderot so bezeichnete „Empfindung des Fleisches“ (L 26) bereits als „angeborene Gabe“ (L 28) in sich tragen, müssen die Jünglinge, die jener Empfindung entbehren, diese mühsam erlernen bzw. „durch die Gunst und Huld“ (L 28) der Frauen erst „angebildet“ (L 28) bekommen.¹⁶ Hat der Jüngling diese Empfindungsfähigkeit erworben, kann er den nächsten Schritt tun und die Empfindung des Fleisches um die Gabe der Fantasie erweitern: „ihr Weg geht nach Innen, ihr Ziel ist intensive

¹⁶ Im 102. Athenäumsfragment ist umgekehrt von einem Lernprozess der Frauen die Rede, wobei der scheinbar misogyne Inhalt dieses Fragments am Ende polemisch auf die Männer zurückschlägt, denn was leichter lernbar ist, kann auch schnell erlernt werden: „Die Frauen haben durchaus keinen Sinn für die Kunst, wohl aber für die Poesie. Sie haben keine Anlage zur Wissenschaft, wohl aber zur Philosophie. An Spekulation, innerer Anschauung des Unendlichen fehlt's ihnen gar nicht, nur an Abstraktion, die sich weit eher lernen läßt.“ (Schlegel, Friedrich: *Werke in zwei Bänden*. Bd. 1. Berlin, Weimar 1980, S. 202).

Unendlichkeit, Unzertrennlichkeit ohne Zahl und Maß.“ (L 27) „Der dritte und höchste Grad ist das bleibende Gefühl von harmonischer Wärme. Welcher Jüngling das hat, der liebt nicht mehr bloß wie ein Mann, sondern zugleich auch wie ein Weib. In ihm ist die Menschheit vollendet, und er hat den Gipfel des Lebens erstiegen. Denn gewiß ist es, daß Männer von Natur bloß heiß oder kalt sind: zur Wärme müssen sie erst gebildet werden. Aber die Frauen sind von Natur sinnlich und geistig warm und haben Sinn für Wärme jeder Art.“ (L 27) Dem progressiven Vereinigungsdenken, das Schlegel in *Lucinde* propagiert, werden alle Kategorisierungen relativ, reziprok und konvertibel, die je verschiedenen Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit behalten zwar ihre Differenz, verlieren sie aber zugleich sub specie unitatis humanae. Die Liebe als Identität der Identität und der Differenz wird dabei zum utopischen Movens und zum antizipatorischen Vorschein eines geschlechtlichen Daseins jenseits der Geschlechtlichkeit. Diese Erkenntnis spiegelt sich dann wieder zurück auf das Verhalten des solchermaßen Gebildeten in der Gesellschaft: „Es wäre ja grob mit einem reizenden Mädchen so zu reden, als ob sie ein geschlechtsloses Amphibion wäre. Es ist Pflicht und Schuldigkeit immer auf das anzuspielen, was sie ist und sein wird; und so unzart, steif und schuldig, wie die Gesellschaft einmal besteht, ist es wirklich eine komische Situation, ein unschuldiges Mädchen zu sein.“ (L 45)

Der zentri-fokalen Struktur des Romans *Lucinde* gemäß, um dessen narrativen Nukleus die sechs Anfangs- und die sechs Schlusskapitel des Romans wie Kronblätter um eine Blüte gruppiert sind, setzen sich die den Romaneingang charakterisierenden Reflexionen des Ich-Erzählers auch nach dem Hauptkapitel *Lehrjahre der Männlichkeit* fort, so in dem unmittelbar auf dieses folgenden Kurzkapitel *Metamorphosen*. Auch hier wird – mit höchst poetischen Bildern – die mystische Einheit der Liebe beschworen, welche Gegensätze in sich aufnimmt,

um sie in sich aufzulösen. „Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genuß einer schönen Gegenwart. Sie ist nicht bloß eine Mischung, ein Übergang vom Sterblichen zum Unsterblichen, sondern sie ist eine völlige Einheit beider.“ (L 80) Die Liebe wird dabei zum daseinsbildenden Prinzip, das Gegensätze schafft, um sie sogleich wieder zu annihilieren. Frau und Mann, Ich und Du, Augenblick und Ewigkeit, Sterblichkeit und Unsterblichkeit, Geben und Nehmen, Sein und Werden fügen sich zu einer lebendigen Einheit, die der Ich-Erzähler im Kapitel *Metamorphosen* mithilfe verschiedener mythischer und historischer Gestalten zu charakterisieren versucht: Narzissus, Amor und Psyche, Sokrates und Diotima, Iris, Venus Anadyomene, Aurora, Zeus und Ganymed. „Jeder gibt dasselbe, was er nimmt, einer wie der andre, alles ist gleich und ganz und in sich vollendet“ (L 80). „Nur in der Antwort seines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit ganz fühlen.“ (L 81) Aus diesem Liebes- und Daseinsverständnis resultiert auch ein neues, utopisch zu nennendes Gesellschaftsmodell. „Es sollte eigentlich nur zwei Stände unter den Menschen geben, den bildenden und den gebildeten, den männlichen und den weiblichen, und statt aller künstlichen Gesellschaft eine große Ehe dieser beiden Stände, und allgemeine Brüderschaft aller Einzelnen.“ (L 83f.) „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.“ (L 85) In immer wieder neu ansetzenden Denkbewegungen umkreist das Erzähler-Ich dieses Geheimnis des Lebens, des Daseins, der Liebe, der Freude, das auch seine eigene künstlerische Arbeit beflügelt und begleitet. (vgl. L 94f.) In immer neu ausholenden Reflexionen¹⁷ bedenkt das Erzähler-Ich „das Leben und Weben der ewig strömenden Schöpfung“

¹⁷ Vgl. dazu das gesamte Kapitel *Eine Reflexion* (L 95-99).

(L 97) und „den ewigen Kreislauf immer neuer Versuche“ (L 98) der Natur, die als „höchste unteilbare Individualität“ (L 98) das Vorbild und das mustergültige Exempel für jedes einzelne Individuum darstellt, auf dass ihrem Anspruch gemäß „jeder einzelne in sich vollendet einzig und neu sei.“ (L 98) Mit lustvollem Spieltrieb wiederholt und variiert der Ich-Erzähler des Romans *Lucinde* diesen einen Gedanken immer wieder aufs Neue und lässt damit die literarischen Konstruktionen des Weiblichen und Männlichen in theoretische Überlegungen einmünden, die auch das Denken deutscher Dichter und Philosophen um 1800 (Schiller, Hölderlin, Hegel, Schelling) maßgeblich bestimmten.

Literatur

Primärliteratur

- Schlegel, Dorothea: *Florentin*. Ein Roman, hg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart 2012.
- Schlegel, Friedrich: *Lucinde*. Ein Roman, hg. von Karl Konrad Polheim. Stuttgart 1979.
- Schlegel, Friedrich: *Werke in zwei Bänden*. Berlin, Weimar 1980.

Sekundärliteratur

- Becker-Cantarino, Barbara: „Die wärmste Liebe zu unserer litterarischen Ehe“. Friedrich Schlegels *Lucinde* und Dorothea Veits *Florentin*. In: *Bi-Textualität*. Inszenierungen eines Paares, hg. von Annegret Heitmann et al., Berlin 2001, S. 131-141.
- Becker-Cantarino, Barbara: *Schlegels ‚Lucinde‘. Zum Frauenbild der Frühromantik*. In: *Colloquia Germanica* 10/2 (1976/77), S. 128-139.
- Becker-Cantarino, Barbara: *Schriftstellerinnen der Romantik*. Epoche – Werk – Wirkung. München 2000.

- Behler, Ernst: *Friedrich Schlegel: Lucinde' (1799)*. In: *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*. Neue Interpretationen, hg. von Paul Michael Lützeler. Stuttgart 1981, S. 98-124.
- Bobsin, Julia: *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe*. Studien zur Liebesthematik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800. Tübingen 1994.
- Dierkes, Hans: *Friedrich Schlegels ‚Lucinde‘, Schleiermacher und Kierkegaard*. In: DVjs 57 (1983), S. 431-449.
- Hoche, Gerrit: *Utopische Liebesentwürfe der Moderne*. Zur narrativen Produktion und Reflexion von Geschlechterdifferenzen in Friedrich Schlegels *Lucinde* und Ingeborg Bachmanns *Malina*. Frankfurt am Main 2010.
- Lange, Sigrid: *Zum Beispiel: ‚Lucinde‘*. Das „Ewigweibliche“ im Horizont der bürgerlichen Emanzipation. In: Weimarer Beiträge 33 (1987), S. 616-631.
- Lange, Sigrid: *Spiegelgeschichten*. Geschlechter und Poetiken in der Frauenliteratur um 1800. Frankfurt am Main 1995.
- Mattenklott, Gert: *Romantische Frauenkultur*. Bettina von Arnim zum Beispiel. In: *Frauen – Literatur – Geschichte*. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Baden-Baden 1995, S. 123-143.
- Stephan, Inge: *Weibliche und männliche Autorschaft*. Zum *Florentin* von Dorothea Schlegel und zur *Lucinde* von Friedrich Schlegel. In: *Wen kümmert's, wer spricht?* Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West, hg. von Inge Stephan et al. Köln, Wien 1991, S. 83-98.
- Susman, Margarete: *Frauen der Romantik*. Frankfurt am Main, Leipzig 1996.