

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	6
2. Aufbau der Arbeit & Fragestellungen.....	8
3. Androgynie	11
3.1. Zum Androgyniebegriff	11
3.2. Für das Androgynie-Motiv repräsentative Epochen	12
3.2.1. <i>Mythische Vorbilder aus der Antike</i>	13
3.2.1.1. Androgynos in Platons <i>Symposion</i>	13
3.2.1.2. Hermaphroditos-Salmakis in Ovids <i>Metamorphosen</i>	16
3.2.1.3. Adam-Eva	18
3.2.2. <i>Androgynie in der Renaissance</i>	19
3.2.3. <i>Androgynie in der Zeit der Aufklärung und Romantik</i>	21
3.2.4. <i>Androgynie um 1900 (Fin de Siècle)</i>	24
3.2.5. <i>Androgynie in den 1970er und 1980er-Jahren</i>	28
3.2.6. <i>Zusammenfassung</i>	31
4. Androgynie in Goethes <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>?	32
4.1. Androgynie qua <i>cross-dressing</i> ?	33
4.1.1. <i>Mariane</i>	38
4.1.2. <i>Chlorinde</i>	42
4.1.3. <i>Natalie</i>	43
4.1.4. <i>Therese</i>	48
4.1.5. <i>Zusammenfassung</i>	51
4.2. Mignon.....	52
4.2.1. <i>Die der Mignon zugrunde liegende Frauenfigur: Bettine</i>	54
4.2.2. <i>Betrachterposition</i>	56
4.2.3. <i>Sprachliche Gestaltung von Androgynie</i>	60
4.2.4. <i>Botanische Beglaubigung von Androgynie</i>	63
4.2.5. <i>Das „Weltei“ als Chiffre von Androgynie</i>	68
4.2.6. <i>Der Mignonkult & die sich daraus ableitenden Interpretationsmöglichkeiten</i> ..	72
4.2.7. <i>Mignon als androgyner Engel</i>	79
4.2.8. <i>Mignon als androgynes Kunstwerk</i>	82
4.2.9. <i>Mignon als Allegorie poetologischer Androgynie</i>	85
4.2.10. <i>Zusammenfassung</i>	87
4.3. Androgynie = Frauensache?	88
5. Zusammenfassung	89
6. Literaturverzeichnis	91
7. Abstract	102
8. Lebenslauf	103

1. Einleitung

Meine Geschichte mit Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist eine lange. Auf diesen Roman Goethes wurde ich erstmals in meinem zweiten Studiensemester aufmerksam: eine höher semestrige Studienkollegin zeigte mit eine jener berühmt-berüchtigten Leselisten, die unter Studierenden kursieren und deren Überschrift „Leseliste Diplomprüfung“ lautet. Viele der unzähligen Titel, die auf den schätzungsweise fünfzehn Seiten dieser Liste angeführt waren und die frau/man offensichtlich gelesen haben musste, um überhaupt einen Gedanken an die in weiter Zukunft liegende Diplomprüfung zu verschwenden, waren Werke von Goethe. Darunter, mit Leuchtstift angestrichen, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Ein paar Tage und einen Besuch bei einer Wiener Buchhandlung meines Vertrauens, später sowie mit 11,50 Euro weniger in der Geldbörse, dafür aber im Besitz eines Reclam-Exemplars des *Wilhelm Meister*, machte ich mich sogleich an die Lektüre, kapitulierte jedoch schon nach den ersten Seiten war. Ich verstand die Mariane des Romans nur zu gut: war sie vom Zuhören ermattet, überwältigte mich beim Lesen der Kindheitserinnerungen Wilhelms mehrfach der Schlaf... *Wilhelm Meister* erlitt dasselbe Schicksal, das andere zuvor erlitten hatten: Er landete in meinem Bücherregal und verschwand kurz darauf aus meinem Bewusstsein.

Aus diesem tauchte er zwei Semester später wieder auf: Mit großem Schrecken begutachtete ich in der ersten Lehrveranstaltungseinheit die eben ausgeteilte Leseliste zum Konversatorium Literaturgeschichte 1770 bis 1848. Mehrere „alte Bekannte“, die ihr ungelesenes Dasein in meinem Bücherregal fristeten, grinsten mir von dem Blatt Papier entgegen, darunter, wie hätte es auch anders sein können, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Der Lehrveranstaltungsleiter nahm die KursteilnehmerInnen damals mehrfach ins Gebet: die Lektüre des *Wilhelm Meisters* sei absolute Grundvoraussetzung für den Antritt zur Prüfung. Das ganze Semester über nahm ich mir vor, den Roman zu lesen. Eine Absicht, die ich am Tag vor der Prüfung auch umsetzte: die 639 Reclam-Seiten beschäftigten mich von früh bis spät. Der Aufwand lohnte sich; nicht nur, weil eine der Prüfungsfragen „Warum muss Mignon sterben?“ lautete.

Zwei weitere Semester später und in der Überzeugung, dass es für mich nicht allzu arbeitsintensiv werden würde, da ich ja den größten Teil, nämlich die Textlektüre, bereits absolviert hatte, entschied ich mich dazu, ein Seminar zum *Meister* zu besuchen. Irren ist bekanntlich menschlich: Es wurde eine der arbeitsintensivsten Lehrveranstaltungen meines gesamten Studiums und gleichsam der Ausgangspunkt für m/eine intensive Beschäftigung mit

diesem Roman Goethes, dessen viele Facetten mich beeindruckten. Leider verlor ich mich bei den Recherchen zur Seminararbeit, mit der diese Lehrveranstaltung ordnungsgemäß abzuschließen gewesen wäre, in unterschiedlichen Details meiner damaligen Themenstellung („Vaterschaften im Wilhelm Meister“). Ich häufte derart viel Material an, das zum Teil nichts mehr mit meiner ursprünglichen Fragestellung zu tun hatte, verlor schnell die Übersicht und mit ihr auch meine Motivation, die begonnene Arbeit fertig zu stellen. Stattdessen vertiefte ich mich immer mehr in eine andere, auf die *Lehrjahre* bezogene Fragestellung, die heute, einige Semester später, als Titel meiner Diplomarbeit fungiert: Androgynie in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*?

Das Seminar hatte demnach bei mir nicht nur als Initialzündung für meine Liebe (die sich in den unterschiedlichen Stadien des Verfassens dieser Arbeit manchmal in eine Hassliebe – mit der Betonung auf „Hass“ – umwandelte...) zu *Wilhelm Meisters Lehrjahren* gedient sondern auch mein Interesse an dem Thema, dem Motiv, der (Gedanken-)Figur der Androgynie geweckt. Unterschiedliche, von mir besuchte Lehrveranstaltungen, in denen „Androgynie“ behandelt wurde sowie ein aus einer dieser Lehrveranstaltungen hervorgegangener Aufsatz über Androgynie in Virginia Woolfs *Orlando* zeugen davon.

Ich hole mit meiner Diplomarbeit somit einerseits etwas nach, was mir auf Seminararbeits-Ebene nicht geglückt ist: eine größere, schriftliche Arbeit zum *Wilhelm Meister* abzuschließen. Darüber hinaus führe ich gleichsam jene zwei Themen, jene zwei Komplexe zusammen, die mich einen langen Weg meines Studiums hindurch begleitet haben: Goethes *Wilhelm Meister*-Roman und das Thema der Androgynie.

2. Aufbau der Arbeit & Fragestellungen

Nach einer etymologischen Herleitung des Androgynie-Begriffs und einiger einleitender Ausführungen zu selbigem werde ich mich im **ersten Teil** dieser Arbeit, Achim Aurnhammers maßgeblicher Studie aus dem Jahr 1986¹ folgend, mit jenen vier Zeitabschnitten beschäftigen, die als für die Ausbildung des Androgynie-Motivs repräsentativ gelten. Es sind dies:

- a) mythische Vorbilder aus der Zeit der Antike
- b) die Renaissance
- c) die Aufklärung und Romantik
- d) die Zeit um 1900 (*Fin de siècle*)

Aurnhammers Versuch, „den Grundstein zu einer Geschichte des literarischen Motivs der Androgynie zu legen“ (Aurnhammer 1986:1), möchte ich um einen für die Gestaltung des Androgynie-Motivs wichtigen Zeitraum erweitert wissen:

- e) die 1970er/1980er-Jahre

Während dieser Zeit entstand in nicht nur feministischen Kontexten eine Vielzahl von Texten, in denen das Androgyniemotiv auf verschiedenste Weise aufgegriffen und bearbeitet worden ist (wie z.B. Sarah Kirschs *Blitz aus heiterem Himmel*, Verena Stefans *Häutungen*, Irmtraud Morgners *Gute Botschaft der Valeska in 73 Strophen*; Christa Wolfs *Selbstversuch. Traktat zu einem Protokoll* und viele andere mehr²).

Dass in den 1970er-Jahren, die den Anfang der Neuen Frauenbewegung markieren, an Virginia Woolf anknüpfend die Entwicklung eines „androgynen Menschentyps“ (Julia Kristeva) als Ziel angesehen worden ist³, werde ich dabei ebenso thematisieren, wie das für einen nicht geringen Teil der feministisch orientierten WissenschaftlerInnen Androgynie eine

¹ Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der deutschsprachigen Literatur*. Wien, Köln u.a.: Böhlau 1986.

² vgl. dazu Inge Stephan: »Daß ich eins und doppelt bin...« Geschlechtertausch als literarisches Thema. In: *Die verborgene Frau. 6 Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Inge Stephan u. Sigrid Weigel*. Berlin: Argument-Verlag 1985, S. 153–175 und vgl. auch Armin Züger: *Männerbilder – Frauenbilder: androgyne Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bern, Wien u.a.: Lang 1992.

³ vgl.: Produktivität der Frau. Julia Kristeva im Interview mit Eliane Boucquoy. In: *alternative*, Jg. 19, H. 108/109, 1976, S. 166–173.

längst überholte Vorstellung ist, in der das traditionelle Verständnis von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ vorwiegend bewahrt bleibt⁴.

Im Anschluss werde ich mich der Frage zuwenden, ob denn – wie häufig konstatiert worden ist – der Figur des Androgyn tatsächlich die Möglichkeit einer Aufhebung der Geschlechtergrenzen eingeschrieben ist. Soviel sei vorweg dazu gesagt: der androgyn Mensch ist – mit Virginia Woolf – so konzeptualisiert, dass er die Geschlechtseigenschaften von Frauen und Männern in sich vereint. Geschlechtseigenschaften sind jedoch Zuschreibungen, die, wie Karin Hausen in ihrem Aufsatz „Die Polarisierung der Geschlechtercharaktere“⁵ gezeigt hat, sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts bzw. in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als so genannte „Geschlechtscharaktere“ herausgebildet haben, mittels derer Frauen und Männern polarisierte „Geschlechtseigenschaften“ zugeschrieben und als solche naturalisiert werden. Indem nun das Androgynie-Modell auf eben diese Geschlechtseigenschaften rekurriert und danach trachtet, als „weiblich“ und als „männlich“ angesehene Eigenschaften in sich zu vereinen, reproduziert und verfestigt es auf einer anderen Ebene die Annahme, dass es genuin weibliche und genuin männliche Eigenschaften gäbe, was keineswegs zur Auflösung von/der Geschlechtergrenzen beiträgt.

Damit endet der erste Teil, der die Basis, das Fundament für die nun im **zweiten Teil** folgende, detaillierte Analyse des Themas „Androgynie in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“ bildet.

Über die Bedeutung von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist in der germanistischen Literaturwissenschaft viel geschrieben worden. Die Wichtigkeit dieses Romans vor der Folie meiner Themenstellung bringt folgendes Zitat von Silke Horstkotte auf den Punkt:

‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ ist derjenige Roman, der Goethes Rang als Autor für die Zeitgenossen festgeschrieben hat. Friedrich Schlegel hat die Bedeutung des Textes im 216. Athenäums-Fragment explizit mit der französischen Revolution gleichgesetzt [...]. Zudem stellt der ‚Wilhelm Meister‘ die Initialzündung für den romantischen Roman dar [...]. Dabei darf die Bedeutung der androgynen Figur Mignon nicht unterschätzt werden. Der explizite Zusammenhang mit dieser Musen- und Inspirationsgestalt mit Phänomenen der Sexualität und der sexuellen Ambivalenz zeigt

⁴ Vgl. Ulla Bock u. Dorothee Alfermann: Androgynie in der Diskussion: Auflösung der Geschlechtergrenzen oder Verschwinden der Geschlechter – Eine Einleitung. In: *Androgynie. Vielfalt der Möglichkeiten*. Hg. v. Ulla Bock u. Dorothee Alfermann. Stuttgart u.a.: Metzler 1999, S. 11–34, hier: S. 11.

⁵ Karin Hausen: Die Polarisierung der Geschlechtercharaktere: eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: *Dis-Kontinuitäten: feministische Theorie*. Hg. v. Sabine Hark. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 162–191.

deutlich, daß Autorschaft um 1800 nicht unabhängig von kulturellen Konstruktionen der Geschlechterhierarchie betrachtet werden kann.⁶

Diese von Silke Horstkotte angeführten Gründe sowie die Tatsache, dass der *Wilhelm Meister* ein Kompendium an Konzepten, literarischen Gestaltungen und Umsetzungen des Androgynie-Modells darstellt, begründen meine Textauswahl, die punktuell durch den Vergleich mit der Vorstufe der *Lehrjahre*, die von Goethe in den Jahren zwischen 1777 und 1785 verfasste und erst 1910 entdeckte *Theatralische Sendung*, ergänzt wird.

Im Rahmen meiner Analyse der *Lehrjahre* werde ich in einem ersten Teil der Frage nachgehen, ob und wie *cross-dressing*, das Anlegen gegengeschlechtlicher Kleidung, als das Androgynie konstituierende Gestaltungselement im Roman zur Anwendung kommt. Nach einleitenden Ausführungen zum *cross-dressing*-Begriff widme ich mich jenen Frauenfiguren des Romans, die uns in unterschiedlichen Szenen *cross-gedressed* begegnen: Mariane, Natalie und Therese. Darüber hinaus wird hier auch der intertextuelle Bezug zur Tasso'schen Chlorinde hergestellt. In diesem Teil interessiert mich vor allem, wie Androgynie durch das Anlegen gegengeschlechtlicher Kleidung konstruiert wird/werden soll und die Tatsache, dass jene Frauenfiguren, die im *Wilhelm Meister* „Männerkleider“ tragen, dies nur in bestimmten Szenen, also nur temporär tun.

Der zweite Teil meiner Analyse widmet sich der Figur der Mignon, die die binäre Geschlechterordnung subvertiert und als die androgyne Figur des Romans schlechthin gilt. Die in der Literatur formulierte Grundannahme von Mignons Androgynie, die von einer ForscherInnengeneration unterhinterfragt in die nächste übernommen worden ist, möchte ich dabei kritisch hinterfragt wissen. Im Rahmen meiner auf Mignon bezogenen Ausführungen werde ich darlegen, welche Mittel angewandt werden, um Mignons (vermeintliches) Oszillieren zwischen den Geschlechtern, das ihrer eigenen Wahrnehmung – beharrt sie doch darauf, ein Junge zu sein – widerspricht, in Szene zu setzen.

Abschließend wende ich mich der Frage zu, ob Androgynie in den *Lehrjahren* „Frauensache“ ist und – falls ja – warum dem wohl so sein mag.

⁶ Silke Horstkotte: *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos*. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 35f.

3. Androgynie

3.1. Zum Androgyniebegriff

Der Begriff „Androgynie“ ist eine Kombination der altgriechischen Wortwurzeln *andros* (Mann) und *gyne* (Frau). Jemand wird als androgyn bezeichnet, wenn die Person sowohl „weibliche“ als auch „männliche“ Eigenschaften besitzt, die beide im gleichen Verhältnis anwesend sind.

Ulla Bock und Dorothee Alfermann sehen in der Androgynie „eine Gedankenfigur, in der Weiblichkeit und Männlichkeit – die gemeinhin als zwei entgegengesetzte Merkmale menschlichen Seins gelten – als in einer Person vereint vorgestellt werden.“ (Bock/Alfermann 1999:13). Bock/Alfermann weisen darauf hin, dass sich traditionelle androgyne Figuren vor allem in Mythen und Legenden, Anthropogonien, Kosmogonien, in „religiösen und philosophischen Systemen“ sowie in „Bildern vom Paradies“ finden. Vor diesem Hintergrund habe Androgynie oftmals als „Modell für literarische und künstlerische Ausdrucksformen“ (ebd.:12f.) gedient.

Des Weiteren machen Bock/Alfermann auf das „schwierige semantische Erbe des Begriffs“ aufmerksam: *d e r* Androgyn bezeichne schon „aufgrund seines grammatikalischen Geschlechts eine männliche Figur“ (ebd.:13); viele Studien der letzten Jahre hätten gezeigt, dass mit der Figur des Androgyns eine „recht fadenscheinige Maske“ geschaffen worden sei, „hinter der sich die altbekannten Geschlechterpolaritäten“ (ebd.:11) verbergen würden⁷.

Wörtlich übersetzt bedeute „Androgynie“ soviel wie „Mannweiblichkeit“, so Aurnhammer, der jedoch „den Begriff in einer umfassenderen Bedeutung [verwendet], die der Fülle der Antworten auf die Frage, wie *eins* aus *zwei* werden kann, entspricht.“ Aurnhammer fasst „jede Relation zweier komplementärer Elemente“, die „eins waren, eins sind oder eins sein möchten, sofern die Komplementarität geschlechtlich erkennbar ist“ (Aurnhammer 1986:2) als Androgynie auf.

Diese Arbeitsdefinition Aurnhammers ermöglicht es, die mit dem Androgynie-Begriff verbundene Problematik zu skizzieren.

⁷ Für genauere Ausführungen dazu vgl. das Kapitel 2.2.5. *Androgynie in den 1970er und 1980er-Jahren* in dieser Arbeit.

Der Androgynie-Begriff kann nur dann angewendet werden, von Androgynie kann nur dann gesprochen werden, wenn genau auf das rekurriert wird – und hierin liegt die Paradoxie des Begriffes –, was eigentlich unterminiert werden soll: ein auf dem Fundament der binären Opposition Frau-Mann basierendes Verständnis von Geschlecht/er. „Sofern die Komplementarität geschlechtlich erkennbar ist“ setzt voraus, dass sich die zueinander komplementär verhaltenden „Elemente“ eindeutig kategorisieren lassen, dass sie als zur Kategorie „Frau“ oder zur Kategorie „Mann“ zugehörig erkannt werden können. Ist es aber der „Gedankenfigur“ Androgynie nicht gerade darum, diese normativen Binarismen zu unterwandern, bzw. strebt die „Gedankenfigur“ Androgynie nicht danach, die Vorstellung einer polarisierten Zweigeschlechtlichkeit, die Opposition Frau-Mann aufzulösen bzw. zu verwischen?

Als problematisch erscheint außerdem die Terminologie an sich: dass d e r Androgyn aufgrund seines Geschlechts eine männliche Figur bezeichnet, wurde bereits erwähnt. Erschwerend kommt folgende Tatsache hinzu: lange Zeit unterlag es der Definitionsmacht von Männern zu bestimmen, was „weiblich“ bzw. was „männlich“ sein sollte, sodass es nicht zu wundern vermag, „wenn auch die traditionellen Deutungen von Androgynie aus männlicher Perspektive“ erfolgten, weshalb in den „feministischen Debatten Androgynie häufig als eine reine Männerphantasie zurückgewiesen“ (Bock/Alfermann 1999:14) wurde. Schließlich muss noch auf eine mit der wortwörtlichen Übersetzung des Androgynie-Begriffs als „Mannweiblichkeit“ einhergehende Schwierigkeit aufmerksam gemacht werden: diese Übersetzungspraxis hat dazu geführt, dass Androgynie und Hermaphroditismus lange Zeit synonym gebraucht wurden⁸. Zwar kann auch die Figur des Hermaphroditen auf eine lange Tradition verweisen, „doch die Gleichsetzung von Hermaphroditismus und Androgynie, wie auch mit Homo- und Bisexualität, rückte vor allem die körperlichen bzw. sexuellen Aspekte ins Licht“ (Bock/Alfermann 1999:13).

3.2. Für das Androgynie-Motiv repräsentative Epochen

Wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde, lassen sich nach Aurnhammer vier für die Aus-

⁸ Auch Michel Foucault setzt in seinem Text „Das wahre Geschlecht“, seiner Einleitung zur amerikanischen Ausgabe der Erinnerungen des Hermaphroditen *Herculine Barbine. Genannt Alexina B. (1838–1868)*, Hermaphroditismus und Androgynie gleich. Vgl. dazu: Wolfgang Schäffner u. Joseph Vogl: Nachwort zur deutschen Ausgabe von „Herculine Barbine dite Alexina B.“ (Paris 1978). In: *Über Hermaphroditismus. Der Fall Barbin. Michel Foucault*. Hg. v. dies. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 214–245.

bildung des Androgyniemotivs repräsentative Epochen ausmachen: die Antike, die Renaissance, die Aufklärung und Romantik sowie das *Fin de Siècle*. Im Folgenden werde ich auf jede dieser Epochen eingehen und mich im Anschluss daran mit der Ausprägung und Gestaltung des Androgynie-Motivs in den 1970er/1980er-Jahren befassen und beleuchten, wie während dieser Zeit in (nicht nur) feministischen Kontexten mit dem Androgynie-Motiv umgegangen wurde.

3.2.1. Mythische Vorbilder aus der Antike

Androgynos aus dem Platon'schen *Symposion* und Hermaphroditos-Salmakis aus den Ovid'schen *Metamorphosen* sowie Adam-Eva gelten als die wichtigsten Personifizierungen von Androgynie, die uns aus antiken Quellen überliefert sind.

3.2.1.1. Androgynos in Platons *Symposion*⁹

Platon (428/427 v. Chr. – 348/347 v. Chr.) berichtet in seinem Werk *Symposion*¹⁰ (entstanden um ca. 480 v. Chr.; dt.: *Das Gastmahl*) über ein Fest im Haus des Dichters Agathon, während dessen Verlauf die daran Beteiligten – Phaidros, Pausanias, Eryximachos, Aristophanes, Agathon, Sokrates und Alkibiades – auf unterschiedliche Art und Weise das Wesen der Liebe, „die Macht des Eros“ (Platon 2008:28), des griechischen Gottes der Liebe, zu erklären suchen, schließlich habe „bis auf den heutigen Tag noch kein Mensch es gewagt [...], den Eros würdig zu besingen“ (Platon 2008, 177c3/4).

Dem griechischen Komödiendichter Aristophanes (um 448 v. Chr. – 385 v. Chr.) legt Platon dabei die mythologische Erzählung des Androgynos, des zweigeschlechtlichen Kugelmenschen, in den Mund (Platon 2008, bes. 189c-193e). Demnach habe es früher drei Geschlechter gegeben: das weibliche, das männliche und das mittlerweile nicht mehr

⁹ Im Folgenden verwendet: Platon: *Das Gastmahl*. Übersetzt u. hrsg. v. Thomas Paulsen. Nachwort u. Anmerkungen v. Thomas Paulsen u. Rudolf Rehn. Stuttgart: Reclam 2008 (RUB 18527).

¹⁰ „Den erzählerischen Rahmen bildet eine Feier im Hause des Dichters Agathon, wo sich eine Reihe von Freunden zu einem Symposion einfindet, also zu einer jener in der Antike beliebten Feiern, bei denen man zunächst ausgiebig speiste und dann zu reichlichen Mengen Wein rednerische, musikalische, tänzerische oder erotische Darbietungen genoss, wobei es von den Anwesenden abhing, ob das Ganze eher als gesittetes Gastmahl oder wüstes Gelage endete.“ – Rolf Paulsen und Rudolf Rehn in ihrem Nachwort zu Platons *Symposion*. Wie Fußnote 9, S. 108.

existierende männlich-weibliche Geschlecht, ein „drittes, das an diesen beiden Anteil hatte“ (Platon 2008, 189e)¹¹. Die dem männlich-weiblichen Geschlecht zugehörigen Menschen waren von kugelrunder Gestalt,

wobei der Rücken und die Seiten einen Kreis bildeten, und jeder hatte vier Arme und genauso viele Beine sowie zwei Gesichter auf einem kreisrunden Hals, die einander in jeder Hinsicht ähnlich waren, und einen einzigen Kopf für die beiden in entgegengesetzte Richtungen blickenden Gesichter, weiterhin vier Ohren und zwei Geschlechtsteile und auch alles andere so, wie man es sich danach wohl vorstellen kann (Platon 2008, 189e).

Drei Geschlechter habe es deshalb gegeben, weil das männliche von der Sonne abstamme, das weibliche von der Erde, und das mannweibliche, „das, welches an beiden Anteil hat, vom Mond, weil auch der Mond an beiden Anteil hat“ (Platon 2008, 190b).

Da die an Stärke und Kraft den olympischen Gottheiten fast ebenbürtigen Kugelmenschen die privilegierte Stellung der Göttinnen und Götter anzugreifen drohten, beratschlagten diese, wie mit den Kugelmenschen zu verfahren sei. Zeus beschloss folgendes: „Ich werde sie nämlich jetzt, jeden Einzelnen, in zwei Teile zerschneiden, und sie werden dadurch schwächer werden, aber auch nützlicher für uns, weil sie an Zahl zunehmen“ (Platon 2008, 190b) – und schnitt die Menschen auseinander, wobei das Gesicht zur Schnittseite wurde. Die so voneinander getrennten Hälften sehnten sich fortan nach der sie jeweils ergänzenden Hälfte und strebten danach, sich mit dieser zu vereinen,

[u]nd indem sie sich mit den Armen umfassten und einander umschlangen, voller Begierde zusammenzuwachsen, starben sie infolge von Hunger und ihrer sonstigen Untätigkeit, weil sie nicht bereit waren, irgendetwas getrennt voneinander zu tun (Platon 2008, 191a/b).

Aus diesem Grund und aus Mitleid verlegte ihnen Zeus die Geschlechtsteile an die Vorderseite, wodurch die Fortpflanzung zwischen Frau und Mann ermöglicht wurde, „andererseits, wenn ein Mann einem Mann begegnete, sie wenigstens in ihrer Vereinigung Befriedigung fänden“ (Platon 2008, 191c).

Jede und jeder von uns wäre demnach, so Aristophanes, ein Bruchstück (*sýmbolon*) eines Menschen, welches immer das zu ihr, das zu ihm gehörende komplementäre Bruchstück suche, da „dies unsere ursprüngliche Natur war und wir ein Ganzes waren“ (Platon 2008, 192e).

¹¹ Aurnhammer weist darauf hin, dass jedes der drei Geschlechter jeweils „zwei sexuelle Kräfte in sich“ vereinte, weshalb die Kugelmenschen keinen Geschlechtsverkehr kannten (vgl. Aurnhammer 1986:9).

Dem von Platon im *Symposion* gestalteten Mythos des Androgynos liegt laut Aurnhammer ein „vollständiges symbolontisches Curriculum“ (Aurnhammer 1986:9) zugrunde, welches ein Gesamtmodell der Androgynie liefere, das alle Vereinigungsmöglichkeiten berücksichtige. Dieses Strukturmodell, mittels dessen die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten des Androgynie-Motivs erfassbar und klassifizierbar würden, orientiere sich terminologisch am antiken Gastfreundschaftsbrauch der *tessera hospitalis*. Dieser sehe vor, dass Gäste die Hälfte eines zerbrochenen Ringes, *symbolon* genannt, als Erkennungs- und/oder Erinnerungszeichen erhalten. Die als „symbolontisches Relief“ bezeichneten Bruchstellen der beiden Hälften würden die wechselseitige Abhängigkeit und spiegelbildliche Entsprechung symbolisieren (Aurnhammer 1986:3). Das Zusammenfügen – *symballein* – der beiden Hälften ermögliche es den GastfreundInnen (bzw. deren Nachkommen) sich gegenseitig zu erkennen, wobei der „Aspekt des Erkennens, das ein Wiedererkennen ist“, den Vorgang des „symbolontischen Rekurses“ charakterisieren würde: „Das ‚symbolontische Curriculum‘ besteht also aus drei Phasen: Ganzheit – Chiasma [‚Trennung in Hälften‘] – Rekurs (Wiedervereinigung)“ (Aurnhammer 1986:3).

Diese drei Phasen des symbolontischen Curriculums lassen sich in Analogie auf die Kugelmenschen aus dem Platon’schen *Symposion* umlegen: ursprünglich waren die Kugelmenschen als Ganzheit geformt und gestaltet; nach ihrer von Zeus durchgeführten Trennung, dem Chiasma, figurierte jede der beiden so entstandenen Hälften als *symbolon*, als Teilstück; durch einen anagnorisischen Akt, einem Akt der Wiedererkennung, käme es letzten Endes zum Zusammenfügen, *symballein*, der beiden Teile und so schließlich zur Wiedervereinigung, dem Rekurs.

Aurnhammer weist weiters darauf hin, dass die Trennung der drei Urgeschlechter eine „Prädestinationslehre der Liebe“ begründe, „nach der alle sexuellen Kombinationen legitimiert“ wären „als Bestrebungen, die verlorene Hälfte wiederzufinden, um die ursprüngliche Ganzheit zurückzugewinnen“ (Aurnhammer 1986:10).

Darüber hinaus rekuriere, wie Ziegler bereits 1913 nachgewiesen habe, die Rede des Aristophanes auf ältere Philosopheme: die Gestaltung eines „vorzeitlichen Androgynen“ finde sich bereits in der empedokleischen Zoogonie und Kosmogonie, dem orphischen Weltei-Mythos, im persischen Mithraskult sowie in mythischen Vorstellungen von

Zwillingsbildungen (wie zum Beispiel Isis und Osiris in der ägyptischen Religion; vgl. Aurnhammer 1986:11–15)¹².

3.2.1.2. Hermaphroditos-Salmakis in Ovids *Metamorphosen*¹³

Im vierten Buch der *Metamorphosen* des Ovids (43 v. Chr. – 17 n. Chr.) gibt die fiktive Erzählerin Alcithoë die Geschichte von Hermaphroditos und Salmakis zum Besten. Demnach sei Hermaphroditos' Name aus jenen seiner Eltern, Hermes und Aphrodite, beide zu den 12 kanonisierten olympischen Gottheiten gehörend, zusammengesetzt. Doch lasse nicht nur sein Name Rückschlüsse auf seine Eltern zu, denn „Vater und Mutter erkannte man wohl in den Zügen des Kindes“ (Ovid: *Metamorphosen* IV 290), was als epische Vorausdeutung gelesen werden kann. Im Alter von 15 Jahren habe Hermaphroditos seine Heimat verlassen, um „Fremdes Gebiet zu durchschweifen und fremde Gewässer zu sehen“ (ebd.; IV 294), wobei er an die Ufer eines sich im Reich der Nymphe Salmakis befindenden Teiches gelangt sei. Es reicht ein Blick, den die Nymphe auf den Knaben wirft, „und sie will ihn besitzen“ (ebd.; IV 316). Der in Liebesdingen unerfahrene Hermaphroditos errötet ob des offensiven Liebeswerbens der Salmakis: „Hör auf! Ich verlasse dich sonst und den Ort und entfliehe“ (ebd.; IV 336) – woraufhin Salmakis vorgibt, sich zu entfernen, den Jungen jedoch heimlich, im Schutz des Dickichts verborgen, weiter beobachtet. Als dieser, sich allein am Teich wägend, seine Kleidung ablegt und „in die Fluten“ springt, entbrennt Salmakis vor Begierde, „[w]irft ihr Gewand zur Seite und stürzt sich hinein in die Wellen“ (ebd.; IV 357). Vergeblich bleiben die Anstrengungen der Nymphe, den ihre Versuche abwehrenden Hermaphroditos zu küssen, zu umarmen und zu liebkosten; schließlich behilft sie sich mit einer Invokation:

„So sollt ihr, o Götter, gebieten: Nie darf dieser von mir, nie darf ich von diesem mich trennen!‘ Götter gab's, die erhörten den Wunsch: die Leiber der beiden [m]ischten und einten sich, und sie bekamen ein einziges Antlitz. Wie man beim Pfropfen die Zweige mit Rinde verbindet und wahrnimmt, [d]aß sie im Wachsen sich einen, zusammen sich dehnen, so war es [h]ier: nachdem durch die zähe Umarmung die Glieder vereint sind, [s]ind es nicht zwei; doch es ist eine Doppelgestaltung: man kann nicht Knabe es nennen noch Weib, denn es zeigt sich keines und beides (ebd., IV 371–379).

¹² Vgl. auch: Hedwig Kenner: *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike*. Klagenfurt u.a.: Geschichtsverein für Kärnten 1970 (Aus Forschung und Kunst 8), bes. S. 102–163.

¹³ Im Folgenden verwendet: P. Ovidius Naso: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Übers. u. hrsg. v. Hermann Breitenbach mit einer Einleitung v. L. P. Wilkinson. Stuttgart: Reclam 2005 (RUB 356).

Auffällig ist, dass es Salmakis, die Frau, ist, die sich danach sehnt, nie mehr von Hermaphroditos getrennt zu sein, was letzten Endes zu ihrer beider Vereinigung führt. Von diesem Zeitpunkt an ist von Salmakis jedoch keine Rede mehr; ihre Anteile finden keine Spiegelung/Entsprechung im Namen der durch die Verschmelzung entstandenen „Zwitterfigur“ (die den Namen Hermaphroditos beibehält), auch kommt sie, kommt ihre Perspektive nicht mehr zu Wort – sie verschwindet nach der Vereinigung mit Hermaphroditos regelrecht in ihm. Das Ende der Geschichte handelt ausschließlich von Hermaphroditos, der, wie seine Reaktionen zeigen, die Verschmelzung mit Salmakis als negativ empfindet:

Als er bemerkt, wie das klare Gewässer, in welches als Mann er [n]iedergestiegen, die Glieder ihm weibisch gemacht und der Mannheit Hälfte entzogen, da streckt er die Arme, er, Hermaphroditos, [b]etend, doch nicht mehr mit männlicher Stimme: ‚Oh schenkt eine Gabe, Vater und Mutter, dem Sohn, der die Namen von beiden vereinigt! Wer als Mann sich in dieses Gewässer begibt, der verlaß’ es, Halbmann geworden: berührt er die Flut, er verweichliche alsbald! ‘ (ebd., IV 380–386).

Der „Mannheit Hälfte“ Verlust, seine „weibischen Glieder“ und die „nicht mehr männliche Stimme“, kurzum: die Zweigeschlechtlichkeit, wird von Hermaphroditos nicht als erstrebenswerte Utopie, sondern vielmehr als Stigma angesehen, wie der an seine Eltern gerichtete, rachsüchtige Wunsch („Wer als Mann sich in dieses Gewässer begibt, der verlaß’ es, Halbmann geworden“) unmissverständlich zum Ausdruck bringt, denn, geht es nach ihm, soll nicht nur er das Schicksal einer als wenig wünschenswert empfundenen „Effeminierung“ erfahren.

In Bezug auf die Ontogenese des Hermaphroditos konstatiert Aurnhammer, dass dieser „sich vom geschlechtlich unerfahrenen Knaben erst zum Mann und dann zur männlichen Hälfte eines Androgyns“ (Aurnhammer 1986:21) wandeln würde. Eine Feststellung, die ich gerne hinterfragt wissen möchte: Einerseits ist nach der Verschmelzung von Salmakis und Hermaphroditos von Salmakis selbst keine Rede mehr, die – mit Aurnhammer gesprochen – „weibliche Hälfte des Androgyns“ kommt nicht mehr vor, wird zu einer stummen weiblichen Hälfte „degradiert“, die nicht nur ihrer Stimme sondern auch ihrer physischen Präsenz beraubt wird. Darüber hinaus, und dies scheint mir von weitaus größerer Bedeutung zu sein, würde die Idee der Gedankenfigur Androgynie ad absurdum geführt werden, wenn im Hermaphroditos die männliche Hälfte bzw. in der Salmakis die weibliche Hälfte eines Androgyns identifiziert würde. Eine derartige Interpretation würde lediglich ein auf die binäre Opposition Mann-Frau gründendes Geschlechterverhältnis reproduzieren.

3.2.1.3. Adam-Eva

Biblische Überlieferungen von der Erschaffung des Menschen betonen die Einheit von „weiblich“ und „männlich“, die darauf gründet, dass die Frau aus der Rippe des Mannes erschaffen wurde:

Da ließ Gott der Herr einen tiefen Schlaf fallen auf den Menschen, und er entschlief. Und nahm seiner Rippe eine, und schloß die Stätte zu mit Fleisch. Und Gott der Herr bauete ein Weib aus der Rippe, die er von dem Menschen nahm, und brachte sie zu ihm. Da sprach der Mensch: Das ist doch Bein von meinen Beinen, und Fleisch von meinem Fleisch. Man wird sie Männin heißen, darum, daß sie vom Manne genommen ist. Darum wird ein Mann seinen Vater und seine Mutter verlassen, und an seinem Weibe hangen, und sie werden sein Ein Fleisch (Genesis 2, 21–24).

Darüber hinaus erscheine „die Mannweiblichkeit des Urmenschen als Korrelat seiner Gottebenbildlichkeit“, so dass als „Grundlage die Auffassung von einem mannweiblichen Schöpfergott anzunehmen sei (Aurnhammer 1986:23)“ – eine Annahme, die folgende, der ersten Genesis entnommene Passage untermauere: „Und Gott schuf den Menschen Ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und er schuf sie ein Männlein und Fräulein“ (Genesis, 1,27)¹⁴.

Aurnhammer weist auf den Umstand hin, dass die Vorstellung „vom mannweiblichen Adam“ im typologischen Denken auf Christus übergegangen ist: „Bis in das 18. Jahrhundert finden sich weibliche Repräsentationen Christi“ (Aurnhammer 1986:24).

Darüber hinaus sei die christliche Ehe als symbolontisches Curriculum lesbar: die beiden sich komplementär zueinander verhaltenden Hälften würden demnach in den Momenten ihrer sexuellen Vereinigung „die menschenmögliche Annäherung an die gottgleiche Vollkommenheit Adams im Paradies“ (ebd.:25) erfahren.

¹⁴ Die hier grob nachskizzierte Argumentationslinie Aurnhammers weist eine große Schwäche auf: Sie setzt sich nicht mit der Figur der Lilith, die Gott aus demselben Lehm wie Adam erschaffen haben soll, auseinander. Der Legende nach war Lilith Adams erste Frau, die sich gegen das ihr von Gott aufgetragene Gebot, sich Adam zu unterwerfen, wehrte, was letzten Endes zu ihrem Auszug aus dem Paradies geführt habe. Danach soll sich Adam bei Gott über seine Einsamkeit beklagt haben und um dieser entgegen zu wirken, habe Gott schließlich aus einer Rippe Adams Eva erschaffen. In den 1960er und 1970er-Jahren wurde Lilith zur Ikone der Frauenemanzipation und symbolisierte die Autonomie der Frauen.

3.2.2. *Androgynie in der Renaissance*

In Lexika der Renaissance ist „der Androgynos meist dem Hermaphroditen subsumiert“ (Aurnhammer 1986:40); diesem Befund entspricht auch die Tatsache, dass die vier wichtigsten mythologischen Handbücher der Renaissance den Androgyn nicht verzeichnen: „da der Androgynos auch gleichgeschlechtliche Vervollkommnungsmöglichkeiten in Aussicht stellt, räumen ihm die anerkannten Nachschlagewerke keinen Platz ein“ (Aurnhammer 1986:45). Zwischen Androgynie und Hermaphroditismus wurde in der Renaissance nicht differenziert.

In der Renaissance-Rezeption kommt es zu Umformungen und Veränderungen mythologischer Androgynie-Konzeptionen. Die Renaissance greift auf die mittelalterliche Fortpflanzungs- und Geschlechtstheorie zurück, um Androgyne, und somit – da zwischen beiden nicht differenziert wurde – auch Hermaphroditen zeugungstheoretisch zu deuten. Dabei wurde davon ausgegangen, dass dem weiblichen Uterus ein siebenzelliger Bau zugrunde liege. Man war der Ansicht, dass sich bei der Befruchtung der linken Zellen ein weiblicher Fötus, bei der Befruchtung der rechten Zellen hingegen ein männlicher Fötus bilden würde, die Befruchtung der mittleren Zelle erzeuge schließlich einen Androgyn bzw. Hermaphroditen.

Neben den vom italienischen Neuplatonismus inspirierten Bearbeitungen des Androgynie-Mythos durch Marsilio Ficino und Leone Ebreo (vgl. dazu Aurnhammer 1986, v.a. S. 45–52), gewinnt in der Renaissance die Bearbeitung von Androgynie als Ehegleichnis an Bedeutung. Darüber hinaus wird sie konstitutives Merkmal des spielerischen Geschlechtsrollentausches des Adels (in diesem Zusammenhang sei im Rahmen dieser Arbeit erstmals auch auf den „Mignonkult“ am Hofe des französischen Königs Heinrich IV verwiesen, auf den im Kontext mit Goethes *Lehrjahren* später noch näher eingegangen wird) und spielt auch eine Rolle in der alchemischen Mythenallegorese (vgl. dazu Aurnhammer 1986, S. 118–128).

Für die deutschsprachige Androgynie-Rezeption in der Renaissance sind vor allem jene Bearbeitungen von Bedeutung, in welchen Androgyne bzw. Hermaphroditen als Karikaturen des höfischen Lebens dargestellt werden sowie die Darstellung von Androgynie bzw. Hermaphroditismus in der frühneuzeitlichen Monstrenliteratur – auf beide soll im Folgenden eingegangen werden.

Vor allem (aber nicht nur) der französische Adel der Renaissance griff das Androgynie-Ideal auf, um eine Legitimierung seiner *cross-dressing*-„Spiele“ vorweisen zu können, wobei der „Rollentausch zu einem erotischen Zeitvertreib“ (Aurnhammer 1986:79) wurde. Die Kirche versuchte zwar mit aller Vehemenz die adelige Usance des Spiels mit den Geschlechterrollen, den durch Kleidertausch zum Ausdruck gebrachten Geschlechtswechsel, zu unterbinden und berief sich auf die Autorität eines mosaischen Gesetzes¹⁵, doch selbst ein vom Papst im Jahr 1522 eigens erlassenes Verbot, welches den Frauen untersagte, sich als Männer zu (ver-)kleiden, hatte keinen Erfolg. Aurnhammer folgert:

Im Lauf der Zeit wird das Transvestitismusverbot in ein Wertesystem integriert, das in Opposition zur lizenziösen Adelsmoral steht: Diese wird im Bild des Hermaphroditen karikiert und als monströs gebrandmarkt. Das binäre Bewertungsschema prägt die Diskussion um Transvestitismus und Hosenrolle bis in die Neuzeit (Aurnhammer 1986:80).

In der Literatur dieser Zeit, präziser: in der Renaissance-Epik, wurde dem gebildeten Publikum der Konnex zwischen Androgynie bzw. Hermaphroditismus und *cross-dressing* durch das Verwenden relativ leicht dechiffrierbarer Symbole vermittelt. Als klassisches Beispiel ist in diesem Zusammenhang immer wieder die Figur der Marfisa aus dem *Orlando Furioso* des Ariost¹⁶ bemüht worden. Der Helmschmuck der Marfisa stellt jenen mythischen Vogel dar, der verbrennt, um aus seiner Asche wieder neu zu entstehen: den Phönix. Diesem wurde wegen seiner Fähigkeit, sich „aus sich selbst zu erneuern, traditionell androgyne Vollkommenheit zuerkannt“ (Aurnhammer 1986:81). Dass er Marfinas Helm ziert, kann als symbolische Versinnbildlichung von Marfinas Androgynie bzw. Hermaphroditismus, die/der sich außerdem bereits durch den Akt des Anlegens einer Rüstung manifestiert, gelesen werden.

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass auch die Figur der Clorinda aus Torquato Tassos *Das befreite Jerusalem*¹⁷ in diesem Zusammenhang immer Erwähnung findet, worauf im Rahmen dieser Arbeit noch eingegangen wird (siehe dazu Kapitel 4.1.2. dieser Arbeit).

Die frühneuzeitliche Monstrenliteratur, die sich in ihren Deutungen von Androgynie bzw. Hermaphroditismus an mittelalterlichen Interpretationen orientiert, differenziert, wie bereits festgehalten wurde, nicht zwischen Androgynen und Hermaphroditen und sieht in beiden eine

¹⁵ Deuteronomion 22,5: „Männerzeug darf nicht auf einer Frau sein, und ein Mann darf nicht das Gewand einer Frau anziehen. Denn jeder, der dieses tut, ist ein Greuel für den Herren, deinen Gott.“

¹⁶ Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso: secondo la princeps del 1516*. Firenze: Olschki, 2006.

¹⁷ Tasso, Torquato: *Das befreite Jerusalem*. Übersetzt von J. D. Gries. Stuttgart: Cotta u.a. 1893.

„Versinnbildlichung sexueller Perversion“ (Aurnhammer 1986:132). Darstellungen androgyner, hermaphroditischer Personen sind vor allem in der Emblematik zu finden: während die *pictura* eine geschlechtlich nicht bestimmbare Person zeigt, wobei die „Unsicherheit in der Geschlechtsbestimmung der *pictura*-Figur [...] aus ihrer doppelgeschlechtlichen Kleidung“ (Aurnhammer 1986:110) resultiert und auch die *inscriptio* auf die geschlechtliche Unbestimmbarkeit verweist, folgt in der *subsriptio* eine zumeist lateinische Beschreibung des Bildes, wie beispielsweise „*Natura deproperat edere novas formas*“ [„Die Natur beeilt sich, neue Gestalten hervorzubringen“], was – so Aurnhammer – einerseits auf den Beginn der Ovid’schen *Metamorphosen* anspielen und andererseits das „höfische Monstrum in den numinosen Bereich eines Naturwunders“ (Aurnhammer 1986:111) rücken würde.

Die fehlende Unterscheidung zwischen Androgyn und Hermaphrodit zeige darüber hinaus, dass die „utopische Qualität androgyner Vollkommenheit“ (ebd.: 131) in der Renaissance gänzlich verloren gegangen sei, dass Androgynie bzw. Hermaphroditismus in dieser Zeit vielmehr der Verbildlichung sexueller Perversion diene:

Das es aber ein Androgynus gewest / bedeut die aller schändlichste Sodomitische sünde / und umb solcher sünde willen / sey die Welt nicht allein zu derselbigen / sondern zu vorigen und jetzigen zeiten / grewlich durch krieg / thewre zeit und Pestilentz gestrafft worden¹⁸,

wie dieses Zitat Caspar Goltwurms stellvertretend für zahlreiche moralische und allegorische Deutungen von Androgynie/Hermaphroditismus belegen soll.

3.2.3. Androgynie in der Zeit der Aufklärung und Romantik

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts findet ein Paradigmenwechsel statt, in dessen Folge sich die Empirie gegen die Autorität antiken Schrifttums zu behaupten sucht, was dazu führt, dass „die antike Mythologie aus den Wissenschaften ausgegliedert“ (Aurnhammer 1986:178) wird.

Die durch den französischen Rationalismus und englischen Empirismus geprägte mythenfeindliche Aufklärung und die sich von antiken Vorbildern abwendende Romantik

¹⁸ Caspar Goltwurm: *Wahrhaftige Beschreibung aller fürnehmsten, göttlichen, geistlichen, himmlischen, elementischen, irdischen und teuflischen Wunderwerke*. Frankfurt 1573, 112^r; zit. nach Aurnhammer 1986:132.

versuchen das Androgynie-Motiv aus seinen mythischen Verankerungen loszulösen und „mit wissenschaftlichem Ernst“ (Aurnhammer 1986:137) in verschiedene Theorien zu verankern.

So konstatiert beispielsweise der französische Calvinist Isaak de la Peyrère (1596–1676), dass die ersten Menschen vor Adam erschaffen worden seien: die so genannte Präadamitenhypothese ist geboren. Zur Untermauerung seiner These verweist de la Peyrère auf logische Widersprüche in der Bibel, v.a. in der Genesis, dem 1. Buch Mose, und den beiden darin überlieferten Schöpfungsberichten, die bekannterweise von unterschiedlichen Verfassern zu unterschiedlichen Zeiten niedergeschrieben worden sind. Als die für eine (angenommene) Existenz von Präadamiten zentralste positive Begründung gilt die zweifache Überlieferung der Erschaffung des Menschen in der Genesis:

Peyrère geht zwar nicht so weit, aus der Formulierung von *Genesis* 1,27¹⁹, der „Präadamitenschöpfung“, eine Zweigeschlechtlichkeit der Präadamiten zu folgern, aber er hebt die geschlechtliche Dichotomie als paradoxe Zweieinigkeit hervor: Mann und Frau bilden erst zusammen einen Menschen (Aurnhammer 1998:138).

Nach Aurnhammer habe die Präadamitenhypothese jenes theoretische Fundament offeriert, das es ermöglichte, die „vollkommenen Urmenschen aus Vergangenheit und Zukunft, wohin sie Androgynie-Utopien projiziert haben, in die Gegenwart zu versetzen“ (Aurnhammer 1986:138f.). Darüber hinaus sei die Präadamitentheorie lange Zeit beachtet und rezipiert worden (ihre Nachwirkungen würden, so Aurnhammer, bis in die Gegenwart reichen) und habe in Zusammenhang mit der Androgynie-Idee das aufklärerische Konzept der „edlen glücklichen Wilden“ geprägt (vgl. ebd.:139).

Des Weiteren hält Aurnhammer fest, dass es zahlreiche Versuche, eine „Synthese von Androgynie-Idee und Präadamitenhypothese herzustellen“ (ebd.; v.a. 139–153), gegeben habe.

Der Verzicht auf den antiken Mythenfundus zur Androgynie wurde auch durch den Rückgriff auf die Botanik auszugleichen gesucht, worauf der Titel dieser Diplomarbeit, „Seht die Lilien an, entspringt nicht Gatte und Gattin auf einem Stengel“, ein bekanntes Zitat aus Goethes *Lehrjahren*, rekurriert. Da im Rahmen dieser Arbeit an späterer Stelle noch detaillierter auf die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfolgte Entdeckung der Monözie, der Zweigeschlechtlichkeit von Pflanzen, eingegangen wird, sei an dieser Stelle lediglich

¹⁹ In der betreffenden Passage heißt es: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie einen Mann und ein Weib“; Genesis 1,27 (Anm. MD).

festgehalten, dass Goethe, (wie auch Novalis, Friedrich Schiller, Friedrich Schlegel und Johann Wilhelm Ritter, um nur einige zu nennen), mit dem Prinzip pflanzlicher Zweigeschlechtlichkeit vertraut gewesen ist, wie seine *Morphologischen Studien* (und darunter insbesondere seine Arbeit die „Metamorphose der Pflanzen“²⁰, deutlich belegen und es in seinen fiktionalen Texten literarisch gestaltete (vgl. dazu auch Goethes für Marianne von Willemer verfasstes Gedicht „Gingo Biloba“²¹ aus dem Jahr 1815), auf welches an späterer Stelle noch eingegangen wird.

Auch in der Kunsttheorie gab es den Versuch, Androgynie wissenschaftlich zu verankern: der „aufgeklärten Mythosfeindlichkeit seiner Kunstbetrachtung“ (Aurnhammer 1986:161) zum Trotz ist die klassizistische Kunsttheorie des deutschen Archäologen Johann Joachim Winckelmann für die Tradition der Androgynie von besonderer Bedeutung. Im Zuge der von ihm maßgeblich ausgehenden Neubelebung der Antike wird „ausgerechnet der Jüngling, der Männlichkeit gewissermaßen frühreif und in geschlechtlich ambivalenter Form repräsentiert“²² zur präferierten „Verkörperung des Idealschönen“ (ebd.). Für Winckelmann, der in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums*²³ die Begriffe „Androgyn“, „Hermaphrodit“ und „Eunuch“ synonym gebrauchte, bestand die androgyne Schönheit darin, dass die „Formen einer Jugend von längerer Dauer im weiblichen Geschlechte der Männlichkeit eines schönen Jünglings einverleibet“ (Winckelmann 1913:76) sind. Dieses von ihm favorisierte Schönheitsideal sah er vor allem in den göttlichen Jünglingen Bacchus und Apoll verwirklicht.

Mechthild Fend hält fest, dass der Androgyn, welcher zumeist unter dem Vorzeichen „effeminierter Männlichkeit“ in Erscheinung treten würde, „eine wichtige Figur in der Ästhetik des Neoklassizismus und in der französischen Bildkultur zwischen 1790 und 1830“ gewesen sei, „während Formen maskuliner Weiblichkeit vergleichsweise selten auftreten“ würden (Fend 2003:6), ein Befund, der im Hinblick auf Goethe noch zu hinterfragen sein wird.

²⁰ Johann Wolfgang von Goethe: Morphologie. In: *Goethes Werke. Bd. XIII: Naturwissenschaftliche Schriften*. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Christian Wegner Verlag 1966, S. 53–250; darin v.a. seine Arbeit „Die Metamorphose der Pflanzen“; S. 64–102.

²¹ Gingo Biloba. In: *Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller u. Gerhard Sauder. Bd. 11.1.1.: *Diwan-Jahre 1814–1819*. Hg. v. Karl Richter u. Christoph Michel. München: Hanser 1998, S. 118f.

²² Mechthild Fend: *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750–1830*. Berlin: Reimer 2003, S. 5.

²³ Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Hg. u. eingeleitet von Victor Fleischer. Berlin, Wien: Meyer & Jessen 1913.

Aurnhammer legt dar, dass Goethes Dichtung an „Winckelmanns Auslegung androgyner Schönheit an[knüpft]“ und ihr „poetisches Leben“ (Aurnhammer 1986:164) verleihen würde und weist in diesem Zusammenhang auf „hermaphroditische Figurationen in Goethes Faustdichtung“ (Aurnhammer 1986:164), allen voran auf Mephistopheles, hin. Es versteht sich, dass Aurnhammer ferner auf die im Rahmen dieser Arbeit noch ausführlich zu behandelnde Figur der Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eingeht (vgl. Aurnhammer 1986:164–176), würde doch in der „wirkungsgeschichtlich so bedeutsamen Mignonfigur Goethes Aneignung und Ausformung des hermaphroditischen Idols Winckelmanns“ (Aurnhammer 1986:166) deutlich, da Goethe „Winckelmanns rezeptionsästhetische Kategorien des hermaphroditischen Zwischenzustandes“ (ebd.:167) zur Beschreibung Mignons anwenden würde.

Silke Horstkotte spricht in ihrer Studie *Androgyne Autorschaft* in Bezug auf Brentano, Goethe, Novalis, Schlegel und Schiller von einem „frühromantischen Androgynenmodell“, von „poetologischer Androgynie“ und letzten Endes auch von „androgyner Autorschaft“ (vgl. Fend 2003:11–89). Sie hält fest, dass in Romanen und Romanfragmenten oben genannter Autoren die „androgynen Vereinigung beider Geschlechter für eine utopische Ganzheit und Vollkommenheit jenseits der Geschlechterdifferenz“ (Fend 2003:3) stehe, das Androgyniemodell somit „auch allgemein das Überwinden binärer Oppositionen“ allegorisieren würde (ebd.). In einigen Werken dieser Autoren stünde Androgynie, so Fend, einerseits für eine „ästhetische Vollkommenheit, aber auch [für] die Selbstgenügsamkeit des männlichen Autors, der weibliche und männliche Aspekte in sich vereint“ (ebd.:4). Ein Befund, der auf den Titelhelden des *Wilhelm Meister*-Romans zutrifft, wie in Kapitel 4.2.9. dieser Arbeit kurz skizziert wird.

3.2.4. Androgynie um 1900 (*Fin de Siècle*)

In der Zeit um 1900 erfolgt in und durch die Wissenschaften eine Relativierung und Neubestimmung der Kategorien „weiblich“ und „männlich“: „Autonomie, Selbstbestimmung und Vereinzelung des Individuums“ wurden damals zu „einem vieldiskutierten Thema, in dessen Kontext Androgynie zu einem privaten Kultbild avancieren“ (Bock/Alfermann 1999:17) konnte.

Die zeitgenössische Philosophie kritisierte normative Bilder polarisierter Geschlechtscharaktere in ihrer „Verallgemeinerung zu einem dualistischen Weltauslegungsprinzip“ (Aurnhammer 1986:209). So entlarvt beispielsweise Georg Simmel in seinem Essay „Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem“²⁴ aus dem Jahr 1911 die auf das binäre Oppositionspaar „männlich-weiblich“ aufbauende Gesellschaftsordnung als eine das Männliche verabsolutierende und idealisierende, als ein männlich determiniertes System:

Daß so das Männliche zum schlechthin Objektiven und sachlich Maßgebenden verabsolutiert wird – und zwar nicht nur dessen empirische Gegebenheit, sondern so, daß auch die aus dem Männlichen und für das Männliche erwachsenden Ideen und idealen Forderungen zu übergeschlechtlich-absoluten werden – das hat für die Beurteilung der Frauen verhängnisvolle Folgen. Hier entsteht auf der einen Seite die mystisierende Überschätzung der Frau [...] Auf der anderen Seite aber, näherliegend, erheben sich alle Missverständnisse und Unterschätzungen daraus, daß ein Wesen nach Kriterien beurteilt wird, die für ein entgegengesetztes kreiert sind. Von hier aus kann die Selbstständigkeit des weiblichen Prinzips gar nicht anerkannt werden (Simmel 1996:221–222).

Walter Benjamin wendet sich gegen den in der Sprache reproduzierten Geschlechterdimorphismus, wie der folgende Auszug aus einem seiner Briefe an Herbert Belmore anschaulich zeigt:

Zur Sache: was Du über die Frau zuerst sagst, das ist im ganzen auch meine Meinung [...]. Und sehr schön sagst Du, ‚der Mann muß zart sein, muß weiblich werden wenn die Frau männlich wird.‘ So fühlte ich schon lange. Auch Deine einfache Formeln für Mann und Frau: Geist-Natur / Natur-Geist mögen wahr sein – ich allerdings vermeide hier konkret zu reden und spreche vom Männlichen und Weiblichen lieber: Denn wie sehr durchdringen sich beide im Menschen! Und so verstehst Du, daß ich die Typen ‚Mann‘, ‚Weib‘ für etwas primitiv im Denken einer Kulturmenschheit erachte. Warum bleiben wir allermeist bei dieser Teilung stehen (als Begriffsprinzipien? gut!) Aber wenn man Konkretes meint, so muß die Atomisierung viel weiter gehen, bis ins Einzelste Individuum hinein. Europa besteht aus Individuen (in denen Männliches und Weibliches ist) nicht aus Männern und Weibern.²⁵

Dieses Konzept einer „philosophischen Androgynie“ steht mit der zeitgenössischen Sexualpsychologie in Verbindung und ist um 1900 weit verbreitet (vgl. Aurnhammer 1986:210).

²⁴ Georg Simmel: Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem. In: *Hauptprobleme der Philosophie – Philosophische Kultur*. Hg. v. Rüdiger Kramme u. Otthein Rammstedt. Frankfurt/Main: 1996, S. 417–459.

²⁵ Brief an Herbert Belmore vom 23. Juni 1913. In: *Walter Benjamin: Briefe*. Hg. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, I. Frankfurt am Main 1966, S. 65.

Die (unter Rückgriff auf Wilhelm Fließ und Otto Weininger) von Sigmund Freud in seiner Sexualtheorie vertretene These, dass im Grunde jeder Mensch bisexuell sei²⁶, wurde von Magnus Hirschfeld aufgegriffen und zur Theorie der „sexuellen Zwischenstufen“ ausgebaut, wobei Hirschfeld den Begriff der Androgynie fruchtbar machte, „um den klinischen Diskurs über die ‚sexuellen Zwischenstufen‘ durch psychosoziale und kulturelle Aspekte zu erweitern“ (Bock/Alfermann 1999:17). Hirschfeld, der seit 1899 das bis 1923 jährlich erscheinende „Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen“ edierte, bemühte sich um ein Aufweichen normativer, dualistischer Mann-Frau-Schemata. In seinem 1913 erschienenen Buch *Geschlechtsübergänge*²⁷ übernahm Hirschfeld die bereits Jahrzehnte zuvor von Karl Heinrich Ulrichs entwickelte Theorie des dritten Geschlechts²⁸, des *genus tertium*, die er auf Androgyne anwandte. Bock/Alfermann resümieren, dass „Hirschfeld den Begriff Androgynie für seine emanzipatorische Sexualpolitik zu nutzen versuchte, indem er ihn nicht nur als medizinische, sondern auch als kulturelle Kategorie begriff“ (Bock/Alfermann 1999:17).

Die Theorie einer „stufenlose[n] Geschlechtсмischung“ (Aurnhammer 1986:213) ist in Otto Weiningers 1903 erstmals erschienenen *Geschlecht und Charakter*²⁹ popularisiert worden: Weininger erweitert darin „das Prinzip der unzähligen sexuellen Übergangsstufen zwischen M[ann] und W[eib] auf alle Zellen des Organismus“ (Weininger 1903:16) aus. Demnach seien

von der völligen Männlichkeit an in allen Vermittlungen bis zu deren gänzlichen Fehlen, welches mit dem Vorhandensein der absoluten Weiblichkeit zusammenfiel, [...] unzählige verschiedene Charakteristiken (Weininger 1903:17)

denkbar. Vom Prinzip der sexuellen Zwischenformen erwartete Weininger

eine bessere charakterologische Beschreibung der Individuen [...], indem es das Mischungsverhältnis zu suchen auffordert, in dem Männliches und Weibliches in jedem einzelnen zusammentreten, und die Elongation der Oszillationen zu bestimmen gebietet, deren ein Individuum nach beiden Seiten hin fähig ist (Weininger 1903:65f.).

²⁶ Vgl. dazu: Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). *Studienausgabe Bd. V*. Frankfurt am Main: 1982, bes. S. 53ff. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Freud in seiner Sexualtheorie ausdrücklich auf die Schriften des Mediziners Wilhelm Fließ zurückgreift, v.a. auf: Wilhelm Fließ: *Vom Leben und vom Tod. Biologische Vorträge*. Jena 1914.

²⁷ Magnus Hirschfeld: *Geschlechtsübergänge*. Leipzig: Verlag Max Spohr 1913.

²⁸ 36 Jahre nach der Veröffentlichung von Hirschfelds *Geschlechtsübergänge* bezeichnete die französische Schriftstellerin, Philosophin und Feministin Simone de Beauvoir in ihrem Buch *Le deuxième sexe* (orig. 1949; dt. *Das andere Geschlecht*, 1951) Frauen nach der Menopause als „drittes Geschlecht“.

²⁹ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien 1903.

Weiningers Sexualisierung menschlichen Verhaltens ist verbunden mit einem divergierenden und widersprüchlichen Gebrauch der Ausdrücke „weiblich“ und „männlich“. Er, der am antifeministischen Diskurs der Jahrhundertwende rege partizipierte, schuf eine misogyne Theorie von einander unvereinbar gegenüberstehenden Idealtypen des Weiblichen und des Männlichen und warf der Frau darin vor, von ihrer Geschlechtlichkeit geleitet zu werden, ohne Disziplin, Moral, Erkenntnisvermögen und Intellekt zu sein:

Gewiß ist die Frau die Missionärin der Idee des Koitus, und gebraucht sich selbst, wie sie alles andere in der Welt, immer nur als Mittel zu diesem Zweck; sie will den Mann als Mittel zur Lust oder zum Kinde (Weininger 1903:448).

Mittels einer historischen Wellenhypothese, wonach „in regelmäßigen Phasen mehr Zwittergeburten, mehr Zwischenformen auf die Welt kommen als in den Intervallen“ (Weininger 1903:90) versuchte Weininger seinen Befund von einer hohen Anzahl „hermaphroditischer Menschen“ (ebd.:91) und den sezessionistischen Geschmack seiner Zeit, welcher „großen, schlanken Frauen mit flachen Brüsten und schmalen Hüften den Preis der Schönheit zuerkennt“ (ebd.:90) zu erklären. Aurnhammer konstatiert, dass die Bisexualitätstheorie Weiningers den traditionellen Gegensatz der Geschlechter paradoxerweise weiter verschärfen würde, da sie das „Weibliche“ dogmatisch ab-, das „Männliche“ hingegen einseitig aufwerten würde (Aurnhammer 1986:215).

Abschließend sei noch auf folgenden Umstand hingewiesen: die in der zeitgenössischen Sexualpsychologie zur „heiligen Vollkommenheit“ erklärte sexuelle Enthaltsamkeit, mittels welcher „die in sich ruhende androgyne Jungfräulichkeit bewahrt werden“ konnte (Aurnhammer 1986:217) stand mit fiktionalen Androgynie-Versionen in der Literatur der Jahrhundertwende, „die androgyne Vollkommenheit vorzugsweise mit Geschlechtslosigkeit gleichsetzen und in selbstgenügsamen Einzelwesen zur Darstellung bringen“ (ebd.) in engem Zusammenhang. Daneben gab es aber auch jene Versionen, in welchen das Androgynie-Thema mit ekstatischer Sexualität assoziiert wurde³⁰.

³⁰ Vgl. dazu z.B. Stanislaw Przybyszewskis Roman *Androgyne*: „Es geschehe! Er und sie sollten zum Urschoss zurückkehren um zu einer heiligen Sonne zu werden. Eins und unteilbar sollten sie werden, und alle Geheimnisse nackt und gelöst mit ihren Augen schauen und in gottewiger Klarheit alle Ursachen und Ziele durchdringen und sie leiten und alle Erden und jegliches Sein beherrschen in dem Gottgefühl: Er-Sie! Androgyne! Es umfloss ihn der Glanz ihrer feinen, weissen Hände, ihn durchströmte der Duft ihres Körpers und in seiner Seele jauchzte das verlangende, lockende Geflüster: Komm, Geliebter, komm! Und er ging mit einem gewaltigen Todestriumph in seinem Herzen, dort wo im Mondesglanz der siebenarmige See schimmerte – ging still und gross und wiederholte nur mit unendlicher Liebe: Ich gehe, ich komme!“ – Stanislaw Przybyszewski: *Androgyne*. Berlin 1906, S. 107f.

3.2.5. Androgynie in den 1970er und 1980er-Jahren

Sozialhistorische und ideengeschichtliche Betrachtungen zeigen, dass Androgynie verstärkt in gesellschaftlichen Umbruchszeiten thematisiert wird und vor allem dann aufgegriffen wird, „wenn gesellschaftliche Entwicklungen überkommene Traditionen aufbrechen lassen und auch die Geschlechterrollen neu definiert bzw. neu ausgehandelt werden müssen“³¹. Die Figur des Androgynen würde auf der „Suche nach neuen, den gesellschaftlichen Veränderungen angemessenen Beziehungen zwischen den Geschlechtern“ (ebd.) immer wieder neu aktualisiert werden und ihrer Zeit entsprechende Facetten entwickeln.

Für Armin Züger war und ist die „androgyn Perspektive“ nach wie vor eine „feministische Antwort auf die übertriebene Geschlechterpolarität. Androgynie bezeichnet demnach einen Status zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit“ (Züger 1992:116).

Der Frage, ob Androgynie, die androgyn Perspektive oder das Androgynen-Modell für „viele Feministinnen“ nach wie vor eine Fluchtmöglichkeit aus der Unterdrückung durch das Geschlecht bedeutet, da – so Züger – der androgyn Mensch die Begrenzungen der traditionellen Weiblichkeits- und Männlichkeitsstereotype aufhebe (vgl. ebd.:117ff.), möchte ich kritisch hinterfragt wissen. Meinen Fokus lege ich dabei auf die 20er/30er Jahre des 19. Jahrhunderts sowie auf die 1970er/80er Jahre – beide Zeiträume repräsentieren Umbruchszeiten, in denen (die) Geschlechterrollen neu verhandelt worden sind, weshalb ich ihnen besondere Aufmerksamkeit einräume.

Im sechsten und letzten Abschnitt ihres 1929 erschienenen Essays „Ein eigenes Zimmer“³² erläutert Virginia Woolf, dass eine vollkommene Autorin, ein vollkommener Autor androgyn sein müsse, somit im Geist eine „natürliche Verschmelzung“ (ebd.:98) ihrer, seiner weiblichen und männlichen Seiten erreichen müsse, „als ob es im Geist zwei Geschlechter gäbe, die den zwei Geschlechtern im Körper entsprechen, und ob auch sie vereinigt werden müssen, um vollkommene Befriedigung und Glückseligkeit zu erlangen.“ (ebd.). Rein „männliche“ Schreibweisen seien langweilig und tot, die großen Schriftstellerinnen und Schriftsteller, angefangen bei Shakespeare, seien alle androgyn gewesen.

³¹ Ulla Bock: Androgynie: Auflösung der Geschlechtergrenzen: In: *Handbuch zur Frauenbildung*. Hg. v. Wiltrud Gieseke. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 75–83, hier S. 78.

³² Virginia Woolf: Ein eigenes Zimmer. In: dies.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Klaus Reichert. Frankfurt/Main: Fischer 2001, S. 9–125, hier S. 98.

Um ihren Essay „Ein eigenes Zimmer“ zu verfassen, unterbrach Woolf die Arbeit an ihrem Roman *Orlando. Eine Biographie*³³. In „Ein eigenes Zimmer“ konzeptualisiert Woolf die idealtypische Vorstellung einer androgynen Autorin, eines androgynen Autors, in *Orlando* setzt sie diese von ihr konzipierte Idee in die (literarische) Praxis um. Die literarische Gestaltung des Motivs der Androgynie wird im *Orlando* auf verschiedenen Ebenen elaboriert. In der Titelfigur, der wohl prominentesten Ikone des Androgyniediskurses, spiegelt sich Woolfs poetologisches Konzept wider: Orlando, Eigenschaften beider Geschlechter in sich vereinend, kann – da androgyn – als vollkommene Autorin gesehen werden, was durch die Verleihung eines bedeutenden Literaturpreises am Ende des Romans versinnbildlicht werden soll.

Im Rahmen der feministischen Rezeption ist einerseits die Bedeutung des Woolf'schen Androgyniebegriffs in ihrem literarischen Werk als nicht unumstritten wahrgenommen worden³⁴; des Weiteren wurde oftmals nach dem „Stellenwert der Androgynie innerhalb von Woolfs Patriarchatskritik“³⁵ gefragt und seit den 1980er Jahren steht die Frage, „ob Woolf das Androgyniemotiv seiner bis in die Antike zurückreichenden Tradition zu entwenden vermag“³⁶ im Mittelpunkt.

Mit Beginn der zweiten Frauenbewegung wurde das „Thema Androgynie“ sehr differenziert diskutiert. Während die einen in der Androgynie „ein erstrebenswertes Sozialisationsziel, das zu mehr Egalität zwischen den Geschlechtern führt“ (Bock 2001:76), sahen, legten andere den Akzent eher auf die Differenz zwischen den Geschlechtern und „vermochten das Freiheitspotential nicht zu erkennen, zumindest nicht für Frauen, denn Androgynie sei allein ein Privileg der Männer“ (ebd.:77).

Angeheizt wurde diese Diskussion durch eine im Jahr 1973 erschienenen Androgynie-Studie der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Carolyn G. Heilbrunn, die in *Towards a Recognition of Androgyny*³⁷ Androgynie als mit den Ideen und Anliegen des Feminismus

³³ Virginia Woolf: *Orlando. Eine Biographie*. Deutsch von Brigitte Walitzek. Hg. u. kommentiert v. Klaus Reichert. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

³⁴ Vgl. dazu exemplarisch: Nathaniel Brown: The „Double Soul“: Virginia Woolf, Shelley, and Androgyny. In: *Keats-Shelley-Journal* 33 1984, S. 182–204 und auch Christy L. Burns: Re-Dressing Feminist Identities: Tensions Between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's *Orlando*. In: *20th Century Literature*, Jg. 40, Nr. 3, 1994, S. 342–364.

³⁵ Vgl. zum Beispiel Eliane Showalter: *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton 1977, v.a. S. 263–297; Jane Marcus: „Taking the Bull by the Udders“: Sexual Difference in Virginia Woolf – a Conspiracy Theory. In: dies. (Hg.): *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Century Celebration*. Basingstoke, London 1987, S. 146–169 und auch Willi Erzgräber: *Virginia Woolf*. Tübingen, Basel 1993, bes. S. 119–147.

³⁶ Andrea Rinnert: *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*. Königstein/Taurus: Ulrike Helmer Verlag 2001, S. 44.

³⁷ Carolyn G. Heilbrunn: *Towards Androgyny of Male and Female in Literature*. London 1973.

unvereinbar sieht. Heilbrunns Publikation blieb nicht die letzte, die diese Linie vertreten sollte; die „Kontroverse, ob das Konzept der Androgynie den Frauen hilft, ihre Emanzipationsbestrebungen zu verfolgen, zieht sich bis in die Gegenwart hinein“ (ebd.). Viele diskurstheoretische Einzelanalysen aus den (vor allem) Geistes- und Sozialwissenschaften vertreten und untermauern jene These die besagt, dass Androgynie eine in erster Linie männliche Fantasie sei. „Schaffen wir ihn ab“, fordert die hier für diese Position exemplarisch genannte Susanne Amrain. Mit „ihn“ ist „der Androgyn“ gemeint, eine von Männern geschaffene (Gedanken-)Figur, ein von Männern kreierter Mythos, den es – so ihre These – geradezu brauchen würde um das hegemoniale Verhältnis zwischen den Geschlechtern aufrecht zu erhalten.

Eine gegenteilige Position hatte etwas mehr als zehn Jahre zuvor die französische Philosophin Elisabeth Badinter in ihrem Buch *L'un est l'autre*³⁸ vertreten. In diesem, in der Öffentlichkeit mit großer Aufmerksamkeit bedachten Buch, verkündete Badinter die „androgyn Revolution“. Laut Badinter liege das Patriarchat seit der Französischen Revolution, also seit über 200 Jahren, im Todeskampf, was Badinter zu der Annahme bringt, der Geschlechterkampf wäre an sein Ende angelangt (vgl. Bock 2001:78). Mechthild Fend hält Badinters Argumentation richtigerweise folgende Tatsache entgegen: mit Blick auf die Französische Revolution ließe sich einwenden,

daß Frauen aus der modernen Demokratie zunächst einmal ausgeschlossen wurden. Die Bürgerrechte blieben den Frauen vorenthalten und aus den Gleichheitspostulaten wurden sie – trotz aller Einsprüche – ausgegrenzt. Die Überdeterminierung der Geschlechterdifferenz erscheint wie die Kehrseite der Egalität unter Brüdern, denn die Unterschiede zwischen den Geschlechtern werden mit dem Ende des Ancien Régime anstelle der Standesunterschiede zu der grundlegenden gesellschaftlichen Differenz (Fend 2003:9).

Eine ähnliche Argumentationslinie vertritt auch Eva Horn in ihrem Vorwort zu *Geschlecht und Moderne* von Geneviève Fraisse³⁹.

Julia Kristeva meint im Androgyn einen „verkleideten Phallus“ dechiffrieren zu können, eine

³⁸ Elisabeth Badinter: *Ich bin Du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder die androgyn Revolution*. München/Zürich 1987 (frz. Orig. 1986).

³⁹ Vgl. Eva Horn: *Geschlecht und Moderne*. Ein Vorwort. In: Geneviève Fraisse: *Geschlecht und Moderne. Archäologien der Gleichberechtigung*. Frankfurt am Main, 1995, S. 7–21.

„Maskerade für die Liquidierung von Weiblichkeit“⁴⁰, doch ist ihre zur Untermauerung dieser Annahme vorgebrachte Argumentation eine nicht unproblematische: indem sie von einer „normalen“ Geschlechtsidentität ausgeht, die mit der Entscheidung „für ein Geschlecht“ (ebd.) erlangt werde, „pathologisiert [sie] Androgynie und in diesem Zusammenhang auch Homosexualität“ (Fend 2003:7).

3.2.6. Zusammenfassung

Die wichtigsten Aussagen der vorangehenden Kapitel in Kürze resümierend lässt sich festhalten, dass der Begriff der Androgynie auf eine lange historische Entwicklung, in deren Verlauf er von unterschiedlichen Aktanten geprägt worden ist, zurückblicken kann sowie dass die mit dem Androgynie-Begriff einhergehenden Ideen und Vorstellungen keineswegs unumstritten, sondern vielmehr ambivalent und umkämpft sind.

Dass der Begriff auch nicht ein per se emanzipativer ist, zeige sich – so die feministischen KritikerInnen – bereits in seinem grammatikalischen Geschlecht: der Androgyn würde demnach eine männliche Perspektive spiegeln.

⁴⁰ Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main [frz. Orig. 1983], S. 73.

4. Androgynie in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*⁴¹?

Das Motiv der Androgynie im *Wilhelm Meister* stellt ein mittlerweile intensiv beachtetes Feld in der Forschungsliteratur zu Goethe dar. Eine Vielzahl an Publikationen, die den Androgynie-Aspekt in Goethes klassischem Bildungsroman⁴² untersuchen, stammen aus den 1970er und 1980er-Jahren⁴³. Dieser Befund vermag nicht zu verwundern, wird bedacht, dass die 70er und 80er Jahre einen für die Beschäftigung mit dem Androgynie-Motiv repräsentativen Zeitraum darstellen (vgl. dazu Kapitel 3.2.5. dieser Arbeit).

Sich mit dem Themenkomplex der Androgynie befassende Studien gingen (und gehen nach wie vor) davon aus, dass viele der im *Wilhelm Meister* vorkommenden Frauenfiguren androgyne Figuren darstellen und repräsentieren bzw. dass sie zumindest zur (temporären) Androgynie neigen würden. Jener Befund, der den Frauenfiguren des Romans Androgynie diagnostiziert, wurde dabei von einer ForscherInnengeneration in die nächste übernommen, oftmals ohne vorher einer kritischen Hinterfragung unterzogen worden zu sein.

Für meine nun folgende Analyse von Goethes *Wilhelm Meister* möchte ich das auf die Frauenfiguren des Romans bezogene Androgynie-Postulat in Frage stellen und werde zu zeigen versuchen, dass diese nicht *per se* als androgyne Figuren bezeichnet werden können, worauf das im Titel meiner Diplomarbeit bewusst gesetzte Fragezeichen rekuriert. Das auf die in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* vorkommenden Frauenfiguren bezogene Androgynie-Postulat möchte ich in meinen folgenden Ausführungen als *quaestio disputata* verstanden wissen.

Leicht erkennbar ist, dass im Rahmen meiner Analyse ausschließlich die Frauenfiguren des Romans fokussiert werden, was die Schlussfolgerung, dass Androgynie in den *Lehrjahren* Frauensache wäre, nahelegt. Dass dem so ist, kann nicht geleugnet werden – warum dem so ist, möchte ich, meine Arbeit abschließend, diskutieren.

⁴¹ Im Folgenden verwendet: Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Bd. VII: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz*. München: Beck 1977. Fortan abgekürzt als *Lehrjahre*.

⁴² Auch wenn in dieser Arbeit nicht darauf eingegangen werden kann, darf der obligate Hinweis auf das Genre des Bildungsromans, als dessen prototypischer Vertreter die *Lehrjahre* gelten, nicht fehlen. Zum (deutschen) Bildungsroman siehe vor allem: Rolf Selbmann: *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: Metzler 1984.

⁴³ Exemplarisch seien folgende Arbeiten von Hellmut Ammerlahn angeführt, die für eine (nicht nur, aber auch) unter dem Androgynie-Aspekt stehende Rezeption von Goethes *Wilhelm Meister* als paradigmatisch gelten: Hellmut Ammerlahn: *Wilhelm Meisters Mignon – ein offenes Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden*. In: DVjs 42 (1968), S. 89–116; ders.: *Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv. Zur Genese und Symbolik der Goetheschen Geniusgestalten*. In: Monatshefte 64 (1972), S. 17–24; ders.: *Puppentänzer-Dämon-Genius-Engel: Naturkind, Poesiekind und Kunstwerdung bei Goethe*. In: *The German Quarterly* 54 (1981), S. 19–32.

4.1. Androgynie qua *cross-dressing*?

Von „weibliche[n] Offizierchen“, „artige[n] Jägerburschen“, „Amazonen“ und Frauen im „Mannsüberrock“ oder: Eine Frau soll nicht Männerkleider tragen...

„Das Schauspiel dauerte sehr lange“ (*Lehrjahre*:9) – bereits der Einstieg in die *Lehrjahre* kann als eine Anspielung darauf gelesen werden, dass die *Lehrjahre* in weiten Teilen ein Theaterroman sind. Schon der allererste Satz konfrontiert die LeserInnen mit der Welt des Theaters, die eine zwischen „Sein“ und „Schein“ oszillierende ist, eine mit dem „Sein“ und dem „Schein“ Spielende – etwa mit jenem der Geschlechter. Eine Welt also, in der uns, „weibliche Offizierchen“, „artige Jägerburschen“, „Amazonen“ und Frauen im „Mannsüberrock“ begegnen (können).

Eine Möglichkeit um das Spiel mit dem „Sein“ und „Schein“ der Geschlechter, um das Oszillieren zwischen den Geschlechtern performativ in Szene zu setzen, bietet das Anlegen von gegengeschlechtlicher Kleidung, das *cross-dressing*. Es ist in erster Linie eben dieses Anlegen gegengeschlechtlicher Kleidung, das in der Forschungsliteratur zur Untermauerung der den Frauenfiguren des *Meister*-Romans diagnostizierten Androgynie angeführt wird, weshalb hier genauer darauf eingegangen werden soll.

Der Begriff des *cross-dressings* geht, streng genommen, auf Magnus Hirschfeld zurück, der im Jahr 1910 die äquivalente lateinische Bezeichnung *transvestismus* geprägt hatte, um das (nicht nur damals) als sexuell abnorm angesehene Phänomen des „erotischen Verkleidungstriebes“ zu benennen⁴⁴. Viele andere Begriffe, wie beispielsweise *gynemimesis* bzw. *andromimesis*, *femmiphil* bzw. *androphil*, sind seitdem zur Bezeichnung dieses Phänomens eingeführt worden.

In der Einführung zu ihrer Studie *Cross-Dressing, Sex and Gender*⁴⁵ weisen Bonnie und Vern L. Bullough auf den Umstand hin, dass *cross-dressing*

⁴⁴ Vgl. Magnus Hirschfeld: *Die Transvestiten: Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb mit umfangreichem und casuistischem Material*. Leipzig: Max Spohr 1910.

⁴⁵ Bonnie u. Vern L. Bullough: *Cross-Dressing, Sex and Gender*. University of Pennsylvania Press 1993.

ranges from simply wearing one or two items of clothing to a full-scale burlesque, from a comic impersonation to a serious attempt to pass as the opposite gender, from an occasional desire to experiment with gender identity to attempting to live most of one's life as a member of the opposite sex (Bullough 1993:vii).

Unter *cross-dressing* ist demnach nicht nur das simple Tragen gegengeschlechtlicher Kleidung zu verstehen – *cross-dressing* kann mehr „leisten“: Es ermöglicht ein bewusstes Spielen und Experimentieren mit (geschlechtlichen) Identitäten⁴⁶.

Nach Bullough/Bullough stellt Kleidung d a s ubiquitäre Symbol sexueller Differenz schlechthin dar und repräsentiert die jeweils normativen sozialen Vorstellungen bzw. Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit (Bullough/Bullough 1993:viii–xi)⁴⁷. Hier kommt das dem *cross-dressing*, der „Geschlechtermaskerade“⁴⁸ zu Grunde liegenden Prinzip zum Vorschein: „In jeder Kultur werden sozialen Gruppen und auch den Geschlechtern bestimmte Erkennungsmerkmale zugeordnet. Das mögen Kleidungsstücke sein, Frisuren, Elemente der Körpersprache, oder [...] Düfte“ (Lehnert 1997:10). Sobald sich nun eine Frau als männlich geltende Attribute aneignet und *vice versa*, wirkt sie bzw. er verkleidet, maskiert – stehen doch die angeeigneten Zeichen für das jeweils andere Geschlecht.

Auf das subversive Potenzial der Verkleidung und Maskierung haben in vergangener Zeit v.a. die Gender Studies, Gay and Lesbian Studies sowie die Queer Studies mit Nachdruck hingewiesen. Auch Judith Butler hat sich mit dem *cross-dressing* befasst hat. Zwar benutzt sie den Terminus in *Gender Trouble* (1990; dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*, 1991) noch nicht, wenn sie an zentralen Stellen ihrer Studie jene Phänomene, die unter dem Begriff *cross-dressing* subsumiert werden können, diskutiert; in ihrem Folgewerk *Bodies that matter* (1993; dt. *Körper von Gewicht*, 1997) kommt der Begriff dann zur Anwendung, auch wenn er nicht so zentral gesetzt ist, wie Butlers *drag*-Begriff. Von essenzieller Bedeutung ist der *cross-dressing*-Begriff hingegen in Marjorie Garbers *Vestet Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety* (1992) sowie in Joan Rivière von der Forschung in den letzten Jahren wiederentdecketen Arbeit *Weiblichkeit als Maskerade* (orig. *Womanliness as Masquerade*, 1929).

⁴⁶ Dieses Spielen und Experimentieren mit (geschlechtlichen) Identitäten führt beispielsweise Virginia Woolf in ihrem *Orlando* auf eindrucksvolle Art und Weise vor (vgl. Woolf 2000).

⁴⁷ Ähnlich Gertrud Lehnert: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*. München: dtv 1997 und auch Susanne Benedek u. Adolphe Binder: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern. Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?* Dortmund: Edition Ebersbach 1996.

⁴⁸ vgl. dazu Ina Schabert: Geschlechtermaskeraden. In: *Die Sprache der Masken*. Hg. v. Tilo Schabert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 53–76.

In den Queer-Studies wird davon ausgegangen, dass Verkleidung und Maskierung die „Konstruierung aller soziale[r] und sexuelle[r] Identitäten“ transparent machen würden, wodurch „die Machtstrukturen erkennbar würden, die diese Identitäten und die damit verbundenen Hierarchien produzieren“ (Lehnert 1997:13). Diese Feststellung Lehnerts zeigt, dass der *cross-dressing*-Begriff, so wie er heute in den oben genannten Theorierichtungen verstanden wird, ein politisch konnotierter ist sowie dass dessen Bedeutungsebenen weit über jene hinausgehen, die ein sich im simplen Tragen gegengeschlechtlicher Kleidung äußerndes, karnevalisches Konzept von *cross-dressing* implizieren würde.

Mit Blick auf die Analyse des *Wilhelm Meisters* interessieren vor allem Männerkleidung tragende Frauen⁴⁹ – ein Motiv, das tief in die Theater- und Literaturgeschichte reichende Wurzeln vorweisen kann und in einem nun folgenden Exkurs behandelt werden soll.

In ihrer Studie *Wenn Frauen Männerkleider tragen* konstatiert Gertrud Lehnert, dass die jeweils normative Geschlechterordnung durch die Verkleidung als das andere Geschlecht hinterfragt würde, was vor allem für jene Zeitabschnitte Gültigkeit habe, „in denen eine strikte Geschlechterhierarchie jedem Geschlecht seinen festen Platz zuweist und die Frauen den Männern unterordnet. Die Frage, wer was trägt, wird dann zur Frage nach der Macht“ (Lehnert 1997:14).

Bereits das biblische Verbot „Eine Frau soll nicht Männersachen tragen, und ein Mann soll nicht Frauenkleider anziehen; denn wer das tut, der ist dem Herrn, Deinem Gott, ein Greuel“ (5 Mose, 22,5) führt vor, dass die „natürliche, gottgewollte Ordnung“, die hier bemüht wird, „als Rechtfertigung für eine soziale Hierarchie [dient], die um jeden Preis aufrechterhalten werden soll“ (Lehnert 1997:14).

Wie in jedem, den Menschen von einer kirchlichen oder weltlichen Instanz aufoktroyierten Gebot, lag auch in diesem der Bibel entstammenden seit jeher der Reiz, es unterminieren und überschreiten zu wollen⁵⁰. Da der Verstoß gegen dieses Gebot im realen Leben geahndet wurde, mussten andere Ventile gefunden werden, um den Reiz des Verbotenen ausleben zu können – eine Möglichkeit dazu bot die Literatur.

⁴⁹ Anders Mechthild Fend, die festhält, dass „der Androgyn“ in der Zeit zwischen 1790 und 1830 zumeist unter dem Vorzeichen „effeminierter Männlichkeit“ in Erscheinung treten würde, während hingegen „Formen maskuliner Weiblichkeit vergleichsweise selten“ vorzufinden wären (vgl. Fend 2003:6).

⁵⁰ Vgl. dazu Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seittner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. Foucault deckt darin auf, dass gesellschaftliche Macht und Autorität immer auch Widerstand und Protest mit sich bringt.

Lehnert weist darauf hin, dass als Männer ver- und/oder bekleidete Frauen schon in den mittelalterlichen europäischen Literaturen vorzufinden sind. Angefangen bei Boccacios zyklisch aufgebauter Novellensammlung *Decamerone* (entstanden um 1350), über Shakespeares *Wie es euch gefällt* (um 1599 entstanden), Cervantes' *Don Quijote* (erster Teil 1605, zweiter Teil 1615), Christoph Martin Wielands *Agathon* (1766 erstmals veröffentlicht), Pierre Carlet de Marivaux' *La fausse suivante* (1724; dt.: *Die falsche Zofe*) bis hin zu dem den Höhepunkt der italienischen Commedia dell'Arte markierenden Stück Carlo Goldonis, *Der Diener zweier Herren* (1746 uraufgeführt), den hier behandelten *Lehrjahren* (1795/96) von Johann Wolfgang von Goethe oder auch Heinrich von Kleists *Penthesilea* (1808) – und diese Liste könnte noch lange fortgeführt werden – der Fundus an Bearbeitungen des Motivs scheint ein schier unerschöpflicher zu sein (vgl. Lehnert 1997).

Es fällt zunächst auf, dass alle angeführten Titel von Männern, also Autoren verfasst worden sind. Eine zunächst recht banal anmutende Feststellung, die ihren trivialen Beigeschmack schnell verliert wird bedacht, dass all den eben angeführten Werken ein kleinster gemeinsamer Nenner zugrunde liegt: in allen hier exemplarisch angeführten Werken greift die Verkleidung der Frauen die jeweils geltende Geschlechterhierarchie nicht wirklich an. Die als Männer verkleideten Frauen „scheitern entweder als junge Männer, oder sie leiden unter der für sie ‚unnatürlichen‘ Rolle und sind in der Regel mehr als froh, wenn sie endlich ‚Wams und Hose‘ wieder mit dem ‚Unterrock‘ vertauschen können“ (Lehnert 1997:50), resümiert Gertrud Lehnert. In von männlichen Autoren gestalteten Texten, die das Motiv von *cross-gedressten* Frauen modellieren, würden sich – so Lehnert weiter – Frauen nicht mit der Intention, die Grenzen ihrer Femininität zu transgredieren, verkleiden, „sondern im Gegenteil aus geradezu idealtypischer Weiblichkeit“ (ebd.:51), was sich in der jeweils erzählten Handlung wie folgt manifestieren würde: Hätte die verkleidete Frau ihr Ziel erreicht, könne sie endlich die Männerkleidung ablegen um wieder zur Frau zu werden, „ohne daß sich etwas an der jeweils herrschenden Geschlechterordnung geändert hätte“ (ebd.:50).

Eine Feststellung, die für die noch folgende Analyse von Goethes *Wilhelm Meister* nicht außer Acht gelassen werden darf – Goethe geht schließlich genau so vor, wie Lehnert es beschreibt: seine *cross-gedressten* Frauenfiguren betreiben nur „temporäres *cross-dressing*“ ohne dabei das Vorhaben zu verfolgen, Geschlechtergrenzen unterwandern zu wollen.

An dieser Stelle sei auch auf die Frage, ob und wie sich Autorinnen mit dem Motiv von Männerkleidung tragenden Frauen auseinandergesetzt haben, eingegangen.

Wird über diesen Gegenstand reflektiert, fallen einer/einem mühelos die Namen bestimmter Autorinnen ein, die in ihren Werken mit Verkleidung und Maskerade von Frauenfiguren arbeiten. Zu nennen wäre etwa die us-amerikanische Schriftstellerin Renée Vivien und ihr auf Französisch verfasster Roman *Une femme m'apparut* (1904; dt. *Mir erschien eine Frau*), Marguerite Radclyffe Hall mit ihrem Roman *The Well of Loneliness* (1928; dt. *Der Quell der Einsamkeit*), oder der im selben Jahr erschienene Roman *Orlando* von Virginia Woolf. Erwähnt werden muss des weiteren Sidonie-Gabrielle Claudine Colette (die als erste Frau in die französische Académie Goncourt gewählt wurde und die erste Frau Frankreichs, der ein Staatsbegräbnis zuteil wurde) mit ihrer Erzählung *Ces Plaisirs* (1932; dt. *Diese Freuden*) und auch Djuna Barnes' *Nightwood* (1936; dt. *Nachtgewächs*) darf in dieser Aufzählung nicht fehlen. Der kleinste gemeinsame Nenner der hier genannten Autorinnen ist schnell eruiert: Sie haben alle im 20. Jahrhundert gelebt und geschrieben. In der Zeit vor dem 20. Jahrhundert haben sich Autorinnen kaum mit *cross-dressing* von Frauen auseinandergesetzt⁵¹; demnach haben sich fast ausschließlich Männer mit dem Motiv von als Männer verkleidete Frauen befasst. Dieser Umstand lässt nach Lehnert folgende Schlussfolgerung zu: verkleidete Frauen symbolisieren eine sehr eigene „Imagination von Weiblichkeit“⁵² und als solche besondere Form in der „patriarchalen Ökonomie“. Lehnert kommt zu folgender Conclusio:

Indem die Autoren ein Bild von Weiblichkeit als imitierter und unvollkommener Männlichkeit schaffen, machen sie sinnfällig, wie sehr in ihrer Kultur und in ihren eigenen Augen das Männliche nicht nur erstrebenswert, sondern der Maßstab des Menschlichen überhaupt ist. Die verkleideten Frauen in der Literatur sind ja nur denkbar in bezug auf das von ihnen imitierte Männliche, das sie schließlich, wenn sie es schon nicht *sein* können, als Liebesobjekt *begehren* (Lehnert 1997:55).

Für die von ihr analysierten Texte von Autoren hält Lehnert folgende Auffälligkeit fest (die auf den von mir untersuchten Text nicht vollständig übernommen werden kann): in Texten von Autoren, die sich mit dem hier im Mittelpunkt stehenden Motiv befassen, würde es den weiblichen Protagonistinnen an weiblichen Bezugspersonen mangeln; weder Mütter, noch Schwestern oder Freundinnen würden auftauchen. Daraus folgert Lehnert, dass „das Bild von Weiblichkeit, das in diesen Texten – Komödien, Novellen, später auch Romanen – entworfen wird“ sich „auf das der Frau, die sich ausschließlich am Mann orientiert“ (ebd.) beschränken würde. Dieser Befund könne, in Anwendung der Freud'schen Terminologie, als Penisneid

⁵¹ Eine bekannte Ausnahme stellt etwa die unter dem Namen George Sand bekannt gewordene französische Autorin Amandine-Aurore-Lucile Dupin de Francueil (1804–1876) dar.

⁵² Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

umschrieben werden; dieser finde seinen Ausdruck in der Verkleidung der Frauen als Männer sowie in der Abwesenheit anderer Frauen.

Aus den Analogien, die Lehnert zwischen Freuds Theorie von der Weiblichkeit und dem literarischen Phänomen von Frauen in Männerkleidern erkennt, leitet sie die nachstehend zitierte Schlussfolgerung ab:

Bei entsprechender Lektüre machen sie [die Texte] transparent, wie männliche Autoren sich das Weibliche zunächst aneignen, indem sie es als Eigenes – und als Männliches – vorführen, um es anschließend als Fremdes – Weibliches – um so besser ausgrenzen zu können – so wie nach Freud alle Knaben glauben, Frauen hätten einen Penis, und erst nach der Entdeckung des weiblichen ‚Mangels‘ das Weibliche ausschließen und abwerten (ebd.:57).

Aus dieser männlichen Perspektive betrachtet, seien die „maskierten“ Frauen nicht anders zu deuten, denn als ein Fantasma von männlicher Oberherrschaft und weiblicher Defizienz, „Ausdrucksformen einer androzentrischen Kultur“ (ebd.).

Der Frage, ob diese Feststellung auch auf die *Lehrjahre* zutrifft, soll im Folgenden nachgegangen werden.

4.1.1. Mariane

*... mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform!
drückte er das weiße Atlaswestchen an seine Brust!*

Zu Beginn von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird die Welt des Theaters durch die Figur der Mariane repräsentiert und bereits bei ihrem ersten Auftritt wird das für die Welt des Theaters zentrale Spiel zwischen Sein und Schein, das hier ein auf der Theaterbühne stattfindendes Spiel mit dem Sein und Sein der Geschlechter ist, aufgegriffen:

Die alte Barbara trat einigemal ans Fenster und horchte, ob die Kutschen nicht rasseln wollten. Sie erwartete Marianen, die heute im Nachspiele, als junger Offizier gekleidet, das Publikum entzückte...(Lehrjahre:9).

Mariane betritt „als junger Offizier“ gekleidet die Szene; dass sie ihre Ver-/Bekleidung, die Offiziersuniform, mit Ende des Stückes jedoch nicht ablegt hat sondern in der Offizierslivree nach Hause kommt, sorgt bei Barbara, Marianes Haushälterin, zuerst für Verwunderung: „[a]ber wie sehr verwundert trat sie zurück, als das weibliche Offizierchen, ohne auf die Liebkosungen zu achten, sich an ihr vorbeidrängte“ (*Lehrjahre*:9), dann für Missfallen und gipfelt schließlich in Barbaras forsch an Mariane gerichtete Aufforderung „herunter mit dem Rock und immer so fort alles herunter! es ist eine unbequeme Tracht, und für Euch gefährlich, wie ich merke.“ (*Lehrjahre*:10). Die auf der Theaterbühne goutierte Offiziersuniform, mit der Mariane das Publikum vor kurzem noch entzückt hatte, ruft bei Barbara die genau gegenteilige Reaktion hervor. Barbara ist bestrebt, Mariane zu entkleiden um sie „wieder bald in lange Kleider“ (ebd.) zu stecken – in lange Kleider, wie es sich für eine Frau geziemt; die Kupplerin Barbara will die „Frau Mariane“ zurückhaben. An Barbaras Reaktion wird deutlich, dass von Frauen getragene Männerkleidung Konfusion und Verwirrung auslöst, „weil sie ihrer konventionellen Funktion, einen männlichen Körper zu bezeichnen, enthoben worden ist“ (Kohn 2001:217).

Die Bemerkung der Erzählfigur, die Mariane als „weibliche[s] Offizierchen“ titulierte, legt nahe, dass Mariane außerhalb der Welt des Theaters nicht ernst genommen wird, wenn sie eine Uniform trägt. Zur Entstehungszeit von Goethes Text war Mann noch weit davon entfernt, auch nur einen Gedanken an die Öffnung des Militärs für Frauen zu verschwenden. „[W]eibliche[s] Offizierchen“ stellte damals demnach eine Kontradiktion dar, etwas Unvorstellbares. Die Verkleinerungsform, der Diminutiv „Offizierchen“ soll außerdem signalisieren, dass eine als Offizier gekleidete Frau einem „richtigen Offizier“, einem männlichen Offizier, nicht ebenbürtig ist.

Barbaras Bemerkung, die Offiziersuniform wäre „eine unbequeme Tracht, und für euch gefährlich“ weist auf einen wichtigen Aspekt von *cross-dressing* bei Frauen hin: Frauen, die Männerkleidung tragen, fordern die jeweils normative Geschlechterordnung heraus und hinterfragen diese, was

insbesondere für diejenigen Epochen unserer Geschichte, in denen eine strikte Geschlechterhierarchie jedem Geschlecht seinen festen Platz zuweist und die Frauen den Männern unterordnet (Lehnert 1997:14)

Gütigkeit habe⁵³. Die Frage, wer was trägt, würde dann – so Lehnert weiter – zur Frage nach der Macht werden (vgl. Lehnert 1997:14). Indem sich Mariane nun auch außerhalb des

⁵³ Dass die Entstehungszeit des Textes eine eben solche Epoche markiert, sei an dieser Stelle explizit festgehalten.

Theaters in der Offiziersuniform, ein zur Entstehungszeit des Textes Männern vorbehaltenes Kleidungsstück, zeigt, droht sie die normative Geschlechterordnung zu unterminieren, da sie sich durch die Wahl ihrer Kleidung eine Männerrolle und damit symbolisch auch männliche Macht anmaßt. Gefährlich ist Marianes „Tracht“ demnach vor allem für die damals geltende Geschlechterordnung – deshalb wird Mariane durch die Verwendung des Diminutivs verkleinert und verharmlost – und für sie selbst insofern, als sie durch das Tragen der Uniform die herrschende Geschlechterordnung anzugreifen droht und dafür mit gesellschaftlichen Sanktionen zu rechnen hat.

Während Marianes Verkleidung bei Barbara auf Ablehnung stößt, löst sie bei Wilhelm Euphorie aus: „Wilhelm trat herein. Mit welcher Lebhaftigkeit flog sie ihm entgegen! mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform! drückte er das weiße Atlaswestchen an seine Brust!“ (*Lehrjahre*:11). Die rote Uniform und das weiße Atlaswestchen stehen hier metonymisch für Mariane und sind der Auslöser für Wilhelms Hochstimmung, sie rufen sein Entzücken hervor. Es scheint so, als ob Wilhelm in erster Linie von der Uniform und damit von der noch verkleideten Schauspielerin Mariane, nicht aber von der Person Mariane enthusiastiert würde. Wilhelm sieht folglich in Mariane einerseits keine eigenständige Persönlichkeit sondern vielmehr ein Sinnbild für das von ihm so verehrte Theater⁵⁴. Andererseits muss festgehalten werden, dass Wilhelm gleich zu Beginn des Romans als ein junger Mann gezeichnet wird, der sich von einer *cross-gedressten* Frau angezogen fühlt – dieser Umstand, der im weiteren Verlauf der Handlung noch des Öfteren aufgegriffen und gestaltet wird, wird hier eingangs (leitmotivisch) antizipiert.

Doch zurück zu Mariane, für deren vermeintliche Androgynität nichts anderes außer das Tragen einer Offiziersuniform abseits der Theaterbühne angeführt werden kann.

Katrin Schröter weist zu Recht darauf hin, dass Marianes Weigerung, nach der Theateraufführung wieder „Frauenkleider“ anzuziehen, als Widerstand sich ihrer „gesellschaftlichen Rolle als Frau einzufügen“ (Schröter 2002:79) gelesen werden kann. Dieser Widerstand gegen einer ihr von der Gesellschaft auferlegten Frauenrolle findet auch in Marianes Nichtbeachten der Geschenke ihres Liebhabers Norberg ihren Ausdruck:

⁵⁴ so auch: Katrin Schröter: Mignon: „So lasst mich scheinen, bis ich werde“. Androgynie in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Mit Goethe Schule machen? Akten zum Internationalen Goethe-Symposium Griechenland – Neumexiko – Deutschland 1999*. Hg. v. Peter Pabisch. Wien, Berlin u.a.: Lang 2002 (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Kongressberichte; Bd. 68), S. 75–92.

Die Alte [Barbara] kehrte sich um und wollte die Gaben, womit er [Norberg] auch sie bedacht hatte, vorweisen, als Mariane, sich von den Geschenken wegwendend, mit Leidenschaft ausrief: ‚Fort! Fort! Heute will ich nichts von allem diesen hören [...]‘ (*Lehrjahre*:10).

Schröter führt aus, dass einerseits schon Norbergs Geschenke, „ein feines Stück Nesseltuch und die neuesten Bänder“ (ebd.:9), Marianes „gesellschaftliche Bestimmung als Frau“ (Schröter 2002:78) symbolisieren würden sowie dass andererseits „der Vorgang des Schenkens schlechthin einen weiteren denotativen Bezug“ (ebd.:79) aufweise. Diese Argumentationslinie scheint schlüssig und in sich stringent zu sein, was für das daraus gefolgerte Fazit Schröters wohl weniger zutreffen dürfte: Wenn Schröter konstatiert, dass sich „Mariane von den Attributen der Femininität lossagt“ (ebd.), muss wohl zuallererst entgegnet werden, dass es nicht *e i n e* Femininität gibt und analog dazu auch nicht *d i e* Attribute *d e r* Femininität geben kann. Von dieser begrifflichen Problematik abgesehen müsste des Weiteren eingegrenzt werden, dass sich Mariane von jenen vermeintlich weiblichen Attributen loszusagen sucht, die ihr von ihrem Liebhaber Norberg, den sie ausschließlich aus ökonomischen Gründen zu ihrem Liebhaber auserkoren hat, vorgegeben werden. Wenn sich Mariane demnach scheinbar gegen ihre Weiblichkeit auflehnt, so muss ihr Widerstand als ein auf Norberg und seinen Vorstellungen von Weiblichkeit gerichteter gelesen werden – und nicht als eine Rebellion gegen ihre Weiblichkeit *per se*.

Resümierend lässt sich in Bezug auf die Figur der Mariane festhalten, dass sie zu Beginn des Romans als eine Offiziersuniform tragende Schauspielerin in die Handlung eingeführt, die die normative Dimension des Symbolischen durchbricht, indem sie sich männlich gekleidet und somit in der Anfangsszene das binär konventionalisierte Repräsentationssystem unterminiert. Darüber hinaus verweigert sie sich der Geschenke ihres Liebhabers Norberg. Diese zwei Befunde reichen jedoch – wie ich meine – nicht aus, um ihr Androgynie zu diagnostizieren⁵⁵.

Mariane ist aber nicht die einzige Frauenfigur in Goethes *Lehrjahren*, die sich männlich codierter Erkennungsmerkmale, bedient. Ob das (bewusste) Spielen mit gegengeschlechtlich besetzten Zeichen jedoch ausreicht, um bei den im Folgenden fokussierten Figuren von

⁵⁵ Ganz anders Brigitte Kohn, die sogar von der „Transsexualität Marianes und anderer Frauengestalten“ im *Wilhelm Meister* spricht. vgl. Brigitte Kohn: „Denn wer die Weiber haßt, wie kann der leben?“. *Die Weiblichkeitskonzeption in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahren im Kontext von Sprach- und Ausdruckstheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (EPISTEMATA, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 356), hier: S. 215.

Androgynie zu sprechen, möchte ich – wie bereits in Bezug auf Mariane – kritisch hinterfragen⁵⁶.

4.1.2. Chlorinde

Die Mannweiblichkeit, die ruhige Fülle ihres Daseins...

Wilhelm führt Mariane und Barbara seine mit dem Puppentheater in Verbindung stehenden Kindheitserinnerungen aus: auf der Suche nach Stücken, die er und seine Freunde am Puppentheater spielen könnten, sei er über Torquato Tassos *Das befreite Jerusalem* gestolpert:

„Das befreite Jerusalem“, davon mir Koeppens Übersetzung in die Hände fiel, gab meinen herumschweifenden Gedanken endlich eine bestimmte Richtung. Ganz konnte ich zwar das Gedicht nicht lesen; es waren aber Stellen, die ich auswendig wußte, deren Bilder mich umschwebten. Besonders fesselte mich Chlorinde mit ihrem ganzen Tun und Lassen. Die Mannweiblichkeit, die ruhige Fülle ihres Daseins taten mehr Wirkung auf meinen Geist, der sich zu entwickeln anfang, als die gemachten Reize Armidens, ob ich gleich ihren Garten nicht verachtete (*Lehrjahre*:26f.).

Wir erfahren hier, dass sich Wilhelm besonders von der „Mannweiblichkeit“ der Chlorinde angesprochen und angezogen fühlt, während hingegen die „gemachten Reize Armidens“, der in Tassos Epos für „klassische Weiblichkeit“ stehenden Frauenfigur, keine vergleichbare Wirkung auf ihn auszuüben vermögen. Oder, mit Hans-Jürgen Schings gesprochen, hier bildet sich „eine Ursprungsleidenschaft aus, eine ‚Urgeschichte‘“⁵⁷.

Inge Stephan hat darauf hingewiesen, dass Wilhelm diese „Traumfigur der Chlorinde“ in den unterschiedlichen Frauenfiguren, die ihm im Verlauf seiner Lehrjahre begegnen, zu erkennen

⁵⁶ Anders z.B. auch Camille Paglia, die der Mariane Transvestismus diagnostiziert: „Der Roman beginnt gleich mit einer Transvestitenszene: Eine Schauspielerin kommt in Offiziersuniform und mit Degen gerüstet von ihrem Bühnenauftritt [...] Weiblicher Transvestismus durchzieht den gesamten *Wilhelm Meister*, von Tassos Kriegerin Chlorinde bis zu Frauen, die sich als Pagen und Jägerburschen verkleiden.“; Camille Paglia: *Die Masken der Sexualität*. München: dtv 1995, S. 309f.

⁵⁷ Hans-Jürgen Schings: Symbolik des Glücks. Zu Wilhelm Meisters Bildergeschichte. In: *Johann Wolfgang von Goethe: One Hundred and Fifty Years of Continuing Vitality*. Hg. v. Ulrich Goebel u. Wolodymyr T. Zyla. Lubbock/Texas 1984, S. 157–177; hier: S. 161.

glaubt: in Natalie, der „schönen Amazone“ (*Lehrjahre*:226) und auch in der „wahren Amazone“ (*Lehrjahre*:439), Therese. Und auch Mignon würde die von Wilhelm begehrte „Mannweiblichkeit“ repräsentieren, was Stephan zu folgendem Schluss veranlasst:

Wilhelm kann nur dort wahrhaft begehren, wo ‚Mannweiblichkeit‘ eine Rolle spielt, und sei es auch nur in Form der Kostümierung: Mariane tritt ihm als ‚weibliche[s] Offizierchen‘ verkleidet entgegen; die Baronesse, Natalie und Therese begegnen ihm ebenfalls in männlicher Verkleidung (Stephan 2004:176).

Wilhelm fühlt sich also seit frühester Kindheit von „kämpferischen Frauen“ angezogen. Beginnend bei der Tasso’schen Chlorinde (die von Wilhelm als eine Rüstung tragende Frau imaginiert und von ihm im Verlauf seiner Erzählung als „vermeinte[r] Krieger“ bezeichnet wird; vgl. *Lehrjahre*:27) über die eine Offiziersuniform tragende Mariane bis hin zu Therese, in der er einen „artige[n] Jägerbursche[n]“ zu sehen glaubt.

All diese Frauen faszinieren Wilhelm und ziehen ihn wegen ihres scheinbar uneindeutigen Geschlechts an. Die Chlorinden-Episode, die uns mittels der Kindheitserinnerungen Wilhelms mitgeteilt wird, erfüllt demnach folgende Funktion: sie soll den Leserinnen und Lesern vor Augen führen, dass es sich bei Wilhelms auf „mannweibliche“ Frauen bezogene Passion um etwas handelt, dessen Wurzeln bis in die Kindheit Wilhelms zurückreichen.

Androgyn ist die Chlorinde aus Tassos Epos nur dann, wenn „Androgynie“ wörtlich mit „Mannweiblichkeit“ übersetzt wird – auf die mit dieser Vorgehensweise verbundene Problematik wurde bereits an anderer Stelle dieser Arbeit hingewiesen.

4.1.3. Natalie

Ein weiter Mannsüberrock verbarg ihm ihre Gestalt...

Ist von „Androgynie“ in den *Lehrjahren* die Rede, wird in der Forschungsliteratur immer auch die Figur der Natalie bemüht. Zu Unrecht, wie ich meine und im Folgenden zu zeigen versuche.

Natalie, die „schöne Amazone“ (*Lehrjahre*:226) ist das „weibliche Zentrum der Turmgesellschaft“ (Kohn 2001:326) und fasziniert nicht nur Wilhelm. Sie tritt im Sechsten Kapitel des Vierten Buches erstmals auf. Wilhelms Theatertruppe ist von einer umherziehenden Bande überfallen worden und unser Titelheld liegt, von einem „Hiebe, der ihm den Hut spaltete und fast bis auf die Hirnschale durchdrang, betäubt“ (*Lehrjahre*:224) schwer verwundet in Philines Schoß. Neben ihnen, nachdem ihr Versuch, Wilhelms Wunden mit ihrem Haar stopfen zu wollen, fehlgeschlagen ist, „mit zerstreuten blutigen Haaren“ (ebd.:225) Mignon. Kurz nach dem Überfall erreicht Natalie, „auf einem Schimmel reitend“, von „einem ältlichen Herren“ sowie „einigen Kavalieren“ (ebd.:226) begleitet den Schauplatz. Philine macht zur Erscheinung dieser „schöne[n] Amazone“ große Augen und Wilhelm „glaubte nie etwas Edleres, noch Liebenswürdigeres“ (ebd.:226f.) gesehen zu haben.

Natalie wird als eine auf einem Schimmel reitende Amazone in die Romanhandlung eingeführt; der Kommentar der Erzählfigur, dass es sich bei der jungen Dame um eine „schöne Amazone“ handelt, lässt Natalie vorerst in die Nähe des sagemumwobenen, mythischen Frauenvolkes der Amazonen, das kämpferisch und in gynozentrischen Gesellschaftsstrukturen organisiert war, rücken⁵⁸. Doch erfüllt die Figur der Natalie nicht jene Erwartungen, die mit der Evozierung des Amazonenvolkes einhergehen: Sie trägt weder eine Rüstung oder Waffen, noch ist sie an irgendwelchen Kampfhandlungen beteiligt⁵⁹. Wieso wird sie trotzdem als Amazone bezeichnet bzw. wie steht das Amazonenmotiv mit dem der Androgynie in Verbindung?

Zwar scheint Natalies „Amazonenhaftigkeit“ – wie noch gezeigt wird – lediglich der Fantasie Wilhelms entsprungen zu sein; trotzdem wird ihre vermeintliche „Amazonenhaftigkeit“ in der Literatur als gegeben angenommen und in Kombination mit einem Mantel, den Natalie trägt und den sie von ihrem Oheim ausgeborgt hat, als d e r Beweis für ihre Androgynie zu Felde geführt.

Katrin Schröter räumt zwar einschränkend ein, dass der weite „Mannsüberrock“ der „einzige Hinweis auf eine tatsächliche amazonenhafte Androgynie“ (Schröter 2002:81) Natalies sei, jedoch erläutert sie weder ihre diesem Befund anscheinend zu Grunde liegende Annahme,

⁵⁸ vgl. z.B. Jochen Fornasier: *Amazonen. Frauen, Kämpferinnen, Städtegründerinnen*. Mainz: Zabern 2007; Lyn Webster Wilde: *Amazonen. Auf den Spuren kriegerischer Frauen und göttlicher Frauen*. Hamburg, Wien: Europa-Verlag 2001.

⁵⁹ Im Gegenteil zu den Protagonistinnen zweier Dramen, die wenige Jahre nach Goethes *Wilhelm Meister* erschienen und unter den ZeitgenossInnen für viel Gesprächsstoff sorgten. Gemeint sind damit die Johanna aus der *Jungfrau von Orléans*, Friedrich von Schillers Bearbeitung des Jeanne d’Arc-Stoffes aus dem Jahr 1801 sowie die *Penthesilea* aus dem gleichnamigen Drama Heinrich von Kleists aus dem Jahr 1808, das die Sage der Titel gebenden Amazonenkönigin zur Grundlage hat.

wonach Amazonen *per se* androgyn sind, noch legt sie auseinander, was sie unter „amazonenhafte[r] Androgynie“ versteht.

Auch Brigitte Kohn akzentuiert die Bedeutung des Männermantels und stellt fest, Wilhelms Begeisterung für Natalie würde sich in erster Linie an der Tatsache, „daß sie einen (geborgten) Militärmantel trägt und mithin allen Amazonen, die er bereits kennengelernt hat, ähnlich sieht“, entzünden (vgl. Kohn 2001:326).

Es steht außer Frage, dass tatsächlich vor allem der Mantel, den Natalie „gegen die Einflüsse, der kühlen Abendluft“ (*Lehrjahre*:227) von ihrem Onkel geborgt hat, Wilhelms Aufmerksamkeit auf sich zieht, seine Fantasie beflügelt und für seine Wahrnehmung Natalies als Amazone Ausschlag gebend ist.

Während Wilhelm verwundet auf dem Boden liegt und von Natalies „Blicken so eingenommen“ (*Lehrjahre*:228) ist, zieht Natalie

sogleich den Überrock aus, und ihre Absicht, ihn dem Verwundeten und Unbekleideten hinzugeben, war nicht zu verkennen. Wilhelm, den der heilsame Blick ihrer Augen bisher festgehalten hatte, war nun, als der Überrock fiel, von ihrer schönen Gestalt überrascht. Sie trat näher herzu und legte den Rock sanft über ihn. In diesem Augenblicke, da er den Mund öffnen und einige Worte des Dankes stammeln wollte, wirkte der lebhafte Eindruck ihrer Gegenwart so sonderbar auf seine schon angegriffenen Sinne, daß es ihm auf einmal vorkam, als sei ihr Haupt von Strahlen umgeben, und über ihr ganzes Bild verbreite sich nach und nach ein glänzendes Licht (*Lehrjahre*:228).

In Kombination mit seinem angeschlagenen Zustand bringt Wilhelms Vorstellungskraft eine glorifizierte und sakralisierte Natalie hervor:

Der Chirurgus berührte in eben unsanfter, indem er die Kugel, welche in der Wunde stak, herauszuziehen Anstalt machte. Die Heilige verschwand vor den Augen des Hinskenden; er verlor alles Bewußtsein, und als er wieder zu sich kam, waren Reiter und Wagen, die Schöne samt ihren Begleitern verschwunden (*Lehrjahre*:228).

Felicitas Igel weist darauf hin, dass dieses Bild der Amazone, ihre „Lichtgestalt“, Wilhelm fortan begleitet: „immer wieder stellt sich dem innern Auge des Helden der imposante Auftritt seiner Retterin dar“⁶⁰.

⁶⁰ Felicitas Igel: „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“ im Kontext des hohen Romans. Würzburg: Ergon 2007 (LITERATURA Bd. 19); Igel macht außerdem auf das Phänomen der „Lichtgestalt“ und dessen empirisch-naturwissenschaftlichen Fundierung in der Optik, in Goethes Farbenlehre aufmerksam (vgl. Igel 2007:124);

Und tatsächlich gelten Wilhelms erste Gedanken nachdem er aus seiner Ohnmacht erwacht, „der Erscheinung jenes hülfreichen Engels“ (*Lehrjahre*:230). Auf seinem Krankenbett im Haus des Pfarrers ruft sich Wilhelm unaufhörlich

jene Begebenheit zurück, welche einen unauslöschlichen Eindruck auf sein Gemüt gemacht hatte. Er sah die schöne Amazone reitend aus den Büschen hervorkommen, sie näherte sich ihm, stieg ab, ging hin und wider und bemühte sich um seinetwillen. Er sah das umhüllende Kleid von ihren Schultern fallen; ihr Gesicht, ihre Gestalt glänzend verschwinden. Alle seine Jugendträume knüpften sich an dieses Bild. Er glaubte nunmehr die edle, heldenmütig Chlorinde mit eigenen Augen gesehen zu haben: ihm fiel der kranke Königssohn wieder ein, an dessen Lager die schöne, teilnehmende Prinzessin mit stiller Bescheidenheit herantritt (*Lehrjahre*:235).

In dieser Szene kommt es einerseits zur Überblendung von Marienkult und Amazonenbild⁶¹, darüber hinaus erfolgt hier ausdrücklich eine „Rückbindung an Wilhelms frühe Eindrücke, an die Epengestalt der Chlorinde, an das Motiv seines Lieblingsbildes“ (Igel 2007:125): das Bild des kranken Königssohns. Doch was hat es mit diesem Bild, mit dem Motiv des kranken Königssohnes auf sich?

Erstmals begegnet uns der kranke Königssohn im 17. Kapitel des Ersten Buches: im Gespräch mit einem Unbekannter, der sich im Verlauf der Unterhaltung als jener Mann zu erkennen gibt, der nach dem Tod von Wilhelms Großvater dessen Kunstsammlung geschätzt hat:

„Sie hatten, wenn ich mich recht erinnere, ein Lieblingsbild darunter, von dem Sie mich gar nicht weglassen wollten.“
„Ganz richtig! es stellte die Geschichte vor, wie der kranke Königssohn sich über die Braut seines Vaters in Liebe verzehrt.“ (*Lehrjahre*:69f.).

In der Forschungsliteratur ist jene, historiografisch überlieferte Begebenheit, die auf diesem Bild aus der Kunstsammlung von Wilhelms Großvater abgebildet ist, mehrfach geschildert worden – ich halte mich im Folgenden an die Erläuterungen bei Igel (Igel 2007:137f.).

Demnach stellt das Bild Antiochus, Sohn aus erster Ehe des syrischen Königs Seleukos I., dar. Antiochus scheint unheilbar krank zu sein, am Hof wird um sein Leben gefürchtet, bis

Monika Fick deutet diese Stelle folgendermaßen: „Naturgemäß physiologisch berechtigt fordern Wilhelms angestrenzte Augen die Lichterscheinung vor dem abendlich verdunkelnden Himmel [...]: im erkennenden Sehen erschafft er auf natürliche Weise das Strahlenbild, das den himmlischen Wert der heilbringenden Sterblichen adäquat veranschaulicht“; vgl. Monika Fick: *Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“*. Würzburg 1987, hier S. 126.

⁶¹ Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Rohrwasser.

schließlich Erasistratos, Antiochus' Arzt, endlich die Wurzel für das heftige Leid seines Patienten erkennt: sobald Stratonike, die zweite Braut/Gattin Seleukos', das Krankenzimmer betritt, erhöht sich bei ihrem Anblick der Pulsschlag des Prinzen und verrät damit seine geheim gehaltene Liebe. König Seleukos erfährt, dass nur die Vereinigung mit seiner Frau Stratonike seines Sohnes Leben retten kann – er entsagt ihr und gibt sie seinem Sohn Antiochus zur Frau⁶².

Nach Igel stünde der kranke Königssohn „stellvertretend für verzehrende, scheinbar unmögliche Liebe, die wider Erwarten doch noch Glück und Befriedigung erlangt“ (Igel 2007:137), sein Bild ließe sich zudem leitmotivisch durch den Roman verfolgen; es trete an wichtigen Wendepunkten des Titelhelden immer wieder in Erscheinung (ebd.:138).

Dieser Befund Igels findet beispielsweise in der bereits ausführlicher zitierten Szene seine Bestätigung: auf dem Krankenbett „verfolgt“ Wilhelm das Bild seiner „schönen Amazone“, die er zur literarischen Figur Chlorinde in Bezug setzt – dabei fällt ihm wieder der kranke Königssohn ein, „an dessen Lager die schöne, teilnehmende Prinzessin mit stiller Bescheidenheit herantritt“. Wilhelm stellt hier eine Verbindung zwischen den beiden prägenden Bildern seiner Adoleszenz, „das literarische, das epische Bild der Amazone und das Bild vom kranken Königssohn aus dem Bereich der Malerei“ (Igel 2007:138), her. Gleichzeitig deutet er seine jugendlichen Träume als Vorahnung „künftiger Schicksale“ (*Lehrjahre*:235), wobei er sich selbst als Antiochus, die unbekannte „schöne Amazone“ als Chlorinde „und, dieses Amazonenbild überlagernd, mit der am Leid des Kranken Anteil nehmenden Stratonike“ (Igel 2007:138) identifiziert.

Im Rahmen der weiteren Romanhandlung sind die LeserInnen mit vielen Szenen konfrontiert, in denen Wilhelm davon träumt, seine „schöne Amazone“ wiederzufinden. Im Zentrum jener Szene, in der er seine Amazone endlich in Natalie, der zweiten Schwester Lotharios, findet, steht „der entscheidende Satz, der Anagnorisis- und Amazonenmotivik zugleich in sich faßt“ (Igel 2007:127): „Die Amazone war's“ (*Lehrjahre*:513), ruft Wilhelm beim Anblick Natalies aus. Die Identität von Wilhelms Wohltäterin ist gelüftet und Wilhelm kann nun das von ihm internalisierte Idealbild seiner „schönen Amazone“ an der leibhaftig anwesenden Natalie

⁶² Eine an Gayle Rubin orientierte Lesart würde diese Geschichte unter Zuhilfenahme des Modells vom „Erotischen Dreieck“ zu analysieren suchen: Rubin geht davon aus, dass Beziehungen zwischen Männern über Frauen geregelt werden; vgl. dazu: Gayle Rubin: *The Traffic in women. Notes on the 'Political Economy' of Sex*. In: *Toward an Anthropology of Women*. Hg. v. Rayna R. Reiter. London u.a. 1975, S. 157–210.

verifizieren (vgl. Igel 2007:127f.): „Sie wollten noch nicht miteinander zusammenfließen; jenes hatte er sich gleichsam geschaffen, und dieses schien fast i h n umschaffen zu wollen“ (*Lehrjahre*:516; im Original hervorgehoben).

In der eben beschriebenen Erkennungsszene taucht die Amazonen-Motivik zum letzten Mal im Zusammenhang mit Natalie auf. War im bisherigen Romanverlauf Wilhelms Rede über seine „schöne Amazone“ allgegenwärtig, ist sie nun endgültig vorüber, da sich Wilhelm in Gegenwart der realen, von ihm verehrten Frau befindet (vgl. Igel 2007:127ff.).

Das zuvor Gesagte resümierend kann festgehalten werden, dass Wilhelm in Natalie die Tasso'sche Chlorinde aus seiner Jugendlektüre zu erkennen glaubt. Diese Fantasie Wilhelms entzündet sich hauptsächlich an der Tatsache, dass Natalie in der eingangs beschriebenen Szene einen Männermantel trägt und auf einem Schimmel reitet. Sie zeigt sich einerseits in Männerkleidung und übt des Weiteren eine zur Entstehungszeit des Textes vermutlich Männern vorbehaltene Tätigkeit (auf einem Schimmel reiten) aus. Zwei Feststellungen, die wohl nicht ausreichen dürften, um Natalie Androgynie zu diagnostizieren.

4.1.4. Therese

... ein junger, artiger Jägerbursche mit einem Gruße hereintrat

Bevor Wilhelm Therese kennenlernt, wird ihm diese von Jarno wie folgt beschrieben:

„[...] indem Sie Fräulein Therese kennen lernen, ein Frauenzimmer, wie es ihrer wenige gibt; sie beschämt hundert Männer, und ich möchte sie eine wahre Amazone nennen, wenn andere nur als artige Hermaphroditen in dieser zweideutigen Kleidung herumgehen.“ (*Lehrjahre*:439).

Wilhelms Hoffnung, in dieser wahren Amazone seine „verehrte und geliebte Gestalt wiederzusehen“ (*Lehrjahre*:439), wird jedoch herb enttäuscht: Wilhelm findet nicht seine „schöne Amazone“, sondern ein „anderes, ein himmelweit von ihr unterschiedenes Wesen“ (*Lehrjahre*:441) vor.

An einem Abend, den Wilhelm ruhig in seinem Zimmer verbringt, öffnet sich „seine Tür [...] und ein junger artiger Jägerbursche [tritt]mit einem Gruße“ (*Lehrjahre*:446) herein. Dass es sich dabei um Therese handelt, erkennt Wilhelm nur an deren „schönen Augen“ (ebd.).

„Verzeihn Sie mir diese Maskerade“, fing sie an, „denn leider ist es jetzt nur Maskerade. Doch da ich Ihnen einmal von der Zeit erzählen soll, in der ich mich so gerne in dieser Weste sah, will ich mir auch jene Tage auf alle Weise vergegenwärtigen. Kommen Sie! selbst der Platz, an dem wir so oft von unsern Jagden und Spaziergängen ausruhten, soll dazu beitragen.“ (ebd.)

Therese entschuldigt sich bei Wilhelm für „diese Maskerade“ und erklärt ihm, weshalb sie sich so gekleidet habe: sie möchte sich ihm möglichst authentisch mitteilen und hat deshalb die Jägerweste, die sie in der Vergangenheit so oft getragen hat, angelegt, um sich „jene Tage auf alle Weise [zu] vergegenwärtigen“.

Wilhelm und Therese unternehmen einen Spaziergang, während dessen Therese ihm ihre Lebensgeschichte erzählt. Von Thereses Jugend erfahren die Leserinnen und Leser vor allem eines, nämlich dass sie als Junge sozialisiert worden ist: sie geht mit ihrem Vater auf die Felder, hilft ihm dabei, die Rechnungen durchzusehen und nicht zuletzt gleicht sie ihrem „Vater an Gestalt und Gesinnungen“ (ebd.).

Erinnern wir uns an dieser Stelle nochmals an den in dieser Arbeit bereits zitierten Aufsatz „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘“ von Karin Hausen, einer Pionierin der historischen Geschlechterforschung, aus dem Jahr 1977. Hausen führt darin einerseits aus, dass sich um 1800 „Geschlechtscharaktere“ herausgebildet haben, mittels derer Frauen und Männern diametrale „Geschlechtseigenschaften“ zugeschrieben wurden/werden sollten. Andererseits streicht Hausen heraus, dass sich in dem von ihr untersuchten Zeitraum (18. und 19. Jahrhundert) unterschiedliche Tätigkeitsbereiche für Frauen und Männer etablierten. Während den Frauen die Verantwort für die häusliche Sphäre, für das Ehe- und Familienleben zugeschrieben wurde, wurde die Bestimmung des Mannes im öffentlichen Erwerbs- und Staatsleben angesiedelt (vgl. Hausen 2001).

Umso auffälliger ist es also, dass Therese nicht, wie es zur Entstehungszeit des Textes für ein Mädchen üblich gewesen wäre, in erster Linie von ihrer Mutter erzogen und auf ihre späteren Pflichten, die sie als Mutter und Hausfrau erfüllen soll, vorbereitet wird. Vielmehr ist es ihr Vater, der ihre Erziehung übernimmt, der sie in die öffentliche Sphäre führt, die zur Entstehungszeit des Textes eine männlich codierte war, der sie – letzten Endes – nicht als Mädchen, sondern als Junge großzieht.

Den LeserInnen soll vermittelt werden, dass Therese nicht als Mädchen erzogen worden ist. Dass sie auch kein „typisches Mädchen“ ist, wird durch ihre Kontrastierung mit Lydie akzentuiert, wenn es im Text über Lydie heißt, dass sie „ein artiges Mädchen, das mit mir erzogen worden war, und das gleich in ihrer ersten Jugend reizend zu werden versprach“ (*Lehrjahre*:448) ist. Die folgende Szene rundet die Beschreibung und Charakterisierung Thereses ab:

„Meine Mutter [...] verachtete mich, und ich weiß noch recht gut, daß sie mehr als einmal mit Bitterkeit wiederholte: ‚Wenn die Mutter so ungewiß sein könnte als der Vater, so würde man wohl schwerlich diese Magd für meine Tochter halten‘ (*Lehrjahre*:448).

Die Redewendung *Pater semper incertus est* aufgreifend und auf sich selbst umlegend, drückt Thereses Mutter, die zuvor von Therese als „prototypische Vertreterin des weiblichen Geschlechts“ gezeichnet worden ist, ihre Abneigung gegenüber Therese aus, die eher dem Vater als der Mutter nacheifert.

Nach dem Tod des Vaters überwirft sich Therese endgültig mit ihrer Mutter und wird von einer Dame aus der Nachbarschaft aufgenommen – diese ist mit Lothario verwandt und so lernt Therese Lothario kennen und lieben, doch scheint der sich mehr für Lydie zu interessieren. An dieser Stelle erfahren die LeserInnen erstmals, was es mit Thereses Männerkleidern auf sich hat:

Der größte Dienst, den ich meiner Wohltäterin leistete, war, daß ich die schönen Waldungen ihrer Güter in Ordnung zu bringen suchte [...] ich ließ schlagen, säen, pflanzen, und in kurzer Zeit war alles im Gange. Ich hatte mir, um leichter zu Pferde fortzukommen und auch zu Fuße nirgends gehindert zu sein, Männerkleider machen lassen, ich war an vielen Orten, und man fürchtete mich überall (*Lehrjahre*:454).

Thereses Bekleidung hat also zunächst rein praktische Gründe: die Männerkleidung erleichtert ihr die Fortbewegung zu Fuß und zu Pferd und hat nebenbei den für Therese angenehmen Nebeneffekt, dass sie als Gutsverwalterin ernst genommen, ja gar richtig gehend gefürchtet wird.

Nach Lotharios Rede, in der er Haushälterinnen verteidigt, kommt den Männerkleidern jedoch eine neue Bedeutung zu, und Therese versucht, Lothario zu gefallen: „zum ersten in meinem Leben fiel mir’s ein zu scheinen oder, dass ich mir nicht unrecht tue, in den Augen des trefflichen Mannes für das zu gelten, was ich war“ (*Lehrjahre*:453). Therese möchte

Lotharios Vorstellungen einer perfekten Frau entsprechen und meint, dass sie dies am ehesten in Männerkleidung kann. Schröter hält fest, dass sich Therese „schließlich *für* einen Mann und nicht mehr um ihrer selbst willen“ (Schröter 1999:83) als Mann kleiden würde. Diese Feststellung kann treffender nicht formuliert werden, denn tatsächlich verliert Thereses Männerkleidung ab dem Zeitpunkt, wo sie Lothario kennenlernt, die ursprüngliche Bedeutung und wird „schließlich zur bloßen Maskerade“ (ebd.), die Therese lediglich aufrecht erhält, um Lothario zu gefallen.

Während Thereses *cross-dressing* zunächst ihrer eigenen Selbstbestimmung zu entspringen scheint, wird es im Verlauf der Handlung von Therese hauptsächlich mit der Intention, Lothario zu gefallen, praktiziert. Mit dem Verschwinden Lotharios verschwinden auch die Männerkleider in Thereses Kasten und werden – sofern sie Therese überhaupt noch anlegt – von ihr als „Maskerade“ entschuldigt und insofern auch zu rechtfertigen versucht.

Von all den bisher behandelten Figuren scheint Therese dem, was unter „Androgynie“ verstanden wird, noch am ehesten zu entsprechen: sie trägt Männerkleidung, übt viele unterschiedlichen Tätigkeiten, die als typisch männlich gelten, aus (auf den Einfluss, den hierbei die Erziehung durch ihren Vater ausgeübt hat, ist eingangs verwiesen worden), verliebt sich jedoch zugleich in einen Mann, dem sie zu gefallen versucht, geht ihren häuslichen Pflichten nach etc. Therese scheint also Eigenschaften und Charakterzüge beider Geschlechter in sich zu vereinen – insofern könnte sie demnach als „androgyn“ bezeichnet werden. Einschränkend muss hier jedoch hinzugefügt werden, dass es sich dabei jedoch „nur“ um eine „temporäre Androgynie“ handelt: nachdem Lothario Therese verlassen hat, trägt diese keine Männerkleidung mehr und zieht sich immer mehr in den häuslichen, weiblich konnotierten Lebensbereich zurück.

4.1.5. Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich folgendes festhalten: auf die Forschungssituation bezogen erscheint problematisch zu sein, dass die Prämisse von den androgynen Frauenfiguren im *Wilhelm Meister* in vielen Arbeiten ohne jegliche kritische Hinterfragung unreflektiert übernommen wird.

Für die im Rahmen meiner Arbeit bislang behandelten Frauenfiguren der *Lehrjahre* kann zunächst ganz allgemein festgehalten werden, dass sie nicht *per se* als androgyn bezeichnet werden können. Ihr Anlegen gegengeschlechtlich konnotierter Kleidung, ihr *cross-dressing*, das zumeist immer nur in einer temporär sehr begrenzten Phase stattfindet, scheint als alleiniges Argument, das für die Untermauerung ihrer Androgynie ins Feld geführt wird, nicht ausreichend zu sein.

Katrin Schröter hält dagegen fest, dass sowohl bei Mariane, als auch bei Therese und Natalie „[z]u Beginn der Einführung aller drei Figuren in den Roman“ deren „mannweiblichen Züge die entscheidende Rolle bei der Bestimmung der Personen“ spielen würde; diese würden jedoch im Lauf der Handlung verblassen, „je mehr der Leser mit den Figuren vertraut wird“, so dass es schließlich schwer fiele, „überhaupt noch von androgynen Zügen zu sprechen“ (Schröter 1999:85) – ein Befund, der meiner Analyse entspricht.

4.2. Mignon

Hier ist das Rätsel

„Hier ist das Rätsel“ (*Lehrjahre*:98) – dieses Textzitat aus den *Lehrjahren* wird in der Literatur zu Goethes Mignonfigur immer angeführt, wenn über Mignon geschrieben wird. Es scheint fast so, als müsse es in jeder Arbeit, die sich näher mit Mignon auseinandersetzt, zitiert werden – diesem traditionsreichen Usus zolle ich gleich zu Beginn der nun folgenden Ausführungen Tribut.

„Hier ist das Rätsel“ ist jener Satz, mit dem Mignon von Philine Wilhelm vorgestellt wird. Und tatsächlich gibt die Mignon den LeserInnen sowie den Romanfiguren selbst viele Rätsel auf.

Auf Wilhelms Frage „Wie nennst du dich?“ antwortet sie mit „Sie heißen mich Mignon.“ Als er sich nach ihrem Alter erkundigt, entgegnet sie „Es hat sie [meine Jahre] niemand gezählt.“ „Wer war dein Vater?“, fragt Wilhelm und erhält die eigentümliche, ominös anmutende Antwort: „Der große Teufel ist tot.“ (*Lehrjahre*:98). Weitere Fragen werden gestellt, „sie

brachte ihre Antworten in einem gebrochenen Deutsch und mit einer sonderbar feierlichen Art vor; dabei legte sie jedes Mal die Hände an Brust und Haupt und neigte sich tief.“ (ebd.:98). Doch sind es weder die Passivität Mignons („Sie heißen mich Mignon“), noch ihr nicht näher bestimmtes Alter („Es hat sie [meine Jahre] niemand gezählt“), auch nicht ihre im Dunkeln bleibende Genealogie (die erst nach ihrem Tod ans Licht kommt), ihr „gebrochenes Deutsch“ oder ihr seltsam anmutendes Verhalten („dabei legte sie jedes Mal die Hände an Brust und Haupt und neigte sich tief“) die ihre Rätselhaftigkeit ausmachen. All diese hier aufgezählten Faktoren tragen in ihrer Gesamtheit ohne Zweifel einen nicht unbedeutenden Teil zu dieser Rätselhaftigkeit bei, doch kulminiert diese letzten Endes in der (vermeintlichen?) Uneindeutigkeit von Mignons Geschlecht. Während die vorher genannten Faktoren nur in ihrer Komplexität für die Rätselhaftigkeit der Mignon stehen können, reicht die Unklarheit über Mignons Geschlecht, die im Folgenden behandelt werden soll, ganz allein aus, um die Mignonfigur geheimnisvoll, rätselhaft und pythisch erscheinen zu lassen. Dass Mignon jedoch nicht nur die Geschlechtergrenze zu transgredieren scheint, sondern scheinbar auch andere Grenzen überwindet, wie beispielsweise jene zwischen „Mensch und Automat, Mensch und Marionette/Puppe, aber auch die zwischen Mensch und Engel“⁶³, darf dabei nicht außer Acht gelassen werden.

Die Figur der Mignon entfaltete große Nachwirkungen, was in einer Arbeit, die die Mignonfigur fokussiert, natürlich nicht unerwähnt bleiben darf. Da jedoch genauere Ausführungen dazu an dieser Stelle nicht gemacht werden können, sei stattdessen auf die zwei vermutlich bekanntesten Bearbeitungen hingewiesen: Ambroise Thomas' Oper *Mignon*⁶⁴ aus dem Jahr 1866 sowie Gerhard Hauptmanns gleichnamige Novelle⁶⁵, die zwischen 1938 und 1944 entstanden ist. Ferner sei hier auf die Lulu aus Frank Wedekinds *Erdegeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora*⁶⁶ (1904), die einmal mit dem Namen „Mignon“ adressiert wird, verwiesen.

Auch in der Forschungsliteratur stellt die Goethe'sche Mignonfigur einen beliebten Untersuchungsgegenstand dar. Zweifelsohne kann die Mignon als eine der

⁶³ Claudia Liebrand: Beaumarchais' *La journée folle* und Goethes *Lehrjahre*. Zum gender-crossing an der Schwelle der bürgerlichen Moderne. In: *Bei Gefahr des Untergangs. Festschrift für Irmgard Roebeling*. Hg. v. Ina Brueckel, Dörte Fuchs u.a. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 63–76, hier: S. 73.

⁶⁴ Ambroise Thomas: *Mignon. Oper in drei Akten. Dichtung mit Benutzung des Goetheschen Romans Wilhelm Meisters Lehrjahre von Michael Carré und Jules Barbier*. Hg. u. eingeleitet v. Richard Kruse. Stuttgart: Reclam 1940

⁶⁵ Gerhard Hauptmann: *Mignon*. Gütersloh: Bertelsmann 1957.

⁶⁶ Frank Wedekind: *Lulu: eine Monstertragödie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

meistinterpretierten Gestalten der deutschen Literatur bezeichnet werden – eine Behauptung, die durch eine lange Tradition der Mignonforschung gestützt wird. Letztere kommt aufgrund ihrer schier unüberschaubaren Quantität in dieser Arbeit nur sehr selektiv und immer mit dem Fokus auf den hier bearbeiteten Untersuchungsgegenstand zur Anwendung.

4.2.1. Die der Mignon zugrunde liegende Frauenfigur: Bettine

Denn du bist alles zugleich, und bist ein Engel dazu

In der Forschung wird davon ausgegangen, dass der Mignon eine authentische Frauenfigur zugrunde liegt, die mit dem Akrobatenmädchen Bettine, dem Goethe in Venedig begegnet und das er in seinen *Venezianischen Epigrammen*⁶⁷ besingt, gleichgesetzt wird.

Goethe sieht in Bettine zum Beispiel die Inkarnation des Cherubim, eines geflügelten, engelsgleichen Wesen aus der italienischen Renaissancemalerei:

Gauklerin! da ersah ich in dir das Urbild der Bübchen,
Wie sie Johannes Bellin reizend mit Flügeln gemalt,
Wie sie Paul Veronese mit Bechern dem Bräutigam sendet,
Dessen Gäste, getäuscht, Wasser genießen für Wein (Epigramm 36),

auch vergleicht er sie mit Ganymed⁶⁸:

Kehre nicht, o Kind, die Beinchen hinauf zu dem Himmel,
Jupiter sieht dich der Schalk, und Ganymed ist besorgt (Epigramm 38).

Goethes Bemühungen, Bettine, die sich eindeutiger Zuschreibungen zu entziehen scheint, zu klassifizieren, kommt in folgendem Epigramm zum Ausdruck:

⁶⁷ Johann Wolfgang von Goethe: *Venezianische Epigramme*. Hg. v. Jochen Golz. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1999.

⁶⁸ In der griechischen Mythologie ist Ganymed ein schöner Jüngling, den Zeus durch einen Adler rauben und zum Olymp bringen lässt, wo er – in ewiger Schönheit und Jugend – für die Götter das Amt des Mundschenks ausübte. Ganymed begegnet uns sowohl im Zehnten Buch der Ovid'schen *Metamorphosen*, als auch bei Platon, der mittels des Ganymed-Mythos' die Liebe zwischen Männern und Jünglingen rechtfertigte; die Figur des Ganymed ist also eine homoerotisch konnotierte. Goethe hat sich nicht nur in seinen *Venezianischen Epigrammen* mit der Ganymed-Figur auseinandergesetzt – er widmete dem Ganymed sogar ein gleichnamiges Gedicht.

Wie von der künstlichen Hand geschnitzt, das liebe Figürchen,
Weich und ohne Gebein, wie die Molluska nur schwimmt;
Alles ist Glied und alles Gelenk und alles gefällig,
Alles nach Maßen gebaut, alles nach Willkür bewegt;
Vieles kannt ich, Menschen und Tiere und Vögel und Fische,
Kannte manches Gewürm, Wunder der großen Natur;
Und doch staun ich dich an, Bettine, liebliches Wunder,
Denn du bist alles zugleich, und bist ein Engel dazu (Epigramm 37).

Paglia weist darauf hin, dass ein weiteres *Venezianisches Epigramm* von Bettine handelt – dieses sei jedoch von Goethe aufgrund des sexuellen Inhaltes gestrichen worden:

Was ich am meisten besorge: Bettine wird immer geschickter,
Immer beweglicher wird jegliches Gliedchen an ihr;
Endlich bringt sie das Züngelchen noch ins zierliche F...,
Spielt mit dem artigen Selbst, achtet die Männer nicht viel⁶⁹.

Der Voyeur Goethe stellt sich die Artistin Bettine „bei einer akrobatischen Masturbation“ vor und „schafft hier die Maske einer autonomen, gefräßigen weiblichen Sexualität. Er ist nur mehr Zuschauer bei einem heidnischen Ritual“ (Paglia 1995:314). In den folgenden Epigrammen sagt Goethe voraus, Bettines erster Liebhaber würde entdecken, dass ihre akrobatischen Nummern ihr Hymen zerrissen hätten. Paglia resümiert: „Mit anderen Worten: Sie besitzt das männliche Vermögen, sich zu entjungfern. Bettine ist kühner und unheimlicher als Mignon. Ihre biegsamen Gliedmaßen betören und fesseln Goethes absonderliche sexuelle Phantasie“ (ebd.).

Dass Goethes seine Faszination für das Akrobatenmädchen Bettine in den *Lehrjahren* literarisch umgesetzt hat, ist naheliegend, werden die Parallelen zwischen Bettine und Mignon bedacht. Ob – im Umkehrschluss – bei der Gestaltung der Wilhelmfigur autobiografische Begebenheiten und Befindlichkeiten Goethes verarbeitet worden sind, wie v.a. psychoanalytisch orientierte Studien nachzuweisen versuchen, sei dahingestellt.

⁶⁹ Epigramm 34 der posthum veröffentlichten Epigramme. In: *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), 1. Abt., Bd. 53. Weimar 1914, S. 14; zit. nach Paglia:1995, S. 823, Fußnote 12.

4.2.2. *Betrachterposition*

... [er] konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen
Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte.

Mignon tritt das erste Mal im Zweiten Buch der *Lehrjahre* in Erscheinung. Während Wilhelm, ob seiner ersten Begegnung mit Philine noch ganz in Gedanken versunken, auf dem Weg in sein Zimmer ist, springt ihm „ein junges Geschöpf“ entgegen, „das seine Aufmerksamkeit auf sich zog“ (*Lehrjahre*:91), wie es im Text heißt – so betritt, oder eher: bespringt – Mignon die Bühne in den *Lehrjahren*. Es folgt eine genaue Beschreibung Mignons:

Ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Er sah die Gestalt mit Verwunderung an und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte. Doch entschied er sich bald für das letzte und hielt sie auf, da sie bei ihm vorbeikam, bot ihr einen guten Tag und fragte sie, wem sie angehöre, ob er schon leicht sehen konnte, daß sie ein Glied der springenden und tanzenden Gesellschaft sein müsse. Mit einem scharfen schwarzen Seitenblick sah sie ihn an, indem sie sich von ihm losmachte und in die Küche lief, ohne zu antworten.“ (*Lehrjahre*:91).

„Unterschiedlicher können kaum zwei Gestalten in einem Text vorgestellt werden“⁷⁰, hält Sabine Brandenburg-Frank, auf Philine und Mignon Bezug nehmend, treffend fest. Sowohl Philine als auch Mignon werden im 4. Kapitel des Zweiten Buches in den Roman eingeführt, und zwar unmittelbar aufeinander folgend.

Philines erstmalige Erwähnung geht mit der Bemerkung „wohlgebildetes Frauenzimmer“ (*Lehrjahre*:90) einher; „Frauenzimmer“ – dass sie einem Geschlecht, nämlich dem Weiblichen, zugehört, steht nicht zur Diskussion. Wilhelm erblickt Philine, die ihrerseits aus dem Fenster sieht, und kann „ungeachtet der Entfernung bemerken, daß eine angenehme Heiterkeit ihr Gesicht belebte. Ihre blonden Haare fielen nachlässig aufgelöst um ihren Nacken“ (*Lehrjahre*:90f). Philines „angenehme Heiterkeit“ rückt sie in die Nähe des „Typus

⁷⁰ Sabine Brandenburg-Frank: *Mignon und Meret. Schwellenkinder Goethes und Gottfried Kellers*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (EPISTEMATA, Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 393), S. 74.

des hübschen, lebenslustigen Mädchens“, der nur „aufgerufen zu werden braucht [...] um eine einigermaßen deutliche Vorstellung ihres Äußeren zu bewirken (Brandenburg-Frank 2002:74). Laertes auf Philine bezogene Bemerkung „Sie ist mir die wahre Eva, die Stammutter des weiblichen Geschlechts“ (*Lehrjahre*:100) komplettiert die knappe Beschreibung Philines, die hier zu Eva, zur prototypischen Vertreterin des weiblichen Geschlechts, zur Ahnmutter aller Frauen schlechthin stilisiert wird. Der Bezug zur biblischen Eva evoziert eine lange ikonografische Tradition. Eva wird dabei, denken wir beispielsweise – um nur drei der bekanntesten Darstellungen hervorzuheben – an Albrecht Dürers *Adam und Eva* (1504), an die in der Sixtinischen Kapelle beheimatete *Erschaffung Evas* des Michelangelos (1508-12) oder auch an Peter Paul Rubens *Adam und Eva* (vor 1600), meist als blonde Frau imaginiert, deren sekundäre Geschlechtsmerkmale als Signa für Weiblichkeit wahrgenommen. Die Gleichsetzung Philines mit Eva macht eine genauere Beschreibung ihres Äußeren damit überflüssig.

Völlig anders verhält es sich bei Mignon, deren Aussehen und Kleidung bei ihrem ersten Auftritt detailgetreu wiedergegeben werden. Von dem „kurze[n] seidne[n] Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln“ über die „knappe[n], lange[n] Beinkleider mit Puffen“ bis hin zu den „[l]ange[n] schwarze[n] Haare[n]“. Wir erfahren, dass Mignons Körper

gut gebaut [war], nur daß ihre Glieder einen stärkeren Wuchs versprochen oder einen zurückgehaltenen ankündigten. Ihre Bildung war nicht regelmäßig, aber auffallend; ihre Stirne geheimnisvoll, ihre Nase außerordentlich schön, und der Mund, ob er schon für ihr Alter zu sehr geschlossen schien, und sie manchmal mit den Lippen nach einer Seite zuckte, noch immer treuherzig und reizend genug (*Lehrjahre*:98f.).

Nichts an Mignon bleibt unkommentiert; vor allem nicht ihr, aus Perspektive der anderen Romanfiguren gesehen, uneindeutig scheinendes Geschlecht. „Er [Wilhelm] sah die Gestalt mit Verwunderung an“, heißt es dann auch im Text und wir wissen, dass Wilhelms Verwunderung an die Frage gekoppelt ist, „ob er sie für einen Knaben oder ein Mädchen erklären sollte“. Im Gegensatz zu Philine, dem „wohlgebildeten Frauenzimmer“, wirkt Mignon auf Wilhelm geschlechtlich mehr als ambivalent – er kann sie keinem der beiden Pole, die sich in dem von ihm internalisierten, binären Geschlechtersystem gegenüberstehen und einander ausschließen, zuordnen (vgl. Horstkotte 2004:38ff.).

In seiner Studie *Auf den Leib geschrieben*⁷¹ gibt Thomas Laqueur einen Überblick über die Geschichte der Geschlechtervorstellungen von der Antike bis zu Freud. Laqueur geht dabei davon aus, dass das „Eingeschlechtermodell“ (*one sex model*), welches die Frau als eine minderwertige Version des Mannes sah, im Zuge der Aufklärung im 18. Jahrhundert durch ein „Zweigeschlechtermodell“, in welchem die Frau als Gegensatz zum Mann betrachtet wird, abgelöst wurde⁷².

„Männlich oder weiblich ist die erste Unterscheidung, die Sie machen, wenn Sie mit einem anderen menschlichen Wesen zusammentreffen und Sie sind gewöhnt, diese Unterscheidung mit unbedenklicher Sicherheit zu machen“, kann in Freuds Vorlesung „Die Weiblichkeit“⁷³ nachgelesen werden. Diese „unbedenkliche Sicherheit“, die Freud als eine auf rein anatomisch basierten Erklärungen des Geschlechtsunterschied gründende kritisiert, wird durch Mignon in Frage gestellt und unterminiert, Mignon irritiert die „bi-polare gender-Matrix“ (Liebrand 2000:73) auf das massivste und kann nicht instinktiv in das seit der Aufklärung normative Zweigeschlechtersystem eingegliedert werden; Mignons Einordnung in eben dieses erfordert offenbar von jenen Personen, die sie betrachten, einen bewusst gefällten Entschluss.

Wilhelms diesbezüglicher Beschluss weist Mignon eine weibliche Identität zu. Im Text heißt es: „Er sah die Gestalt mit Verwunderung an und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder ein Mädchen erklären sollte. Doch entschied er sich bald für das letzte“ (*Lehrjahre*:91). Während Wilhelm Mignon eine weibliche Identität zuschreibt, entscheiden sich andere Figuren aus dem Roman für das Gegenteil. Sowohl der Harfner, als auch der Chirurg sehen in Mignon einen Jungen. Ersterer, dessen „größter Wahn [es] ist, daß er überall Unglück bringe, und daß ihm der Tod durch einen unschuldigen Knaben bevorstehe; [...] fürchtete [...] sich vor Mignon, eh’ er wußte, daß es ein Mädchen war; nun ängstigte ihn Felix“ (*Lehrjahre*:578) und auf den Chirurg bezogen heißt es: „doch merkte man wohl, daß sie [Mignon] sich vor dem Chirugus gescheut, der sie bisher immer für einen Knaben gehalten hatte“ (*Lehrjahre*:236f.). Horstkotte weist darauf hin, dass allein Jarno Mignon keinem der beiden Geschlechter zuordnet: Er bezeichnet sie als „albernes, zwitterhaftes Geschöpf“ (*Lehrjahre*:193; vgl. Horstkotte 2002:39).

⁷¹ Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt, New York: Campus Verlag 1992.

⁷² vgl. dazu auch Claudia Honeggers Studie *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1992.

⁷³ Sigmund Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse XXXII. Vorlesung „Die Weiblichkeit“. In: *Gesammelte Werke*. Bd. XV. Hg. v. Anna Freud u.a. London: 1940–1952; seit 1960 in Frankfurt bei S. Fischer; S. 120f.

Aurnhammer spricht vom „unbestimmten Zwischenzustand Mignons“, der ihre Geschlechtszuordnung „von der Perspektive des Betrachters“ abhängig machen würde (Aurnhammer 1986:168) und treffender könnte diese Annahme kaum formuliert werden. Tatsächlich scheint es „von der Perspektive des Betrachters“ abzuhängen, ob Mignon als Mädchen oder als Junge wahrgenommen wird: es sind die Betrachter, nicht die Betrachterinnen, die Mignon einem der beiden Geschlechter zuzuordnen suchen. Im ganzen Roman wird keine einzige Begebenheit geschildert, an keiner Stelle des Romans findet sich ein Hinweis darauf, dass sich auch die Frauenfiguren mit der Frage nach Mignons Geschlecht befassen würden. Es scheint so, als ob die Männerfiguren, und allen voran Wilhelm, ein besonderes Interesse daran hätten, für eine „Ordnung der Geschlechter“ (Claudia Honegger) zu sorgen. Doch wie kann dieses Interesse begründet werden? Hängt es mit der um 1800 einsetzenden Herausbildung von „Geschlechtscharakteren“ (Karin Hausen) und der in derselben Zeit sich herauskristallisierenden Dominanz des „Zweigeschlechtermodells“ (Thomas Laqueur) zusammen? Ist der Konnex in dem Faktum zu suchen, dass das „Zweigeschlechtermodell“ die in allen lebensweltlichen Bereichen (und ganz besonders im öffentlichen Bereich) omnipräsente Prädominanz der Männer noch mehr verfestigt, ja regelrecht einzementiert? Geht es darum, die (im patriarchal strukturierten und organisierten) Zweigeschlechtersystem begründete männliche Hegemonie, die keinen Platz für ein Dazwischen, für ein *inbetween*, wie etwa jenes zwischen den Geschlechtern, das in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* mittels der Figur der Mignon repräsentiert wird/werden soll, kennt, zu stützen?

Erinnern wir uns an dieser Stelle nochmals an die betreffende Textpassage: „Er sah die Gestaltung mit Verwunderung an und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte“ (*Lehrjahre*:91). Aus Wilhelms Perspektive scheint Mignon also durch ihre

indefinite Geschlechtlichkeit jene Grenzen [zu] subvertier[en], die die gesellschaftliche Konstitution von Bedeutung ermöglichen und ohne die das kulturelle Repräsentationssystem der bürgerlichen Gesellschaft nicht denkbar ist: die Differenz zwischen Männern und Frauen (Liebrand 2000:76).

Doch widerspricht die These von Mignons „unbestimmte[m] Zwischenzustand“ Mignons eigener, mehrfach hervorgebrachter Behauptung einer männlichen Identität. Folgende Szene

sei dafür exemplarisch angeführt: „Mignon hielt sich fest an Wilhelm, und sagte mit großer Lebhaftigkeit: ich bin ein Knabe, ich will kein Mädchen sein“ (*Lehrjahre*:358)⁷⁴.

Silke Horstkotte problematisiert zu Recht den Umstand, dass die in der Literaturwissenschaft „bedenkenlos wiederholte Festschreibung Mignons auf das weibliche Geschlecht“ (Horstkotte 2002:39) ausschließlich auf einer von Wilhelm übernommenen Sichtweise basiert und die Perspektiven der anderen Figuren, insbesondere auch die Selbstwahrnehmung von Mignon, nicht repräsentiert werden.

Resümierend kann festgehalten werden, dass Mignons unklare, indefinite Geschlechtlichkeit und ihre im Roman (sowie in der Sekundärliteratur) daraus abgeleitete Androgynie hier nicht etwas selbst Gewolltes und/oder Gewähltes ist, sondern etwas, das der Mignonfigur von außen zugeschrieben wird. Androgynie wird hier regelrecht konstruiert: die unterschiedlichen Romanfiguren sind hinsichtlich des Geschlechts der Mignon verschiedener Meinung; je nach Betrachterposition [sic!] wird Mignon sowohl als Mädchen wie auch als Junge wahrgenommen. Androgynie ist hier also ein künstliches Konstrukt, dessen Fundament auf den unterschiedlichen Fremdwahrnehmungen der Mignon erbaut ist und das, was nochmals betont werden soll, mit der Eigenwahrnehmung der betreffenden Figur nichts gemein hat.

4.2.3. Sprachliche Gestaltung von Androgynie

...daß es für jeden eine besondere Art zu grüßen hatte, und seit einiger Zeit grüßte sie ihn mit beiden über die Brust geschlagenen Armen.

Ging es eben um den Blickwinkel der Romanfiguren, deren jeweilige Betrachterposition dafür Ausschlag gebend ist, ob Mignon als Mädchen oder als Junge wahrgenommen wird, soll hier beleuchtet werden, mit welchen sprachlichen Mitteln Mignons (vermeintliche) Androgynie inszeniert wird.

⁷⁴ Prof. Rohrwasser hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass diese Aussage Mignons auch als performativer Akt gegen ihre eigene Weiblichkeit verstanden werden könnte.

Antje Hornscheidt stellt in ihrem Aufsatz „Sprache/Semiotik“⁷⁵ differente epistemologische Sichtweisen für die Frage, wie Sprache und Gender⁷⁶ in Beziehung stehen, vor. Nach Hornscheidt käme Gender „sprachlich zum Ausdruck.“ Unter dieser Annahme würde davon ausgegangen werden, dass „Gender sprachlich abgebildet wird“, was auf „verschiedenen sprachlichen Ebenen“ (Hornscheidt 2005:222) erfolgen könne. Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen Hornscheidt's möchte ich der Frage „Wie wird Mignons *gender* sprachlich abgebildet“, nachgehen.

Zunächst fällt auf, dass Mignons Geschlecht verschleiert wird: durch den mehrfachen Wechsel ihrer Pronominalisierung wird einerseits Mignons Androgynie konstruiert (bzw. soll diese konstruiert werden), andererseits soll dadurch ferner die durch Mignon hervorgerufenen „Störung der Geschlechterordnung“ (Horstkotte 2004:37) indiziert werden.

Im Vergleich mit der Vorstufe der *Lehrjahre*, *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*⁷⁷ fällt auf, dass Mignons grammatikalisches Geschlecht insbesondere in der *Theatralischen Sendung* wechselt – oft innerhalb eines Absatzes, vereinzelt sogar innerhalb eines Satzes (vgl. ebd.). So heißt es beispielsweise in der *Theatralischen Sendung*: „Auch hatte Wilhelm bemerkt, daß es für jeden eine besondere Art zu grüßen hatte, und seit einiger Zeit grüßte sie ihn mit beiden über die Brust geschlagenen Armen“ (*Theatralische Sendung*:146) – Mignon wird hier sowohl neutral als auch feminin pronominalisiert. Darüber hinaus werden in der *Theatralischen Sendung* auch männliche Personalpronomina gebraucht, wenn von Mignon die Rede ist, wie zum Beispiel in der folgenden Szene:

Des Abends saß Wilhelm in seiner Stube und schrieb, es klopfte an seiner Türe und Mignon trat herein mit einem Kästchen unter dem Arme. Was bringst du mir, rief Wilhelm ihm entgegen? – Mignon hatte die rechte Hand auf das Herz gelegt und machte, indem er den rechten Fuß hinter den linken brachte und beinah mit dem Knie die Erde berührte, eine Art von spanischem Kompliment mit der größten Ernsthaftigkeit (*Theatralische Sendung*:153).

⁷⁵ Antje Hornscheidt: Sprache/Semiotik. In: *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Hg. v. Christina von Braun u. Inge Stephan. Wien: Böhlau 2005, S. 220–238.

⁷⁶ Während *gender* der in den Gender-Studies gängige Begriff für die Bezeichnung der kulturell, sozial und gesellschaftlich geprägten Geschlechtsrollen von Frauen und Männer ist, bezeichnet *sex*, der komplementäre Begriff zu *gender*, das biologische Geschlecht einer Person.

⁷⁷ Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters theatralische Sendung. In: *Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde.* Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u.a. I. Abteilung, Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter*. Hg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1996, S. 146. Fortan abgekürzt als *Theatralische Sendung*.

Während die *Theatralische Sendung* sowohl mit weiblichen als auch mit sächlichen und männlichen Pronomen operiert, sobald Mignon in Erscheinung tritt, nimmt das Vorkommen maskuliner Pronominalisierungen in den *Lehrjahren* deutlich ab – hier wird der Wechsel zwischen femininer und neutraler Pronominalisierung dominant. Umso mehr fällt auf, dass die in den *Lehrjahren* vorkommenden männlichen Pronominalisierungen Mignons an zentralen Textstellen in „exponierter Stellung“ (Horstkotte 2004:38) gesetzt sind. Als Paradebeispiel hierfür muss der Wechselgesang zwischen dem Chor und den vier Knaben, der während Mignons Exequien, jener Riten und Handlungen, die zwischen dem Tod und dem Begräbnis einer Person vollzogen werden, stattfindet, angeführt werden:

Chor. Erstling der Jugend in unserm Kreise, sei willkommen! mit Trauer willkommen!
Dir folge kein Knabe, kein Mädchen nach! Nur das Alter nahe sich willig und gelassen
in der stillen Halle, und in ernster Gesellschaft ruhe das liebe, liebe Kind!
Knaben. Ach! Wie ungern brachten wir ihn her! Ach! und er soll hier bleiben! laßt uns
auch bleiben, laßt uns weinen, weinen an seinem Sarge!
Chor. Sehr die mächtigen Flügel doch an! seht das leichte, reine Gewand! wie blinkt
die goldene Binde vom Haupt! seht die schöne, die würdige Ruh’!
Knaben. Ach! die Flügel heben sie nicht; im leichten Spiele flattert das Gewand nicht
mehr; als wir mit Rosen kränzten ihr Haupt, blickte sie hold und fröhlich uns an
(*Lehrjahre*:574f.)

Alle hier exemplarisch angeführten Beispiele, insbesondere die eben zitierte, etwas längere Textpassage, zeigen, dass antithetisch sowohl weibliche, als auch männliche und ferner darüber hinaus auch neutrale Personalpronomina vermischt gebraucht werden, um ein und dieselbe Person zu bezeichnen. Mit der daraus resultierenden (scheinbaren) Uneindeutigkeit von Mignons Geschlecht korrespondiert die auf der sprachlichen Ebene angesiedelte Ambivalenz in der Personenbezeichnung. Das Geschlecht Mignons kann sprachlich nicht festgemacht werden, was, in Analogie dazu, auf der textuellen Ebene einer (konstruierten) androgynen Beschreibung Mignons entspricht und Raum für weitere Spekulationen über ihr Geschlecht offen lässt.

Silke Horstkotte hat darauf hingewiesen, dass auf sprachlicher Ebene nicht nur die unterschiedliche Pronominalisierung Mignons uneindeutiges Geschlecht versinnbildlichen soll. Neben dieser wechselnden Pronominalisierung würden Mignon und Felix einige Male so gruppiert werden, dass der Eindruck entstünde, sie seien beide Jungen (vgl. Horstkotte 2004:38). Als Beispiel führt sie Wilhelms Traum an: „Mignon und Felix lagen im Grase, jener ausgestreckt auf dem Rücken, dieser auf dem Gesichte“ (*Lehrjahre*:466) und eine

weitere Szene könnte hinzugefügt werden: „Wilhelm [...] gedachte des guten Mignons neben dem schönen Felix auf das lebhafteste“ (*Lehrjahre*:519).

Aus dem hier Gesagten kann folgendes Fazit gezogen werden: Die bereits in der *Theatralischen Sendung* angelegte Ambivalenz von Mignons Geschlecht wird in den *Lehrjahren* nicht aufgelöst. Sie findet ihren Ausdruck sowohl im Fragment als auch im vollendeten Roman; in beiden Versionen wird mit femininen, maskulinen und neutralen Pronomen gearbeitet, wenn von Mignon die Rede ist. Die mit der Nennung der Mignonfigur einhergehende sprachliche Unsicherheit kongruiert mit der Ungewissheit einiger Romanfiguren, wenn es um die Frage nach Mignons Geschlecht geht. Diese drückt sich schließlich auch im Namen Mignons aus: Mignon ist ein männlich konnotierter Name; die entsprechende weibliche Form würde Mignonne lauten – sie kommt jedoch im gesamten Roman kein einziges Mal zur Anwendung. Es sei weiters auch darauf hingewiesen, dass Mignon im Folgeband, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, mehrfach als „Pseudoknabe“ oder „Knabenmädchen“ bezeichnet wird.

4.2.4. Botanische Beglaubigung von Androgynie

Seht die Lilien an, entspringt nicht Gatte und Gattin auf einem Stengel?

Achim Aurnhammer hat darauf aufmerksam gemacht, dass Goethe bei der Umsetzung der „Androgynie-Utopie“ zwar kaum auf mythologische Vorbilder zurückgreifen würde, dennoch fänden sich vereinzelte Anspielungen, die in erster Linie das aus dem Platon'schen *Symposion* bekannte Bild der komplementären Hälften variieren würden; als Beispiel führt Aurnhammer die von Jarno verwendete Metapher des „Halbmenschen“ an (vgl. Aurnhammer 1986:177). Auch der Hermaphroditos aus den *Metamorphosen* des Ovids begegnet uns einmal in den *Lehrjahren* und zwar an jener, weiter oben in Zusammenhang mit Therese angeführten Stelle: „Sie [Therese] beschämt hundert Männer, und ich möchte sie eine wahre Amazone nennen, wenn andere nur als artige Hermaphroditen in dieser zweideutigen Kleidung herum gehen“ (*Lehrjahre*:439).

Dieses „im Vergleich zur Tradition auffällige Verschweigen mythischer Vorbilder“ (Aurnhammer 1986:177) findet seine Entsprechung in anderen Texten Goethes, wie beispielsweise in seinem Aufsatz „Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt“⁷⁸, erschienen im „Teutschen Merkur“⁷⁹ im Jahr 1788. In diesem kurzen Text widmet sich Goethe jener auf die Anfänge des Theaters zurückgehenden Tradition, nach der „Weiberrollen [...] durch einen Akteur vorgestellt“ (*Frauenrollen*:172) wurden. Diesen Brauch hätten die „neuern Römer“ in seiner genuinen Form zwar nicht mehr beibehalten, doch hätten sie ihn stattdessen verlagert: auf den Karneval, der ihrer „besondere[n] Neigung, bei Maskeraden die Kleidung beider Geschlechter zu verwechseln“ (ebd.), entgegenkomme. Goethe befasst sich hier mit dem (modisch inszenierten) Geschlechtsrollenwechsel, meidet aber den Rückgriff auf mythologische Vorbilder weitgehend. Es wird lediglich auf eine klassische Quelle rekurriert, wenn es im Text heißt: „Es ist sehr auffallend, wie beide Geschlechter sich dem Scheine dieser Umschaffung vergnügen, und das Privilegium des Tiresias soviel als möglich zu usurpieren suchen.“ (*Frauenrollen*:172f.). Goethe spielt hier auf den Tiresias (auch: Teiresias) der griechischen Mythologie an.

Der Sage nach stieß Tiresias, ein Priester des Zeus, am Berg Kyllini auf ein koitierendes Paar Schlangen und tötete die weibliche – zur Strafe wurde er in eine Frau verwandelt und als Frau Priesterin der Hera. Als Tiresias sieben Jahre später erneut auf zwei sich paarende Schlangen traf, tötete sie dieses Mal die männliche und wurde wieder zum Mann⁸⁰.

Goethe stützt sich also, was naheliegen würde, bei der Gestaltung von Androgynie sowie bei Darstellungen von Geschlechtermaskeraden nicht oder kaum auf mythische Vorbilder aus der Antike, woraus natürlich nicht s/ein fehlendes Wissen um antike Traditionen gefolgert werden

⁷⁸ Johann Wolfgang von Goethe: „Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt“. In: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller u. Gerhard Sauder. Bd. 3.2.: *Italien und Weimar 1786–1790*. Hg. v. Hans J. Becker, Hans-Georg Derwitz, Norbert Miller, Gerhard H. Müller, John Neubauer, Hartmut Reinhardt u. Irmtraut Schmid. München: Hanser 1990, S. 171–175. Fortan abgekürzt als *Frauenrollen*.

⁷⁹ Der „Teutsche Merkur“ wurde von Christoph Martin Wieland als literarisch-kulturelle Zeitschrift und als Rezensionsblatt in den Jahren 1773 bis 1789 in Weimar herausgegeben, von 1790 bis 1810 gab Wieland die Zeitschrift „Der Neue Teutsche Merkur“ heraus. Für genauere Informationen dazu siehe Hans Wahl: *Geschichte des „Teutschen Merkur“*. Ein Beitrag zur Geschichte des Journalismus im 18. Jahrhundert. Palaestra Bd. 127. Berlin 1914. Reprint New York, London 1967; Anna White Kurtz: *C. M. Wieland and the Teutsche Merkur, 1773–1789*. Dissertation: University of Maryland 1956 und auch Karin Stoll: *Christoph Martin Wieland. Journalistik und Kritik. Bedingungen und Maßstab politischen und ästhetischen Räsonnements im „Teutschen Merkur“ vor der Französischen Revolution*. Bonn 1978.

⁸⁰ Vgl. Nicole Loraux: *The Experiences of Tiresias. The Feminine and the Greek Man*. New Jersey: Princeton University Press 1995; Gherardo Ugolini: *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*. Tübingen: Narr 1995. Prof. Rohrwasser hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass auch Christa Wolf in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen auf Tiresias verweist; vgl. dazu: Christa Wolf: *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt: Luchterhand 1988.

kann. Die abnehmende Bezugnahme auf antike Mythen „resultiert vielmehr aus einer entschieden gewandelten Einstellung zur mythologischen Tradition, die die Aufklärung mit sich gebracht hat“ (Aurnhammer 1986:179).

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts fand ein Paradigmenwechsel statt, in dessen Folge sich die Empirie gegen die Autorität antiken Schrifttums zu behaupten suchte, was dazu führte, dass „die antike Mythologie aus den Wissenschaften ausgegliedert“ (Aurnhammer 1986:178) wurde. Die durch den französischen Rationalismus und englischen Empirismus geprägte mythenfeindliche Aufklärung und die sich von antiken Vorbildern abwendende Romantik ersetzte „Mythen, die traditionell zur Erklärung sozialer Konstellationen und Handlungen dienten“ durch „positive Daten aus Geschichte und Natur“ (ebd.).

Wie Goethe seinen Verzicht auf antike Mythen und Legenden zu kompensieren suchte, ließe sich aus der uns gegen Ende der *Lehrjahre* nachgelieferten Vorgeschichte Mignons ablesen, wenn wir erfahren, dass Mignon der inzestuösen Verbindung eines Geschwisterpaares, Sperata und Augustin, entstammt⁸¹. Mignons exotisch anmutendes, fremdes Wesen wird nicht aus ihrer Artifizialität heraus abgeleitet, sondern „aus einem botanischen Erklärungsmuster [...], nämlich der gegenseitigen Befruchtung männlicher und weiblicher Geschlechtsteile in einer Lilienblüte“ (Horstkotte 2004:54). So auch Aurnhammer, der festhält, dass Augustin die Bruder-Schwester-Liebe nicht mit „einem mythologischen Argument, sondern mit einem empirisch gesicherten Datum aus der Natur, mit der in der aufgeklärten Gesellschaft das Inzest-Tabu begründet wird“ (Aurnhammer 1986:179) zu rechtfertigen suche.

Nachdem Augustin von seinen Brüdern erfahren hat, dass er und Sperata Geschwister sind, bemüht er sich wie folgt um eine Legitimation ihres Verhältnisses:

Fragt nicht den Widerhall eurer Kreuzgänge, nicht euer vermodertes Pergament, nicht eure verschränkten Grillen und Verordnungen, fragt die Natur und euer Herz, sie wird euch lehren, vor was ihr zu schaudern habt, sie wird euch mit dem strengsten Finger zeigen, worüber sie ewig und unwiderruflich ihren Fluch ausspricht. Seht die Lilien an: entspringt nicht Gatte und Gattin auf Einem Stengel? Verbindet beide nicht die Blume, die beide gebär, und ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld, und ihre geschwisterliche Vereinigung nicht fruchtbar? (*Lehrjahre*:584).

Diese von August hervorgebrachte Rede evoziert das Liliengleichnis aus der Bergpredigt. Dort heißt es: „Schawet die Lilien auff dem felde / wie sie wachsen / Sie arbeiten nicht / auch

⁸¹ Vgl. dazu Hellmut Ammerlahn: Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzest-Motiv: Zur Genese und Symbolik der Goetheschen Geniusgestalten. In: Monatshefte 64 (1972), S. 15–24.

spinnen sie nicht (Matthäus 6,28 in Luthers Übersetzung). Aurnhammer hält fest, dass es sich bei der Rede Augustins um eine Kontrafaktur des Liliengleichnisses handle und folgert, dass der biblische Text zur Verteidigung des Geschwisterinzests modifiziert würde (vgl. Aurnhammer 1986:179f.).

Horstkotte hält fest, dass der Geschwisterinzest in Augustins Rede zur Androgynie-Utopie stilisiert würde, wenn es „Seht die Lilien an, entspringt nicht Gatte und Gattin auf einem Stengel?“ heißt und Augustin mit der Umdeutung des Liliengleichnisses seine eigene Schuld zu mindern suche (vgl. Horstkotte 2004:54)

Augustin stilisiert die Liebe zwischen Bruder und Schwester zur ultimativen Form von „Wiederannäherung zweier Hälften (männliche und weibliche Blüte)“, die aus „Einem Ganzen (*Ein Stengel*) kommt, um wieder ein gemeinsames Ganzes zu zeugen“ (Aurnhammer:180). Folglich könne die Lilie, die Mignon während eines Schauspiels, das Natalie und Therese für den Geburtstag von Zwillingsschwestern geben, in Händen hält („So trat, mit einer Lilie in der einen Hand und mit einem Körbchen in der anderen...“; *Lehrjahre*:515) nicht nur, klassisch interpretiert, als Signum ihrer jungfräulichen Unschuld und Reinheit gelesen werden; sie eröffne vielmehr die Möglichkeit einer Verbindung mit der nachgetragenen Vorgeschichte und charakterisiere „Mignon als das androgyne Produkt eines Geschwisterinzests“ (Aurnhammer 1986:180).

Horstkotte macht darauf aufmerksam, dass die Lilie, ein klassisches Marienattribut, durch die nachgelieferte Vorgeschichte „in ein sichtbares Zeichen ihrer Abnormität“ gedeutet würde. Darüber hinaus würde eine biologische Herleitung und Rechtfertigung des Androgynen, des Ambivalenten, der Inszenierung Mignons als ästhetische Schöpfung (die mumifizierte Mignon wird im musealen Saal der Vergangenheit regelrecht zur Schau gestellt), wie sie die Turmgesellschaft während der Exequien zelebriert, widersprechen:

Die Verklärung des toten Androgynen hat die Opferung des lebenden Androgynen zur Voraussetzung. Die gefährliche Fremde Mignon wird durch die Tötung und Mumifizierung gefahrloses Objekt des Blickes. Die Störung der Geschlechterordnung ist damit aufgehoben und verbannt (Horstkotte 2004:54).

Mit Elisabeth Bronfen kann resümiert werden, dass Mignon somit als Opfer einer „Gewalt, die solche Störung nachdrücklich beendet und Instabilität in Stabilität zurückverwandelt“⁸² erscheint.

⁸² Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann 1994, hier S. 282.

Es sei auch darauf hingewiesen werden, dass die Inversion des biblischen Liliengleichnisses auf der botanischen Einteilung der Lilie als so genannte monözische, das bedeutet zweigeschlechtliche, Pflanze fußt. Der dem Goethe'schen Androgynie-Konzept zugrunde liegende botanische Beleg, der den mythologischen ersetzt, stützt sich auf die für Goethes Zeit progressive Erkenntnis über die Zweigeschlechtlichkeit von Pflanzen⁸³. Die „Lehre, welche den Pflanzen wie den Thieren zwei Geschlechter zuschreibt“⁸⁴ bildet dabei die wissenschaftliche Ausgangsbasis für die botanische Begründung von Androgynie und ermöglicht es, die menschliche Sexualität pflanzlich darzustellen, was Aurnhammer zu folgendem Resümee bringt:

In der Pflanzenanatomie, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als herrschendes Paradigma in der Botanik etabliert hatte, war die Sexualität der Pflanzen bereits so weit abgesichert, daß man sogar ohne Gefährdung der Grundannahme den strikten Geschlechterdimorphismus zugunsten einer differenzierten Sicht aufgeben und die bis dahin als anomal geächtete Zwischenform der Sexualität, den Hermaphroditismus, zur Norm pflanzlicher Sexualität erheben konnte (Aurnhammer 1986:180).

Die von Grews verfasste Pflanzenanatomie, die als die Zweigeschlechtlichkeit von Pflanzen erstmals wissenschaftlich beschrieben worden ist, galt über zwei Jahrhunderte lang als Standardlehrbuch auf diesem Gebiet und dürfte Goethe mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt gewesen sein.

Goethe selbst nahm in seinen botanischen Studien die Trennung nach Geschlechtern nicht als absolutes Prinzip, sondern als „ein mögliches Geschlechterverhältnis“ an und sah in der Zweigeschlechtlichkeit der Pflanzen eine weiteres (vgl. Aurnhammer 1986:181).

Abschließend sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass sich die Übertragung von Androgynie auf die Pflanzenwelt „und ihre dadurch beglaubigte Rückübertragung auf die

⁸³ Zwar ist kann das Wissen um die Monözie von Pflanzen zu Goethes Zeit ohne Zweifel als progressiv eingestuft werden, doch muss der Vollständigkeit halber angemerkt werden, dass sich die ersten wissenschaftlichen Beglaubigungen der pflanzlichen Zweigeschlechtlichkeit weitaus früher finden lassen, wie z.B. in Nehemiah Grews Studie *The Anatomy of Plants* (darin heißt es: „That the same Plant is both Male and Female, may the rather be believed, in that Snails, and some other Animals, are such“; Nehemiah Grews: *The Anatomy of Plants*. London 1682, S. 172, zit. nach Aurnhammer 1986:181 Fußnote 186) und auch in Julien Offray de La Mettries Schrift *L'Homme Plante* aus dem Jahr 1764 („Les Plantes font encore l'amour sans peine; car [...] elles portent en soi le double Instrument de la Génération, et sont les seuls Hermaphrodites qui puissent s'engrosser eux-mêmes“; Julien Offray de La Mettrie: *L'Homme Plante*. Berlin 1764, zit. nach Aurnhammer 1986:181 Fußnote 188).

⁸⁴ Vgl. dazu Johann Wolfgang von Goethe: *Zur Morphologie I*. In: ders. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller u. Gerhard Sauder.

Liebende“ in „poetischen Liebespfändern“ (ebd.:192) wiedererkennen lässt, wie beispielsweise in Goethes Gedicht „Gingo biloba“, das Goethe 1815 verfasste und Mariane von Willemer widmete:

Gingo biloba.
Dieses Baum's Blatt, der von Osten
Meinem Garten anvertraut,
Giebt geheimen Sinn zu kosten,
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es Ein lebendig Wesen?
Das sich in sich selbst getrennt,
Sind es Zwey? die sich erlesen,
Daß man sie als Eines kennt.

Solche Fragen zu erwidern
Fand ich wohl den rechten Sinn;
Fühlst du nicht an meinen Liedern
Daß ich Eins und doppelt bin?⁸⁵

Die Herzform des Ginkgo-Baumes steht hier metaphorisch für die Zweieinigkeit und eignet sich aus zwei Gründen besonders gut dazu, botanische Androgynie auszudrücken: einerseits wegen der Mischform des Ginkgo-Baumes, der aus Laub und aus Nadeln besteht, zum anderen wegen des tiefen Einschnitts in der Mitte des Ginkgo-Blattes, der das Blatt gleichzeitig teil und trotzdem verbunden lässt (vgl. Aurnhammer 1986:193), so dass „Gatte und Gattin auf einem Stengel“ wachsen.

4.2.5. Das „Weltei“ als Chiffre von Androgynie

... sie rollte die Eier mit den Füßen sachte zusammen auf ein Häufchen.

Einen der Höhepunkte in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* stellt zweifelsohne Mignons „Eiertanz“ dar, mit dessen Aufführung sich Wilhelm, nachdem er gerade im Gespräch mit einem Schau-

⁸⁵ Johann Wolfgang von Goethe: *West-östlicher Diwan*. In: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller u. Gerhard Sauder. Bd. 11.1.1: *Divan-Jahre 1814–1819*. Hg. v. Karl Richter u. Christoph Michel. München: Hanser 1998; *Gingo biloba* auf Seite 118f.

spieler Kenntnis über Marianes Schwangerschaft erlangt hat, von seiner möglichen Vaterschaft ablenken lässt: „Wilhelm war von dem sonderbaren Schauspiele ganz hingerissen; er vergaß seiner Sorgen ...“ (*Lehrjahre*:116).

Bereits Mignons beginnende Vorbereitungen zu diesem Tanz, die Wilhelm mit „ethnografischer Sorgfalt“ (Brandenburg-Frank 2002:76) registriert, muten sonderbar an: in jede Ecke eines auf der Erde ausgebreiteten Teppichs platziert sie zuerst ein Licht, holt daraufhin ein mit Eiern gefülltes Körbchen, schreitet mit künstlich abgemessenen Schritten „auf dem Teppich hin und her, und legte in gewissen Maßen die Eier auseinander“ (*Lehrjahre*:115), verbindet sich letzten Endes die Augen⁸⁶. Zur Musik eines herbeigeholten Geigenspielers beginnt die Darbietung des „Eiertanzes“, Mignon absolviert ihn „wie ein aufgezogenes Räderwerk“ (ebd.), tanzend bahnt sie sich „[u]naufhaltsam wie ein Uhrwerk“ (*Lehrjahre*:116) den Weg zwischen den am Boden liegenden Eiern, begleitet von der „sonderbare[n] Musik“ (ebd.) des Geigers.

An dieser Stelle sei eine kurze Zwischenbemerkung erlaubt, um auf den folgenden Umstand hinzuweisen: Die Art und Weise, wie Mignon den Eiertanz ausführt, evoziert den tanzenden Gliedermann aus Kleists erstmals 1810 erschienenem Aufsatz „Über das Marionettentheater“⁸⁷. Mignon führt ihren Tanz „[b]ehende, leicht, rasch, genau“ aus und tritt

so scharf und so sicher zwischen die Eier hinein, bei den Eiern nieder [...] berührte keines, ob sie gleich mit allen Arten von Schritten, engen und weiten, ja sogar mit Sprüngen zuletzt halb knieend sich durch die Reihen durchwand (*Lehrjahre*:115f.)

Der von ihr scheinbar mechanisch durchgeführte Tanz (rufen wir uns hier nochmals die Beschreibungen „wie ein aufgezogenes Räderwerk“ und „[u]naufhaltsam wie ein Uhrwerk“ ins Gedächtnis) erinnert, wie ich meine, an die Beschreibung des Kleist'schen Gliedermanns, dessen Tanz „gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinüberspielt“ (Kleist:10; vgl. auch Brandenburg-Frank 2002:76ff.).

Und auch die folgende Textpassage ruft bei der Lektüre die Assoziation „Maschine“ hervor:

Er [Wilhelm] schloß sie [Mignon] an sein Herz, und benetzte sie mit Tränen. Auf einmal schien sie wieder angespannt, wie eins, das den höchsten körperlichen Schmerz

⁸⁶ Brandenburg-Frank weist darauf hin, dass sich Mignon durch den Akt des Augen-Verbindens „zum Ding [macht], indem sie den kontrollierenden und orientierenden Blick ausschaltet“, vgl. Brandenburg-Frank 2002:76.

⁸⁷ Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hg. v. Helmut Sembdner*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1967, S. 9–17.

erträgt; und bald mit einer neuen Heftigkeit wurden alle ihre Glieder wieder lebendig (*Lehrjahre*:341).

Julia Brettschneider hat in ihrem Aufsatz „Herzprung. Die Geschichte des Herzens und dessen Dekonstruktion am Beispiel Mignon“⁸⁸ darauf aufmerksam gemacht, dass Wilhelm in eben zitierter Szene offenbar eine energiespendende Funktion ausüben würde und führt darüber hinausgehend aus, dass das Verb „anschießen“ noch weitergehende Folgerungen zuließe: „Durch den Gebrauch dieses Wortes erhält der Satz eine technische Konnotation. So können Allusionen von Maschinen, Automaten oder auch einer Herzmaschine entstehen, die externe Energie benötigen, um zu funktionieren“ (Brettschneider 1999:86).

Doch zurück zu Mignon und deren Tanz. Die sich wiederholende Musik sowie die den astronomischen Gesetzen folgende Mechanik des Uhrwerks würden, so Brandenburg-Frank, auf die Bewegung der Gestirne anspielen, „welche gleichsam in einem unaufhaltsamen Tanz den Kosmos durchwandern“ (Brandenburg-Frank 2002:77). Darüber hinaus erscheine das Motiv des astronomischen Tanzes bei Goethe auch an anderen Stellen; vgl. ebd.)⁸⁹. Der Eiertanz der Mignon wäre demnach der Tanz der „unbelebten, elementaren, mechanischen Natur, der wie jeder Körper auch der menschliche hinsichtlich seiner mechanischen Funktionen angehört“ (ebd.).

Brigitte Kohn geht einen Schritt weiter, indem sie festhält, dass Mignons Eiertanz auch aus der Perspektive der magischen Naturphilosophie des 16. Jahrhunderts gelesen werden könnte. Demnach würden, für das Kohn Mignon offenkundig hält,

zweigeschlechtliche Zwitterwesen nicht nur die Einheit der Gegensätze männlich weiblich, sondern schlicht die Aufhebung, die Überwindung aller Dualismen – Sonne und Mond, Erde und Wasser – bzw. das Offenbarwerden ihrer verborgenen Zusammengehörigkeit (Kohn 2001:213)

⁸⁸ Julia Brettschneider: Herzprung. Die Geschichte des Herzens und dessen Dekonstruktion am Beispiel Mignon. In: *Margarete, Otilie, Mignon. Goethe-Lektüren*. Hg. v. Heike Brandstädter u. Katharina Jeorgakopulos. Berlin: Argument Verlag 1999, S. 77–90.

⁸⁹ So auch Junk/Wamlek-Junk: „Unter den zur Geburtstagsfeier der Großherzogin Amalie bestimmten Maskenzügen dichtete er (Goethe) einen ‚Planetentanz‘. Er greift damit, bewußt oder unbewußt ein Motiv auf, das schon in ältester Zeit, nämlich im Kultus der alten Ägypter, als der von Plato gerühmte ‚Astronomische Tanz‘, hohe sakrale Bedeutung hatte.“; in: *Grundlegung der Tanzwissenschaft*. Hg. v. Victor Junk u. Elisabeth Wamlek-Junk. Hildesheim: Olms 1990, hier S. 63.

versinnbildlichen. Ein „Symbol der transzendentalen Harmonie“ (ebd.) wäre nach Kohn das Welte⁹⁰, das aus der Kombination der vier Elemente (Feuer, Wasser, Luft und Erde) besteht und dessen Nähe zur Zweigeschlechtlichkeit in einer großen Anzahl von Darstellungen zum Tragen kommen würde – wie zum Beispiel auch in Mignons „Eiertanz“.

Dass Mignon die von Kohn hier angesprochenen Dualismen transzendiert, akzentuiert auch Brandenburg-Frank, die konstatiert, dass Mignon im Text immer wieder mit den vier Elementen in Verbindung gebracht wird (vgl. Brandenburg-Frank 2002:111ff.). Demnach würde Mignons Klettern, ihr Springen und ihre Vorliebe, „den festen Boden zu verlassen“ (ebd.:111), sie als luftverwandtes Wesen zeigen. Dass sich chthonisch, also erdverbunden wäre, drücke sich in der Tatsache aus, dass sie am liebsten auf nackter Erde schlafe und „sich ausbittet, in geweihter Erde bestattet zu werden“ (*Lehrjahre*:577). Ihre Beziehung zum Feuer äußere sich in den zahlreichen Feuer-Metaphern, die zur Beschreibung von Mignons Wesen herangezogen würden sowie in ihrer Leidenschaft für Wilhelm, die sie wie ein Feuer zu verzehren scheine. Deutlicher wäre ihre Verbindung mit dem noch nicht genannten Element, dem Wasser – denken wir zum Beispiel nur an Mignons Anfall und die in diesem Zusammenhang bereits zitierte Szene (wenn „ihr ganzes Wesen in eine Bach von Tränen unaufhaltsam dahinzuschmelzen“ scheint) oder an die omnipräsente Wassermetaphorik in der nachgetragenen Vorgeschichte der Mignon (vgl. Brandenburg-Frank 2002:111). Mignon überschreitet demnach die Grenzen der vier Elemente, sie überwindet die den Elementen zugrunde liegenden Dualismen.

Dass Goethe die Mignonfigur bewusst als Versinnbildlichung der „Einheit der Gegensätze männlich und weiblich“ konzipiert hat und sie – wie ausgeführt wurde – die auf Thales von Milet zurückgehenden dualistischen Elemente überwinden lässt, konnte gezeigt werden. Dass sie damit in die Nähe der „zweigeschlechtlichen Zwitterfiguren“ der magischen Naturphilosophie rückt, scheint somit eine logische Schlussfolgerung zu sein.

⁹⁰ Prof. Rohrwasser verdanke ich den Hinweis darauf, dass uns das „Welte“ bei Goethe auch andernorts begegnet und zwar in seiner Balladendefinition. Goethe sah in der Form der Ballade das „Urei“ der Dichtung, in der Dramatik, Epik und Lyrik „noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind“; Johann Wolfgang von Goethe: *Gedichte*. In: *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 2: Gedichte und Epen II*. Hg. v. Erich Trunz. München: dtv 1982, S. 400.

4.2.6. Der Mignonkult & die sich daraus ableitenden Interpretationsmöglichkeiten

Sie heißen mich Mignon.

Die Hintergründe von Mignons Namen, der eigentlich mehr eine Funktionsbezeichnung, denn einen Eigennamen darstellt (vgl. Horstkotte 2004:39), sind in der Forschung ausführlich diskutiert worden. In jüngeren Studien wurde vermehrt darauf hingewiesen, dass die durch den Namen „Mignon“ eröffneten Bedeutungsebenen weit über die von Ammerlahn angeführten Begriffe „Herzchen“, „Schoßkind“, „Liebling“ und „Marionette“ hinaus gehen⁹¹. Robert Tobin beruft sich auf eine aus dem Jahr 1909 stammende Studie von Eugen Wolff⁹² wenn er den Namen als „byword for a male homosexual prostitute in the late eigtheenth century“⁹³ bezeichnet, räumt jedoch auch ein, der Name könne – wie das deutsche Wort „Liebling“ – „apply innocently to both men and women“ (Tobin 1993:47). Wichtiger als die durch die Begriffe „Herzchen“, „Schoßkind“, „Liebling“ und „Marionette“⁹⁴ nahe gelegten Bedeutungsebenen ist für die folgenden Ausführungen jedoch die durch den Namen getätigte Anspielung auf den Mignonkult des burgundischen Hofes, dessen Angehörige sich unter der Bezeichnung „mignon“ eine Art Doppelgänger hielten.

Wird das Lemma „Mignon“ im Zedler'sche Lexikon nachgeschlagen, kann folgender Eintrag gelesen werden: „*Mignon*, heißt ein Favorit, oder einer, der bey einem grossen Herrn in sonderlichen Gnaden steht“⁹⁵ – der Name Mignon bezeichnet demnach einen Mann und ist nicht, wie Tobin nahelegt, geschlechtsneutral.

Der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga führt in seinem Standardwerk *Herbst des Mittelalters* detaillierter aus:

Der König hat stets einen ‚mignon en titre‘, in die gleichen Gewänder gekleidet wie er, auf den er sich bei Empfängen stützt. Oft sind es auch zwei Freunde gleichen Alters, doch von verschiedenem Range, die sich gleich kleiden, manchmal auch in einem

⁹¹ vgl. Hellmut Ammerlahn: Wilhelm Meisters Mignon – ein offenes Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden. In: *DVjs* 42 (1968), S. 89–116, hier: S. 104. Vgl. auch ders.: Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv. Zur Genese und Symbolik der Goetheschen Geniusgestalten. In: *Monatshefte für den deutschen Unterricht* 64 (1972), S. 15–24.

⁹² Eugen Wolff: *Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meisters*. München: Beck 1909.

⁹³ Robert Tobin: The Medicinalization of Mignon. In: *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*. Hg. v. Gerhart Hoffmeister. New York, Wien u.a.: Lang 1993, S. 43–60, hier: S. 47.

⁹⁴ Vgl. dazu auch die Ausführungen zu Kleist's „Marionettentheater“ weiter oben.

⁹⁵ Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexikon in 24 Bde.* Bd. 21, Sp. 118.

Bette schlafen. [...] In entsprechender Weise haben Fürstinnen eine vertraute Freundin, die sich wie sie kleidet und ‚mignonne‘ genannt wird.⁹⁶

Dass es sich beim Mignonkult um mehr denn lediglich um einen „sentimentale[n] Freundschaftskult“ (Aurnhammer 1986:166) handelt, legt neben der Tatsache, dass die Doppelgänger „manchmal auch in einem Bette schlafen“ auch Karl Lachmanns Bemerkung nahe: auf Mignons Namen Bezug nehmend ist bei Lachmann in erster Linie von einer „harmlosen“ Bedeutung des Namens die Rede, da selbiger ja hauptsächlich für „Liebling, Schoßkind“ stünde. Gleichzeitig hebt Lachmann jedoch den „üblen Klang“ des Namens hervor, welchen er Heinrich III., der seine Liebesknaben mit diesem Wort titulierte, zu verdanken habe⁹⁷.

Diesem Befund entspricht ein Eintrag im Grammatisch-kritischen Wörterbuch von J.C. Adelung; unter dem Lemma „Minne“ heißt es dort:

ein veraltetes Wort, welches ehemals die Liebe bedeutete, und von der Liebe aller Art gebraucht wurde. [...] Da man dieses Wort endlich sehr häufig von der fleischlichen Vermischung gebrauchte, um einen anstößigen Gegenstand durch ein unschuldiges Wort auszudrücken, so machte vermuthlich dieser Mißbrauch, daß es mit allen seinen Ableitungen nach und nach verächtlich wurde, und endlich gar veraltete. [...] Das Zeitwort minnen, lieben, und figürlich küssen, ist allem Ansehen nach das Intensivum von meinen, so fern es ehemals günstig seyn, wohl wollen, bedeutete (S. Meinen.) Das Hauptwort Minne ist das Abstractum davon. Das Franz. Mignon, ein Liebling, stammet gleichfalls daher.⁹⁸

Horstkotte hält fest, dass die „Beziehung Wilhelms zu ‚seinem‘ Mignon [...] in mehrerer Hinsicht dem Modell des zwischen sentimentalem Freundschaftskult und homoerotischer Beziehung schillernden Mignonkultes“ (Horstkotte 2004:40) folgt. Tatsächlich lassen sich viele Belegstellen zur Untermauerung dieser Feststellung heranziehen. So kommt es, nachdem Mignon den „Eiertanz“, auf den bereits eingegangen wurde, aufgeführt hat, beispielsweise zu der folgenden Szene: Wilhelm verspricht Mignon „ein neues Kleid, worauf sie heftig antwortete: ‚Deine Farbe!‘“ (*Lehrjahre*:116). Den Wunsch „blau“, die Farbe Wilhelm, zu tragen, äußert sich auch an anderer Stelle: „Es [Mignon] trat zu ihm [Wilhelm] und sagte: Deine Weste ist blau, du liebst das Blau, ich will deine Farbe tragen (*Lehrjahre*:511).

⁹⁶ Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Hg. v. Kurt Köster. Stuttgart: Kröner 2006, S. 71.

⁹⁷ Karl Lachmann 1927:103; zit. nach Katrin Schröter 1999:90, Fußnote 18.

⁹⁸ Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart: mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Mit D.W. Soltau's Beiträgen rev. u. berichtigt von Franz Xaver Schönberger. Dritter Theil von M-Scr. Wien: B. Ph. Bauer, 1811.

Inge Stephan konstatiert in diesem Zusammenhang, dass Mignon somit „zum verkleinerten Doppelgänger Wilhelms“⁹⁹ würde. In dem „Spiegelungsverhältnis“ zwischen Wilhelm und Mignon, so Stephan weiter, würden Erinnerungen an die ihr eigenes Spiegelbild liebende Narcissus-Figur, die als „Monsieur Narziß“ bzw. als „Narziß“ mehrmals ironisch in den Text eingewoben sei, aus den Ovid’schen *Metamorphosen* evoziert (Stephan 2004:175f.).

Doch wird nicht nur das für den Mignonkult charakteristische Kleiden in den selben Gewändern aufgegriffen; auch das Schlafen in einem Bett wird in einer wichtigen Szene der *Lehrjahre* verarbeitet, wobei jedoch nicht mit Sicherheit aufgelöst wird, ob Mignon denn nun tatsächlich mit Wilhelm in einem Bett geschlafen hat. Nach einem Fest, bei dem viel Alkohol geflossen ist, hat Wilhelm unerwarteten Besuch. Kaum, dass er sein Zimmer betreten und sich ins Bett gelegt hat, „als er sich von zarten Armen umschlungen, seinen Mund mit lebhaften Küssen verschlossen und eine Brust an der seinen fühlte, die er wegzustoßen nicht Mut hatte“ (*Lehrjahre*:327), kann im Zwölften Kapitel des Fünften Buches gelesen werden, genaueres enthält uns die Erzählfigur vor; das Kapitel endet hier und das nächste beginnt wie folgt:

Wilhelm fuhr des andern Morgen mit einer unbehaglichen Empfindung in die Höhe und fand sein Bett leer. Von dem nicht völlig ausgeschlafenen Rausche war ihm der Kopf düster, und die Erinnerung an den unbekannten nächtlichen Besuch machte ihn unruhig. Sein erster Verdacht fiel auf Philinen, und doch schien der liebliche Körper, den er in seine Arme geschlossen hatte, nicht der ihrige gewesen zu sein. Unter lebhaften Liebkosungen war unser Freund an der Seite dieses seltsamen, stummen Besuches eingeschlafen, und nun war weiter keine Spur mehr davon zu entdecken (*Lehrjahre*:328).

Als LeserIn ist frau/man (vor)schnell dazu geneigt, diesen nächtlichen Besuch Philine, die Wilhelm bereits seit einiger Zeit Avancen macht, zuzuschreiben. Wilhelm jedoch zweifelt daran, dass es Philine war, die ihn in dieser Nacht besucht hat. Dass es stattdessen Mignon gewesen sein könnte, die mit Wilhelm im selben Bett geschlafen hat, würde nicht nur Wilhelms „unbehagliche Empfindung“, mit welcher er tags darauf erwacht, nahe legen. Mit den Adjektiven „seltsam“ und „stumm“ werden hier jene Begriffe für die Charakterisierung von Wilhelms unbekanntem Besuch verwendet, die im Vorfeld schon mehrfach zur Anwendung kamen, wenn von Mignon die Rede war. Und nicht zuletzt Mignons verändertes Auftreten und Verhalten am nächsten Morgen würde diesen Interpretationsansatz stützen:

⁹⁹ Inge Stephan: *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2004, S. 175.

In eben diesem Augenblicke trat Mignon herein und brachte ihm das Frühstück. Wilhelm erstaunte über den Anblick des Kindes, ja man kann sagen, er erschrak. Sie schien diese Nacht größer geworden zu sein; sie trat mit einem hohen, edlen Anstand vor ihn hin und sah ihm sehr ernsthaft in die Augen, so daß er den Blick nicht ertragen konnte. Sie rührte ihn nicht an, wie sonst, da sie gewöhnlich ihm die Hand drückte, seine Wange, seinen Mund, seinen Arm oder seine Schulter küsste, sondern ging, nachdem sie seine Sachen in Ordnung gebracht hatte, wieder stillschweigend fort (*Lehrjahre*:328).

Mignon ist über Nacht „größer geworden“, gewachsen – in Verbindung mit der Beschreibung „sie trat mit einem hohen, edlen Anstand vor ihn hin“ kann gefolgert werden, dass Mignon erwachsen geworden ist. Ihr verändertes Verhalten – im Gegensatz zu früher berührt und/oder küsst Mignon Wilhelm nicht und verhält sich ihm gegenüber deutlich distanzierter als sonst – sowie der Schleier, den Wilhelm findet, bevor Mignon das Zimmer betritt („[a]m wunderbarsten aber erschien ihm der Schleier des Geistes, den er auf seinem Bette fand“; ebd.) und der klassisch als Hymen-Metapher interpretiert werden kann, würden jene Lesart des obigen Zitates nahelegen, die von einer Defloration Mignons durch Wilhelm ausgeht¹⁰⁰.

Und auch weitere Anhaltspunkte, die für ein erotisches Verhältnis zwischen Mignon und Wilhelm sprechen, sind im Verlauf der Romanhandlung vorzufinden, die folgende sei exemplarisch zitiert:

Nichts ist rührender, als wenn eine Liebe, die sich im Stillen genährt, eine Treue, die sich im Verborgenen befestigt hat, endlich dem, der ihrer bisher nicht wert gewesen, zu rechter Stunde nahe kommt, und ihm offenbar wird. Die lange und streng verschlossene Knospe war reif, und Wilhelms Herz konnte nicht empfänglicher sein (*Lehrjahre*:142).

Bereits dieser Satz, der gewissermaßen als Exposition der nun folgenden Szene fungiert, bedient sich einer nicht zu übersehenden Entjungferungsmetaphorik („[d]ie lange und streng verschlossene Knospe war reif“); für die weitere Beschreibung des Geschehens kann das selbe hinsichtlich einer sexuell konnotierten Lesart konstatiert werden:

Er spielte mit ihren Haaren und war freundlich. Sie blieb lange ruhig. Endlich fühlte er an ihr eine Art Zucken, das ganz sachte anfang und sich, durch alle Glieder wachsend, verbreitete. – „Was ist dir, Mignon?“ rief er aus, „was ist dir?“ – Sie richtete ihr Köpfchen auf und sah ihn an, fuhr auf einmal nach dem Herzen, wie mit einer Gebärde, welche Schmerzen verbeißt. Er hob sie auf, und sie fiel auf seinen Schoß; er drückte sie an sich und küßte sie.[...] tat sie einen Schrei, der mit krampfartigen Bewegungen des Körpers begleitet war. Sie fuhr auf und fiel auch sogleich wie an

¹⁰⁰ Silke Horstkotte schränkt jedoch ein, dass Mignons verändertes Verhalten Wilhelm gegenüber ebenfalls „auf ihre Zurückweisung durch Wilhelm (wie der Arzt behauptet)“, hindeuten könne; vgl. Horstkotte 2004:48.

allen Gelenken gebrochen vor ihm nieder. [...] Die Zuckung dauerte fort, die vom Herzen sich den schlotternden Gliedern mitteilte; sie hing nur in seinen Armen [...] und bald mit einer neuen Heftigkeit wurden alle ihre Glieder wieder lebendig, und sie warf sich ihm, wie ein Ressort, das zuschlägt, um den Hals, indem in ihrem Innersten wie ein gewaltiger Riß geschah, und in dem Augenblicke floß ein Strom von Tränen aus ihren geschlossenen Augen in seinen Busen [...] Ihre starren Glieder wurden gelinge, es ergoß sich ihr Innerstes, und in der Verwirrung des Augenblickes fürchtete Wilhelm, sie werde in seinen Armen zerschmelzen, und er nichts von ihr übrigbehalten. (*Lehrjahre*:143).

Über das eben angeführte, längere Textzitat ist in der Forschung intensiv gegrübelt worden. In seiner umfangreichen Mignon-Studie fasst Michael Wetzel¹⁰¹ die unterschiedlichen Deutungsansätze wie folgt zusammen:

Die Diagnosen reichen von einem Herzanfall (in bezug auf ihre spätere Todesursache) über Epilepsie bis hin zum Orgasmus, wobei fast alle Deutungen sich darüber einig sind, daß es sich im weitesten Sinne um eine hysterische Körperreaktion handelt (Wetzel 1999:326).

Auch Sabine Groß dekodiert die dieser Szene eindeutig immanente „Symbolik der sexuellen Klimax“ (Wetzel 1999:327) und interpretiert Mignons Anfall als Orgasmus¹⁰².

Silke Horstkotte verweist auf die Interpretation Tobins, der die Szene als Darstellung eines weiblichen Orgasmus liest: „of all the erotic scenes in the novel [...] this scene portrays most explicitly a women’s [sic!] feelings, sensations, and sexuality“ (Tobin 1993:49; vgl. auch Horstkotte 2004:49ff.), auf Kurt Robert Eisslers Goethe-Studie¹⁰³, in der die Deutung als weiblicher Orgasmus zum ersten Mal auftritt und auch auf Wetzels Lektürevariante, die in dieser Szene eine onanierende Mignon sieht (vgl. dazu Wetzel 1999:340ff.).

Darüber hinaus, und dies scheint mir von großer Wichtigkeit zu sein, hält Horstkotte fest, dass die hier wiedergegebene Szene „Hinweise sowohl auf eine weibliche wie auch auf eine männliche Sexualität Mignons“ (Horstkotte 2004:51) enthalte: zum einen würde durch die Deflorationsmetaphorik ein Reißen des Jungfernhäutchens nahegelegt werden, zum anderen würde gleichzeitig ein Samenerguss evoziert werden, wenn es „es ergoß sich ihr Innerstes“ heißt.

¹⁰¹ Michael Wetzel: Mignon. *Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*. München: Fink 1999.

¹⁰² vgl. Sabine Groß: Diskursregelung und Weiblichkeit. Mignon und ihre Schwestern. In: *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*. Hg. v. Gerhart Hoffmeister. New York, Wien u.a.: Lang 1993, S. 83–99, hier: S. 92.

¹⁰³ Kurt Robert Eissler: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775–1786*. In Verbindung mit Wolfram Mauser u. Johannes Cremerius hg. v. Rüdiger Scholz. 2 Bde. Basel, Frankfurt: Stroemfeld 1983–1985.

Rufen wir uns an dieser Stelle eine der ersten Szenen zwischen Wilhelm und Mignon in Erinnerung: „Wilhelm konnte sie nicht genug ansehen. Sein Augen und sein Herz wurden unwiderstehlich von dem geheimnisvollen Zustande dieses Wesens angezogen“ (*Lehrjahre*:98), heißt es im Viertel Kapitel des Zweiten Buches. Wilhelm ist von Mignon fasziniert, mehr noch: erotisch angezogen, was er sich an dieser Stelle bereits eingestehen darf, hat er doch kurz vorher beschlossen, in der „Gestalt“, von der er nicht wusste, „ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte“ (*Lehrjahre*:91) ein Mädchen zu sehen. Wilhelm findet Mignon attraktiv und reizvoll, folglich entschließt er „sich bald für das letzte“ (ebd.) und hier „finden wir den altbekannten Zirkelschluß wieder, der besagt, daß die erotische Attraktion zwischen zwei Menschen Aufschluß über deren Geschlechtszugehörigkeit gebe“ (Lehnert 1997:77). Da sich Wilhelm von Mignon angezogen fühlt, muss Mignon – im Umkehrschluss – einfach eine Frau sein; auch wenn dies (worauf bereits weiter oben hingewiesen wurde) weder ihrer Eigenwahrnehmung („ich bin ein Knabe“, *Lehrjahre*:358) noch ihrer Wahrnehmung durch andere Romanfiguren entspricht. Mignons Oszillieren zwischen den Geschlechtern, ihre Androgynie, verdeutlicht, so Inge Stephan, ein Charakteristikum Wilhelms, nämlich seine „Schwierigkeit, sich eindeutig heterosexuell zu fixieren“. Demnach wäre Wilhelm, ausgelöst durch die Lektüre von Torquato Tassos *Das befreite Jerusalem* und der darin vorkommenden Figur der Chlorinde, bereits seit „frühester Kindheit“ von dem „androgynen Ideal der ‚Mannweiblichkeit‘“ angezogen“ (Stephan 2004:175f.), was in Form der Figur der Mignon adaptiert und wieder in den Roman eingearbeitet wird.

Mit diesen Ausführungen im Hinterkopf kann Horstkottes Annahme, dass in der Übernachtungs-Szene die zwischen „harmloser“ Spiegelbeziehung und „gefährlicher“ Homosexualität schwankende Uneindeutigkeit der Beziehung von Wilhelm und Mignon ihren Ausdruck findet (vgl. Horstkotte 2004:40), zugestimmt werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass „Mignon“ ein männlich konnotierter Eigenname ist, der in den *Lehrjahren* jedoch ein – wohlgemerkt: aus Wilhelms Perspektive – weibliches Wesen denotiert. Mignons (vermeintliche) Androgynie wird hier unter Rückgriff auf das semantische System der Sprache erzeugt. Der Name spielt auf den am burgundischen Hof entstandenen Mignonkult an und eröffnet somit die Interpretationsmöglichkeit, Mignon als eine Doppelgängerfigur Wilhelms zu lesen sowie die damit in Verbindung stehende

Möglichkeit eines *queer readings*, die Gelegenheit, einen dem Text eventuell eingeschriebenen homoerotischen Subtext zu dekodieren.

Das im Rahmen der *queer theory*, einer besonderen Form des Dekonstruktivismus, die – von der Grundannahme, dass Geschlecht eine kulturelle erzeugte und keine naturgegebene Kategorie ist – sich der Denaturalisierung normativer Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit, einer Entkoppelung der Kategorien Geschlecht-Sexualität sowie der Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität verschreibt, von Eve Kosofsky Sedgwick entwickelte Lektüreverfahren des *queer readings* möchte *queere* Subtexte sichtbar machen und verschiedene Lesevarianten aufzeigen, welche die künstlich/kulturell erzeugte Herstellung bipolarer Geschlechter- und Sexualitätsentwürfe sichtbar machen¹⁰⁴.

An dieser Stelle sei auch auf *queer-readings* anderer Texte Goethes hingewiesen. So finden sich beispielsweise in dem von Alice A. Kuzniar editierten Sammelband *Outing Goethe & His Age*¹⁰⁵ mehrere Arbeiten, die einen *queeren* Blick auf *Götz von Berlichingen*, *Egmont* oder *Werther* werfen und auch Goethes *Faust* in wurde schon einer *queeren* Lektüre unterzogen¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Vgl. dazu *Novel gazing: queer readings in fiction*. Hg. v. Eve Kosofsky Sedgwick. Durham: Duke Univ. Press 1997; *Queer Studies*. Hg. v. Andreas Kraß. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 und auch *Queer Reading in den Philologie. Modelle und Anwendungen*. Hg. v. Anna Babka u. Susanne Hochreiter Göttingen: V&R unipress 2008.

¹⁰⁵ *Outing Goethe & His Age*. Hg. v. Alice A. Kuzniar. Stanford: Stanford University Press 1996; darin v.a. die Beiträge von Robert D. Tobin („In and Against Nature: Goethe on Homosexuality and Heterosexuality”), Susan E. Gustafson („Male Desire in Goethe’s *Götz von Berlichingen*”), W. Daniel Wilson („Amazon, Agitator, Allegory: Political and Gender Cross(-Dress)ing in Goethe’s *Egmont*“) sowie der Beitrag von Laurence A. Rickels („Psy Fi Explorations of Out Space: On Werther’s Special Effects“).

¹⁰⁶ Silke R. Falkner: „Love only succors / Those who can love“: Mephisto’s Desiring Gaze in Goethe’s *Faust*. In: *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*. Hg. v. Christopher Lorey u. John L. Plews. Columbia: Camden House 1998, S. 142–158.

4.2.7. Mignon als androgyner Engel

*Er hub den Schleier auf, und das Kind lag in seinen Engelkleidern,
wie schlafend, in der angenehmsten Stellung.*

Die patriarchal strukturierte und organisierte Turmgesellschaft versucht Mignons erwachender, als uneindeutig beschriebener Sexualität entgegenzuwirken und sie zu reglementieren: mit dem Ziel, sie zum Mädchen „umzuerziehen“, wird Mignon in Natalies Obhut gegeben. Dabei gehe es, so Horstkotte, dem Turm jedoch nicht darum, „Mignons wahres Geschlecht zu erkennen“, sondern vielmehr um das „Einhalten jener Verhaltensnormen [...], die sich aus der Konstruktion der binären Geschlechterrollen ergeben“ (Horstkotte 2004:51). Eine dieser Verhaltensnormen bezieht sich auf eine geschlechterkonforme Kleidung und so vermag es nicht zu verwundern, dass unterschiedliche Bemühungen und Anstrengungen getätigt werden, um Mignon zum Tragen von „Frauenkleidern“ zu bewegen.

Schon Madame Melina beanstandet Mignons Kleidung:

Indem man aufpackte und alles zubereitete, sagte Melina: ‚Es ist mir verdrießlich, daß wir wie Seiltänzer und Marktschreier reisen: ich wünschte, daß Mignon Weiberkleider anzöge, und daß der Harfenspieler sich noch geschwinde den Bart scheren ließe.‘ Mignon hielt sich fest an Wilhelm und sagte mit großer Lebhaftigkeit: ‚Ich bin ein Knabe: ich will kein Mädchen sein!‘ (*Lehrjahre*:207).

Der Erfolg bleibt – erwartungsgemäß – aus; alle Versuche werden von Mignon energisch abgewehrt und rigoros abgelehnt, wie beispielsweise auch in dieser Szene:

Auch hatte das Feuer die kleine Garderobe Mignons verbrannt, und als man ihr wieder etwas neues schaffen wollte, tat Aurelie den Vorschlag, daß man sie doch endlich als Mädchen kleiden sollte.

Nun gar nicht! rief Mignon aus und bestand mit großer Lebhaftigkeit auf ihrer alten Tracht, worin man ihr denn auch willfahren mußte (*Lehrjahre*:485).

Während Mignon das Tragen von weiblich kodierter Kleidung entschlossen abwehrt, ist sie bereit, „Engelskleider“ anzuziehen und Natalie ist mit dieser „Lösung“ zufrieden, „obwohl Engel in den ‚Lehrjahren‘ nicht als Frauen, sondern als sexuell uneindeutige Fabelwesen

figurieren“ (Horstkotte 2004:51f.)¹⁰⁷. „[S]ie geht nunmehr in Frauenkleidern, vor denen sie sonst einen so großen Abscheu zu haben schien“ (*Lehrjahre*:514) berichtet Natalie Wilhelm – eine Behauptung, die nicht ganz zutreffend ist, ist doch die Rede viel mehr von Mignons „Engelsgewand“.

In diesem tritt Mignon erstmals anlässlich eines Geburtstagsfestes von Zwillingen auf und diese, eigentlich als Spiel intendierte Darbietung, „gerät zur symbolisch bedeutenden Erscheinung“ (Igel 2007:111) und wird von Natalie wie folgt geschildert:

„Ich hatte mir Mignon zu dieser Rolle ausgesucht, und sie ward an dem bestimmten Tage in ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet. Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust und an einem gleichen Diadem in den Haaren. Anfangs wollte ich die Flügel weglassen, doch bestanden die Frauenzimmer, die sie anputzten, auf ein Paar großer goldener Schwingen, an denen sie recht ihre Kunst zeigen wollten. So trat, mit einer Lilie in der einen Hand und mit einem Körbchen in der anderen, die wundersame Erscheinung in die Mitte der Mädchen und überraschte mich selbst. ‚Da kommt der Engel‘, sagte ich. Die Kinder traten alle wie zurück: endlich riefen sie aus: ‚Es ist Mignon!‘ und getrauten sich doch nicht, dem wundersamen Bilde näher zu treten.“ (*Lehrjahre*:515).

Es folgen unterschiedliche Fragen, die die Kinder an Mignon richten: „Bist du ein Engel?“ fragte das eine Kind. ‚Ich wollte, ich wär‘ es, versetzte Mignon“ (ebd.). Nach Igel würde diese Antwort Mignons zum Ausdruck bringen, dass sie „ihre Erscheinung als Engel im Sinne eines wünschenswerten Zustandes, einer ersehnten befreiten Existenz nach frühem Tod“ (Igel 2007:112) sieht. Mit einer Zither in der Hand trägt Mignon nun das folgende Lied vor:

So laßt mich scheinen, bis ich werde.
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh‘ ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Und jene himmlischen Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten,
Umgeben den verklärten Leib.

¹⁰⁷ Dass Engel in den *Lehrjahren* geschlechtslose Wesen verkörpern, entspricht einer allgemeinen Annahme von Engel als geschlechtslosen Wesen; vgl. dazu: Stuart Schneidemann: *An Angel Passes. How the Sexes became Undivided*. New York: New York University-Press 1988.

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug;
Vor Kummer altert' ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung! (*Lehrjahre*:515f.)

Dieses Lied gibt Auskunft um die wahren Empfindungen Mignons¹⁰⁸: sie deutet das ursprünglich für ihren Auftritt als „himmlisches Wesen“ gestaltete Engelsgewand als Vorzeichen, als „einen Zustand jenseits der einseitigen Festlegung auf Mann oder Frau verheißend“ (Igel 2007:120), denn „jene himmlischen Gestalten, / Sie fragen nicht nach Mann und Weib“.

Natalie kommt Mignons in diesem Lied vorgetragener Aufforderung („Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!“) nach und entschließt sich dazu, „ihr das Kleid zu lassen, und ihr noch einige der Art anzuschaffen, in denen sie nun auch geht, und in denen, wie es mir scheint, ihr Wesen einen ganz andern Ausdruck hat“ (*Lehrjahre*:516).

Igel weist darauf hin, dass in der Gestalt eines Engels Mignons uneindeutiges, Mignons androgynes Wesen auf höherer Stufe sublimiert zu sein scheint (vgl. Igel 2007:120) und Brandenburg-Frank akzentuiert die anagogische Funktion, die dem Bild der in Engelsgewand gekleideten Mignon zukommt: „Mignon wird das Engelskleid nicht mehr ablegen, bis sie zusammen mit ihm ihre Leiblichkeit ablegt, um in die Existenzform des Urbildes einzugehen“ (Brandenburg-Frank 2002:88). Natalie und die an der Geburtstagsfeier teilnehmenden Mädchen würden nicht Zeuginnen eines Schauspiels, vielmehr würden sie mit der Realität konfrontiert, wenn ihnen Mignon als Engel entgegentritt (vgl. ebd.).

Horstkotte konstatiert, dass sich Mignon durch das Anlegen von Engelskleidung nicht in eine klassische Frauenrolle begeben, sondern gerade dadurch die bipolare Geschlechterordnung gezielt subvertiere: „Und jene himmlischen Gestalten / Sie fragen nicht nach Mann und Weib, / Und keine Kleider, keine Falten / Umgeben den verklärten Leib“ (*Lehrjahre*:516). In Mignons Imagination haben Engel – und demnach auch sie selbst – „nicht nur einen androgynen Körper, sie tragen auch keine Kleidung“ (Horstkotte 2004:52). Natalies Intention, die Engelskleider als weiblich zu deuten, wird damit unterminiert.

Darüber hinaus werden Engel in Mignons Lied nicht nur als jenseits der Geschlechterdifferenz angesiedelte Geschöpfe gezeichnet sondern auch als Gestalten jenseits von menschlichem Leben. Das Aufgeben von Geschlechterrollen („Sie fragen nicht nach

¹⁰⁸ Dem entspricht folgender Hinweis bei Brandenburg-Frank: sie macht darauf aufmerksam, dass Kleidung bereits bei dem griechischen Philosophen Plotin „ein Bild des Leibes, dessen sich die Seele bei ihrem Aufstieg zum wahren Sein entledigt“ sei, vgl. Brandenburg-Frank 2002:87.

Mann und Weib“) würde im Lied als Entkörperlichung interpretiert, die obligater Weise zum Tod führen müsse: „Mignons Wunsch nach dem Transzendieren der Geschlechterdifferenz ist folglich ein versteckter Todeswunsch“ (ebd.).

Das eben Gesagte im Hinterkopf behaltend, mag es folglich nicht verwundern, dass Mignon wenige Buchseiten, nachdem sie sich für das Tragen von Engelskleidung entschieden hat, stirbt: mit dem Aufgeben ihrer männlich konnotierten Kleidung scheint sie ihre Lebenskraft verloren zu haben.

Doch verschwindet die Engelsthematik und –metaphorik nicht mit Mignons Tod: sie ist in der Beschreibung der Exequiens Mignons omnipräsent und mit einem weiteren Motiv, nämlich mit jenem des androgynen Kunstwerks, kombiniert, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll.

4.2.8. Mignon als androgynes Kunstwerk

Halten Sie sich von diesem traurigen Gegenstande entfernt und erlauben Sie mir, daß ich den Resten dieses sonderbaren Wesens, soviel meine Kunst vermag, einige Dauer gebe.

Rufen wir uns eingangs nochmals jene Textpassage in Erinnerung, mittels derer Mignons „Engelsverkleidung“ von Natalie beschrieben wird:

Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust und an einem gleichen Diadem in den Haaren. Anfangs wollte ich die Flügel weglassen, doch bestanden die Frauenzimmer, die sie anputzten, auf ein Paar großer goldener Schwingen, an denen sie recht ihre Kunst zeigen wollten (*Lehrjahre*:515).

Bereits bei ihrem ersten Auftritt in „Engelsmontur“ wird Mignon als eine artifizielle, als eine durch die Kunst hervorgebrachte Gestalt beschrieben¹⁰⁹ – Mignons Künstlichkeit, ihr Kunstcharakter ist ein in der Beschreibung ihrer Exequien omnipräsentes Motiv.

¹⁰⁹ vgl. dazu Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr 1975, S. 141f.

Mignons früher Tod, der sich an verschiedenen Stellen des Romans ankündigt (sie hat Herzkrämpfe, Anfälle, ist rastlos und unruhig¹¹⁰, kurz: sie wird pathologisierend dargestellt), wird folgendermaßen beschrieben:

Mignon fuhr auf einmal mit er linken Hand nach dem Herzen, und indem sie den rechten Arm heftig ausstreckte, fiel sie mit einem Schrei zu Nataliens Füßen für tot nieder (*Lehrjahre*:544).

Arnd Bohm hat auf die mehrdeutige Schilderung von Mignons Tod hingewiesen: „None of these passages does in fact say directly that Mignon was *dead*. She could be taken for dead, she could not be called back to life, she appeared to be merely sleeping and still had the appearance of being alive”¹¹¹.

Der sich bei den Leserinnen und Lesern womöglich regende Verdacht, Mignon sei unter Umständen gar nicht wirklich tot, wird durch das Verhalten des Arztes verstärkt wenn dieser Wilhelm daran hindert, „den abgeschiedenen Engel“ (*Lehrjahre*:545) nochmals zu sehen. Dadurch erhalte der später an der mumifizierten Mignon wahrgenommene „Schein des Lebens“ irritierenden, beängstigenden Beigeschmack (vgl. Horstkotte 2004:53)¹¹².

Wilhelm wird also daran gehindert, Mignon nochmals zu sehen und vom Arzt um Erlaubnis gebeten

„[...] den Resten dieses sonderbaren Wesens, soviel meine Kunst vermag, einige Dauer [zu] gebe[n]. Ich will die schöne Kunst, einen Körper nicht allein zu balsamieren, sondern ihm auch ein lebendiges Ansehn zu erhalten, bei diesem Geschöpfe gleich anwenden [...]“ (*Lehrjahre*:545).

¹¹⁰ Hervorhebenswert scheint vor allem folgende Szene zu sein, die Mignon in die Nähe der Mänaden, den Begleiterinnen der dionysischen Umzüge, rückt: „Mignon ward bis zur Wut lustig, und die Gesellschaft, so sehr sie anfangs über den Scherz gelacht hatte, mußte zuletzt Einhalt tun. Aber wenig half das Zureden, denn nun sprang sie auf und raste, die Schellentrommel in der Hand, um den Tisch herum. Ihre Haare flogen, und indem sie den Kopf zurück und alle Glieder gleichsam in die Luft warf, schien sie einer Mänade ähnlich, deren wilde und beinah unmögliche Stellungen uns auf allen Monumenten oft noch in Erstaunen setzen.“; *Lehrjahre*:326.

¹¹¹ Arnd Bohm: „auf ewig wieder jung“. Mignon's End in Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*. Hg. v. Gerhart Hoffmeister. New York 1993, S. 27–42.

¹¹² Horstkotte weist darauf hin, dass Goethe im Anspielen auf einen möglichen Scheintod Mignons ein zu seiner Zeit aktuelles Thema aufgreift: die Ungewissheit über den exakten Todeszeitpunkt. Dieser Befund Horstkottes wird durch Ariès, der in seiner Geschichte des Todes darlegt, dass in Europa seit ungefähr 1740 eine kontinuierlich wachsende Angst vor dem Scheintod herrschte, gestützt. Vgl. Horstkotte 2004:52 und auch Philippe Ariès: *Die Geschichte des Todes*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen u. Una Pfau. München, Wien: Hanser 1980, S. 505ff. und auch S. 491: an dieser Stelle beschreibt Ariès die im 18. Jahrhundert weit verbreitete „Vorliebe für die Mumie“.

Mignons Überreste sollen durch die Kunst des Arztes mumifiziert und so für die Ewigkeit haltbar gemacht werden, als „Reliquie des präsexuellen Kindes“ (Horstkotte 2004:53), das keinem der beiden Geschlechter zugeordnet werden kann.

Die nun folgenden Exequien Mignons werden regelrecht theatralisch inszeniert: ihr Sarkophag ist im musealen Saal der Vergangenheit, der auf „das sonderbarste erhellt und ausgeschmückt“ ist und dessen Wände „von oben bis unten“ mit „himmelblauen Teppichen“ bekleidet sind, aufgestellt. Auf vier in den Ecken positionierten Kerzenleuchtern brennen Wachsfackeln, neben dem Sarkophag stehen „vier Knaben, himmelblau mit Silber gekleidet, und schienen einer Figur, die auf dem Sarkophag ruhte, mit breiten Fächern von Straußenfedern Luft zuzuwehn“ (*Lehrjahre*:574).

Auffällig ist zunächst die Wiederkehr der Zahl vier (vier Kerzenkandelaber, vier Knaben), die uns in Zusammenhang mit Mignon bereits an einer früheren Stelle beschäftigt hat und zwar in Verbindung mit dem Gedanken, das Welte, das die Grenzen zwischen den vier Elementen transgrediert, als Chiffre für Androgynie zu lesen (vgl. Kapitel 4.2.5.).

Offenkundig ist zudem, dass der „androgynen Doppelnatur“ (Horstkotte 2004:53) Mignons im Rahmen der Trauerfeierlichkeiten ein zentraler Stellenwert zukommt. Hatte die Turmgesellschaft vorher noch versucht, Mignon durch das Anlegen von „Frauenkleidung“ in eine weibliche Rolle zu zwingen, wird nun das Undeutliche, das Oszillierende und Doppeldeutige ihres Geschlechts akzentuiert, was seinen Ausdruck insbesondere in der Pronominalisierung findet: von den Kinderchören wird Mignon abwechselnd unter Zuhilfenahme von weiblichen als auch von männlichen Pronomina besungen: „Ach! wie ungern brachten wir ihn her! Ach! und er soll hier bleiben! laßt uns auch bleiben, laßt uns weinen, weinen an seinem Sarge“, heißt es beispielsweise eingangs. Dann wiederum lesen wir: „Ach! die Flügel heben sie nicht; im leichten Spiele flattert das Gewand nicht mehr; als wir mit Rosen kränzten ihr Haupt, blickte sie hold und freundlich nach uns.“ (*Lehrjahre*:575). Der Wechsel in der Pronominalisierung steht demnach für die Ambivalenz des Androgynen und ist demnach einerseits das „Strukturprinzip der Exequien“ (Horstkotte 2004:53). Dem hält MacLeod andererseits entgegen, dass wir bei Mignons Exequien „a careful ritualization of dualisms“¹¹³ finden.

Horstkotte ergänzt, dass die poetische Struktur die Artifizialität des Androgynen sichtbar mache. Mignon würde auf eine Kunstfigur festgemacht und in den Bereich der Kunst gebannt

¹¹³ Catriona MacLeod: *Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*. Detroit: Wayne State Press 1998, hier: S. 119.

werden, wie folgende Bemerkung des Arztes belege: „Aber wenn die Kunst den scheidenden Geist nicht zu fesseln vermochte; so hat sie alle ihre Mittel angewandt, den Körper zu erhalten und ihn der Vergänglichkeit zu entziehen“ (*Lehrjahre*:579). Diese Künstlichkeit, so Horstkotte weiter, fände ihre Entsprechung in der gesamten Darstellung der Trauerfeierlichkeiten. Erinnern wir uns an die eingangs erwähnte Beschreibung des Saals der Vergangenheit, in dem die Exequien stattfinden: dieser ist auf „das sonderbarste erhellt und ausgeschmückt“ und dessen Wände sind „von oben bis unten“ mit „himmelblauen Teppichen“ bekleidet. Die im Vordergrund der Exequien stehenden Bühnenbilder und opernhaften Elemente (Gesang) würden „Mignon aus der Vorstadtwelt des Zirkus, der sie eigentlich angehört, heraus[heben] und in eine gehobene bürgerliche Theaterwelt“ (Horstkotte 2004:53) integrieren.

Die Turmgesellschaft habe Mignons Bitte „Macht mich auf ewig wieder jung“, die sie am Ende des Liedes „So laßt mich scheinen bis ich werde“, äußert, fälschlicherweise als Wunsch um eine ewige Jugend, die in der Kunst angesiedelt ist, interpretiert.

Von Kunst ist in dem Lied keine Rede. Vielmehr scheint Mignon von einer Verjüngung im Jenseits, nach dem Durchgang durch das „stille Haus“ des Grabes, zu sprechen. Dies ist das in der ersten Zeile erwähnte ‚Werden‘. Das ‚Scheinen‘ dagegen bezieht sich auf die Zeit vor dem Tod; Mignon bittet also, man möge sie zu Lebzeiten das weiße Kleid tragen lassen, das sie nach ihrem Tod nicht mehr benötigen wird“ (Horstkotte 2004:53f.).

Durch die Mumifizierung wird Mignons Jugend und mit ihr ihre indefinite Geschlechtlichkeit konserviert – Mignon wird zum artifiziellen Kunstwerk.

4.2.9. Mignon als Allegorie poetologischer Androgynie

Heiß’ mich nicht reden, heiß’ mich schweigen

Abschließend sei kurz auf einen weiteren Aspekt, nämlich auf jener der poetologischen Androgynie¹¹⁴ eingegangen.

¹¹⁴ Für eine ausführliche Beschäftigung mit diesem Thema wird die zu diesem Thema grundlegende Arbeit *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos* von Silke Horstkotte empfohlen.

Von der Prämisse, dass „der hierarchische Geschlechterdualismus“ von essenzieller Bedeutung für „Konstitution und Selbstverständnis der Literatur“ (Horstkotte 2004:19) ist, ausgehend, skizziert Horstkotte ihr Modell von poetologischer Androgynie.

Sie konstatiert, dass Androgynie und Autorschaft in Goethes *Wilhelm Meister* „in einem konzeptionellen Zusammenhang“ (ebd.:12) stünden sowie dass sich die Relevanz, die die Kategorie „Geschlecht“ für poetologische Diskurse habe, im Besonderen in der Fragment gebliebenen *Theatralischen Sendung* zeige: Die Amalgamierung von Autorschaft [sic!] und Androgynie würde dort exemplarisch anhand der Figur der Mignon dargelegt werden.

In der *Theatralischen Sendung* begegnet uns Wilhelm noch als Dramatiker, was für seine Beziehung mit Mignon von größter Wichtigkeit ist, basiert diese doch nicht zuletzt auch darauf, dass Mignon von Wilhelm verfasste Gedichte einübt und diese rezitiert. Horstkotte weist auf den besonderen Stellenwert des in der *Theatralischen Sendung* aus Wilhelms Drama „Die königliche Einsiedlerin“ stammenden Liedes „Heiß’ mich nicht reden, heiß’ mich schweigen“ hin.

Heiß’ mich nicht reden, heiß’ mich schweigen,
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht.
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen
Allein das Schicksal will es nicht.

Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
Die düstre Nacht und sie muß sich erhellen,
Der harte Fels schließt seinen Busen auf
Mißgönnt der Erde nicht die tief verborgne Quellen.

Ein jeder fühlt im Arm des Freundes Ruh
Dort kann die Flut der Klagen sich ergießen
Allein mir drückt ein Schwur die Lippen zu
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen (*Theatralische Sendung*:167f.)

Dass dieses Lied aus der Feder Wilhelms stammt bringt Horstkotte zu dem Schluss, Mignon würde erst durch Wilhelm, im Akt seines Dichtens, seines Schreibens erschaffen, erdichtet werden. Demnach wäre Mignon „seine poetische Schöpfung. Mignons Schweigen ist Aufforderung an ihren ‚Gott‘ Wilhelm, ihr die Lippen durch seine Dichtung aufzuschließen.“ (Horstkotte 2004:41). Hier sieht Horstkotte die Schnittstelle zwischen Androgynie und literarischer Autorschaft verortet: Mignons androgynes Wesen, ihre ambigue Geschlechtlichkeit wäre demnach eine Konstruktion, eine Fiktion des Poeten Wilhelms und entspringe seinem „Wunsch, sich als Autor jenseits der Geschlechterdifferenz zu

repräsentieren. Diese Repräsentation leistet Mignon in ihrer Verkleidung als Wilhelm.“ (ebd.:42).

Wie bereits weiter oben ausgeführt wurde, ist es Wilhelms Blick, es ist seine Betrachterposition, von der aus Mignons Geschlecht zunächst als ambivalent, später als weiblich klassifiziert wird. Die Rede vom Androgynen wäre demnach immer auch schon „dichterisch Rede Wilhelms“ (ebd.).

4.2.10. Zusammenfassung

Meine Ausführungen zur Mignon resümierend lässt sich festhalten, dass von allen in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* vorkommenden (Frauen-)figuren die Figur der Mignon die komplexeste ist: ihre unbekannte Genealogie, ihr unbestimmtes Alter, ihr Mangel an sprachlicher Ausdrucksfähigkeit und nicht zuletzt auch ihr – aus Perspektive einiger Romanfiguren – ambivalentes Geschlecht – all diese hier aufgezählten Komponenten hat Goethe bei der Gestaltung der Mignon kunstvoll miteinander verwoben, wobei dem letztgenannten Aspekt bei der Konzeption der Mignon besondere Bedeutung zukommt.

Verschiedene (Text-)strategien und Argumentationslinien, die genauer erläutert wurden, sollen Mignons unsicher scheinendes Geschlecht in Szene setzen bzw. – treffender formuliert – Mignons Geschlecht als ein unsicheres, nicht eindeutig zuordenbares in Szene setzen (wobei es mir besonders hervorhebenswert zu sein scheint, dass Goethe auf antike Androgynie-Mythen verzichtet und diese Abkehr klassischer Mythen durch empirische Fakten zu kompensieren sucht).

Ob all die „zu Felde geführten“ Strategien und Argument, die der Text *en masse* anbietet, ausreichen, um Mignon Androgynie zu diagnostizieren, sei dahingestellt – v.a. wenn Mignons Verständnis ihrer eigenen Identität („ich bin ein Knabe, ich will kein Mädchen sein“) berücksichtigt wird.

4.3. Androgynie = Frauensache?

Die hier in Form einer überspitzt formulierten Gleichung ausgedrückte Frage ist beantwortet, sobald ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis dieser Arbeit geworfen wird: frau/man wird zu dem Befund kommen, dass Androgynie in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* Frauensache ist.

Die männlichen Romanfiguren streben Androgynie weder an, noch werden sie als mit androgynen Zügen ausgestattete Figuren gezeichnet. Warum dem so ist, beantwortet Schröter folgendermaßen:

Während bei den männlichen Gestalten des Romans androgyne Züge kaum angestrebt werden oder nachgewiesen werden können, scheint den Frauen zur Vervollkommenheit etwas zu fehlen. Dieser Fehler konstituiert sich gerade im Mangel des männlichen Elements. Eine gewagte Interpretation könnte nun behaupten, dass also nicht das androgyne als erstrebenswertes Ideal angesehen wird, sondern das Männliche. (Schröter 1999:85).

Sie räumt zwar einschränkend ein, dass eine derartige Auslegung sehr reduziert wäre, doch ist sie dennoch sehr treffend formuliert.

Die einzige männliche Figur aus dem *Wilhelm Meister*, die mit Androgynie in Verbindung gebracht wird, ist – wie bereits in den Ausführungen des Kapitels zur „Poetologischen Androgynie“ gezeigt wurde – unser Titelheld, Wilhelm.

5. Zusammenfassung

Abschließend seien die wichtigsten Ergebnisse meiner Analyse des *Wilhelm Meisters* zusammengefasst.

Zunächst muss festgehalten werden, dass die Entstehungszeit des Textes eine jener Epochen markiert, „in denen eine strikte Geschlechterhierarchie jedem Geschlecht seinen festen Platz zuweist und die Frauen den Männern unterordnet“ (Lehnert 1997:14). Zwar sind im Zuge der Französischen Revolution Gleichheitspostulate aufgestellt worden, doch scheint es so, als stelle die „Überdeterminierung der Geschlechterdifferenz“ die „Kehrseite der Legalität unter Brüdern“ dar, wurden doch „die Unterschiede zwischen den Geschlechtern [...] mit dem Ende des Ancien Régime anstelle der Standesunterschiede zu der grundlegenden gesellschaftlichen Differenz“ (Fend 2003:9).

Vor dieser Folie gelesen, könnte das im ersten Teil meiner Analyse von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* fokussierte Motiv des *cross-dressings* der Frauenfiguren als Hinterfragung der geltenden Geschlechterordnung, als ein Nivellierungsversuch ebendieser interpretiert werden: ihr Anlegen gegengeschlechtlich konnotierter Kleidung droht das bipolare Geschlechtersystem und dessen normative Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit zu unterminieren, da sie sich durch die Wahl ihrer Kleidung eine „Männerrolle“ und damit symbolisch auch männliche Macht anmaßen. Dieser Befund muss jedoch relativiert werden wenn bedacht wird, dass es sich bei dem *cross-dressing* der im Rahmen meiner Untersuchung behandelten Frauenfiguren lediglich um ein temporäres handelt, das in einer zeitlich sehr stark begrenzten Phase stattfindet.

Im Vergleich mit der in der Forschungsliteratur oftmals vertretenen Ansicht, dass dieses „temporäre *cross-dressing*“ ausreichen würde, um den Frauencharakteren des *Wilhelm Meisters* Androgynie zu diagnostizieren, fällt mein diesbezügliches Ergebnis gegenteilig aus: ihr *cross-dressing* vermag zwar das binär konventionalisierte Geschlechtersystem zu irritieren, doch scheint es mir als alleiniges Argument, das für die Untermauerung ihrer Androgynie ins Feld geführt wird, nicht ausreichend zu sein.

Auf die Figur der Mignon bezogen muss zunächst darauf hingewiesen werden, dass sie von allen im *Meister* vorkommenden (Frauen-)figuren die komplexeste ist – Goethe hat bei der Gestaltung der Mignon viele unterschiedliche Motive und Aspekte (unbekannte Genealogie, unbestimmtes Alter, Mangel an sprachlicher Ausdrucksfähigkeit etc.) kunstvoll miteinander verwoben, wobei jenem ihres doppeldeutig erscheinenden Geschlechts besondere Bedeutung zukommt.

Dieses (vermeintlich) ambivalente Geschlecht der Mignon wird auf unterschiedliche Weise beschrieben und mittels verschiedener Textstrategien (performativ) in Szene zu setzen gesucht. So werden etwa unterschiedliche sprachliche Mittel verwendet, um die Uneindeutigkeit von Mignons Geschlecht in Szene zu setzen: durch den mehrfachen Wechsel in ihrer Pronominalisierung (Mignon wird sowohl feminin, als auch maskulin und neutral pronominalisiert) wird einerseits Mignons Androgynie konstruiert (bzw. soll sie konstruiert werden), andererseits soll dadurch ferner die durch Mignon bedingte „Störung der Geschlechterordnung“ (Horstkotte 2004:37) induziert werden.

Auch Goethes Bezugnahme auf die magische Naturphilosophie des 16. Jahrhunderts, die im „zweigeschlechtliche[n] Zwitterwesen nicht nur die Einheit der Gegensätze männlich und weiblich“ (Kohn 2002:13) versinnbildlicht sah und die ihren Ausdruck in dem von Mignon vorgeführten „Eiertanz“ findet, soll Mignons Androgynie evozieren.

Festgehalten sei ferner die mir essenziell erscheinende Tatsache, dass Mignons unklare, indefinite Geschlechtlichkeit und ihre im Roman daraus abgeleitete Androgynie nicht etwas von Mignon selbst Gewolltes („[I]ch bin ein Knabe, ich will kein Mädchen sein!“) ist, sondern etwas, das der Mignon von außen zugeschrieben wird; es scheint von der jeweiligen Betrachterposition abzuhängen, ob Mignon als Mädchen oder aber als Junge wahrgenommen wird.

Akzentuiert werden muss außerdem die mit dem Namen „Mignon“ einhergehenden Interpretationsmöglichkeiten, die ein *queer reading* der Mignonfigur erlauben.

Darüber hinaus erscheint es mir besonders hervorhebenswert zu sein, dass Goethe bei der Gestaltung der Mignon auf antike Androgynie-Mythen verzichtet und diese Abkehr klassischer Mythen durch empirische Fakten zu kompensieren sucht (wie im Kapitel zur „Sprachlichen Beglaubigung von Androgynie“ dargelegt werden konnte).

6. Literaturverzeichnis

6.1. Literatur von Goethe

Die Metamorphose der Pflanzen (1790). In: *Goethes Werke. Bd. XIII: Naturwissenschaftliche Schriften. Hamburger Ausgabe in 14 Bde.* Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Dorothea Kuhn (Allgemeine Naturwissenschaft – Morphologie – Geologie) und Rike Wankmüller (Farbenlehre). Mit einem Nachwort von Carl Friedrich v. Weizsäcker. Christian Wegner Verlag 1966, S. 64–102

Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt (1788). In: *Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens.* Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller u. Gerhard Sauder. Bd. 3.2.: *Italien und Weimar 1786–1790.* Hg. v. Hans J. Becker, Hans-Georg Derwitz, Norbert Miller u.a. München: Hanser 1990, S. 171–175.

Morphologie (1817). In: *Goethes Werke. Bd. XIII: Naturwissenschaftliche Schriften. Hamburger Ausgabe in 14 Bde.* Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Dorothea Kuhn (Allgemeine Naturwissenschaft – Morphologie – Geologie) und Rike Wankmüller (Farbenlehre). Mit einem Nachwort von Carl Friedrich v. Weizsäcker. Christian Wegner Verlag 1966, S. 53–250.

West-östlicher Diwan (1819). In: *Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens.* Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller u. Gerhard Sauder. Bd. 11.1.1.: *Diwan-Jahre 1814–1819.* Hg. v. Karl Richter u. Christoph Michel. München: Hanser 1998.

Wilhelm Meisters theatralische Sendung (entstanden ab 1776; Erstveröffentlichung 1911). In: *Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde.* Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u.a. I. Abteilung; Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter.* Hg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992.

Wilhelm Meisters Lehrjahre (1796/96). In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Hg. v. Erich Trunz. Bd. VII: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München: Beck 1977.

6.2. Primärtexte anderer Autorinnen und Autoren

Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso* (1516). Secondo la princeps del 1516. Firenze: Olschki, 2006.

Hauptmann, Gerhard: *Mignon* (1947). Gütersloh: Bertelsmann 1957.

Kleist, Heinrich von: *Penthesilea. Ein Trauerspiel* (1808). Nach der Originalausgabe von 1808 hg. v. Joseph Kiermeier-Debre. München: dtv 1998.

Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater (1810). In: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*. Mit einem Nachwort u. hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1967, S. 9–17.

Ovidius, Naso Publius: *Metamorphosen. Epos in 15. Büchern*. Übersetzt u. hg. v. Hermann Breitenbach mit einer Einleitung v. L.P. Wilkinson. Stuttgart: Reclam 2005 (RUB 356).

Platon: *Das Gastmahl*. Übersetzt u. hg. v. Thoma Paulsen. Nachwort u. Anmerkungen v. Thomas Paulsen u. Rudolf Rehn. Stuttgart: Reclam 2008 (RUB 18527).

Przybyszewski, Stanislaw: *Androgyne*. Berlin 1906.

Ritter, Johann Wilhelm: *Fragmente aus dem Nachlaß eines jungen Physikers. Ausgewählt von Friedrich von der Leyen* (1810). Leipzig: Insel-Verlag 1946 (Insel-Bücherein; 532).

Schiller, Friedrich von: *Die Jungfrau von Orléans* (1801). Wien 1988.

Tasso, Torquato: *Das befreite Jerusalem* (1574). Übersetzt v. J.D. Gries. Mit einer Einleitung von Hermann Fleischer. Stuttgart: Cotta u.a. 1893.

Thomas, Ambroise: *Mignon. Oper in drei Akten. Dichtung mit Benutzung des Goetheschen Romans Wilhelm Meisters Lehrjahre von Michael Carré und Jules Barbier* (1866). Hg. u. eingeleitet v. Richard Kruse. Stuttgart: Reclam 1940.

Wedekind, Frank: *Lulu: eine Monstertragödie* (Erdgeist 1895; *Die Büchse der Pandora* 1904). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Woolf, Virginia: *Orlando. Eine Biographie* (1928). Deutsch von Brigitte Walitzek. Hg. u. kommentiert v. Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

6.3. Sekundärliteratur

Alfermann, Dorothee: Maskulinität/Femininität versus Androgynie. In: *Interdisziplinäre Aspekte der Geschlechterverhältnisse in einer sich wandelnden Zeit*. Hg. Karl-Friedrich Wessel u. Hartmut A.G. Bosinski. Bielefeld 1992, S. 284–294 (Berliner Studien zur Wissenschaftsphilosophie und Humangenetik, Bd. 1).

Ammerlahn, Hellmut: Wilhelm Meisters Mignon – ein offenes Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden. In: DVjs 42/1968, S. 89–116.

Ammerlahn, Hellmut: Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv. Zur Genese und Symbolik der Goetheschen Geniusgestalten. In: Monatshefte für den deutschen Unterricht 64/1972, S. 15–24.

Amrain, Susanne: Der Androgyn. Das poetische Geschlecht und sein Aktus. In: *Frauen – Weiblichkeit – Schrift. Dokumentation der Tagung in Bielefeld vom Juni 1984*. Hg. v. Renate Berger, Monika Hengsbach u.a., S. 119–129.

Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen u. Una Pfau. München, Wien: Hanser 1980.

Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der deutschsprachigen Literatur*. Köln, Wien: Böhlau 1986 (Literatur und Leben; N.F., 30).

Badinter, Elisabeth: *Ich bin Du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder die androgyne Revolution*. München, Zürich: Piper 1987.

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Frankfurt am Main: Rowohlt 1995 (frz. Orig.: *Le deuxième sexe*; 1949).

Benjamin, Walter. Brief an Herbert Belmore vom 23. Juni 1913. In: *Walter Benjamin*. Hg. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, I. Frankfurt am Main 1966.

Benthien, Claudia: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: *Männlichkeit als Maskerade*. Hg. v. Claudia Benthien u. Inge Stephan. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2003, S. 36–58.

Bierhoff-Alfermann, Dorothee: *Androgynie. Möglichkeiten und Grenzen der Geschlechterrollen*. Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 1989.

Bock, Ulla: Wenn die Geschlechter verschwinden. In: *Androgynie. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“*. Hg. v. Hartmut Meesmann u. Bernhard Sill. Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1994, S. 19–34.

Bock, Ulla u. Dorothee Alfermann: Androgynie in der Diskussion: Auflösung der Geschlechtergrenzen oder Verschwinden der Geschlechter – Eine Einleitung. In: *Androgynie. Vielfalt der Möglichkeiten*. Hg. v. Ulla Bock u. Dorothee Alfermann. Stuttgart u.a.: Metzler 1999, S. 11–34.

Bock, Ulla: Androgynie: Auflösung der Geschlechtergrenzen. In: *Handbuch zur Frauenbildung*. Hg. v. Wiltrud Gieseke. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 75–83.

Bohm, Arnd: „auf ewig wieder jung“. Mignon's End in Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*. Hg. v. Gerhart Hoffmeister. New York 1993, S. 27–42.

Bovenschen, Silvia u. Marianne Schuller: Weiblichkeitsbilder. Gespräch mit Herbert Marcuse. In: *Gespräch mit Herbert Marcuse*. Hg. v. Jürgen Habermas, Silvia Bovenschen u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Brandenburg-Frank: *Mignon und Meret. Schwellenkinder Goethes und Gottfried Kellers*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (Epistemata; Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 393).

Brown, Nathaniel: The „Double Soul“: Virginia Woolf, Shelley, and Androgyny. In: *Keats-Shelley-Journal* 33/1984, S. 182–204.

Bullough, Bonnie u. Vern L.: *Cross-Dressing, Sex and Gender*. University of Pennsylvania Press 1993.

Burns, Christy L.: Re-Dressing Feminist Identities: tensions Between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's *Orlando*. In: *20th Century Literature*, Jg. 40, Nr. 3/1994, S. 342–364.

Butler, Judith: *Das Unbehangen der Geschlechter* (1991). Aus dem Amerikanischen von Kathrin Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (1993). Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument-Verlag 1985.

Erzgräber, Willi: *Virginia Woolf*. Tübingen, Basel: Francke 1993.

Feministische Literaturwissenschaft: Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983.
Hg. v. Inge Stephan u. Sigrid Weigel. Berlin: Argument-Verlag 1984.

Fend, Mechthild: *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750–1830.* Berlin: Reimer 2003.

Fornasier, Jochen: *Amazonen. Frauen, Kämpferinnen, Städtegründerinnen.* Main: Zabern 2007.

Foucault, Michel / Herculine Barbin: *Über Hermaphroditismus.* Hg. v. Wolfgang Schäffner u. Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Friedrichsmeyer, Sara: *The Androgyne in Early German Romanticism. Friedrich Schlegel, Novalis and the Metaphysics of Love.* Bern, New York u.a.: Lang 1983 (Stanford German Studies; Vol. 18).

Freud, Sigmund: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse XXXII. Vorlesung „Die Weiblichkeit“. In: *Gesammelte Werke Bd. XV.* Hg. v. Anna Freud u.a. London 1940–1952 (seit 1960 in Frankfurt am Main bei S. Fischer).

Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). In: ders.: *Studienausgabe Bd. V.* Frankfurt am Main 1982.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen: Mohr 1975

Garber, Marjorie: *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety.* New York: Routledge 1992.

Gauster, Hannelore: Zu Hermaphroditen-Darstellung in der Antike. In: *Frauen Weiblichkeit Schrift.* Hg. v. Renate Berger, Monika Hengsbach u.a. Berlin: Argument-Verlag 1985, S. 79–98 (AS 134).

Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption. Hg. v. Gerhart Hoffmeister. New York, Wien u.a.: Lang 1993.

Grundlegung der Tanzwissenschaft. Hg. v. Victor Junk u. Elisabeth Wamlek-Junk. Hildesheim: Olms 1990.

Hausen, Karin: Die Polarisierung der ‚Geschlechtercharaktere‘: eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben (1976). In: *Dis-Kontinuitäten: feministische Theorie.* Hg. v. Sabine Hark. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 162–191.

Heilbrunn, Carolyn G.: *Towards a Recognition of Androgyny.* London, New York 1973.

Hirschfeld, Magnus: *Die Transvestiten: Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb mit umfangreichem und casuistischem Material.* Leipzig: Max Spohr 1910.

Hirschfeld, Magnus: *Geschlechtsübergänge.* Leipzig: Verlag Max Spohr 1913.

Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850.* Frankfurt am Main: Campus Verlag 1992.

Horn, Eva: Vorwort. In: Geneviève Fraisse: *Geschlecht und Moderne. Archäologien der Gleichberechtigung.* Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 7–21.

Hornscheidt, Antje: Sprache / Semiotik. In: *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorie.* Hg. v. Claudia v. Braun u. Inge Stephan: Wien: Böhlau 2005.

Horstkotte, Silke: *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos.* Tübingen: Niemeyer 2004.

Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden* (1919). Hg. v. Kurt Köster. Stuttgart: Kröner 2006.

Kenner, Hedwig: *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike*. Klagenfurt u.a.: Geschichtsverein für Kärnten 1970 (Aus Forschung und Kunst 8).

Kohn, Brigitte: „Denn wer die Weiber haßt, wie kann der leben?“. *Die Weiblichkeitskonzeption in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ im Kontext von Sprach- und Ausdruckstheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (EPISTEMATA, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 356).

Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main 1983.

Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt, New York u.a.: Campus Verlag 1992.

Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*. München: dtv 1997.

Liebrand, Claudia: Beaumarchais' *La journée folle* und Goethes *Lehrjahre*. Zum gender-crossing an der Schwelle der bürgerlichen Moderne. In: *Bei Gefahr des Untergangs. Festschrift für Irmgard Roebling*. Hg. v. Ina Brueckel, Dörte Fuchs u.a.: Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 63–76.

Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 2003.

Lorau, Nicole: *The Experiences of Tiresias. The Feminine and the Greek Man*. New Jersey: Princeton Univ. Press 1995.

MacLeod, Catriona: *Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*. Detroit: Wayne State University Press 1998.

Marcus, Jane: „Taking the Bull by the Udders“: Sexual Difference in Virginia Woolf – a Conspiracy Theory. In: dies. (Hg.): *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Century Celebration*. London 1987.

Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hg. v. Elfi Bettinger u. Julia Funk. Berlin: Erich Schmidt 1995.

Novel gazing: queer readings in fiction. Hg. v. Eve Kosofsky-Sedgwick. Durham: Duke Univ. Press 1997.

Paglia, Camille: *Die Masken der Sexualität.* München: dtv 1995.

Paulsen, Thomas u. Rudolf Rehn: Nachwort zu Platons „Das Gastmahl“. In: Platon: *Das Gastmahl.* Übersetzt u. hg. v. Thomas Paulsen. Nachwort u. Anmerkungen v. Thomas Paulsen u. Rudolf Rehn. Stuttgart: Reclam 2008, S. 108–126 (RUB 18527).

Produktivität der Frau. Julia Kristeva im Interview mit Eliane Boucquey. In: *alternative.* Jg. 19. H. 108/109, 1976, S. 166–173.

Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität. Hg. v. Andreas Kraß. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Hg. v. Anna Babka u. Susanne Hochreiter. Unter Mitarbeit v. Meri Disoski, Ursula Knoll, Renaud Lagabrielle, Julia Malle u. Maria Katharina Wiedlack. Göttingen: V&R unipress 2008.

Rinnert, Andrea: *Körper, Weiblichkeit, Autoschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien.* Königstein/Taurus: Ulrike Helmer Verlag 2001.

Rivière, Joan: Womenliness as Masquerade. In: *Formation of Fantasy.* Hg. v. James Donald u. Cora Kaplan. London: Routledge 1986, S. 214–245.

Schabert, Ina: Geschlechtermaskeraden. In: *Die Sprache der Masken.* Hg. v. Tilo Schabert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 53–76.

Schäffner, Wolfgang u. Joseph Vogl: Nachwort zur deutschen Ausgabe von „Herculine Barbin dite Alexina B.“ (Paris 1978). In: *Über Hermaphroditismus. Der Fall Barbin.* Michel Foucault. Hg. v. dies. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 214–245.

Schindler, Winfried: *Ovid. Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*. Sonnenberg: Annweiler 2005 (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie; Bd. 20).

Schöblier, Franziska: *Goethes „Lehr- und Wanderjahre“. Eine Kulturgeschichte der Moderne*. Tübingen u. Basel: Francke 2002.

Schröter, Karin: Mignon: „So lasst mich scheinen, bis ich werde“. Androgynie in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Mit Goethe Schule machen? Akten zum internationalen Goethe-Symposium Griechenland-Neumexiko-Deutschland 1999*. Hg. v. Peter Pabisch. Bern, Wien u.a.: Lang 2002, S. 75–92 (Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe A, Kongressberichte; Bd. 68).

Showalter, Elaine: *A Literature of Their Own: British Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton Univ. Press 1977.

Simmel, Georg: Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem. In: *Hauptprobleme der Philosophie – Philosophische Kultur*. Hg. v. Rüdiger Kramme u. Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1996, S. 417–459.

Stephan, Inge. „Daß ich eins und doppelt bin...“ Geschlechtertausch als literarisches Thema. In: *Die verborgene Frau. 6 Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Inge Stephan u. Sigrid Weigel*. Berlin: Argument-Verlag 1985, S. 153–175.

Stephan, Inge: *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2004.

Tobin, Robert: The Medicinalization of Mignon. In: *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*. Hg. v. Gerhart Hoffmeister. New York, Wien u.a.: Lang 1993, S. 43–60.

Ugolini, Gherardo: *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*. Tübingen: Narr 1995.

Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern. Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität? Hg. v. Susanne Benedek u. Adolphe Binder. Dortmund: ed. Ebersbach 1996.

Wilde, Lyn Webster: *Amazonen. Auf den Spuren kriegerischer Frauen und göttlicher Frauen.* Hamburg, Wien: Europa-Verlag 2001.

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung.* Wien: Braumüller 1903.

Weissberg, Liliane: *Weiblichkeit als Maskerade.* Frankfurt am Main: Fischer 1994.

Wilkinson, Lancelot Patrick: Einleitung. In: Naso Publius Ovidius: *Metamorphosen. Epos in 15. Büchern.* Übersetzt u. hg. v. Hermann Breitenbach mit einer Einleitung v. L.P. Wilkinson. Stuttgart: Reclam 2005, S. 3–19 (RUB 356).

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

Woolf, Virginia: Ein eigenes Zimmer. In: dies.: *Gesammelte Werke.* Hg. v. Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Fischer 2001, S. 9–125.

Züger, Armin: *Männerbilder – Frauenbilder: androgyne Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur.* Bern, Wien u.a.: Lang 1992.

7. Abstract

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, ob und wie Androgynie in Johann Wolfgang von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ver- und bearbeitet wird, wobei punktuell der Vergleich mit der Vorstufe der *Lehrjahre*, *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, gezogen wird.

Die Arbeit setzt sich aus zwei großen Teilen zusammen: der erste Teil stellt einen motiv- und ideengeschichtlichen Überblick zur Androgynie dar und bildet die Basis, das Grundgerüst für die im zweiten Teil folgende Analyse von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Beginnend mit einer etymologischen Herleitung des und einiger einleitender Ausführungen zum Androgynie-Begriff, befasst sich der **erste Teil** mit jenen für die Ausprägung des Androgynie-Motivs repräsentativen Epochen: aus der Antike stammende, mythische Vorbilder (Platon und Ovid), die Renaissance, die Aufklärung und Romantik, die Zeit um 1900 sowie die 1970er und 1980er-Jahre. Von besonderem Interesse sind hierbei besonders die Ausführungen zur Aufklärung und Romantik, da die Entstehungszeit des Goethe'schen Textes in diesen Zeitraum fällt sowie die in den 1970er und 1980er-Jahren mit der feministischen Androgynie-Rezeption einsetzende Kritik am „Thema Androgynie“.

Der **zweite Teil** der Arbeit befasst sich mit den unterschiedlichen (Text-)strategien, mittels derer Androgynie dargestellt wird bzw. hergestellt werden soll. Dabei steht zuerst das im Text omnipräsente Motiv des *cross-dressings* im Vordergrund, welches anhand vierer Frauenfiguren des Romans analysiert wird.

Besondere Aufmerksamkeit kommt der Figur der Mignon, die als d i e androgyne Figur in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* gilt, zu. Die Frage nach ihrer (vermeintlichen) Androgynie wird dabei aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet: angefangen bei jenen sprachlichen Strategien, die Mignons Geschlecht verschleiern sollen, über empirisch gesicherte Befunde aus der Botanik bis hin zur Vorstellung von Mignon als ästhetisiertes androgynes Kunstwerk reicht die dabei vorgestellte Auswahl.

8. Lebenslauf

Meri Disoski, geboren am 4. Oktober 1982; Lehramtsstudium (Fächerkombination: Französisch und Deutsch) sowie Diplomstudium der Deutschen Philologie an der Universität Wien; Dezember 2008: Forschungsaufenthalt in Berlin; während des Studiums Studienrichtungsvertreterin am Institut für Germanistik der Universität Wien; seit 2007 wissenschaftliche Mitarbeit am Fachdidaktischen Zentrum Deutsch am Institut für Germanistik der Universität Wien; seit 2008 Projektmitarbeit im Rahmen des Forschungsprojekts „(Un)Doing Gender als gelebtes Unterrichtsprinzip: Sprache – Politik – Performanz“

Publikationen

Widerstandswelten. Rezension zu Gini Müllers „Possen des Performativen. *Theater, Aktivismus und queere Politiken*.“ In: umelec – Internationales Magazin für zeitgenössische Kunst und Kultur [in Druck].

„Überall kann Theater stattfinden – sogar im Theater“. Alternative Theaterformen. In: Theater. ide 1/2009. Hg. v. Stefan Krammer u. Ulrike Tanzer. Innsbruck, Wien u.a.: Studienverlag [in Druck].

Mazedonien: laute Fragen. Themenschwerpunkt der Literatur- und Kulturzeitschrift *wespennest* 154/2009. Zusammengestellt und mit einem Editorial von Meri Disoski. Wien, März 2009.

Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Hg. v. Anna Babka u. Susanne Hochreiter. Unter Mitarbeit von Meri Disoski, Ursula Knoll, Renaud Lagabrielle, Julia Malle u. Maria Katharina Wiedlack. Göttingen: V&R unipress 2008.

Queer Reading! Aber wie? Respondenz zum Beitrag von Andreas Kraß. In: Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Hg. v. Anna Babka u. Susanne Hochreiter. Unter Mitarbeit von Meri Disoski, Ursula Knoll, Renaud Lagabrielle, Julia Malle u. Maria Katharina Wiedlack. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 43–45.

Oszillieren zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit. Virginia Woolf: Orlando. Eine Biographie. In: MannsBilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeiten. Hg. v. Stefan Krammer. Wien: WUV 2007, S. 161–172.