

Aus:

MAREEN VAN MARWYCK

Gewalt und Anmut

Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik
um 1800

Februar 2010, 314 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-1278-3

In der Literatur und Ästhetik um 1800 ist »Anmut« nicht nur Bewegungsschönheit und Ausdruck weiblicher Sittlichkeit. Sie ist, so zeigt diese Studie, zugleich eine Form der Ästhetisierung und Heroisierung weiblicher Gewalt. Als alternativer Topos zum männlich codierten Erhabenen etabliert sich in Texten wie Schillers »Jungfrau von Orleans« und Kleists »Penthesilea« eine Ästhetik graziöser Kampftänze, die bis zum zeitgenössischen Actionfilm die Inszenierung weiblichen Heldentums prägt.

Mit einem diskursanalytischen Verfahren erforscht Mareen van Marwyck die gewaltästhetisierenden und -heroisierenden Mechanismen der Anmut und eröffnet damit eine neue Perspektive auf die Inszenierung weiblichen Heldentums im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Mareen van Marwyck (Dr. phil.) lehrt derzeit an der Universität Pune in Indien.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1278/ts1278.php

INHALT

A. EINLEITUNG

15

I. Problematik und Erkenntnisinteresse

15

II. Theoretische Grundlagen, Methode und Textauswahl

25

III. Aufbau der Arbeit

29

IV. Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur

30

B. HELDENTUM IN DER BÜRGERLICHEN LITERATUR

43

I. »Schönes und Großes möchten sie tun« – Die Heroismuskrise um 1800

43

II. »Ruhe im Leiden« – Erhabenheit als männliches Heldentum

48

1) Die Heroisierung des inneren Konflikts

48

2) »Hochachtung für den Krieger« – Erhabenes Heldentum bei Kant

53

3) Held und Verbrecher –

Die sittliche Relativität des Erhabenheitstheorems

57

C. ANMUT ALS HELDENTUM

63

I. »Eiserne Schnürleiber« und »nasse Kleidung« – Die Inszenierung eines weiblichen Kampfkörpers

65

II. »Vom Subjekte selbst hervorgebracht« – Anmut als Subjektkonzeption

84

III. Die Wiederkehr heroischer Totalität in bürgerlichen Zeiten

89

IV. Anmut als Gewaltästhetik

92

1) »Mit geschlossenen Augen in den Abgrund stürzen« – Anmut als Legitimation weiblicher Gewalt

92

2) Die »Morgenröthe von der Wollust« – Grazie, Gewalt und Heldentum bei Winckelmann

95

3) »Verziert mit menschlichen Leichnamen« – Goethes Konzept der ornamentalen Anmut

103

4) Die Grazie des Kampfes – Zur Ästhetik der europäischen Fechtkunst

104

V. Anmut und Würde – Schillers Ästhetik des Heroischen

124

1) Anmut und Würde als Visualisierung von Moralität

124

2) Anmut als Bewegungsästhetik

131

3) Anmut und Gewalt

134

4) Die Gendercodierung von Anmut und Würde

141

5) Die doppelte Unschuld der anmutigen Heldin

143

VI. Vollendung »vermittels einer Kurbel« – Kleist und die Prothesengrazie

148

**VII. »Da werden Weiber zu Hyänen« –
Hysterie als Schattenseite der Anmut**

159

- 1) Heroische Gewalt versus Gewaltexzess
159
- 2) Furie und Grazie in der doppelten Ästhetik
164
- 3) Hysterie und Anmut
167
- 4) Anmut und Hysterie als Bewegungsästhetik
170

D. ANMUTIGE KRIEGERINNEN IN DER LITERATUR UM 1800

175

**I. »Zarte Jungfrau unter Waffen« –
Schillers Jungfrau von Orleans als anmutige Heldin**

175

- 1) »Denn eine andre Herde muss ich weiden« –
Die Kontinuität zwischen Hirten- und Kriegertum
177
- 2) »Sich eine schuldlos reine Welt zu gründen« –
Die Parodie der Hirtenidylle
179
- 3) »Schön zugleich und schrecklich anzusehen« –
Die Kämpfe der Heldin
184
- 4) »Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an« –
Selbsterkenntnis als Zusammenbruch der Anmut
194
- 5) »So ahmen sie die Unschuld siegreich nach« –
Die Bedrohung der Anmut durch die Charismatikerin
196
- 6) »Auf blutige Schlachten folgt Gesang und Tanz« –
Die Bewegungsästhetik der Tragödie
199
- 7) »Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide« –
Die Verschränkung von Anmut und Würde
als Erlösungsfantasie
202
- 8) Fazit
204

**II. »Halb Furie, halb Grazie« –
Kleists Penthesilea als Kämpferin
zwischen Anmut und Hysterie**

205

- 1) »Die Rüstung wieder bis zum Gurt sich färbend« –
Der Rüstungskörper der Heldin

209

- 2) Ein »Kampf wetteifernder Geschwindigkeit« –
Kleists Ästhetik der Fluchtgeschwindigkeit

211

- 3) Erhabenheit, Hysterie und Anmut –
Der Krieg im Auge der Beobachter

214

- 4) Skulpturen oder Marionetten –
Bewegungsästhetik versus Posentheater

217

- 5) »Sie ist mir nicht vergönnt, die Kunst, die sanftere,
der Frauen« – Kampf als Selbstausdruck

221

- 6) »Dass Halm und Korn auf ewig untergehn« –
Vom »heiter[e]n Krieg« zum Vernichtungskrieg

224

7) Fazit

229

**III. »Kraft und Zartheit« –
Werners *Wanda – Die Königin der Sarmaten***

230

- 1) »Ein Traumgewölk aus Licht gewoben« –
Der anmutige Körper der Heldin

232

- 2) »Ein Sternbild am blut'gen Abendhimmel« –
Wandas martialische Zartheit

234

- 3) »Wir spielen mit dem Leben Fangeball« –
Rüdigers paradoxes Heldentum

237

- 4) »In der Liebe Ewigkeit« –
Der Liebestod als Erlösungsfantasie

238

- 5) »Ich kann ihn töten, liebend mit ihm untergehn« –
Der Liebeskampf der Helden

240

6) »Von wilder bacchantischer Wut ergriffen« –

Wandas Selbstopfer

246

7) Fazit

250

IV. Das »Herbeste zu erdulden (schien)

unaussprechlich reizend« – Fouqués

Das Heldenmädchen aus der Vendée

251

1) »Hat so ein Wesen denn einen Willen?« –

Elisabeths unbewusste Initiation zur kriegerischen Heldin

251

2) »Rosenlichter der Begeisterung« –

Elisabeth als anmutige Kriegerin

257

3) »Sanfter Friedenshauch« und »flammende Begeisterung« –

Elisabeths Funktion im Kontext des Partisanenkriegs

259

4) Elisabeth im Kontext divergierender Heroismusauffassungen

264

5) »Wer kämpfen will, muß sich erst selbst bekämpfen« –

Der Verlust der kriegerischen Grazie

271

6) Fazit

276

E. SCHLUSSBEMERKUNG

279

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

289

LITERATURVERZEICHNIS

291

DANKSAGUNG

Diese Arbeit wurde 2009 am Institut für Deutsche Philologie der *Freien Universität Berlin* als Dissertation angenommen. Mein herzlicher Dank gilt Hans Feger für die engagierte Betreuung meiner Arbeit. Seine kritische Lektüre, seine Anregungen und Literaturhinweise zur Ästhetik und Literatur des 18. Jahrhunderts, die spannenden Diskussionen in den Doktorandenkolloquien haben wesentlich zum Gelingen der Arbeit beigetragen. Herzlich danken möchte ich auch Josef Früchtl, dessen Heroismus-Forschung mich zu dieser Arbeit inspiriert hat, und der die Entwicklung der Dissertation als Zweitgutachter in einer Email-Korrespondenz zwischen Amsterdam und Berlin durch konstruktive Kritik begleitet und unterstützt hat.

Mein aufrichtiger Dank gilt auch Thomas Stachel für die vielen lebhaften Diskussionen über Schillers Ästhetik, die manchen Gedanken dieser Arbeit hervorgebracht haben. Der Geschwister Boehringer-Ingelheim-Stiftung für Geisteswissenschaften möchte ich meinen Dank für die großzügige Publikationsförderung aussprechen. Elisabeth Wellershaus danke ich für die Möglichkeit, mein Thema journalistisch zu präsentieren. Heike Grüter-Hommerich gilt mein Dank für die exzellente Unterstützung bei der Prüfungsvorbereitung. Bei Annika Beckmann bedanke ich mich für das kluge und präzise Lektorat.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie und allen meinen Freunden, die meine Arbeit in vielfältiger Weise unterstützt haben: durch akribisch genaues Korrekturlesen, durch Hilfe bei Bildbearbeitung und Formatierung, durch spannende Diskussionen und nicht zuletzt durch ihre Warmherzigkeit und Freundschaft. Ohne sie hätte ich diese Arbeit nicht schreiben können. Ganz besonders danke ich meinem Freund Matthias Tuchmann für seine liebevolle Unterstützung, für seine Bereitschaft zwischen Zettel- und Bücherbergen zu leben und für alles, was ich durch ihn über Helden in Film und Comic gelernt habe.

Berlin, 2. Januar 2010

A. EINLEITUNG

I. Problematik und Erkenntnisinteresse

Weibliches Heldentum und weibliche Gewalt stellen in der Geschlechterdebatte wie auch in der Ästhetik um 1800 einen Widerspruch in sich dar. In der Polarität von öffentlicher und privater Sphäre, die sich als strukturelles Merkmal der bürgerlichen Gesellschaft entwickelt hatte, wurde die Frau dem privaten Bereich – dem Haushalt und der Kindererziehung – zugeordnet.¹ Frauen sollten sich im bürgerlichen Wertekanon des späten 18. Jahrhunderts durch »Sanftmut« und intuitive Sittlichkeit auszeichnen.² Zum an-

-
- 1 Zur Herausbildung des Dualismus von Öffentlichkeit und Privatheit als strukturelles Merkmal der bürgerlichen Gesellschaft siehe Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1962. Zur Ausgrenzung der Frau aus der Öffentlichkeit siehe u. a.: Opitz, Claudia: »Der Bürger wird Soldat – und die Bürgerin ...? Die Revolution und die Stellung der Frauen nach 1789.« In: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830*. Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt, 4.10.-4.12.1989. Marburg 1989, S. 38-53; Hausen, Karin und Heide Wunder (Hrsg.): *Frauen-geschichte – Geschlechtergeschichte*. Frankfurt a. M. 1992; Hausen, Karin: »Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben.« In: Conze, Werner (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart 1976, S. 363-393.
 - 2 Vgl. Frevert, Ute: »Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.« In: Dies. (Hrsg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1988, S. 17-48; Frevert, Ute: *Mann und Weib und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München 1995; Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib*. Frankfurt a. M. 1991; Duden, Barbara: »Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.« In: *Kursbuch 47. Frauen*. März 1977, S. 125-142; Stolzenberg-Bader, Edith: »Weibliche Schwäche – Männliche Stärke. Das Kulturbild der Frau in medizinischen und anatomi-

deren war es ihre Aufgabe, durch »Schönheit« und »Anmut« die bürgerliche Familie nach außen zu repräsentieren.³

Mit dem Konzept der Anmut entwickelte sich ein Weiblichkeitsideal, das den Ansprüchen an die intuitive Sittlichkeit wie auch an die repräsentative Funktion der Frau genüge tat. Die Konzeption wurde als unmittelbare Verschränkung von sittlicher Schönheit und visueller Erscheinung gedacht: Die »schöne Seele«⁴ der Frau, die ohne inneren Konflikt das moralisch Richtige will, sollte sich in den schönen Bewegungen des Körpers unmittelbar ausdrücken.⁵ Kriegerisch-heroisches, mithin gewalttätiges Handeln schien sich weder mit der passiven bürgerlichen Frauenrolle noch mit dem ästhetisch-ethischen Ideal der Grazie vereinbaren zu lassen. So schrieb Rousseau, der das Bild anmutiger Weiblichkeit nachhaltig geprägt hat, zu der Frage »Kann eine Frau Krieger sein?«:

»Könnte sie heute Amme und morgen Krieger sein? Soll sie ihr Temperament und ihre Neigungen ändern wie ein Chamäleon die Farben? Soll sie sich plötzlich aus dem Schatten der Zurückgezogenheit und der häuslichen Sorgen heraus dem Wind und Wetter, den Beschwerden, Mühen und Gefahren des Krieges aussetzen? Soll sie bald furchtsam, bald mutig, bald zart und bald robust sein? Wenn es schon jungen Parisern Mühe macht, die Beschwerden des Waffenhandwerks zu ertragen, wie sollen es dann Frauen, die sich niemals der Sonne ausgesetzt haben und kaum gehen können, nach fünfzig Jahren der Verweichlichung ertragen? Sollen sie dies harte Gewerbe in einem Alter beginnen, wo es die Männer aufgeben?«⁶

Rousseau lehnt weibliches Kriegertum nicht mit dem Argument ab, dass es aufgrund einer natürlichen seelischen und körperlichen Verfassung der Frau grundsätzlich nicht möglich sei. Vielmehr bezweifelt er, dass die Frau gleichzeitig ihrer Sanftmut und Zartheit vor-

schen Abhandlungen um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert.« In: Martin, Jochen und Renate Zoepffel: *Aufgaben, Rollen und Räume von Frau und Mann*. Bd. II. München 1989, S. 751-818.

- 3 Vgl. Spickernagel, Ellen: »Zur Anmut erzogen – Weibliche Körpersprache im 18. Jahrhundert.« In: Brehmer, Inge u. a. (Hrsg.): *Frauen in der Geschichte* IV. Düsseldorf 1983, S. 305-319.
- 4 Auf die Konzeption der »schönen Seele« werde ich in Kapitel C genauer eingehen.
- 5 Zur Entwicklung der Kategorie der Anmut zu einem weiblich gedachten Ausdrucksideal im 18. Jahrhundert siehe: Knab, Janina: *Ästhetik der Anmut. Studien zur ›Schönheit der Bewegung‹ im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 115 ff.; Spickernagel: Anmut; S. 305-319; Kleiner, Gerd: *Die verschwundene Anmut*. Frankfurt a. M. u. a. 1994, S. 216 ff. und S. 243.
- 6 Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder über die Erziehung*. Paderborn 1972, S. 391.

aussetzenden Mutterrolle gerecht werden und einem kriegerischen Handwerk nachgehen könne. Eine Frau könne robust und mutig, aber nicht zugleich zart und furchtsam sein.

Auch vor dem Hintergrund der geschlechtlich codierten Ästhetik⁷ des 18. Jahrhunderts ist die »kriegerische Heldin« eine widersprüchliche Figur. Das »Schöne«, diejenige Kategorie, die mit dem weiblichen Körper wie auch dem weiblichen Geschlechtscharakter in enger Verbindung gedacht wurde, steht in mehrfacher Hinsicht im Widerspruch zur Darstellung militärischen Handelns. In einer rationalistisch-objektiven Bestimmung des »Schönen« etwa bei Wolff, Gottsched und de Crousaz zeichnet sich ein schönes Objekt durch

7 Zur Gendercodierung des Begriffspaares des Schönen und Erhabenen von Boileau bis Schiller siehe Eagleton, Terry: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart/Weimar 1994, besonders S. 56 ff. und die ausführliche Studie von Snyder-Körper, MaryAnn: *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. München 2007. In der englischen Denktradition des Erhabenen wird zunehmend das Schöne dem Weiblichen, das Erhabene dem Männlichen zugeordnet und, den gängigen Topoi der Geschlechterhierarchie entsprechend, die Überlegenheit des Erhabenen über das Schöne etabliert. Bei Burke ist die Gendercodierung der Ästhetik bereits ein nicht mehr hinterfragter »Topos der schönen Wissenschaften« (Snyder-Körper: Erhabene, S. 22), den auch Kant in seiner Frühschrift »Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen und des Schönen« übernimmt. Die Gendercodierung der doppelten Ästhetik geht mit einer Unterordnung des Schönen unter das Erhabene einher. Burke etwa fürchtet, das Schöne könne eine erschlaffende Wirkung auf den Rezipienten haben. (Snyder-Körper: Erhabene, S. 24) Das Erhabene wird von ihm hingegen als männlich-heroische Kraft gedeutet, ohne die keine kulturelle Entwicklung möglich wäre. Siehe hierzu Eagleton: Ästhetik, S. 59. Auch viele deutschsprachige Theoretiker übernehmen diese Hierarchie der Kategorien. Sulzer schreibt: Das Schöne »erweckt Wohlgefallen, aber es [...] berührt das Herz nur leicht und gleichsam an der Oberfläche«. (Snyder-Körper: Erhabene, S. 25) Kant versucht schließlich in der *Kritik der Urteilskraft* anders als in seiner vorkritischen Schrift ein von Geschlechterkategorien und erotischem Begehren befreites Geschmacksurteil zu konstruieren. Reiz und Rührung gelten ihm hier nicht mehr als emotionale Begleitung der Erfahrung des Schönen, sondern als Störfaktor. Reiz und Rührung sind hier als rein sinnliche Reaktionen definiert. Die Lust am Schönen soll aber auf das Geschmacksurteil folgen und diesem nicht zugrunde liegen. Die Befreiung des Schönen von einer geschlechtlich-erotischen Komponente mündet in die Unterscheidung zwischen einer »freien Schönheit« (»pulchritudo vaga«), worunter Kant zweckfrei wahrgenommene Naturschönheiten und abstrakte ornamentale Schönheit fasst, und »anhängender Schönheit« (»pulchritudo adhaerens«), worunter er die nie ohne Zweck wahrnehmbare Schönheit des Menschen subsumiert. Kant, Immanuel: »Kritik der Urteilskraft«. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. V. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1957, S. 310, B 48.

Form, Harmonie, Maß und Ordnung aus, Eigenschaften, welche die Vollkommenheit der natürlichen Ordnungen widerspiegeln.⁸ Diesen Eigenschaften steht »Gewalt« als entgrenzendes Prinzip gegenüber. In den sensualistischen Ästhetiken Hutchesons und Burkes, denen zufolge sich das »Schöne« durch sinnlich erfahrbare Eigenschaften der Dinge auszeichnet, ist es ebenfalls mit Harmonie und Ordnung, bei Burke zudem mit Zartheit, Zierlichkeit und sogar explizit mit weiblicher Schwäche und Wehrlosigkeit assoziiert.⁹ Auch mit der wirkungsästhetischen Dimension des Schönen, die sowohl in den sensualistischen wie auch in den rationalistischen Theorien betont wird, ist Gewalt nicht vereinbar. Das Schöne soll Liebe, Vergnügen, Wohlgefallen oder auch kontemplative Ruhe hervorrufen, Emotionen also, die sich nicht mit Furcht und Schrecken angesichts gewaltsamer Handlungen in Einklang bringen lassen. Shaftesbury entwickelt auf der Basis der harmonisierenden und versöhnenden Wirkung des Schönen das Konzept einer moralischen Schönheit.¹⁰

Auch in Kants transzendental-philosophischer Ästhetik ist das »Schöne« als Möglichkeit einer kontemplativen Erfahrung, eines »freien Spiels der Erkenntnisvermögen«¹¹ von der Erfahrung des »Erhabenen« abgegrenzt, in welcher gewaltsame Sujets ästhetisch wahrnehmbar werden. In Schillers Theorie soll »Schönheit« so-

8 Zur Begriffsgeschichte des »Schönen« im 18. Jahrhundert siehe: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfrieder Gründer. Völlig neu überarbeitete Ausgabe des »Wörterbuchs der philosophischen Begriffe« von Rudolf Eisler. Bd. 8.: R-Sc. Basel 1992. Artikel »Schöne (das)«. Siehe auch *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 5.: Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart 2003. Artikel »Schön/Schönheit«. Zur Gewaltproblematik der Klassik siehe u. a.: Dönike, Martin: *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*. Berlin 2005; Schmalzriedt, Egidius: *Inhumane Klassik. Vorlesungen gegen ein Bildungsklichee*. München 1971; Grimm, Reinhold und Jost Hermand (Hrsg.): *Die Klassik-Legende*. Frankfurt a. M. 1971; Brittnacher, Hans Richard: »Wenn Laokoon schreit. Schmerz, Gewalt und der Schein der Kunst.« In: Assmann, Peter und Peter Kraml (Hrsg.): *Fiktion/non-fiction. Weltanschauung zwischen Vorstellung und Realität*, S. 13-25; Osterkamp, Ernst: »Gewalt in Goethes Faust.« In: Schieb, Roswitha (Hrsg.): *Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang von Goethe. Das Programmbuch Faust I und II*. Köln 2000, S. 297-302.

9 Burke, Edmund: »Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen.« Dritter Teil. In: Hauskeller, Michael (Hrsg.): *Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno*. München 1994, S. 192 und 196.

10 Wörterbuch: Schöne, Sp. 1371.

11 Kant: KdU, S. 296, B 28.

gar explizit »die Freiheit in der Erscheinung« darstellen. (KB 199) Sichtbare Gewalt oder Härte zerstören Schiller zufolge die Rezeption des Schönen. (KB 217)

Dennoch tritt mit der kriegerischen Heldin um 1800 eine Figur auf die Bühne, die in frapperender Weise weibliche Anmut und Schönheit und militärisches Handeln miteinander vereint. In der Ikonografie der Französischen Revolution wie auch in der deutschsprachigen Literatur um 1800 entwickelt sich ein Heldinentypus, der sich durch körperliche Zartheit, anmutige Bewegungsabläufe sowie – in den literarischen Darstellungen – durch intuitives, nicht-reflexives Handeln auszeichnet, wie es in der Konzeption der Anmut angelegt ist. Die Kriegerinnen in der Ikonografie der Französischen Revolution werden mit typischen Elementen der Graziendarstellungen inszeniert: mit fließenden, zum Teil transparenten Gewändern, sanften, wellenförmigen Bewegungsabläufen, lieblichen Gesichtszügen. (Siehe Abb. 3-10.)

Auch die Darstellungen, die Kämpferinnen in kriegerischer Aktion zeigen, bleiben den Ansprüchen an eine anmutige weibliche Körperlichkeit verpflichtet. (Abb. 6, 7 und 9) Die idealisierenden Bilder stehen im scharfen Gegensatz zu den burlesken Darstellungen der Fischweiber, die sich am Revolutionsgeschehen beteiligten, oder gar zu den Furien, die in den Darstellungen der Französischen Revolution zum Inbegriff entfesselter Gewalt wurden.¹²

Auch Schillers Jungfrau von Orleans unterscheidet sich deutlich von den »Hyänen«, welche im Gedicht *Das Lied von der Glocke*¹³ als schlimmste Folge der anarchischen Verhältnisse im Zuge der Revolution figurieren. Während hier »weibliche Gewalt« als Inbegriff der Denaturierung gedacht ist, die durch die Hässlichkeit der Furie innerhalb des ästhetischen Verweisungssystems markiert ist, werden in der *Jungfrau von Orleans*¹⁴ immer wieder die sittliche Vorbildlichkeit der Heldin und zugleich ihre körperliche Zartheit und weibliche Schönheit herausgestrichen. Auch Kleists Penthesilea¹⁵ zeichnet sich durch Attribute schöner und anmutiger Weiblichkeit aus, durch kleine Hände, liebliche Gesichtszüge, blonde Locken und durch leichte und geschickte Bewegungsabläufe. Ebenso wird

12 Siehe hierzu: Baxmann, Inge: *Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*. Weinheim/Basel 1989, S. 266.

13 Schiller, Friedrich: »Das Lied von der Glocke.« In: Schiller NA, Bd. 2 (1983), S. 227-239, Vs. 365-368.

14 Schiller, Friedrich: »Die Jungfrau von Orleans.« In: Schiller NA, Bd. 9 (1948), S. 166-315.

15 Kleist, Heinrich von: »Penthesilea.« In: Kleist Werke, Bd. 2 (1987), S. 143-256.

Zacharias Werners Titelheldin Wanda¹⁶ als zarte und zierliche Heldin vorgestellt, deren Körperlichkeit und kriegerische Rolle zunächst im Widerspruch zum Geschlechterdiskurs um 1800 zu stehen scheinen.

Das Frappierende an den Figuren ist jedoch, dass ihre Anmut nicht nur nicht ihrem martialischen Handeln widerspricht, sondern Anmut ihre kriegerischen Taten selbst charakterisiert beziehungsweise im kriegerischen Handeln hervorgebracht wird. So werden die Kampfbewegungen der Heldinnen mit Bildern des Fliegens, Schwebens und des Tanzes beschrieben. Das Handeln wird zudem als intuitiv, als unbewusst charakterisiert. In der *Jungfrau von Orleans* wird immer wieder die schlafwandlerische Sicherheit betont, die Johannes Kämpfe auszeichnen. Penthesilea befindet sich nahezu im gesamten Verlauf des Dramas in einem Modus halb-bewusster Agitation, aus welcher ihre Amazonen sie zugunsten einer rationalen Reflexion herausreißen wollen. Ebenso wird Elisabeth¹⁷ als unbewusst handelnde Heldin charakterisiert.

Meine These ist, dass mit den genannten Figuren ein anmutiges Heldentum und eine anmutige weibliche Gewalt inszeniert werden. Bei dieser Art der Inszenierung handelt es sich nicht etwa um ein Kuriosum, das nur für eine Handvoll künstlerischer Werke bestimmend ist. Vielmehr ist diese ästhetische Konzeption genau denjenigen Theoriebildungen im 18. Jahrhundert eingeschrieben, die auch den Klassizismus hervorgebracht haben und reflektierten. Als ein Konzept, das dem Schönen zwar verwandt ist, aber sich anderes als dieses zur Inszenierung heroischer Persönlichkeiten eignet, dient anmutige Gewalt der Lösung bestimmter ästhetischer Schwierigkeiten, die aus der Entgegensetzung des Schönen und Erhabenen entstanden waren.

Zum einen bildet Anmut, anders als das »Schöne«, ein Körper-Geist-Verhältnis ab und ist damit im weitesten Sinne eine Form von »Subjektivität«. ¹⁸ Sie erfüllt damit eine wesentliche Voraussetzung neuzeitlicher Heldeninszenierungen, nämlich die Darstellung von Handeln und der Intensionsgebundenheit dieses Handelns. Zweitens ist Anmut als unmittelbarer Ausdruck der sittlichen Qualität einer Handlung definiert. Sie eignet sich daher für die Darstellung der sittlichen Vorrangstellung, die für eine Heldendarstellung um

16 Werner, Zacharias: »Wanda, Königin der Sarmaten.« In: *Dramen von Zacharias Werner*. Bearbeitet von Paul Kluckhohn. Darmstadt 1964, S. 208-274.

17 Fouqué, Caroline de la Motte: *Das Heldenmädchen aus der Vendée*. Leipzig 1816. Teil I. und II. Als E-Book hrsg. von: Belser Wissenschaftlicher Dienst. Referenznummer 37082-1 und 37082-2.

18 Vgl. Knab: Anmut, S. 115 f. Auf »Anmut« als Subjektkonzeption werde ich in Kapitel C II ausführlich eingehen.

1800 wesentlich ist.¹⁹ Drittens erscheint »Anmut« in den Diskussionen der Klassiker im Kontext einer Ästhetisierung von Gewalt und etabliert sich vor allem bei Winckelmann und Goethe als Form der Gewaltästhetik, in der sich Gewalt im Modus des Schönen darstellen lässt und nicht erst über den Umweg einer inneren Distanzierung im »Erhabenen« ästhetisch goutierbar wird.²⁰

Paradigmatisch für die Entwicklung einer anmutigen heroischen Gewalt ist zudem die Geschichte der europäischen Fechtkunst. Die Kunst des Fechtens entwickelt sich bereits seit der Antike in der ästhetischen Kategorie der Grazie und in beständigem Austausch mit der Tanzkunst. Im 17. und 18. Jahrhundert hat sie sich zu einer grazilen Bewegungskunst entwickelt. Sie bietet ein Bewegungsrepertoire, welches für die Inszenierung anmutig-weiblicher Gewalt nutzbar gemacht werden kann.

Ich möchte die Stränge einer performativen Heroendarstellung im Zeichen der Fechtkunst und »Anmut« als Heldenideal in dieser Arbeit zusammenführen und die Figur der »kriegerischen Heldin« vor allem als kämpfende Frau, also in ihren Bewegungsabläufen und ihrer Körperinszenierung, ins Blickfeld rücken. Erstaunlicher noch als die Idee einer Kriegerin in der Kunst, die man in der Allegorie

19 Schlaffer vertritt in Anlehnung an Adam Ferguson die These, dass eine Moralisierung des Helden erst ab dem Mittelalter im Ritterwesen festzustellen ist, an welches dann die Konzeptionen moralischen Heldentums im 18. Jahrhundert anknüpfen. Die Helden des antiken Mythos werden noch ohne Schmälerung ihres Ansehens als in Sexualität und in Gewalt exzessive Menschen dargestellt. Vgl. Schlaffer, Heinz: *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*. Frankfurt a. M. 1973, S. 24. Schlaffer bezieht sich auf Ferguson, Adam: *Abhandlung über die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft*. Jena 1923, S. 270-286. Auch Schilling sieht in der moralischen Behandlung des Gegners ein Spezifikum der Kriegstheorien um 1800. Dies werde, so Schilling, durch »diverse Lieder im Mildheimischen Liederbuch Rudolf Zacharias Beckers deutlich [...]«. In dieser populärsten Liedersammlung des frühen 19. Jahrhunderts, die zwischen 1799 und 1833 insgesamt elf Auflagen erfuhr, forderte Johann Christoph Lavater vom Soldaten, »des Zornes wilde Wuth« zu dämpfen, denn des »Feindes Bluth ist Menschenbluth; und Mordlust ist nicht Heldenmuth!« Schilling, René: *Kriegshelden. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813-1945*. Paderborn 2002, S. 49.

20 In den dualistischen Theorien etwa bei Kant und Schiller bietet das »Erhabene« eine Rechtfertigung von Gewalt in der Kunst, weil es im Zuschauer eine Selbsterweiterung der eigenen Subjektivität hervorruft. Auf diese Weise konnten anticlassizistische Strömungen in die Weimarer Ästhetik, aber auch in den französischen Klassizismus Einzug halten. Siehe hierzu Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart/Weimar 1995.

noch ins Ungefährlich-Abstrakte rücken kann, ist die auf der Bühne fechtende Frau. Nicht allzu lange war es her, dass Frauen gar nicht auf der Bühne in Erscheinung treten durften; der weibliche Schauspielberuf war im 18. Jahrhundert noch sehr umstritten²¹, und nun traten Frauen, zierliche, fragile Frauen zudem, als Fechtende auf die Bühne und stellten Figuren dar, die im Kampf Männer besiegten oder gar ihren Geliebten töteten.

Wenn die Heldinnen als »anmutige Kämpferinnen« zu verstehen sind, wie ich in dieser Arbeit nachweisen möchte, stellt sich die Frage nach der Funktion eines anmutigen weiblichen Heldentums für die bürgerliche Gesellschaft. Denn auch wenn die Kriegerinnen Johanna und Elisabeth für die Monarchie eintreten und Elisabeth sogar explizit gegen die Revolutionäre kämpft, liegt diesen Texten dennoch kein feudalistischer Wertekontext zugrunde. Es handelt sich um revolutionskritische Texte aus der Perspektive einer konservativ-bürgerlichen Weltsicht, welche die Werte der Aufklärung durch eine Reformierung der europäischen Monarchien und ohne einen gewaltsamen revolutionären Bruch durchsetzen wollten.²²

Es liegt daher nahe, die »anmutige Heldin« vor dem Hintergrund der bürgerlichen Heroismusproblematik zu deuten, die sich um 1800 abzeichnet.²³ Die Literatur dieser Zeit ist geprägt von der Klage über die mangelnde Tatkraft des bürgerlichen Individuums, dem der Heros als Vorbild gegenübergestellt wird, aber auch durch den Versuch, dem Bürger selbst heroische Qualitäten zuzuweisen, wie etwa die Fähigkeit zur Selbstdisziplin und Triebunterdrückung.²⁴

-
- 21 Die Abwertung der weiblichen Schauspielkunst war ein gängiger Topos im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Schauspielerinnen galten als promiskuitiv, ihr Auftreten auf der Bühne als Gefährdung für die bürgerliche Sittlichkeit. In den Debatten über die moralische Fragwürdigkeit schauspielender Frauen zeichnet sich die Angst vor der Undurchschaubarkeit weiblicher Psyche ab, die Schiller mit seinem Anmutsbegriff zu bannen versucht. Siehe hierzu den Sammelband von Renate Möhrmann: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt a. M. 1989. Darin besonders: Laermann, Klaus: »Die riskante Person in der moralischen Anstalt. Zur Darstellung der Schauspielerin in deutschen Theaterzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts.« S. 117-127.
 - 22 Vgl. hierzu Naumann, Michael: *Strukturwandel des Heroismus. Vom sakralen zum revolutionären Heldentum*. Königstein/Ts. 1984, S. 77 f. und Timm, Eitel: *Geist und Gesellschaft. Zur deutschen Rezeption der französischen Revolution*. München 1990.
 - 23 Vgl. Schlaffer: Held; und Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993.
 - 24 Vgl. Schlaffer: Held, S. 144.

Der Gegensatz von »Held« und »Bürger« ist zentriert um das Problem der Gewalt. Es ist das Privileg und die Aufgabe des Helden, durch Gewalt die Werte zu etablieren, für die er einsteht. Das bürgerliche Individuum hat hingegen zugunsten eines friedlichen Zusammenlebens der Bürger seine Gewaltpotenziale auf den Staat zu übertragen, der nun Konflikte regelt. Eine Heldeninszenierung, die eine Nähe zwischen heroischem Handeln und bürgerlichen Werten herstellen soll, muss den Helden daher so darstellen, dass seine Gewalt auch nach bürgerlichen Wertmaßstäben legitim erscheint.

Mit dem »Erhabenen« entwickelt sich eine männlich codierte Form des Heroismus, die bürgerliche Werte mit heroischem Handeln engführt und zugleich eine Rechtfertigung von Gewalt bietet.²⁵ Der heroische Akt des erhabenen Helden besteht in der Überwindung der Sinnlichkeit durch die Vernunft, welche exemplarisch im Selbstopfer des Helden vorliegt. In dem Moment, in dem der Held die Entscheidung trifft, sich einer ausweglosen Gefahrensituation zu stellen, sich also für die sittlichen Vorgaben seiner Mission und gegen seinen Selbsterhaltungstrieb entscheidet, wird er zum erhabenen Helden. Das Handeln nach bürgerlichen Wertmaßstäben wie Selbstdisziplin und Triebkontrolle wird im »Erhabenen« zu einem heroischen Akt aufgewertet. Als Individuum, das sich zugunsten seiner Werte einer übermächtigen Gewalt stellt, befindet sich der Held in einer Notwehrsituation. Sein Leiden rechtfertigt die Gewalt, mit der er sich gegen die Gefahr zur Wehr setzt. Auch die Darstellung derjenigen Gewalt, die auf den Helden einwirkt, ist als Element der Kunst gerechtfertigt, da erst durch sie die moralische Größe des Helden sichtbar wird.²⁶

Da das Erhabene als Form sowohl der Inszenierung der sittlichen Größe des Helden als auch der Inszenierung und Rechtferti-

25 Zum »Erhabenen« als Heldenkonzeption siehe u. a.: Rehm, Walter: »Römisch-romanischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland.« In: Ders.: *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur Deutsch-Antiken Begegnung*. München 1951, S. 11-61; Meier, Albert: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1993; Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin 2004; Immer, Nicolas: *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*. Heidelberg 2008, S. 65 ff.; Düsing, Wolfgang: »Es ist der Geist, der sich den Körper baut«. Der tragische Held in Schillers klassischen Dramen«. In: Düsing, Edith und Hans-Dieter Klein (Hrsg.): *Geist und Literatur. Modelle in der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan*. Würzburg 2008, S. 81-106.

26 So argumentiert etwa Schiller in *Ueber das Pathetische*, dass der Dichter dem Helden »die ganze volle Ladung des Leidens geben« müsse, um so dessen moralische Größe sichtbar werden zu lassen. (ÜdP 197)

gung von Gewalt in der Kunst dient, muss die Frage gestellt werden, wie sich die Inszenierung eines »anmutigen« Heldentums von der eines »erhabenen« unterscheidet und welche möglicherweise korrigierenden oder komplementären Funktionen es übernimmt. Gefragt werden soll nach den heroisierenden Mechanismen, welche der Anmut inhärent sind. Wie bringt Anmut die heroische Größe und exzeptionelle Sittlichkeit einer Tat zum Ausdruck, und wie leistet sie eine ethische und ästhetische Rechtfertigung von Gewalt?

In einem weiteren Schritt soll die Frage gestellt werden, welche Auswirkung die konzeptionelle Synthese von »Weiblichkeit« und »Gewalt« beziehungsweise von »Anmut« und »Gewalt« auf die Genderkonstruktion und die Ästhetik um 1800 hat. Zwar darf heroisches Handeln nicht als per se emanzipatorisches Handeln, mithin als freiheitlich und fortschrittlich im Vergleich zu der bis dahin unfreien bürgerlichen Frauenrolle missverstanden werden. Den »Heros« verstehe ich als eine Figur, die Machtinteressen verkörpert und eine Schlüsselfigur im patriarchalischen Denken darstellt.²⁷ Die Besetzung dieser Position durch weibliche Figuren garantiert noch bei Weitem keine Widerständigkeit gegen den herrschenden Diskurs, sondern ist zunächst eine Form der Einschreibung in bestehende diskursive Praktiken.²⁸

Dennoch zeichnet sich eine Differenz zwischen dem Handeln der Heldinnen und dem passiven Frauenideal um 1800 ab, die darin besteht, dass Frauen in einem ihnen sonst verwehrten öffentlich-militärischen Handlungskontext in Erscheinung treten. Zudem zeichnet sich im Kontext der klassizistischen Ästhetik eine Synthese divergierender Kategorien ab. In dieser Arbeit soll der Blick auf die Verschränkungen von kriegerischem Handeln und Weiblichkeit gerichtet werden, also auf diejenigen Inszenierungsweisen, welche die Codierung der Geschlechterdifferenz und zugleich die Differenz von »Schönem« und »Erhabenem« zu unterlaufen scheinen.

27 Vgl. Naumann: Heroismus, S. 67 ff.

28 Ich gehe mit Butler davon aus, dass es Möglichkeiten der »widerständigen Performance« gibt, die im parodistischen Anlegen von Masken und Rollen besteht. Siehe Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991, S. 201 ff. Diese Art des Widerstands übten die Frauen in der Französischen Revolution aus, wenn sie sich Männerkleidung und militärische Insignien anlegten und an Kämpfen und Duellen teilnahmen. Dass aber auch diese Form eines performativen Widerstands immer Gefahr läuft, gerade die Narrationen und Bilder zu bestätigen, mit denen der herrschende Diskurs seine Macht und Legitimität behauptet, liegt auf der Hand. Hanna Hacker beschäftigt sich mit dieser Problematik im Zusammenhang mit weiblichen Kämpferfiguren in Hacker, Hanna: *Gewalt ist: keine Frau. Der Akteurin oder eine Geschichte der Transgressionen*. Königstein/Taunus 1998.

II. Theoretische Grundlagen, Methode und Textauswahl

Diese Arbeit basiert methodisch auf der Diskurstheorie, wie sie Michel Foucault und Judith Butler entwickelt haben.²⁹ Ich gehe mit Butler davon aus, dass »Geschlecht« eine Konstruktion ist, die durch diskursive Praktiken hervorgebracht wird. Das, was wir als Körper wahrnehmen, einschließlich dessen, was als biologische Determination erscheint, ist immer schon durch Diskurse geprägt. Insofern ist der Körper, wie Koschorke schreibt, keine »ursprüngliche und geschichtslose Wesenheit [...], die dann, auf einer späteren und nachgeordneten Stufe, in die Maschinerie sozialer Disziplinierung gerät. Es gibt kein Apriori des Leibes.«³⁰

Dennoch sind Diskurse kein monistisches System. Diskursive Praxis basiert wesentlich auf dem Ausschluss, der »Verwerfung« eines anderen, das gerade nicht Teil des Diskurses sein soll.³¹ So geht Butler von einem System der Zwangsheterosexualität aus, welches homosexuelles Begehren ausgrenzt und zulässige sowie unzulässige Zonen der Lust definiert.

»Diskurse« verstehe ich in Butlers Sinne als produktiv und performativ: produktiv insofern, als sie Subjekte erst durch »Anrufung« und »Verwerfung« hervorbringen³², performativ, sofern sie durch wiederholtes Zitieren bestimmter Zuschreibungen Identitäten wie die von Mann und Frau stabilisieren und ihnen Realitätscharakter verleihen.³³

29 Mit dem Diskursbegriff beziehe ich mich auf die Position, die Foucault in *Sexualität und Wahrheit* formuliert hat: Diskurse sind performative Praktiken, durch die Subjektivität erst konstituiert wird. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt a. M. 1977, S. 93 ff. Judith Butler hat diesen Gedanken in ihrem Werk mit Blick auf Geschlechtlichkeit und sexuelle Ausrichtung ausdifferenziert. Geschlecht und als »natürlich« gedachte Heterosexualität sind Ergebnis diskursiver Praktiken, die den Körper erst mit Blick auf einen körperlich verankerten Geschlechterunterschied codieren. Siehe Butler: *Unbehagen*, S. 63 ff. und Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M. 1997, S. 35 f.

30 Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999, S. 35.

31 Butler: *Körper*, S. 30.

32 Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt a. M. 2001, S. 91 ff. und Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998, S. 196. Von einer Produktivität des Diskurses geht auch Foucault in *Sexualität und Wahrheit* aus Foucault: *Sexualität*, S. 83.

33 Butler: *Körper*, S. 36 ff.

Um 1800 bildet sich mit großer Vehemenz eine Diskursivierung der »Geschlechterdifferenz« aus, in der sich biologisch-medizinischer und philosophisch-subjekttheoretischer Diskurs gegenseitig stützen. Eine als natürlich gedachte Dichotomie von »Kraft« und »Zartheit«, »Aktivität« und »Passivität«, »intellektueller Stärke« und »empfindsamer Schwäche« wird auf die körperliche Verschiedenheit der Geschlechter zurückgeführt. Auf der anderen Seite wird diese »körperliche« Verschiedenheit wiederum mit Blick auf die behaupteten Geschlechtscharakteristika »gezüchtet«. Verschiedene Disziplinarformen wie Turnen und militärische Übungen tragen dazu bei, den männlichen Körper zu einem athletischen, muskulösen Körper auszufestigen, der den Zuschreibungen von Kraft und Wehrhaftigkeit entspricht.³⁴ Dieses virile Körperideal dient im frühen 19. Jahrhundert einerseits der Aufwertung militärischer Fähigkeiten und Einsatzbereitschaft, aber auch der Stabilisierung der Geschlechterdifferenz. So wurde vom Standpunkt des athletischen Körperideals aus der »verweichlichte« bürgerliche Mann kritisiert, welcher sich vor allem geschäftlicher und geistiger Tätigkeit gewidmet hatte und dessen Körper entsprechend wenig ausgebildet war.³⁵ Solche Verhaltensmuster und Körper wurden aufgrund ihrer Übereinstimmung mit Zuschreibungen an das weibliche Geschlecht als »weibisch« abgegrenzt. Männer sollten sich körperlich und geistig deutlich von der Frau abgrenzen.³⁶ Der weibliche Körper wurde hingegen durch mangelnde oder nur sanfte Körpererziehung wie Tanzunterricht und Mädchenturnen in seiner Weichheit und Kraftlosigkeit konserviert und zu leichten, gefälligen Bewegungsabläufen erzogen.³⁷

34 Siehe hierzu: Pachnicke, Claudine: »Einleitung.« In: Dies. (Hrsg.): *Kunstkörper – Körperkunst. Texte und Bilder zur Geschichte der Beweglichkeit*. Stuttgart 1989, S. 3-8; Spickernagel: Anmut, S. 305-319; Frevert, Ute: »Das Militär als ›Schule der Männlichkeit‹. Erwartungen, Angebote, Erfahrungen im 19. Jahrhundert.« In: Dies. (Hrsg.): *Gesellschaft und Militär im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1997, S. 145-173; Brunotte, Ulrike: *Zwischen Eros und Krieg. Männerbund und Ritual in der Moderne*. Berlin 2004.

35 Siehe hierzu: Schilling: *Kriegshelden*, S. 88 f. und Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*. Heidelberg 2004, S. 77 ff. Zur Diskursivierung und zeitspezifischen Akzentuierung dieses Topos in der Literatur um 1900 siehe: Dahlke, Birgit: *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*. Köln 2006, besonders S. 197 ff.

36 Frevert: *Geschlechter*, S. 140 f.

37 Bis ins 21. Jahrhundert lassen sich geschlechtsspezifische Unterschiede in der Körpersprache nachweisen. Siehe: Klann-Delius, Gisela: *Sprache und Geschlecht. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 93-104.

Mit der »Anmut« liegt eine Weiblichkeitskonzeption vor, in der sich die körperliche Zartheit und Schönheit der Frau, und zwar spezifisch die Schönheit der Bewegung, und »weiblich« gedachte Charaktereigenschaften wie Sanftmut, intuitive Sittlichkeit, aber auch mangelnde Intellektualität unmittelbar aufeinander beziehen. Weil die Frau sich anmutig bewegt, ist sie gut; weil sie gut ist, bewegt sie sich anmutig – so lässt sich die Definition von Anmut grob zusammenfassen.³⁸ »Anmut« ist damit ein Beispiel für die wechselseitigen Projektionen körperlicher und geistiger Eigenschaften, welche die Konzeption eines »Geschlechtscharakters« diskursiv absichern sollen.

Mit dem Konzept der Anmut als Ausdrucksideal, wie es sich in den Theorien Rousseaus, Herders, Schillers und in eingeschränkter Form auch Winckelmanns entwickelt, scheinen verschiedene Problematiken bürgerlicher Subjektivität gelöst zu sein. Die Anmut der Frau soll zum einen das Bedürfnis nach einem unmittelbaren Einblick in die »Persönlichkeit« und damit nach Kontrollierbarkeit des Individuums befriedigen, ein Bestreben, das Foucault als Dreh- und Angelpunkt neuzeitlicher Machtkonstituierung identifiziert hat.³⁹ Das (weibliche) Individuum lässt sich in der Konzeption der Anmut unmittelbar in jeder Seelenregung wahrnehmen, die Gefahr des Geheimnisses, der verborgenen Wünsche, ist gebannt. »Anmut« soll zugleich die innere Spaltung zwischen Sinnlichkeit und Vernunft aufheben, welche zentral für das Subjektverständnis um 1800 ist. Mit der »Anmut« ist eine naturgleiche Freiheit von allen zivilisatorischen Zwängen gedacht, die aber erst durch Körpererziehung wie Turnen, Ballett und die Anleitung zu einer mädchenhaften Schamhaftigkeit und Triebunterdrückung möglich wird.⁴⁰

38 Vgl. Knab: *Anmut*, S. 115 ff. Gemeint ist hier die Anmut als Ideal des moralischen Ausdrucks in der körperlichen Bewegung. Eine Differenzierung verschiedener Formen von Anmut soll im Verlauf der Arbeit vorgenommen werden.

39 Foucault: *Sexualität*, S. 25 ff.

40 Josef Früchtel weist darauf hin, dass diese Disziplinarität auch Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung und Versöhnung zugrunde liegt, aus der bei Schiller auch die »Anmut« hervorgeht. »Erziehung ist Schein von Zwangfreiheit, in gewisser Weise zwangloser Zwang. Insofern erfüllt Schillers Programm einer ästhetischen Erziehung unverhüllt jene Funktion der Disziplinierung, die Foucault für das 18. Jahrhundert und die mit ihm anbrechende Moderne analysiert hat.« Früchtel, Josef: »Ästhetische Subjektivität und gespaltene Moderne.« In: Braungart, Georg und Bernhard Greiner (Hrsg.): *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*. Hamburg 2005, S. 13.

In der Konstruktion eines anmutigen weiblichen Heldentums überlagern sich mehrere dominante Diskurse der Epoche um 1800, deren Interaktionen im Verlauf dieser Arbeit rekonstruiert werden sollen. Wesentlich ist die Überlagerung des moralphilosophischen mit dem medizinischen Diskurs: In der Konzeption der Anmut verschränken sich das medizinisch-anthropologische Konzept des »Influxus-Physicus«⁴¹ – der Annahme eines unmittelbaren Austausches zwischen Körper und Seele – mit dem moralisch-ästhetischen Konzept der »Kalokagathia«, der Idee der Wahrnehmbarkeit des moralisch Guten in der ästhetischen Erfahrung des Schönen.⁴² Weil die Seele im Austausch mit dem Körper steht, soll sich in der Schönheit der Bewegungen auch die moralische Qualität einer Handlung visualisieren können. Wesentlich ist ferner die Verschränkung des ästhetischen Diskurses, der um eine graduelle bis oppositionelle Differenz von »Schönem« und »Erhabenem« zentriert ist, mit dem Geschlechterdiskurs.⁴³ Eine weitere diskursive Verschränkung, die in den Blick genommen werden soll, um das Phänomen der kriegerischen Heldin um 1800 theoretisch einzukreisen, ist die Überlagerung von Ästhetik und Militärwesen. Denn in der Figur des Helden wird mit ästhetischen Mitteln und Verfahrensweisen eine sittlich gerechtfertigte oder gar bewunderungswürdige Gewalt konstruiert. Eine entscheidende Frage dieser Arbeit muss daher sein, wie und mit welchem Zweck hier das ästhetische Konzept der Anmut zur Rechtfertigung von Gewalt dient.

Als Diskursanalyse ist die Arbeit interdisziplinär angelegt. Sie widmet sich sowohl theoretischen Texten, Darstellungen der bildenden Kunst, Entwicklungen der Mode als auch den literarischen Texten, auf denen der Fokus der Arbeit liegt. Die vier Texte – Schillers *Jungfrau von Orleans*, Kleists *Penthesilea*, Zacharias Werners *Wan-*

41 Zum anthropologischen Modell des »Influxus Physicus«, der wechselseitigen Beeinflussung von Körper und Seele, das dem Konzept der Körpersprache zugrunde liegt, siehe Košenina, Alexander: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1995, S. 8 ff. Zu Schillers Rezeption des Konzepts siehe: Riedel, Wolfgang: *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ›Philosophischen Briefe‹*. Würzburg 1985, S. 37 ff. Zu Kleists Rezeption der medizinischen Anthropologie siehe: Debracher, Gudrun: *Die Rede der Seele über den Körper. Das commercium corporis et animae bei Heinrich von Kleist*. Wien 2007.

42 Vgl. u. a. Knab: Anmut, S. 115 ff. und Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Scham und Grazie. Zur Paradoxie der ›schönen Seele‹ im achtzehnten Jahrhundert*. (28.5.2004.), S. 1 ff. URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/meyers_seele.pdf (Stand: 12. November 2009)

43 Vgl. Snyder-Körber: Erhabene, S. 9 ff.

da und Fouqués *Heldenmädchen aus der Vendée* – sind aufgrund der zeitlichen Nähe ihrer Entstehung und im Hinblick auf die Darstellung weiblichen Kampfverhaltens ausgewählt. In allen Texten treten die weiblichen Figuren als Kämpfende auf bzw. werden als Kämpfende beschrieben. Dieser Aspekt wie auch der Bezug zur Französischen Revolution und zu den Napoleonischen Kriegen, der allen Texten gemeinsam ist, legen einen Vergleich der Texte nahe. Intertextuelle Bezüge sollen unter dem Aspekt kriegerischer Grazie herausgearbeitet werden, um vom Standpunkt der Gemeinsamkeiten wiederum die unterschiedlichen Positionen und Inszenierungsweisen der einzelnen Texte in den Blick nehmen zu können.

III. Aufbau der Arbeit

Kapitel B I skizziert die Heroismusproblematik um 1800. Gefragt werden soll nach den Anforderungen, welche eine Heldenkonzeption in der bürgerlichen Literatur erfüllen muss. Kapitel B II arbeitet die heroisierenden Strategien des Erhabenheitskonzepts heraus, um so die Grenzen der Kategorien abzustecken, welche ein »anmutiges« Heldentum als komplementäre Denkfigur notwendig werden lassen. Kapitel C I weist anhand von Bildern aus dem Kontext der Französischen Revolution und Skizzen zu Theaterinszenierungen der *Jungfrau von Orleans* die Verschränkung von Anmutskonzeption und Kriegertum auf der Ebene der visuellen Darstellung nach. Es soll die Frage gestellt werden, wie die Kleidung der Heldinnen einen anmutigen Kämpferinnenkörper inszeniert.

In Kapitel C II–IV sowie C V und VI werden Schlüsseltexte zur Anmutskonzeption von Winckelmann, Goethe, Schiller und Kleist dahin gehend befragt, ob und wie sie Anmut als Heldentum konzipieren. Kapitel C IV 4 wirft einen Blick in die Geschichte der europäischen Fechtkunst und stellt die Frage, inwiefern diese als anmutig-heroische Performance zu verstehen ist.

Kapitel C VII widmet sich dem Verhältnis von anmutiger Heldin und Furie, die als zweite kriegerische Frauenfigur die Ikonografie der Französischen Revolution, aber auch die Ästhetik der Weimarer Klassik entscheidend prägt. Gefragt werden soll nach der Funktion der Entgegensetzung einer idealisierten anmutigen weiblichen Gewalt und einer verworfenen hysterischen weiblichen Gewalt im ästhetischen Diskurs um 1800.

In Kapitel D werden Schillers *Die Jungfrau von Orleans*, Kleists *Penthesilea*, Werners *Wanda, Königin der Sarmaten* und Fouqués *Heldenmädchen aus der Vendée* mit Blick auf die Inszenierung eines anmutigen weiblichen Heldentums analysiert.

IV. Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur

In der Forschungsliteratur herrscht Einigkeit darüber, dass die kriegerische Heldin um 1800 vor dem Hintergrund der politischen Umbrüche dieser Zeit zu verstehen ist. Die reale Teilnahme von Frauen an der Französischen Revolution und den Napoleonischen Befreiungskriegen, die Etablierung eines dualistischen Geschlechtermodells mit seinen machtpolitischen Implikationen und die Ablösung des feudalen Machtssystems durch die bürgerliche Ordnung gelten als Folie für das Verständnis der Figur.⁴⁴

Mehrere Interpreten sehen in den Amazonendarstellungen der Französischen Revolution sowie der deutschsprachigen Literatur den Versuch, die politisch agierende Frau in der Allegorie zu überhöhen und zugleich aus dem realen politischen Handeln auszuschließen.⁴⁵ So betont vor allem Inge Stephan die idealisierenden

44 Diese Grundannahme ist allen umfassenden Studien zur kriegerischen Heldin in der deutschsprachigen Literatur um 1800 gemeinsam. Bei diesen handelt es sich um: Stephan, Inge: »Da werden Weiber zu Hyänen ...« – Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist.« In: Dies. und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung vom Mai 1983*. Berlin 1984, S. 23-42; Kreuzer, Helmut: »Die Jungfrau in Waffen. Hebbels ›Judith‹ und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre.« In: Ders. (Hrsg.): *Friedrich Hebbel*. Darmstadt 1989, S. 276-304; Krimmer, Elisabeth: *Offizier und Amazone. Frauen in Männerkleidung in der deutschen Literatur um 1800*. Ann Arbor/Michigan 2000; Lü, Yixu: *Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts*. München 1993; Kollmann: Empfindsamkeit. Die zahlreichen Interpretationen zu den einzelnen literarischen Werken sollen in einem Querschnitt in den jeweiligen Kapiteln dieser Arbeit berücksichtigt werden.

45 Für die Französische Revolution u. a.: Hunt, Lynn: »The Many Bodies of Marie Antoinette. Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution.« In: Dies. (Hrsg.): *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore/London 1991, S. 108-130; Landes, Joan: *Women in the Public Sphere in the Age of French Revolution*. Ithaca/London 1988. Für die deutschsprachige Literatur vgl.: Stephan: Hyänen, S. 34 ff. Ich teile die Auffassung, dass mit der Überhöhung der Frau zur Nationalallegorie die Verdrängung politisch agierender Frauen einhergeht. Dass solche allegorisierenden und zugleich ausgrenzenden Strategien noch in zeitgenössischen Weiblichkeitsinszenierungen wirksam sind, hat Martina Wagner-Egelhaaf nachgewiesen. Wagner-Egelhaaf, Martina: »›Deutschland, bleiche Mutter‹. Ist die Nation (immer noch) eine Frau?« In: Bischoff, Doerte und Dies. (Hrsg.): *Mitsprache, Rederecht, Stimmengewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*. Heidelberg 2006, S. 231-254. Ich möchte allerdings zwischen der Nationalallegorie als passiver, lediglich mit Insignien der Macht ausge-

Strategien der Heldinneninszenierungen, welche die Figuren außerhalb eines realistischen Handlungsraums rücken und sie zum Austragungsort philosophischer Gedankenspiele werden lassen. Solche Verfahrensweisen sieht Stephan vor allem in Schillers Drama *Die Jungfrau von Orleans* am Werk, das sie als »Entlebendigung« der historischen Johanna zur »reinen Jungfrau« und als Reduktion der Geschichte Johannas auf den Konflikt zwischen Pflicht und Neigung deutet.⁴⁶ Kleists *Penthesilea* decouvriere hingegen den idealistischen Diskurs, den seine Zeitgenossen über die Geschlechterdifferenz gelegt haben, indem er im furiosen Handeln der Amazone den Willen zur Macht als Triebfeder menschlichen Handelns sichtbar werden lasse. Die negative Darstellung der Heldin als Furie sei auf diese Weise zwar Ausdruck von Angst und Abwehr des Weiblichen, aber auch Kritik am herrschenden Geschlechterdiskurs.

Die Strategie der Überhöhung der Frau mit der Absicht, sie zugleich aus dem öffentlichen Handeln auszuschließen, trifft sicherlich die bewusste oder unbewusste Motivation der männlichen Künstler und Autoren, welche das Sujet der kämpfenden Frau adaptiert haben. Die Angst, dass mit der Infragestellung einer gottgegebenen Ständeordnung auch die Hierarchie der Geschlechter nicht mehr begründbar sei, prägte den Geschlechterdiskurs der Zeit um 1800.⁴⁷ Die Bilder und Texte jedoch nur als allegorische Überhöhungen zu interpretieren, hieße, sie voreilig auf eine Autorintention zu reduzieren und sie nicht hinsichtlich ihrer Eigendynamik zu befragen, die sich auch gegen den Autor oder Künstler richten kann.

So zeichnet sich etwa in Schillers Werk eine regelrecht schizophrene Widersprüchlichkeit in der Auseinandersetzung mit dem »Weiblichen« ab, wie Helmut Fuhrmann herausgearbeitet hat.⁴⁸ Fuhrmann zeigt, dass der Dramatiker Schiller mächtige, heroisch han-

statteter Figur und den Kriegerinnen in der deutschsprachigen Literatur differenzieren, die handelnd in das politische Geschehen eingreifen. In dieser Arbeit soll die Inszenierung dieses politischen und kriegerischen Handelns in den Blick gerückt und die Frage gestellt werden, ob und mit welcher Funktion hier eine spezifisch weiblich gedachte Form des Handelns konstruiert wird.

46 Diese These vertritt Stephan sowohl in *Stephan: Hyänen*, S. 34 ff. als auch in *Stephan, Inge: »Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung.«* In: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Mit Beiträgen von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin/Hamburg 1988, S. 54 ff.

47 Vgl. Kapitel A I Anmerkung 2.

48 Fuhrmann, Helmut: »Revision des Parisurteils. ›Bild‹ und ›Gestalt‹ der Frau im Werk Friedrich Schillers.« In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), S. 316-366.

delnde Frauenfiguren in Szene setzt und sich damit von dem Lyriker, Erzähler und Theoretiker Schiller abgrenzt, der das Bild der schönen, passiven, ganz und gar in der Liebe zu einem Mann aufgehenden Frau propagiert.⁴⁹ Ich möchte mich dieser These anschließen mit der oben ausgeführten Einschränkung, dass ich heroisches Handeln nicht zwangsläufig als emanzipatorisches Handeln verstehe. Es muss aber der Gegensatz zwischen der Passivität und Zuordnung der Frau zur privaten Sphäre einerseits und dem militärischen Handeln andererseits berücksichtigt werden.

Ich möchte ergänzen, dass auch der Theoretiker Schiller nicht in der Dichotomie von weiblicher Passivität und männlicher Aktivität verharrt, sondern mit seiner Konzeption der Anmut eine Kategorie ins Spiel bringt, welche diese Dichotomie unterläuft. Denn mit »Anmut« wird gerade Bewegung, also im weitesten Sinne Handlung in Szene gesetzt. Anmut gilt Schiller als Form der Subjektivität, die der Würde im Rahmen seines Wertesystems sogar überlegen ist.⁵⁰

49 Fuhrmann: Parisurteil, S. 321 ff.

50 In diese Richtung argumentiert auch Walter Hinderer, wenn er betont, dass in *Ueber Anmuth und Würde* der Frau Fähigkeiten zugesprochen werden, welche die des Mannes übertreffen.« Hinderer, Walter: »Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen.« In: Ders. (Hrsg.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg 2006, S. 272. Als Bewegung und Subjektivität umfassendes Schönes unterscheidet sich die Anmut wesentlich vom objekthaft-passiven Schönen, das in seiner gendercodierten Passivität wohl am deutlichsten in der Ästhetisierung der schönen Frauenleiche in Erscheinung tritt. Siehe: Bronfen, Elisabeth: *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester 1992. Auch Winfried Menninghaus betont die »Merkmal-, Sprach-, Charakter- und Tatenlosigkeit« des weiblichen wie auch männlichen Schönen. Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*. Frankfurt a. M. 2003, S. 21. Die ideale männliche Schönheit des Adonis sei aufgrund dieser Zuschreibungen im abendländischen Diskurs zugunsten einer Aktivität und Virilität suggerierenden männlichen Schönheit eines Achill oder Apoll verdrängt worden. Menninghaus: *Versprechen*, S. 18 ff. Zur Rolle des Schönen und der schönen Frau in der Ästhetik und Dramatik der Weimarer Klassik siehe Schneider, Helmut J.: »Die schöne Frau. Zu einer Symbolfigur der klassischen Dramatik.« In: Dörr, Volker C. und Michael Hofmann (Hrsg.): »Verteufelt human?« *Zum Humanitätsideal der Weimarer Klassik*. Berlin 2008, S. 101-140. Schneider betont, dass die Funktion des Weiblich-Schönen gerade in seiner Passivität bestehe, die ein in sich ruhendes, ganz gegenwärtiges Sein verheiße: »Es ist dieses ganz in der sinnlich-imaginativen Gegenwartigkeit aufgehende Sein der (schönen) Frau, in dem ihre Bedeutung beruht – und nicht, so können wir ergänzen, ein aktives Handeln, das vielmehr Sache des Mannes ist.« Schneider: *Symbolfigur*, S. 116. Ich stimme Schneider in dieser Beobachtung voll zu. Schneider bezieht allerdings auch

Stephan übersieht aufgrund ihrer Fokussierung auf die idealisierenden Mechanismen, dass Schiller mit seiner Jungfrau von Orleans eine Figur konzipiert hat, die sich durch eine eigentümliche Mischung aus weiblicher Sittlichkeit und Lust an gewalttätigem Handeln auszeichnet, die dem bürgerlichen Weiblichkeitsideal ganz und gar entgegenläuft. Hebbel hat diesen Zug der Figur im Blick gehabt, als er schrieb, Schiller habe seiner Jungfrau von Orleans »einen förmlichen Trieb zum Würgen und Morden in die Seele«⁵¹ gelegt.

Helmut Kreuzer und Julie Prandi betonen in ihren Interpretationen den Konflikt zwischen weiblicher Sphäre des Privaten und männlich-kriegerischer Mission. Prandi vertritt die These, dass in Werken Schillers, Goethes und Kleists weibliche Heroen als Heldinnen der Humanität vom kämpferischen Heldentum des Mannes abgegrenzt werden.⁵² Die Figuren zeichneten sich durch einen nur bei weiblichen Helden zu beobachtenden Konflikt zwischen männlich codierter öffentlicher und weiblich codierter privater Sphäre aus. Prandi unterscheidet zwischen einem konventionellen Typus, der versucht, seine Mission unter Einhaltung weiblich gedachter Rollenmuster zu erfüllen (Iphigenie, Maria Stuart, Käthchen von Heilbronn) und einem Heldinnentypus, der weibliche Handlungsmuster ablehnt und seine Mission unter Verzicht auf die weibliche Rolle erfüllt (Johanna, Penthesilea, Natürliche Tochter). Helmut Kreuzer deutet dieses Aufeinanderprallen von weiblich codierter privater und männlich codierter öffentlicher Sphäre vor dem Hintergrund des klassisch-idealistischen Denkens, das er bei Hegel exemplarisch vorfindet. Hegel lässt mit den Geschlechtern zugleich das Prinzip einer intuitiven Sittlichkeit und religiösen Pietät mit den Gesetzen des Staates aufeinanderprallen. Durch eine naturhafte Bestimmung hat die Frau für die Familie, der Mann aber für den Staat einzustehen. Die Erfüllung ihrer Aufgabe muss daher Mann und Frau notwendig in eine tragische Situation führen, da sich beide dem jeweils

die Grazie in diesen passiven Schönheitsbegriff mit ein. Schneider: Symbolfigur, S. 115 ff. Ich möchte hingegen zeigen, dass sich mit der Grazie vor allem bei Schiller ein aktiver Schönheitsbegriff entwickelt, der die Dichotomie eines aktiven männlichen und eines passiven weiblichen Prinzips unterwandert und damit die Inszenierung von Figuren wie der Jungfrau von Orleans und Penthesilea ermöglicht, in denen die Humanität der schönen Seele eine Synthese mit politischem und sogar kriegerischem Handeln eingeht.

51 Hebbel, Friedrich: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Richard Maria Werner. Bd. IX. Berlin 1901 ff., S. 267. Zitiert nach Kreuzer: Jungfrau, S. 286.

52 Prandi, Julie D.: *Spirited Women Heroes. Major Female Characters in the Dramas of Goethe, Schiller und Kleist*. New York u. a. 1983.

anderen Prinzip gegenüber schuldig machen müssen. Der Konflikt zwischen Familienbindung und dem Staatlich-Politischen wiederhole sich, so Kreuzer, in der Literatur um 1800 im Konflikt zwischen individueller Liebe und den Notwendigkeiten des modernen Staates.⁵³ Mit der Jungfrau in Waffen steigere sich noch das tragische Potenzial, das der Geschlechterdifferenz in dieser philosophischen Codierung ohnehin innewohne, denn die Kriegerin müsse Aufgaben erfüllen, die gerade nicht der ihr zugewiesenen Sphäre der persönlichen Bindungen entsprächen. Der Liebesverzicht, der im Mittelpunkt aller Kriegerinnendramen um 1800 stehe, verdeutliche die tragische Abwendung von der weiblichen Rolle. Bei Hebbel markiere diese Überschreitung der natürlichen Ordnung das Eingreifen Gottes in den historischen Prozess. Durch die Wahl eines »zitternden Geschöpfes«, das niemals aus eigener Kraft hätte kämpfen können, verdeutliche sich Gottes Macht auf Erden. Auch Schiller habe in der *Jungfrau von Orleans* auf die außerordentliche Weltlage und die religiöse Berufung Johannas zurückgreifen müssen, um die Konzeption einer kriegerischen Heldin sinnvoll erscheinen zu lassen. In Kleists *Penthesilea* hingegen erweise sich Penthesileas Kampfverhalten gerade als Übererfüllung der weiblichen Sphäre der Liebe. »Die wechselseitigen Aggressionen der Liebenden erscheinen nicht als widernatürlicher Gegensatz der Liebe, sondern als eine ihrer Extremformen.«⁵⁴

Ich stimme Prandis und Kreuzers Beobachtung zu, dass es sich bei dem tragischen Aufeinanderprallen von Liebeswunsch und militärischer Aufgabe in den Kriegerinnendramen um 1800 um eine auffällige Parallele handelt. Die Schlussfolgerung, dass hier die zugeordneten Wertsphären miteinander in Konflikt geraten, scheint naheliegend zu sein. Allerdings weise ich darauf hin, dass der weitgehende bis vollständige Verzicht auf familiäres Glück ein strukturel-

53 Kreuzer weicht hier von Hegels Theorie insofern ab, als für Hegel diese Form der Tragik an die Gestalt der »Sittlichkeit« der Antike gebunden ist: »Die Heroen der alten, klassischen Tragödie finden Umstände vor, unter denen sie, wenn sie sich fest zu dem einen sittlichen Pathos entschließen, das ihrer eigenen für sich fertigen Natur allein entspricht, notwendig in Konflikt mit der gleichberechtigten, gegenüberstehenden sittlichen Macht geraten müssen. Die romantischen Charaktere hingegen stehen von Anfang an mitten in einer Breite zufälliger Verhältnisse und Bedingungen, innerhalb welcher sich so und anders handeln ließe, so daß der Konflikt, zu welchem die äußeren Voraussetzungen allerdings den Anlaß darbieten, wesentlich in dem *Charakter* liegt, dem die Individuen in ihrer Leidenschaft nicht um der substantiellen Berechtigung willen, sondern weil sie einmal das sind, was sie sind, Folge leisten.« (Hegel: Vorlesungen III, S. 560)

54 Kreuzer: *Jungfrau*, S. 288.

les Element von Heldenmythen im Allgemeinen ist.⁵⁵ Die spezifische, ins Tragische mündende Konstellation in den Heldinnendramen ergibt sich vielmehr aus der Tatsache, dass sich die Heldinnen – in Penthesileas Fall notwendigerweise, in Johannas und Wandas Fall zufälligerweise – in ihren Feind verlieben und somit denjenigen, den sie lieben, bekämpfen müssen. In dieser Konstellation erst kommt es zum tragischen Scheitern der Heldinnen. Nicht allein die Überschreitung der geschlechtlich codierten Handlungsräume, sondern die Tatsache, dass mit dieser Überschreitung auch die Liebe zwischen den Geschlechtern in den agonistischen Strukturen des Krieges und der Öffentlichkeit ihren Ausdruck finden muss, führt in die Tragödie. Diese Überlagerung bringt aber, bevor die Helden scheitern, eine Verschränkung von Gefühl, Selbstaussdruck und Gewalt hervor, die in den kämpferischen Choreografien ihren Ausdruck findet. Ich möchte in meiner Arbeit zeigen, dass die hier ausgewählten Texte nicht die gängigen traditionellen Dualismen von »weiblich« und »männlich«, »Privatheit« und »Öffentlichkeit«, »Schönem« und »Erhabenem« im Handlungsgeschehen bestätigen, sondern sich in der Inszenierung Überlagerungen ergeben, die solche Oppositionen unterlaufen.

Elisabeth Krimmer nimmt die Figur der kriegerischen Heldin um 1800 unter dem Aspekt der Travestie in den Blick. Das Travestiemotiv sei Ausdruck eines grundsätzlichen paradigmatischen Wandels, der sich um 1800 vollziehe. Die Ambivalenz, die dem Travestiemotiv inhärent sei, eigne sich zur Problematisierung diskursiver Umbrüche:

»Das Dazwischen ist das Element der Transvestiten, sie sind weder Mann noch Frau. Und eben aufgrund dieser von ihnen verkörperten Aufhebung aller logischen Konsistenz gewinnen sie zugleich verlockende wie bedrohliche Attraktivität in Zeiten epistemologischer Instabilitäten, in denen gegebene Ordnungsschemata durch neue kulturelle Paradigmen abgelöst werden.«⁵⁶

55 Man denke an Odysseus, dessen kriegerische Taten mit jahrzehntelanger Trennung von seiner Familie erkaufte sind. Man denke an Iwein, der über seine Kämpfe und Abenteuer vergisst, dass seine Frau Laudine auf ihn wartet und, als sie ihn verlässt, dem Wahnsinn verfällt. Siehe hierzu: Schmidbauer, Wolfgang: *Die Ohnmacht des Helden. Unser alltäglicher Narzissmus*. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 168-173. Im Kontext der Epoche um 1800 sind Schillers Fiesco und Kleists Hermann Beispiele für Helden, die ihr privates Glück opfern, indem sie ihre Frauen in ein Intrigenspiel gegen den Feind verstricken.

56 Krimmer: *Amazone*, S. 20. Ähnlich auch Inge Stephan: »Der alte Amazonenmythos [...] gewinnt [...] gerade in historischen Umbruchzeiten eine besondere Bedeutung und Funktion.« Stephan: *Hyänen*, S. 23.

Die kriegerische Heldin erfasst Krimmers Studie in dem Kapitel »Heldentjungfrauen« mit einem Vergleich der Romane *Familie Seldorf* von Therese Huber und *Das Heldenmädchen aus der Vendée* von Caroline de la Motte Fouqué. Krimmer führt die Begeisterung deutscher Literaten für das Sujet auf die reale Teilnahme von Frauen an der Französischen Revolution zurück. Sie betont aber zu Recht, dass die »Jungfrau in Waffen« in Deutschland schon im Zeichen eines bürgerlichen Nationalismus steht, der unter dem Eindruck der Napoleonischen Befreiungskriege entstand und nicht mehr im Zeichen revolutionärer Gewalt.⁵⁷ Mit den Romanen kontrastiert Krimmer eine restaurativ-royalistische Adaption (Fouqué) des Sujets und eine revolutionär-republikanische (Huber). Die Verkleidung, die Elisabeth in Hubers Roman gelingt – die täuschend echte Nachahmung des Mannes und die perfekte Beherrschung der Kriegsführung, die ihr sogar eine Vorbildrolle in der Armee einbringen –, stellt eine originäre Männlichkeit infrage: »[...] wenn die Kopie das vorgegebene Muster problemlos ersetzen kann, werden Echtheit und Primat der Vorgabe zweifelhaft [...]«⁵⁸ Der Roman stelle den weiblichen Kampf als Rache und Überlebensebene dar und rechtfertige ihn damit nicht durch die Berufung auf patriarchalische Werte. Anders gestaltet Fouqués Roman das Sujet der Heldenjungfrau: Verzicht auf Sexualität, die Unterwerfung des Lebens unter vaterländisch-patriarchale Werte rechtfertigt das Abweichen der Kriegerin von der weiblichen Norm.

Ich folge Krimmer in der Annahme, dass die kriegerische Heldin als Transvestitin die epistemologische Unsicherheit der Zeit widerspiegelt und auslotet. Ich weise aber darauf hin, dass die Heldenjungfrau insofern eine Ausnahmeposition im Travestiediskurs einnimmt, als ihre Verkleidung nicht ihren Geschlechtscharakter verbirgt. Anders als Leonore in *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* und Agnes und Ottokar in *Die Familie Schrockenstein*, die Krimmer als Beispiele anführt, zeichnen sich die Kriegerinnen in den Darstellungen der Französischen Revolution wie auch bei Schiller, Kleist und Werner nicht durch eine täuschend echte Verkleidung, sondern durch ein Spiel mit Elementen männlicher und weiblicher Kleidung aus. Krimmer selbst weist darauf hin, dass etwa der Begriff »Amazonen« in der Französischen Revolution mit einem Reithabit assoziiert war, bei dem nur das Oberteil aus männlicher Kleidung besteht, geht aber im Verlauf der Studie nicht weiter auf die unterschiedlichen Formen einer vollständigen Verkleidung und einer Mischkleidung der Kriegerin ein, die letztlich nicht ihre Zugehörigkeit zum

57 Krimmer: Amazone, S. 39.

58 Krimmer: Amazone, S. 49.

weiblichen Geschlecht verbirgt.⁵⁹ Ich werde in Kapitel C I die Körperinszenierung der Heldin genauer in den Blick nehmen und zeigen, dass sich in der Kleidung die Synthese von Gewalt und Anmut abzeichnet, die mit der Figur auch auf inhaltlicher Ebene intendiert wird. Die Kleidung setzt einen Kampfkörper in Szene, der weibliche Körperideale überbetont, sie aber zugleich in den Kontext militärischen Handelns stellt.

Yixu Lü fragt in ihrer Studie *Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts* nach der Legitimation und Darstellungsweise weiblicher Herrschaft. Ihre These ist, dass in den Heldinnen-dramen des frühen 19. Jahrhunderts weibliche Regentschaft vor dem Hintergrund der politischen Umbrüche um 1800 als alternatives, gefühlsbetontes Herrschaftsmodell einer kalten, männlichen Herrschaft gegenübergestellt werde, entweder um sie als unrealistisch zu diffamieren oder aber um sie als erstrebenswertes Ziel zu etablieren. Dabei gehe es nicht um die Frage nach der Möglichkeit realer Teilnahme von Frauen am politischen Geschehen; die Dichotomie von »Männlichkeit« und »Weiblichkeit« werde vielmehr genutzt, um die diffizilen politischen Positionen der Zeit durchzuspielen. »Während bei Brentano die Frauenherrschaft den gescheiterten Versuch des Menschen, aus eigener Kraft zum Paradies zurückzugelangen, symbolisiert, [...] ist die Frauenherrschaft bei Grillparzer das symbolische Zeichen für die ideale Herrschaftsform des aufgeklärten Bürgertums.«⁶⁰ Kleists *Penthesilea* interpretiert Lü als grundsätzliche Kritik an einer idealisierten aufklärerischen Politik. Das Scheitern der Amazonen, die in einem revolutionären Gewaltakt Fremdherrschaft abstreifen und eine alternative Herrschaft etablieren, zeige die grundsätzliche Gefährdung revolutionären Handelns durch die triebhafte, dunkle Seite des Menschen.

Lü gibt den für diese Arbeit wichtigen Hinweis, dass sowohl in der Inszenierung von Werners *Wanda* als auch von Kleists *Penthesilea* die Attribute »schöner« und »zarter« weiblicher Körperlichkeit mit ihrer kämpferischen Rolle einhergehen.⁶¹ Sie deutet diese Verschränkung jedoch vor dem Hintergrund einer weiblich gedachten Herrschaftsform und geht nicht den ästhetischen und heldentheoretischen Implikationen dieser Verschränkung nach, um die es im Rahmen der vorliegenden Arbeit gehen soll.

Annett Kollmann fragt nach der Position der Kriegerin in der Ethik des Bürgertums. Die Ethik des Helden sei eine »naive Mo-

59 Krimmer: Amazone, S. 4.

60 Lü: Frauenherrschaft, S. 206.

61 Lü: Frauenherrschaft, S. 30 und S. 194 f.

ral⁶², die in einem ambivalenten Verhältnis zur bürgerlichen Sittlichkeit stehe. Heroisches Handeln sei sittlich, insofern es eine sittliche Ordnung anstrebe, aber unsittlich, da es sich über den Handlungskontext der Gemeinschaft hinauswage. »Die Helden sind Protagonisten einer metaphorischen oder symbolischen Grenzüberschreitung, die den kulturellen und geistigen Horizont einer Gemeinschaft so erweitert, daß ihr die existenzielle Kontinuität in einem Moment der Diskontinuität, der Krise und des Chaos ermöglicht wird [...].«⁶³

Der Held müsse Außenseiter sein, da sein gewaltsames Handeln nur als exzeptionelles Handeln von der Gemeinschaft toleriert werden könne: »Die Exzeptionalität der Gewalt seiner Tat bleibt einmalig und kann so gemeinschaftlich kompensiert werden. Eine die Gemeinschaft grundlegend destabilisierende Kette von Vergeltungsakten wird so unterbunden.«⁶⁴

In der Außenseiterposition sieht Kollmann eine strukturelle Übereinstimmung zwischen Weiblichkeits- und Heroismuskurs.⁶⁵ Autorität konstituierte sich um 1800 als eine männliche Eigenschaft zugunsten der Verdrängung des Weiblichen, aber auch des »weibischen« Mannes. In sittlicher Hinsicht könne daher nur der Mann eine heroische Position erreichen, in der Kunst aber nur die Frau, da sie die Außenseiterposition vertrete, die für den Helden unverzichtbar sei.

Die Kriegerin versteht Kollmann als Kritik am »weibischen«, gefühlsbetonten Mann, der sich mit der Empfindsamkeitsbewegung entwickelt. Der Satz aus einer *Corday*-Bearbeitung August Graf von Platens »Wenn Männer schmeicheln, haben Weiber Mut«, gilt Kollmann als paradigmatisch für die kompensatorische Funktion der Figur.⁶⁶

Ich schließe mich Kollmanns Argumentation an, dass der Held zwischen Affirmation und Widerstand gegenüber dem Gemeinwesen oszilliert, und dass diese Struktur des Heroischen sich analog zur Konzeption des Weiblichen im bürgerlichen Diskurs verhält. Ich bin jedoch nicht Kollmanns Auffassung, dass der bürgerliche Mann eine

62 Kollmann: *Empfindsamkeit*, S. 28. Kollmann zitiert hier: Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Morabile, Märchen, Witz*. Tübingen 1972, S. 240 f.

63 Kollmann: *Empfindsamkeit*, S. 18.

64 Kollmann: *Empfindsamkeit*, S. 30.

65 Kollmann: *Empfindsamkeit*, S. 82 ff.

66 Kollmann: *Empfindsamkeit*, S. 85. Zitat aus: von Platen, August: *Charlotte Corday*. In: Platens dramatischer Nachlaß aus den Handschriften der Münchner Hof- und Staatsbibliothek. Hrsg. von Erich Petzet. Berlin 1902. Reprint von 1968, S. 9.

»reale« sittliche Heroenrolle, die Frau aber eine Heroenrolle in der Kunst spielt. Den »Helden« verstehe ich in meiner Arbeit mit Hegel als dialektischen Gegenbegriff zum »Bürger«. ⁶⁷ Die Gewinnung von Autorität innerhalb der bürgerlichen Ordnung kann als herausragende Leistung verstanden werden, die durch verschiedene literarische und performative Strategien mit einer heroischen Aura aufgeladen wird. ⁶⁸ Diese Heroisierung des Bürgers vollzieht sich jedoch wiederum im Medium der Kunst und Literatur. Weibliches wie männliches Heldentum, ohnehin immer zum Teil Kunstprodukt ⁶⁹, sind um 1800 gleichermaßen Figuren der Kunst und Literatur. Beiden wohnt in der bürgerlichen Literatur eine Kritik an der mangelnden Tatkraft des Bürgers inne, auch wenn dieser Aspekt durch die Berufung weiblicher Kämpfer noch herausgestrichen wird.

Wichtiger Ausgangspunkt für die Überlegungen dieser Arbeit ist die Studie *Die Furie und das Gesetz* von Juliane Vogel. ⁷⁰ Vogel analysiert neben anderen weiblichen Heroen auch die kriegerische Heldin als Konstruktion einer furiosen, hysterischen Weiblichkeitsinszenierung. Mit dem Diskurs der Hysterie etablierte sich ein Phänomen, das nicht nur als Sinnbild einer durch ein Übermaß an Emotionalität nicht gelingenden weiblichen Subjektivität figuriere, sondern auch als dramaturgisches Prinzip in der Verstragödie um 1800 wirksam werde. In der exaltierten, wellenförmigen Dramaturgie des hysterischen Anfalls trete die Frau als Furie gegen die Prozession, den Marsch als Ausdruck männlich codierter Vernunft Herrschaft an. Als Außenseiterin, die immer wieder in die öffentliche Ordnung störend eingreift, gewinne die Figur daher heroische Potenziale, die in den Inszenierungen wirksam werden: »Furor opponiert gegen das Gesetz, Exaltation gegen die Ordnung, Reaktion gegen Revolution, Macht gegen Ohnmacht und bei alledem männliche gegen weibliche Dramaturgie.« ⁷¹

Ich folge Vogels These, dass sich in den Dramen um 1800 geschlechtlich codierte Bewegungsästhetiken und mit ihnen verschiedene Heroismusmodelle voneinander abgrenzen, und möchte zeigen, dass sich neben dem Modell der Furie noch eine zweite Ästhetik weiblichen Heldentums entwickelt, die sich ebenfalls in einer al-

67 Hegel, G. W. F.: »Vorlesungen über die Ästhetik«. Bd. I. In: Ders.: *Werke* 13. Frankfurt a. M. 1970, S. 236 ff. Ich werde auf Hegels Heldenkonzeption in Kapitel B I näher eingehen.

68 Schlaffer: *Held*, S. 142 ff.

69 Vgl. Früchtel, Josef: *Das Unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt a. M. 2004, S. 302.

70 Vogel, Juliane: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg i. Br. 2002.

71 Vogel: *Furie*, S. 9.

ternativen Bewegungs-dramaturgie äußert: die Inszenierung eines anmutigen Heroismus und einer anmutigen weiblichen Gewalt. Diese ist wiederum durch die Wellenlinie, die *figura serpentinata* bestimmt, die im Diskurs des 18. Jahrhunderts als Formalisierung der Grazie gilt. Schon die Ähnlichkeit des Bewegungskodes deutet an, dass zwischen Hysterie und Anmut nur ein gradueller Unterschied liegt. Vielmehr figurieren beide Konzepte als Gegenentwürfe zur männlich codierten Vernunft-herrschaft.

Oliver Jahraus gibt den für diese Arbeit wichtigen Hinweis, dass es sich bei dem Konzept der »schönen Seele« im 18. Jahrhundert um eine weiblich codierte Form der Heldendarstellung handelt.⁷² Er zeigt dies anhand von Goethes *Iphigenie*, Schillers *Maria Stuart* und Kleists *Penthesilea*. Die »schöne Seele« biete eine alternative Form des Handelns zur männlich codierten Strategie des Kampfes oder der List, so Jahraus' These. Als exemplarisch hierfür sei vor allem Iphigenies Entscheidung anzusehen, sich Thoas zu offenbaren und damit an die Menschlichkeit des Herrschers zu appellieren. Als Repräsentantin einer Harmonie von Gefühl und Vernunft und als Repräsentantin von Wahrhaftigkeit avanciere die Frau als »schöne Seele« zum klassischen Menschenideal an sich. Die Wahrhaftigkeit der »schönen Seele« werde durch die sexuelle Unschuld, die Jungfräulichkeit der Heldin bezeichnet. Hiermit werden zugleich die tragischen Grenzen der Konzeption deutlich: dass nämlich nur der Verzicht auf sexuelle Verwirklichung der Frau erlaube, als Heroine aufzutreten. Ich folge Jahraus' These, dass die »schöne Seele« als Heldenkonzeption verstanden werden muss, und möchte deren komplementäre Funktion zum männlich codierten Erhabenen im ersten Teil dieser Arbeit analysieren. Ich bin aber, anders als Jahraus, nicht der Auffassung, dass in der Literatur um 1800 der Kampf als männlich codierte Verhaltensstrategie von der Inszenierung der »schönen Seele« abgegrenzt wird. Vielmehr möchte ich zeigen, dass in den Kriegerinnendarstellungen die Gewalt selbst als durch die Sittlichkeit der schönen Seele motiviert, der Kampf als anmutige Bewegungssprache inszeniert wird.

Jahraus beschränkt sich in seiner Interpretation auf die Konstruktion einer heroischen Subjektivität und geht daher dem Phänomen der Anmut als körperlichem Ausdruck der schönen Seele nicht nach. Obwohl er mit der *Penthesilea* auch eine kriegerische Frauenfigur in seine Überlegungen einbezieht, spricht er der Figur nur außerhalb des Kampfgeschehens Grazie zu. Jahraus deutet Pen-

72 Jahraus, Oliver: »Held(innen) der deutschen Klassik.« In: Selbmann, Rolf (Hrsg.): *Deutsche Klassik. Epoche - Autoren - Werke*. Darmstadt 2005, S. 208-230.

thesilea als eine Figur, in der die letztlich unvereinbaren Konzeptionen der schönen Seele und der Kriegerin in erstaunlicher Weise nebeneinander bestehen bleiben. Ich möchte jedoch zeigen, dass das Skandalöse an der Figur Penthesilea gerade ist, dass ihre Grazie, und damit die Subjektivität der schönen Seele, mit Gewalt synthetisiert wird.

Bisher liegt keine Arbeit vor, die versucht, die martialische Inszenierung der Figuren im zeitgenössischen gendercodierten ästhetischen Diskurs zu verorten, der durch die Kategorien des »Schönen«, der »Anmut« und des »Erhabenen« wesentlich geprägt ist. Diese Forschungslücke soll im Rahmen dieser Arbeit geschlossen werden.