

LOUISE FORSSELL

„Du hast dich im Lager in Männerkleidern umgetrieben, dieses ist verboten...“ Verkleidung und Maskerade bei C.F. Meyer und Theodor Storm

Unsere Wahrnehmung von Geschlecht beruht auf der grundlegenden Auffassung, dass es zwei Geschlechter gibt, denen alle Menschen zugeordnet werden müssen. In der Zeit des deutschen Poetischen Realismus im 19. Jahrhundert erreichte dieser Polarisierungsprozess zwischen den Geschlechtern, der sich besonders im Bürgertum allmählich als binäre und natürlich gegebene Eigenschaften oder Wesenszüge für Mann bzw. Frau verfestigte, seinen Höhepunkt. ‚Männliche Frauen‘ und ‚weibliche Männer‘, die sich nicht in dieses komplementäre Geschlechtermuster einfügen ließen, waren in verschiedener Hinsicht problematisch. Ein Beispiel dafür waren Frauen, die Männerkleidung trugen, was bereits in der Bibel als verboten galt. Dort heißt es in 5. Moses 22,5: „Eine Frau soll nicht Männerkleidung tragen, und ein Mann soll nicht Frauenkleidung anziehen; denn wer das tut, der ist dem Herrn, deinem Gott, ein Greuel“. Das Thema „Maskerade“, die als Mann verkleidete Frau, ist auch in der Literaturgeschichte ein durchgehendes Motiv.¹ Wie Bettinger und Funk gezeigt haben, kreuzen sich im Begriff der „Maskerade“ psychoanalytisch fundierte Subjekttheorien mit einer allgemeinen Vorstellung von Verkleidung, die im volkstümlichen Kontext des Karnevals steht.² Wenn von Mann und Frau gesprochen wird, sind es ja nicht, wie u.a. Stefan Hirschauer bemerkt, die biologischen Geschlechtsmerkmale selbst, die sichtbar sind, sondern deren Substitute, d.h. Kleidung, Gesicht, Gesten und Mimik.³

Im Folgenden sollen Maskerade und Verkleidung im Realismus exemplarisch am Beispiel von Conrad Ferdinand Meyer und Theodor Storm untersucht werden. Dabei ist mit Gertrud Lehnert der Begriff „weibliche Maskerade“ sowohl wörtlich als auch symbolisch zu verstehen,⁴ d.h. als eine „umfassende Inszenierung von Weiblichkeit mit Hilfe von Körpersprache, Mimik, Rede- und Verhaltensweisen“.⁵ Weibliche Maskeraden, so ferner Claudia Benthien, können mithin konkrete, faktisch vollzogene Verkleidungen und Verhüllungen der Geschlechtsidentität darstellen, damit Frauen als Männer wahrgenommen werden. Man sollte

¹ Für einen Gesamtüberblick, siehe Gertrud Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen: als Männer verkleidete Frauen in der Literatur. Würzburg 1994.

² Elfi Bettinger: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Berlin 1995, S. 9.

³ Stefan Hirschauer: Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechterwechsel. Frankfurt a.M. 1993, S. 50. Vgl. auch Gertrud Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen: Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München 1997, S. 25.

⁴ Gertrud Lehnert (wie Anm. 1), S. 11.

⁵ Gertrud Lehnert (wie Anm. 3), S. 34.

in solchen Fällen nicht mehr von einer binären Geschlechteropposition sprechen.⁶ Davon wird unten im ersten Teil der Interpretation zu C.F. Meyers „Gustav Adolfs Page“ die Rede sein. Bei Theodor Storm wird die Problematik eher im übertragenen Sinne behandelt, was in einem zweiten Schritt der Analyse erarbeitet werden soll. Eine besondere Art von „weiblicher Maskerade“, für die man u.a. in der Novelle „Der Schimmelreiter“ Beispiele findet, soll weiter unten auch durch „männliche Maskerade“ ergänzt werden, eine Thematik, die abschließend anhand der Novelle „Der Herr Etatsrat“ diskutiert wird.

„Maskerade“ als theoretischer Begriff ist in der Genderforschung vielfach debattiert worden und hat zu unterschiedlichen Interpretationen und Anwendungen inspiriert. In „Gustav Adolfs Page“ wird im folgenden Satz das Dasein als Theatervorstellung beschrieben. Eine Predigt, die der schwedische König Gustav Adolf in Berlin gehört hat, „habe das Leben [mit] einer Bühne verglichen: mit den Menschen als Schauspielern, den Engeln als Zuschauern, dem den Vorhang senkenden Tode als Regisseur.“ (179). Dieses Zitat bringt nicht nur das vergängliche und flüchtige barocke Lebensgefühl in Meyers Novelle über den dreißigjährigen Krieg zum Ausdruck, sondern scheint eine fast postmoderne Position im Hinblick auf Inszenierungen der literarischen Figuren anzudeuten, was sich auch in den Geschlechterrollen widerspiegelt. Was das Spiel mit Kleidung und Identitäten betrifft, liegt es deshalb auf der Hand, diese moderne Perspektive weiter zu verfolgen. Ich übernehme hier Gertrud Lehnerts postmoderne Sichtweise, die Maskerade als „einen kontinuierlichen Prozeß“, eine „Spirale ohne Anfang und Ende“ und „nicht als statische[n] Zustand, nicht als Ergebnis, sondern vielmehr als eine Bewegung von etwas fort zu etwas anderem hin“ betrachtet.⁷ Hierin erkennt man auch Jacques Derridas Ideen, der ein binäres Denken z.B. über Geschlechterbeziehungen zu dekonstruieren versucht. Konkret für das vorliegende Thema bedeutet dieser Standpunkt, dass zumindest davon ausgegangen wird, dass Maskeraden Geschlechterrollen als kulturelle Konstrukte entlarven statt sie als essentiell zu zementieren. Zwar muss z.B. Lehnert zufolge die Verkleidung etwas Ursprüngliches abbilden, was bereits vorher existierte, da sie sonst nicht als Maskerade erkennbar wäre. Aber sie bringt dabei eher etwas Neues hervor, das nicht unbedingt „auf ein Konzept von Authentizität angewiesen ist“,⁸ womit im Kontext der Genderforschung meistens „das“ männliche Ideal gemeint ist. Es geht stattdessen vielmehr um verschiedene Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit, die sich im Laufe der Zeit verändern. Zugleich lässt sich kein Text ohne literarische Tradition schreiben, so dass es bei einer Analyse auch stets eine unerlässliche Voraussetzung ist, den historischen Kontext parallel mit zu berücksichtigen.

⁶ Claudia Benthien: Das Maskeradekonzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Männlichkeit als Maskerade: Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. von Claudia Benthien und Inge Stephan. Köln 2003, S. 51.

⁷ Gertrud Lehnert (wie Anm. 3), S. 37/38.

⁸ Ebd., S. 37.

Maskerade und Verkleidung: C.F. Meyer: „Gustav Adolfs Page“ (1882)

Wie die Forschung nachgewiesen hat, ist die Handlung in C.F. Meyers Novelle größtenteils erfunden. Als historische Quelle diente v.a. Gfrörers „Geschichte Gustav Adolfs, König von Schweden, und seiner Zeit von 1632“. ⁹ Meyer selbst hat als literarische Anregung für seine Protagonistin Gustel die weibliche Figur Clärchen in Goethes „Egmont“ angegeben, die als Mann verkleidet für ihren Helden in den Tod geht, ohne dass dieser von ihrem richtigen Geschlecht erfährt. Den historischen Pagen Leubelfing hat Meyer deshalb zur Frau umgedichtet, und die starke Kurzsichtigkeit des Königs Gustav Adolf dient als Erklärung dafür, dass er nicht durchschaut, dass sein Page eigentlich ein Mädchen ist.

„Wie kann ein schamhaftes Mädchen, und das bist du, Gustel, es nur über sich bringen, Männerkleidung zu tragen!“ (171)

Als der wohlhabende Herr Leubelfing den Schwedenkönig Gustav Adolf bei dessen erstem Einzug in Nürnberg bewirbt, ertönt vor der andächtigen Masse der anonyme Ruf „Hoch Gustav, König von Deutschland!“ (169). Leubelfing schreibt prahlerisch seinem Sohn August die Verantwortung für den Ausruf zu, und der geschmeichelte König, der es wohl auf die deutsche Kaiserkrone abgesehen hat, möchte diesen nun als Page in seinen Dienst nehmen. Der junge August Leubelfing zögert allerdings. Die Figur, die sonst durch „Selbstgefälligkeit“ (167) charakterisiert wird, spricht plötzlich „weinerlich“ (169) und versucht es nicht einmal, sein „zages Herz vor dem Vater zu verbergen“ (168). Als die Nachricht über seinen Ehrenauftrag ankommt, sind Vater und Sohn passiv und ratlos. Dem Vater die Buchhaltung zu zeigen, ist für August eigentlich Abenteuer genug. In Wirklichkeit ist es nämlich seine Cousine, Gustel, die den König über alles verehrt und ihn auf der Feier hochleben lassen.

Gustel ist ein „Wildfang“ (169), „ein tannenschlankes Mädchen mit lustigen Augen, kurz geschnittenen Haaren, knabenhaften Formen und ziemlich reitermäßigem Manieren“ (170). Mit Gustel wird das konkrete Maskeradenthema in die Novelle eingeführt, denn ihre Strategie, in die Kleider ihres Vaters zu schlüpfen, um - wie ein Mann - auf nichts Wesentliches verzichten zu müssen, scheint bereits in der Vorgeschichte der Novelle zu einer Gewohnheit geworden zu sein. Ihr Onkel wirft ihr vor, schon beim ersten Besuch des Königs in der Stadt „den blauen schwedischen Soldatenrock“ angezogen zu haben, statt sich „züchtig unter den Weibern zu halten.“ (171). Ihre zornige Antwort lautet, dass diese ihr sonst „den hinteren Platz gegeben“ hätten (171); das Mädchen weigert sich also konsequent, sich in die traditionelle Frauenrolle zu fügen. Zudem hat Gustel einen praktischen Grund für die Verwendung von Männerkleidung: „Dann, [...] wollen mir die Weiberröcke auch gar nicht sitzen.“ (172). Wie Theodor Storms Elke in

⁹ Conrad Ferdinand Meyer: Sämtliche Werke in 15 Bänden. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. 11. Bd. Bern 1959, S. 279 ff. Sämtliche Zitate aus „Gustav Adolfs Page“ beziehen sich auf diese Ausgabe.

„Der Schimmelreiter“ müsste Gustel den bürgerlichen Regeln nach zur „weiblichen Maskerade“ gezähmt werden, da sie sich mit ihrer Männlichkeit allem Anschein nach für eine Frau etwas Verbotenes angeeignet hatte (s.u.). Damit wird bereits ein mögliches Motiv fürs Verkleiden reflektiert – das Mädchen Gustel hat im Gegensatz zu einer Frau, die als Mann gekleidet ist, keine Wirkungsmöglichkeit. Dieser Mangel an Entwicklungsmöglichkeiten bei den weiblichen Figuren entspricht dem Verständnis der Geschlechterpolarisierungen im 19. Jahrhundert. Entwicklung, Veränderung und Fortschritt waren Sache der Männer.

Der Kontrast zwischen dem knabenhaften Mädchen Gustel und dem weibischen Jungen August Leubelfing wird als sehr scharf beschrieben. So schlägt Leubelfing in seiner verzweifelten Stimmung vor, dass Gustel statt seiner in den Dienst des Königs treten soll. „[B]ubenhaft wie du aussiehst und dich beträgst“; der König würde es nicht merken (173). Diese Maskerade Gustels vollzieht sich aber damit im Gegensatz zu anderen Beispielen für Verkleidung in der Literatur nicht aus direkter Notwendigkeit, sondern eher aus Lust und aufgrund der Spannung. Zwar hilft sie dem Vetter aus der prekären Lage, ist jedoch im Grunde vom König besessen und zudem abenteuerlustig. Bereits vor dem offiziellen Identitätstausch scheint die männliche Kleidung ihrem knabenhaften Charakter angemessen. Das achtzehnjährige Mädchen passt genau in die Uniform ihres Vaters. Die äußere Verwandlung zum Pagen kann sich deshalb innerhalb von wenigen Minuten vollziehen.

Wichtig zu beachten ist allerdings, dass es hier zwar um einen Geschlechterwechsel, aber nicht um einen direkten Rollentausch zwischen Leubelfing und Gustel geht, denn obwohl Gustel ihn scherzhaft mit einem „Lebt wohl, Jungfer Base“ (174) verabschiedet, übernimmt August Leubelfing nicht Gustels Identität, sondern die des Dienstmädchens. „Er [der Cornett, LF] entführte mit einem raschen Handgriff dem aufwartenden Stubenmädchen das Häubchen und stülpte es dem jungen Leubelfing auf den von sparsamen Flachshaaren umhangenen Schädel. Die spitze Nase und das rückwärts fliehende Kinn vollendeten das Profil eines alten Weibes.“ (175). Durch seine Beschreibung als feige und lächerlich wird Gertrud Lehnerts generell formulierte These bestätigt, dass ein Mann, der sich Weiblichkeit aneignet, nur verachtet wird.¹⁰ Leubelfing, der jetzt auch durch den prosaischen Namen Laubfinger degradiert wird, scheint sich einer Veränderung durch diese Verkleidung kaum bewusst zu sein: „Als nach einer langen Sitzung der Vertauschte sich erhob und seinem Bild im Spiegel begegnete,

¹⁰ „Für Männer ist es erniedrigend, wenn sie Frauenkleidung und Frauenrolle übernehmen. Frauen hingegen können etwas gewinnen, wenn sie in die sozial höher bewertete Männerrolle schlüpfen. Mehr noch: Indem sie sich einen sozialen Aufstieg anmaßen, rütteln sie an Hierarchien und bedrohen die gesellschaftliche Ordnung.“ Gertrud Lehnert (wie Anm. 1), S. 10. Ganz anders aber die so genannten „mütterlichen“ Vaterfiguren in einigen von Theodor Storms Novellen, die im Text positiv bewertet werden. Vgl. dazu Irmgard Roebeling: Liebe und Variationen. Zu einer biographischen Konstante in Storms Prosawerk. In: Literaturpsychologische Studien und Analysen. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 17 (1983). S. 100-130. sowie Verf.: „Es ist nicht gut, so ganz allein zu sein...“ Männlichkeiten und Geschlechterbeziehungen in Theodor Storms später Novellistik. Stockholm 2006, S. 159ff., 203ff.

trug er über seinen verstörten Zügen noch das Häubchen, welches ihm der schwedische Taugenichts aufgesetzt hatte.“ (175). Er erblickt demzufolge im Spiegel ein altes Weib; mit anderen Worten sieht er hierdurch seine Identität befestigt, denn sein Selbstbild stimmt nun mit der Fremdbestimmung, der Vorstellung anderer über ihn, überein. Er handelt feige, also „weiblich“, sieht es selbst ein und wird in seiner Rolle ausschließlich als lächerlich geschildert. Nach Gustels Tod soll er fragen, ob er seine alte Identität zurückerhalten kann, aber er wird nun nicht mehr zum „Mann“ aufgewertet.

„Es liegt in den Säften...“ (206)

Wie kann es nun bei den beiden Figuren zu dieser ‚doppelten‘ Maskerade gekommen sein, oder handelt es sich eher um Eigenschaften? Die fiktive Figur Ake Trott, in der Novelle ein alter Freund von Gustels verstorbenem Vater, vertritt vehement die Theorie, dass ihr Verhalten gänzlich durch Vererbung zu begründen ist. So erkläre sich, dass nicht nur Leubelfing, sondern auch sein eigener Sohn unheldenhaft werden konnte. „Der Flachskopf, philosophierte er, kann nichts dafür, eine Memme zu sein. Es liegt in den Säften. Auch mein Sohn, der Pfarrer in Falun, ist ein Hase. Er hat es von der Mutter.“ (206). Schuld an der Unmännlichkeit des Sohnes sei offensichtlich seine Frau gewesen. Ake Trotts Aussage scheint jedoch nicht auf alle Frauen zu verallgemeinern zu sein, wie an dem Mädchen Gustel erkennbar ist. Sie hat nicht nur ein männliches Aussehen, sondern benimmt sich auch wie ein Junge, was durch ihre Tatkraft, ihren Mut und ihr selbstbewusstes Auftreten zum Ausdruck kommt. Sie flucht „wie ein Papist oder Heide“ (177). Ihr Habitus scheint ‚männlich‘ und wie die männliche Rolle bereits eingeübt. Sie muss sich deshalb nicht bemühen, besonders männlich zu wirken, um ihre Umgebung täuschen zu können. Sie kann sogar wie ein Kerl reiten. Für Handarbeit hat sie dagegen kein Geschick, was sonst als Inbegriff einer guten Mädchenerziehung betrachtet wurde. Bloß die Stimme muss geändert und die Haare im Nacken müssen rasiert werden. Den Pagen könnte lediglich verraten, dass er ständig und „nicht anders als ein Mädchen bis unter das Stirnhaar errötete“ (177).

In der Forschung zu „Gustav Adolfs Page“ wird gelegentlich darauf hingewiesen, dass die Mutter als Bezugsperson gänzlich fehlt. Sie habe für das Mädchen kaum eine Rolle gespielt, das sich daher ihre männlichen Züge vom Vater angeeignet habe.¹¹ Gegen diese These spricht die Erwähnung der Mutter im Text durch die Figur Gustel. Denn die Mutter ist frühestens in ihrem 14. Lebensjahr gestorben, und nichts deutet darauf hin, dass sie besonders ängstlich bzw. gar ‚weiblich‘ gewesen ist. „Kein Wunder, dass sie [die Weiberröcke] mich schlecht kleiden, bin ich doch bis in mein vierzehntes Jahr mit dem Vater und der Mutter in kurzem Habit zu Rosse gesessen.“ (172). Hier wird deutlich, dass die Mutter den Lebensstil ihres Mannes geteilt hat und z.B. auch reiten konnte. Wie

¹¹ Vgl. dazu Gertrud Lehnert (wie Anm. 1), S. 97.

und wann sie gestorben ist, geht nicht aus dem Text hervor, aber der Vater soll Gustel zufolge nachher „für die Ehre [ihrer] Mutter“ gefallen sein. (172). Als Gustel später die Kleider des Vaters anzieht, übernimmt sie zugleich seine Identität. Dies zeigt sich u.a. darin, dass sie an derselben Stelle und in derselben Kleidung tödlich verwundet wird: „Durch einen frischen Riß im Rocke neben einem über dem Herzen liegenden geflickten Risse sickerte Blut.“ (211).

Dagegen wird die Mutter des ‚echten‘ August Leubelfing nicht erwähnt. Bei dieser Figur wäre eigentlich der Logik der binären Geschlechterordnung nach anzunehmen, dass eine ‚männliche Erziehung‘ eines Sohnes durch einen allein stehenden Vater eben ‚männlicher‘ ausfallen würde. Im Gegensatz dazu werden sowohl der Vater wie auch er selbst als weiblich dargestellt. Trotz einer überwiegenden ‚Männererziehung‘ beiderseits wird Gustel immer ‚männlicher‘ und der Vetter immer ‚weiblicher‘. Die Maskerade könnte insofern als eine Identitätsfindung betrachtet werden, im Falle Leubelfing vielleicht eine weniger schmeichelhafte.¹²

„Der Page wußte nichts mehr von dem Kuß, aber er empfand ihn wild errötend.“
(205)

Nun stellt sich die Frage, was eigentlich unter „männlich“ und „weiblich“ zu verstehen ist, denn im Grunde scheinen die ursprünglichen Eigenschaften der Figuren durch den formellen Rollentausch höchstens verstärkt zu werden. Gustel verkleidet sich aus Liebe zum König als Mann. Da sie sich in einen Mann verliebt, muss sie der Logik der Zeit nach eine Frau sein, aber in der Rolle als Page überschreitet sie zugleich die Grenzen ihrer Weiblichkeit.

Gustels Handeln und ihre äußerliche Maskerade werden also durch die Liebe zum König motiviert. In einer ausführlichen Analyse zur Novelle konstatiert Friedrich A. Kittler: „Ein lebender, allmächtiger und idealer Vater tritt an die Leerstelle, die der Tod des leiblichen aufgetan hat.“¹³ Gustels Vater ist zwar in ihrer Jugend gestorben, aber sie ist nicht ohne Eltern aufgewachsen. Wenn man außerdem bedenkt, dass sie mit ihren 18 Jahren fast erwachsen ist und in der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts heiratsfähig gewesen wäre, wirkt Ake Trotts „psychoanalytische“ Bemerkung auf der Handlungsebene plausibler. Ihm zufolge soll der König Gustel als Kind geküsst haben und sie seitdem zunächst mehr oder weniger unbewusst von ihm geschwärmt haben: „[M]an soll die Kinder nicht küssen. So’n Kuß schläft und lodert wieder auf, wann die Lippen wachsen und schwellen.“ (205). Gustel folgt ihm nun wie ein Groupie seinem Idol, und er ist mehr als eine Vaterfigur. Obwohl es allgemein bekannt ist und besonders betont wird, dass der fromme und ehrwürdige König „Weibsen in Mannstracht

¹² Zum Thema Identitätsfindung in der Männlichkeitsforschung vgl. Britta Herrmann und Walter Erhart: XY ungelöst: Männlichkeit als Performance. In: Masculinities – Maskulinitäten: Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck. Hg. von Therese Steffen. Stuttgart 2002, S. 37.

¹³ Friedrich A. Kittler: Der Traum und die Rede: eine Analyse der Kommunikationssituation Conrad Ferdinand Meyers. Bern 1977, S. 193. Ähnlich auch Lehnert (wie Anm. 1), S. 94.

verabscheut“ (204f.), bleibt fraglich, ob er die Verkleidung nicht durchschaut hat und selbst wirklich nur väterliche Gedanken für den Pagen hegt. Beispielsweise wird Gustel auf der einen Seite „zurückgehalten durch eine unschuldige Liebkosung des Königs, der keine Ahnung hatte, daß ein Weib um ihn war“ (184), auf der anderen Seite wird aber angedeutet, dass es hier um ein gegenseitiges Versteck- und Schauspiel geht: „So spielte der Löwe mit dem Hündchen und auch das Hündchen mit dem Löwen.“ (181). Wie Lehnert nachgewiesen hat, galt „der Löwe als Symbol der Tapferkeit dem Mann, das Hündchen als Symbol der Treue der Frau“.¹⁴ Der Hinweis auf die Beziehung Löwe-Hündchen deutet deshalb darauf hin, dass der König das Spielchen tatsächlich erkannt hat. Denn Gustav Adolfs Umgang mit dem Pagen Leubelfing scheint keineswegs frei von erotischer Ambiguität zu sein, wie folgende Beispiele deutlich machen. Zum einen wird das abendliche Beisammensein als idyllisch geschildert, so wenn der König seinem Pagen Geschichten aus seinem Leben erzählt, jedoch „seltsamerweise meistens Geschichten, die ein Mädchen ebenso sehr oder mehr als einen Jüngling belustigen konnten“ (179). Zum anderen wird der Page nicht bestraft, als Gustel von seiner Flucht zurückkehrt, um den geliebten König auf seinem letzten Feldzug zu begleiten; der König ist nicht einmal erstaunt ihn zu sehen. Er „fuhr Leubelfing durch das krause Stirnhaar, wie er zu tun pflegte.“ (209). Als der König einmal mit Gustels Ansicht unzufrieden ist, „zupfte [er]“ sogar „über sich greifend seines Pagen wohlgebildeten Ohrlappen“ (180). Diese beiden letzten Berührungen erstaunen, zumal solche nicht zwischen König und Königin im Text stattfinden; im Hinblick auf die Kurzsichtigkeit des Königs wirkt auch das Interesse für die Form der Ohrläppchen seines Pagen etwas eigenartig. An einer weiteren Stelle bekennt Gustel ziemlich unverhüllt, dass sie gern bereit ist, die kurze Zeit, die sie mit dem König zusammen verbringen darf, mit ihrem Leben zu bezahlen. Eine *Carpe Diem*-Stimmung und Todesnähe kommen hier zum Ausdruck, die für die Kriegszeit im Barock selbstverständlich waren: „Ich wünsche mir alle Strahlen meines Lebens in ein Flammenbündel und in den Raum einer Stunde vereinigt, dass statt einer blöden Dämmerung ein kurzes, aber blendend helles Licht von Glück entstünde, um dann zu löschen wie ein zuckender Blitz. *Sie* hielt inne.“ (181, m.H.) Vor allem wird aber in diesem Zitat auch eine körperliche Vereinigung zwischen Mann und Frau ausgedrückt, wie sie in der Literatur traditionell eng mit dem Tod verbunden ist.

Damit wird Gustel manchmal auch ganz als Frau dargestellt, was durch das obige „*Sie* hielt inne“ ebenfalls betont wird. Es wird nicht zuletzt darin erkennbar, dass der Wechsel zwischen dem grammatischen „er“ und „sie“ im Hinblick auf Gustel stets völlig inkonsequent ist, wodurch Konstruiertheit und Wechsel der Geschlechterrollen vielleicht besonders deutlich werden. Als Gustav Adolf z.B. vor seiner letzten Schlacht betet, „quollen der Lauscherin die Tränen“ (185, m.H.). Bei der Beobachtung des Fürsten Lauenburger durch Gustel, ist jedoch vom „Lauscher“ die Rede (195, m.H.). Der König misstraut dem Fürsten nicht,

¹⁴ Siehe dazu Gertrud Lehnert (wie Anm. 1), S. 98. Der Löwe und das Hündchen wurden auf mittelalterlichen Grabmälern zu Füßen der Toten dargestellt.

der später sein Leben auf dem Gewissen hat. Aber was Gustel betrifft, war „er selbst nicht *Weibes* genug, um in jenem fürchterlichen Augenblicke die Kleinheit der geballten fürstlichen Faust bemerkt zu haben?“ (203, m.H.). Ein solcher Verrat könnte offensichtlich nur durch die Sensibilität einer liebenden Frau erkannt werden. Der Wechsel sie/er deutet demnach deutlich auf die Verwirrung und das Spiel mit Identitäten in der Novelle hin.¹⁵

Darüber hinaus wird die „innere“ Maskerade weiter ‚vorangetrieben‘, wenn sich Gustel immer wieder selbst als Jungen bezeichnet. In einigen Szenen scheint in der Tat ein endgültiger Identitätswechsel eingetreten zu sein, so beispielsweise als das slowakische Mädchen Corinna, die Geliebte Lauenburgers, erkennt, dass der Page eigentlich eine Frau ist. In diesem Augenblick kommen bei Gustel traditionell ‚männlich‘ konnotierte Verhaltensweisen zu Tage, und sie würde buchstäblich über Leichen gehen, um ihre Entlarvung zu verhindern. Mit großer Brutalität drückt sie das Mädchen auf die Knie nieder und nähert ihre Pistole „der Schläfe des kleinen Kopfes [...]. Jetzt setzte ihr Leubelfing den kalten Ring des Eisens mitten auf die Stirn und sprach totenbleich, aber ruhig“ (188). Der Page wird jedoch unterbrochen, und die Novellenhandlung spitzt sich zu, als Gustav Adolf Corinna beschuldigt, sich „im Lager in Männerkleidern umgetrieben“ zu haben. Corinna, „aufrichtig entrüstet“ habe allerdings nie „diese Zuchtlosigkeit“ begangen (190). Da Gustel aus Liebe handelt, verzeiht ihr Corinna ihre Tat, verrät sie nicht und beweist sich daher als echte Christin. Sie ist darüber hinaus die einzige, die die gewissermaßen moralische Anrühigkeit des Königs durchschaut, bzw. entlarvt. „Am Ende, dachte sie, ist der Schneekönig ein gefrorener Mensch, der die Nähe des Weibes und die ihn heimlich umschleichende Liebe nicht spürt. Ich könnte das junge Blut verderben. Wozu aber auch? Und dann – sie liebt ihn.“ (191). Corinna bewahrt das Geheimnis des Pagen und tötet sich stattdessen selbst. Ihr dramatischer Tod hat Gustel „zugleich erschüttert und erleichtert“ (194). Außer an dieser Textstelle scheint jedoch die eventuelle Kritik an Gustels sog. „Unweiblichkeit“ durch den Erzähler wenig ernst gemeint, denn die Sympathie des Lesers liegt sonst meistens bei dieser Figur. Durch ihr gefühlsbetontes Handeln, ihr ständiges Erröten, ihre Tränen, „die warmen lichtbraunen Augen (173)“, ihre Güte, sowie die Fürsorge um den geliebten König erkennt man ihre ‚guten‘ und ‚weiblichen‘ Eigenschaften. Als der König dagegen nach der

¹⁵ Um eine allgemeine Formulierung von Lehnert zu übernehmen, macht Meyer in „Gustav Adolfs Page“ das Thema „Verkleidung zur narrativen Strategie“ Ebd., S. 229. Hier können nur einige Beispiele erwähnt werden, da die Thematik dieses Artikels auf Gender begrenzt werden musste, aber „Maskerade“ ist auch in anderen Zusammenhängen ein durchgehendes Motiv im Text. Z.B. wird erzählt, wie man „dem Könige, nach der Geburt seines Kindes anfänglich einen Sohn verkündigt und er selbst eine Weile sich habe betrügen lassen“ (179). Als ihm endlich die Wahrheit erzählt wird, freut er sich ebenso sehr eine Tochter bekommen zu haben. Eine andere Verkleidung hat ebenfalls mit seinem Mädchen zu tun. Der Lehrer der Königstochter entlarvt sich als „[e]in reißender Wolf im Schafskleide“ (183), d.h. er ist kein braver Lutheraner, sondern Jesuit. Ein weiteres Beispiel für Maskerade, Verkleidung und Verwechslung ist die Ähnlichkeit zwischen den Stimmen des Königsmörders Lauenburgers und der des Pagen, die für den letzteren fatale Konsequenzen hat. Dabei wurde der eigentliche Verräter des Königs nur mit einer Maske gesehen. Man hat erkannt, dass der Verräter „offenbar eine jener eng anschließenden Larven trug, wie sie in Venedig mit der größten Kunst verfertigt werden.“ (199).

Warnung Wallensteins dem ihm treuen Pagen misstraut, wird seine Kurzsichtigkeit endgültig zur Metapher. Es wird, was eigentlich sonst niemanden erstaunen könnte, der Lauenburger sein, der schließlich seinen Tod herbeiführt, weil der König seine Ehre öffentlich verletzt hat.

Wie die Lebensläufe von Gustels Vorgängern bezeugen, leben die Pagen stets ein kurzes und gefährliches Leben, das nur tödlich enden kann: „Jeder Augenblick konnte es bringen, daß er den tödlich Getroffenen in seinen Armen vom Rosse hob oder selbst tödlich verwundet in den Armen Gustav Adolfs ausatmete.“ (178). Der Tod ist im Leben aller Beteiligten stets anwesend, denn, so heißt es, „auch der König lebte mit dem Tode auf einem vertrauten Fuße.“ (184). Sie werden alle im Feld sterben. Da der König stets weigert, seinen Brustharnisch zu verwenden (184), ist die Frage nur, wann er getötet werden wird. Für Gustel gibt es zwei Möglichkeiten bzw. Zeitpunkte für den endgültigen und ebenfalls negativen Ausgang der Geschichte, und zwar „in der Vorstunde einer tötenden Kugel oder am Vorabend einer beschämenden Entlarvung“ (177). Wie bereits erwähnt, sind diese Todesstimmung und Vanitasmotive typisch für die Zeit des 17. Jahrhunderts, in die C.F. Meyer die Novellenhandlung verlegt hat. Dass Gustel tatsächlich getötet wird, dürfte daher nichts mit einer Statik der Geschlechterordnung im übertragenen Sinn zu tun haben. Indem sie für die Nachwelt als Mann und Page stirbt, wird die alte Ordnung auf den Kopf gestellt. Im Todesaugenblick möchte sie bekennen, dass sie „eine große Sünderin“ sei, aber der Pfarrer korrigiert sie: „Ein großer Sünder“ (212). Der eigentliche August Leubelfing „bleibt ein Laubfinger“ (213), d.h. seine männliche Identität hat er für immer eingebüßt. Die Entscheidung des Pfarrers, über die ursprüngliche weibliche Identität des Pagen zu schweigen, ist dadurch begründet, dass er einen Skandal um den König vermeiden will. Gustel hätte seinen Nachruhm gefährdet, und zudem durfte nicht bekannt werden, dass der König durch einen einfachen Fürsten verraten wurde. Diese Erklärung erscheint auch für eine bürgerliche Leserschaft im 19. Jahrhundert plausibel. Narratologisch betrachtet, d.h. der Logik der gesamten Novellenhandlung nach wie sie oben schematisch dargelegt wurde, scheint es jedoch ein deutlicher Versuch zu sein, die alte Rollenverteilung der Geschlechter anzugreifen.

Weibliche Maskerade. Theodor Storm: „Der Schimmelreiter“ (1888)

Meyer hat sich oft dafür entschieden, seine Erzählungen in eine historische Vergangenheit zu verlegen, während Theodor Storm meistens anders vorging. Er schrieb bewusst Texte für ein ihm treues bürgerliches Publikum, für seine „Stormianer“, während die neuere Forschung nachdrücklich auf seine gesellschaftskritische Seite abgehoben hat. Vielleicht sind es gerade diese in der Stormforschung viel besprochenen „Doppeldeutigkeit“ und Ambiguität, die immer

wieder zu Neulesungen von Theodor Storms Texte inspirieren.¹⁶ Folglich wird bei ihm auch ein Thema wie „Geschlechterverkleidung“ im übertragenen Sinn behandelt.

Die einzige Möglichkeit für eine Karriere und eine Chance für soziale Absicherung bot Frauen Jahrhunderte lang nur eine Heirat.¹⁷ In „Der Schimmelreiter“ zeigt die weibliche Protagonistin Elke Volkerts eine seltsame Mischung aus idealer bürgerlicher Weiblichkeit und moderner eigensinniger Selbständigkeit, und im Folgenden soll nachgewiesen werden, inwiefern dieses Verhalten auf einer sog. „weiblichen Maskerade“ im Sinne von Joan Rivieres bekannter Studie beruht.¹⁸ Der zufolge gilt die Maskerade als „Diebstahl“ von Männlichkeit durch die Frau. Dass sich eine Frau in öffentlichen Zusammenhängen „Männlichkeit“ aneignet, muss in anderen Situationen mit einem unterwürfigen betont „weiblichen“ Verhalten kompensiert werden, wenn nicht mit Vergeltung gerechnet werden soll.

Die Gestalt Elke Volkerts wird in der Binnenerzählung durch Hauke Haien eingeführt. Bezeichnenderweise gilt sein erster Kommentar ihren geistigen Fähigkeiten, mit denen sie im Gegensatz zu ihrem Vater ausgestattet ist, „dumm ist er wohl; aber seine Tochter Elke, die kann rechnen!“ (LL III:652). Wie Hauke selbst wird auch Elke nicht primär über ihr äußeres Erscheinungsbild definiert, sondern bietet ihm in erster Linie geistige Anregung. Seine Gedanken bewegen sich erst danach auf ihr Äußeres hin, „das ranke achtzehnjährige Mädchen mit dem bräunlichen schmalen Antlitz und den dunklen Brauen, die über den trotzigen Augen und der schmalen Nase ineinanderliefen“ (LL III:652). Ihre trotzigen Augen stehen hier nicht für Wut oder Starrköpfigkeit, wie es manchmal bei ihrem Mann der Fall ist, sondern deuten auf Selbständigkeit hin. Das ist auch der Fall, als Hauke bei ihrem Vater angestellt werden soll und sie seinen Körperbau kritisch mustert: „Sie ließ ihre Blicke an ihm herunterlaufen“ (LL III:653). Sie wird also nicht von anderen passiv beobachtet, sondern ihre Blicke sind aktiv, obwohl sie eine Frau ist. Ihre Intelligenz wird mehrmals betont, beispielsweise wenn ihr Vater mit ihren rechnerischen Fähigkeiten protzt: „Ihr kennt nur meine Tochter nicht, die rechnet mich selber dreimal um und um!“ (LL III:655). Auf ähnliche Weise behauptet der Erzähler, Hauke und sie seien „beide geborene Rechner“ (LL III:657).

Elke ist – im Gegensatz zu ihrem Vater – für logisches Denken begabt, was die soziale Konstruktion von Genderrollen in dieser Novelle bestätigt, die manchmal ineinander greifen. Beide Figuren werden hier zunächst daran gehindert, ihre Begabung weiterzuentwickeln. Elkes Eintreten in die männliche Arbeitswelt verschafft ihr zwar den Respekt Haukes und des Vaters; diese Aktivität bedeutet jedoch höchstens indirekt größere Macht für sie. „Ich kann ja auch nur rechnen;

¹⁶ Vgl. hierzu vor allem Malte Stein: „Sein Geliebtestes zu töten“: Literaturpsychologische Studien zum Geschlechter- und Generationenkonflikt im erzählerischen Werk Theodor Storms. Berlin 2006, S. 21f.

¹⁷ vgl. dazu Monika Szczepaniak: Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur. Köln et al 2005, S. 145.

¹⁸ Joan Riviere: Weiblichkeit als Maskerade. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hg. von Liliane Weissberg. Frankfurt a.M. 1994, S. 34-47.

du aber siehst draußen Alles, was der Deichgraf doch wohl selber sehen sollte; du hast mich ausgestochen!“ (LL III:662). In diesem Satz spricht Elke aus, dass die unterschiedlichen Positionen im Geschlechterverhältnis jeweils unterschiedliche Räume haben, womit sie Hauke gegenüber die Geschlechterdifferenz markiert – und legitimiert –, denn sie wird nicht nach außen hin oder gar gesetzlich als „Mit-rechner“ akzeptiert. „Denk nur nicht, daß mir’s leid tut, Hauke, sagte nach kurzem Sinnen das Mädchen; das ist ja Mannessache!“ (LL III:662). Somit betont sie selbst die Geschlechterdichotomie und verstärkt damit die Normalität einer zweigeschlechtlichen Arbeitsteilung, die für Frauen Hausarbeit und Zugehörigkeit zum inneren Bereich des Hauses vorsieht. Elkes hausfrauliches Können ist tadellos, und sie agiert ebenfalls lächelnd als Dienstmädchen des Vaters: „-Aber Elke, nun sorg, daß Du den Braten auf den Tisch kriegst; wir müssen uns stärken! Es gibt viel Arbeit für uns, Hauke!“ (LL III:677). Die Männer haben dieser Aussage nach wichtigere Aufgaben zu erledigen als die häuslichen. Die Rolle als Hausfrau übernimmt sie auch bei Hauke Haien, sogar vor der Heirat, als sein Vater gestorben ist: „Und dann begann sie aufzuräumen [...]. Lächelnd sagte Elke: Das können nur wir Frauen! und Hauke, trotz seiner Trauer um den Vater, hatte mit glücklichen Augen zugesehen; auch wohl selber, wo es nötig war, geholfen“ (LL III:677). Danach ist alles, „wie sie es für ihn wollte“ (LL III:677). Zitate wie diese betonen erneut die strikte Rollenverteilung der Geschlechter und reflektieren die Geschlechterklischees nicht. Beide scheinen mit der übernommenen geschlechterstereotypischen Aufgabenverteilung vollauf zufrieden zu sein.

Dennoch wirkt Elke selbständig und tritt nicht nur als Stereotyp auf. Sie hat direkten Einfluss auf gewisse Deichgrafarbeiten des Vaters und meistert ‚typisch männliche‘ Angelegenheiten auf dem Hof. Ihre männlichen Blicke wurden bereits erwähnt. Auffällig ist auch, wie sie auf ihre eigene Weise die Trauer um ihren Vater verarbeitet und dabei die Einsamkeit schätzt. Durch den Tod des Vaters wird sie „Herrin“ des Hofes (LL III:683). Geschlecht scheint damit keineswegs eine gegebene Wahrheit auszudrücken, da Elkes manchmal ‚männliche‘ Initiativen, darunter zumindest die Möglichkeit einer Variation der bürgerlichen Lebensweise, andeutet. Sie zeigt, dass ihre Geschlechterrolle nur eine soziale Inszenierung ist, die, wie oben bemerkt, oft von ihr selbst mitkonstruiert wird. Elkes Entwicklungsmöglichkeiten werden in diesem Text sogar besonders deutlich gerade durch äußere Bedingungen gehemmt. Sie wehrt sich aber m.E. dagegen, indem sie sich Strategien der weiblichen Maskerade bedient. Dabei hat sie im Grunde einen guten Ausgangspunkt, da sie nach dem Tod des Vaters zu einer wohlhabenden Frau wird und deshalb weniger aus ökonomischer Notwendigkeit als aus emotionaler Zuneigung an ihren Mann gebunden ist.

Nie lässt sie Hauke spüren, wie viel er ihr zu verdanken hat, nicht zuletzt in bezug auf ihr Vermögen. Als seine Gegner, meistens Ole Peters, ihn provozieren, weil er angeblich nur „von seines Weibes wegen“ (LL III:689) Deichgraf sei, beruhigt und unterstützt Elke ihn, baut sein Selbstbewusstsein auf und gleicht aus: „Sag lieber: *er* reichte nicht dazu! und Elke drehte ihren Mann, so daß er sich im Spiegel sehen mußte. [...] Da steht der Deichgraf! sagte sie; nun sieh ihn an; nur

wer ein Amt regieren kann, der hat es!“ (LL III:689). Hier wird Elke selbst zu seinem Spiegelbild, in das er seine männlichen Zweifel projiziert, denn es wird deutlich, dass er tatsächlich seiner Rolle nicht sicher ist. Elke bestätigt ihn, unterstützt seine Karriere durch Ratschläge und kann dieses Vorgehen akzeptieren, weil ihr auf diese Weise zumindest indirekt ein Erfolg möglich erscheint. So konstruiert die weibliche Figur hegemoniale Männlichkeit mit und profitiert zugleich von dem, was der bekannte Männlichkeitsforscher Robert Connell als „patriarchale Dividende“ bezeichnet, d.h. hier etwas krass ausgedrückt, von dem beruflichen Erfolg des Ehemannes.¹⁹

Neben ihrer Haltung, Hauke immer zu unterstützen und zu bestätigen, agiert Elke in öffentlichen Zusammenhängen zugleich weit über die Geschlechtergrenzen hinweg. Dies ist auch der Ausgangspunkt für Joan Rivieres Studie, deren Ergebnis besagt, dass man im Alltagsleben „ständig auf Männer und Frauen [trifft], die eindeutig Züge des anderen Geschlechts aufweisen, obwohl sie in ihrer Entwicklung überwiegend heterosexuell sind“.²⁰ Beispielhaft dafür ist Elkes Eingreifen beim Eisboselspiel. Hier schützt sie Hauke aktiv vor seinem Rivalen Ole Peters, und man könnte manchmal ihre Reaktionen als ‚typisch männlich‘ bezeichnen, z.B. ihre beherrschte Wut: „Ihm zur Seite stand das Mädchen mit den Rätselbrauen und sah scharf aus zornigen Augen auf ihn hin; aber reden durfte sie nicht; denn die Frauen hatten keine Stimme in dem Spiel“ (LL III:667). Durch die Ausschließung von Frauen verstärkt dieser Wettbewerb teils die männliche Gruppenzugehörigkeit, teils werden die binäre und hierarchische Geschlechteropposition deutlich betont. Hauke gewinnt in dieser Szene den Kampf und damit die Oberhand bei den Auseinandersetzungen mit Ole Peters um die Position hegemonialer Männlichkeit. Ohne Elkes handgreifliche Einmischung hätte Hauke Haien jedoch das männliche Spiel nicht gewonnen, denn „bevor noch Hauke selber etwas dagegen unternehmen konnte, packte den Zudringlichen eine Hand und riß ihn rückwärts, daß der Bursche gegen seine lachenden Kameraden taumelte“ (LL III:669). Elke gelingt es hier, Haukes Sieg zu retten, obwohl sie sonst als Frau in solchen Zusammenhängen keinen Einfluss hat.

Elke tritt auch in anderen wichtigen Situationen mit selbständigem Urteil auf. Auf einen starken Willen und eine für eine Frau dieser Zeit große Integrität und Tatkraft deutet ihr wohl seit langem geplantes Eingreifen in die Deichgrafenangelegenheiten nach dem Tod ihres Vaters hin. Bezeichnenderweise mischt sie diese Eigenschaft stets mit traditionell bürgerlich-weiblichem und domestiziertem Verhalten, d.h. einer sogenannten „weiblichen Maske“.²¹ Als es um die Ernennung eines neuen Deichgrafen geht, bringt Elke eigene Gesichtspunkte vor; sie nimmt also hier ungeniert zu politischen Fragen Stellung. „So spricht, Jungfer Elke! entgegnete dieser [der Oberdeichgraf, LF]; Weisheit von

¹⁹ Robert W. Connell: *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen 1999. Eingehend zu Terminologie und Männlichkeit bei Storm siehe Verf. (wie Anm. 10).

²⁰ Joan Riviere (wie Anm. 18), S. 34.

²¹ „Es ist wichtig, daß diese Frauenmaske, obwohl sie für andere Frauen durchschaubar war, bei Männern Erfolg hatte und ihren Zweck bestens erfüllte“. Ebd., S. 44.

hübschen Mädchenlippen hört sich allzeit gut!“ (LL III:686). Er klingt etwas herablassend, aber eine bürgerliche Frau sollte einem Mann gegenüber Ähnliches nichts äußern. Elke lässt sich den Kommentar gefallen, und somit gelingt ihr auch im Nu der Handstreich. „Ich habe auch meinen kleinen Stolz, setzte sie lächelnd hinzu; ich will den reichsten Mann im Dorfe heiraten!“ (LL III:687). So schließt sie die für sie gänzlich erfolgreiche Verhandlung, und sie hat alles erreicht. Etwas zugespitzt könnte man sagen, dass sie mit ihrem weiblichen Körper als Einsatz verhandelt; vom eigentlich im Text als sympathisch charakterisierten Oberdeichgrafen wird sie durch diesen Satz sexualisiert. Im Unterschied zu Rivieres Beispiel, wo Weiblichkeit das Resultat einer unbewussten Unterwerfung ist, scheint Elke die Maskerade stets geschickt und völlig bewusst einzusetzen. Die Figur zeigt hier Unternehmungsgeist und Aktivität in einem Ausmaß, das gewöhnlich nur Männern zugeschrieben wird. Allerdings legt sie nach ihren selbständigen Aktionen sofort ihre weibliche Maske wieder an und fällt in ihre bürgerliche Frauenrolle zurück. Die zumindest scheinbar scherzhafte Bemerkung, dass sie den „reichsten Mann im Dorf“ heiraten will, kann als Erklärung für dieses zwiespältige Verhalten, also ihre weibliche Maske gelten, zumal es durchaus möglich ist, dass Hauke als Karrierist Elkes Ehrgeiz tatsächlich befriedigt und verwirklicht. Indem sie in jeder Hinsicht Hauke und seine übergeordnete Stellung unterstützt, gefährdet sie seine männliche Ehre oder hegemoniale Position in der Gesellschaft im Sinne von Rivieres Theorie der weiblichen Maskerade nicht, da „Frauen, die nach Männlichkeit streben, zuweilen eine Maske der Weiblichkeit aufsetzen, um die Angst und die Vergeltung, die sie von Männern befürchten, abzuwenden“.²² Durch ihre tadellos gespielte Rolle als Ehefrau hat sie keine Repressalien zu befürchten. Vielleicht, darüber kann nur spekuliert werden, beherrscht Elke dieses Spiel besonders geschickt, weil sie im Text als mutterlos erscheint und in einer „Männerwelt“ aufwächst. Ihre Intelligenz und ihre Fähigkeit zu rechnen hat sie sich jedoch nicht vom Vater angeeignet. Ist es nun wirklich ihr Wunsch oder Anspruch, ein Mann zu sein?²³ Es dürfte sich bei der Figur Elke sicherlich nicht um die Hoffnung auf einen „Geschlechterswitch“ handeln, aber mit Sicherheit um den Wunsch, als männliches Subjekt handeln zu können.

²² Ebd., S. 35.

²³ Die Frage, was denn unter der sog. weiblichen Maske zu verstehen ist, erklärt Riviere im folgenden bekannten Zitat: „Weiblichkeit war daher etwas, das sie vortäuschen und wie eine Maske tragen konnte, sowohl um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen, als auch um der Vergeltung zu entgehen, die sie nach der Entdeckung erwartete – ähnlich wie ein Dieb, der seine Taschen nach außen kehrt und durchsucht zu werden verlangt, um zu beweisen, daß er die gestohlenen Dinge nicht hat. Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der ‚Maskerade‘ ziehe. Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe“ Ebd., S. 38f.

Männliche Maskerade. Theodor Storm: „Der Herr Etatsrat“ (1881)

Erst in jüngster Zeit hat man in der theoretischen Diskussion begonnen, von „männlicher Maskerade“ zu sprechen. Da Männlichkeit in der Geschichte stets als das zugrunde liegende Original bzw. Ideal im Hinblick auf die beiden Geschlechter galt, haben solche Maskeraden einen anderen Ausgangspunkt als weibliche. Männliche Maskeraden sind daher mit Claudia Benthien gesprochen „Aufführungen von ‚Authentizität‘, sogar wenn sie einen gänzlich ‚unmännlichen Mann‘ performieren. So kann man paradox formulieren, dass noch der ‚verstellte‘ Mann der ‚echte‘ Mann ist.“²⁴ Eine solche Maskerade kann aber m.E. auch eine männliche Identität als konstruiert postulieren, was unten anhand der Figur Archimedes in Theodor Storms „Der Herr Etatsrat“ exemplifiziert werden soll. Die Novelle schildert verschiedene „Männlichkeiten“, auch innerhalb einer einzelnen Person.²⁵ Hier geht es u.a. um das Schicksal der Kinder Phia und Archimedes, die ihrem machtbesessenen und trunksüchtigen Vater, dem Herrn Etatsrat, ausgeliefert sind. Archimedes zeigt Begabung für Mathematik, eine „männliche“ Eigenschaft, die mit den Fähigkeiten der weiblichen Figur Elke in „Der Schimmelreiter“ zu vergleichen ist. Da aber sein Vater sich lange weigert, sein Studium zu finanzieren, kommt er erst mit 28 Jahren an die Universität. Die einzige Frau in seinem Leben ist die Schwester Phia, die während seiner Studienzeit in die Hände des insektenähnlichen Dieners mit dem sprechenden Namen Käfer gerät, schwanger wird und stirbt. Archimedes, auf den hier fokussiert wird, führt während seines Studiums ein hektisches Leben und stirbt infolgedessen.

Für die Zuschreibung von typischen Weiblichkeits- und Männlichkeitsmerkmalen im „bürgerlichen Jahrhundert“ war die Familie in vielerlei Hinsicht die vielleicht wichtigste Institution der Gesellschaft. Ehelosigkeit war ein grober Verstoß gegen ihren ideologischen Grundpfeiler, denn auch der Ruf und die Verwirklichung der Männlichkeit nach außen beruhten auf ihrer Verankerung in der häuslichen Sphäre der Familie, wie es Walter Erhart für die literaturwissenschaftliche Männlichkeitsforschung nachgewiesen hat.²⁶ Die Grenze zu den traditionell weiblich besetzten Eigenschaften wird bei Archimedes dadurch fließend, denn romantische Gefühle für Frauen scheint er keine zu besitzen. Archimedes, so heißt es im Text, „hatte nie eine Herzdame“, sondern kümmert sich nur um seine kleine Schwester (LL III:36).²⁷ Zudem wirkt sein Aussehen abnorm. Gerade durch die Abwesenheit von Familie kommt es in dieser Novelle vermutlich zu einer Aufspaltung dieser Figur in verschiedene Männlichkeiten, die

²⁴ Claudia Benthien (wie Anm. 6), S. 56. Vgl. zu diesem Theoriekomplex innerhalb der Gender Studies den dazugehörigen Sammelband. Siehe auch Inge Kleine: Der Mann, die Frau, ihre Maske und seine Wahrheit: Zur Maske bei Jean-Jacques Rousseau. In (wie Anm. 2), S. 154-168 sowie Britta Herrmann und Walter Erhart (wie Anm. 12), S. 37.

²⁵ Ausführlich zum Thema Männlichkeit in „Der Herr Etatsrat“, siehe Verf. (wie Anm. 10), S. 83-130.

²⁶ Walter Erhart: Familienmänner: Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001.

²⁷ Theodor Storm: Sämtliche Werke in 4 Bänden. Hg. von K.E. Laage und D. Lohmeier, Frankfurt a.M. 1987. Hinweise auf diese Ausgabe erfolgen direkt im Text durch Band- und Seitenzahl in Klammern.

wohl zugleich gewissermaßen Archimedes Wunschbilder sind. Im Text wird als Kompensation versucht, verschiedene Gegenwelten zur bürgerlichen zu schaffen, in denen es sich als Junggeselle akzeptabel lebt.

Wie seine Schwester nimmt auch Archimedes durch ihre gemeinsame Familiensituation eine Opferrolle ein. Im Widerspruch zu Archimedes' stets als untertänig geschilderter Haltung stehen seine rein äußerlichen Züge, die ihn mit militärischer Männlichkeit in Verbindung setzen. Sie erinnern daran, dass das Ideal einer aktiv-selbstsicheren „kriegerischen Männlichkeit“ nach der Reichsgründung geradezu zelebriert wurde und dass sich das Bürgertum, wenn auch mit Ambivalenz, weitgehend an der Mentalität und den Sozialformen der Aristokratie orientierte. Auch Archimedes hatte tatsächlich „etwas von dem Wesen der Offiziere“ (LL III:15), obwohl sich dieser Wesenszug ihm nur in seinen „kriegerischen /.../ Offiziersaugen“ zu spiegeln scheint, wie immer wieder betont wird (LL III: 15, 27, 34, 37, 44, 49). Eigenständigkeit und Selbstüberzeugtheit demonstriert er eigentlich nur durch diese Blicke. Sie bezwecken, Macht auszustrahlen, aber dies wirkt nur bei Menschen, die ohnehin keinen Einfluss auf ihn haben.

Um als Tänzer nicht in „Verweiblichungsverdacht“ zu geraten, wird Archimedes stets mit Studenten in Verbindung gebracht, „von denen übrigens die sportslustigen vor allen zu seinen Freunden zählten“ (LL III:15). Sport war einer der Bereiche, in dem der Umgang „unter Männern“ völlig legitim war und ist. Er verkehrt auch in zweifelhaften Studentenkreisen, die hier nicht wie ‚seriöse‘ Männervereine dazu dienen können, männliche Omnipotenz aufrechtzuerhalten. Obwohl auch diese Außenseiter wie Sportler miteinander wetteifern, stellen ihre Tätigkeiten eine ganz andere Art männlichen Freiraumes dar. Fern allem Misslingen und allen familiären Anforderungen finden diese männlichen Figuren unter anderen Außenseitern Platz für sich, weil sie dort ihre bürgerliche Leistungsfähigkeit nicht unter Beweis stellen müssen. So wird im Text eine Gegenwelt zur gewöhnlichen Alltagswelt entworfen, die die Fragwürdigkeit und Problematik der so genannten Normalität und Bürgerlichkeit aufscheinen lässt. Die Thematisierung der Novelle *Der Herr Etatsrat* wirkt somit wie eine Parodie auf die bürgerliche Kultur, oder möglicherweise wie ein trauriges Streben Archimedes', zumindest in dieser parodierten Gesellschaft akzeptiert zu werden.

Ebenso wie oben einige Frauengestalten zu männlichen Identifikationen einladen, ist auch das Gegenteil der Fall. Traditionell gehören Tätigkeiten wie Klatsch oder Konsum zum weiblichen Habitus. Es sind aber auch Verhaltensweisen, die die Stormschen Männerfiguren sehr eifrig pflegen. Man denke z.B. daran, dass Archimedes darauf fixiert ist, Lackstiefel zu kaufen. Er ist zudem, so erfährt der Leser, „der Einzige, der stets in Lackstiefeln tanzte“ (LL III:36). Diese Stiefel haben für Archimedes' Außenseiterposition großen Signalwert, denn Storm hat diese männliche Figur zudem „mit lächerlich kleinen Händen und Füßen“ ausgestattet (LL III:13), die ihn zu einem guten Tänzer gemacht haben. Diese Attribute sind sehr auffällig, da es sonst stets Merkmale sind, die Storm vielen der jungen, schlanken und anmutigen Frauengestalten in seinem Werk

gegeben hat. Gerade als eleganter Tanzkavalier inszeniert Archimedes vielleicht die auffälligste Position seiner Männlichkeiten. Er entlarvt dabei jedoch auch weitere verweiblichte Züge, die eine „verborgene“ Seite, das „andere“ im Mann darstellen. Hier fällt vor allem sein Interesse für sein Äußeres ins Auge, das ein weiblicher Zug im Sinne der adeligen Kultur ist und für einen Mann des Bürgertums viel zu auffällig wirkt. Trotz der erwähnten ‚militärischen Eleganz‘ und vor allem Akzeptanz seiner Freunde scheint sein Aussehen keinem Schönheitsideal der Zeit zu entsprechen, denn die Beschreibung von ihm als Mann mit großem Kopf und zu kleinem, halslosem Körper hat wenig mit dem oben erwähnten Offiziersideal und militärischer Männlichkeit zu tun. Dennoch verfügt er in öffentlichen Zusammenhängen merkwürdigerweise über große Souveränität im Umgang mit der Gesellschaft, in der er das Anlegen einer Maske zu beherrschen scheint. Dem Erzähler zufolge liegt das teils an seinen „geselligen Manieren“ (LL III:15), teils gerade an den kleinen Füßen, die ihn „zum geschickten und nicht unbeliebten Tänzer“ (LL III:13) ausgebildet haben sollen. Sobald er in seine Kavaliersrolle schlüpft, kann man in der Tat explizit von „männlicher Maskerade“ und Inszenierung von Männlichkeit sprechen. So imponiert er dem Erzähler, als er „unbefangen genug in seinen zierlichen Stiefeln *auftrat*“ (LL III:15, m.H.). Demzufolge ist es nur ein Schauspiel. Er legt hier eine „sekundäre Männlichkeit“ an den Tag,²⁸ wobei das stereotype männliche Verhalten die Maske ausmacht, hinter der er seine weiblichen Züge zu verbergen versucht.

Eine solche Maske stellt auch der Bart dar, den er kurz vor einer Tanzveranstaltung anlegt, „der Schnurrbart ist in den kurzen acht Tagen doch schon hübsch gewachsen!“ (LL III:34). Der Bartwuchs steht sonst für männliche Adoleszenz und der sorgfältig gepflegte Schnurrbart (LL III:34) ganz generell für Männlichkeit per se.²⁹ Tanzbälle waren stets als äußere Manifestation anzusehen, „wo es galt, jungen und jüngsten Damen den Kavalier zu machen“ (LL III:15). Der Schnurrbart entpuppt sich bei Archimedes stattdessen als Maskerade zur Stärkung der eigenen Männlichkeit und zur Stabilisierung und Kompensation seiner Schwächen. Der Leser bekommt hier ferner den Eindruck, dass er etwas verheimlichen und hinter dem Bart verstecken will, oder zumindest vermeiden möchte, sich bloßzustellen.

Durch all dies erreicht er der Beschreibung nach jedoch lediglich eine Karikatur der Männlichkeit. Seine Maskerade ist ein deutlicher Versuch, den hegemonialen Idealtypus zu imitieren und als ‚männlich‘ wahrgenommen zu werden. Der Maskeradencharakter Archimedes’ wird durch den Erzähler am Ende der Novelle bestätigt, als Archimedes krank und kaum erkennbar ist, „noch heute würde ich die Möglichkeit einer so raschen Wandlung bestreiten, wenn ich sie nicht mit offenen Augen erlebt hätte“ (LL III:46). Die Schwäche der Männlichkeit wird durch Archimedes’ Krankheit in die „Körpermetaphorik der Auflösung

²⁸ Siehe dazu Claudia Benthien (wie Anm. 6), S. 54.

²⁹ Eingehend zur Kulturgeschichte des Bartes aus der Sicht der Männlichkeitsforschung, siehe Monika Szczepaniak (wie Anm. 17), S. 105-137.

übersetzt“,³⁰ sonst durchwegs tabuisierte Themen in der Epoche des Poetischen Realismus.

Es stellt sich hier aber noch die Frage, gegen welche „weiblichen Züge“ sich die Figur Archimedes eigentlich zu wehren versucht, deren er sich vermutlich nicht einmal selbst bewusst ist. Denn, wie Judith Butler bereits früh bemerkt hat, ist Männlichkeit eine ebenso fragile Konstruktion wie Weiblichkeit und für Maskeraden ebenfalls anfällig. Dies gilt Butler zufolge besonders, wenn die Maske von einem männlichen Homosexuellen angenommen wird, der „seine vermeintliche Weiblichkeit zu verbergen versucht und zwar nicht vor den Anderen, sondern vor sich selbst“.³¹ Nur mit seiner Schwester zusammen plant die Figur Archimedes eine gemeinsame Zukunft. Die „Ritterlichkeit“ (LL III:36), die im Umgang mit der Schwester für ihn charakteristisch ist, scheitert jedoch ebenfalls. Archimedes' Maskeradencharakter befreit ihn schließlich dennoch nicht aus der Connell'schen Kategorie der untergeordneten Männlichkeiten,³² weshalb der Verdacht auf Homosexualität nahe liegt. Im Text fehlen zwar explizite Belege für eine solche tabuisierte homoerotische Neigung bei der Figur Archimedes,³³ aber es sollte berücksichtigt werden, dass „unmännlichen Männern“ im bürgerlichen Zeitalter oft das Etikett der Homosexualität angehängt wurde. Dass auf Homosexualität verwiesen wird, bleibt für die textnahe Analyse zwar eine Leerstelle, sollte aber eine ‚diskursive Möglichkeit‘ darstellen können und liegt im Text latent. Zugrunde liegt an dieser Stelle das bereits oben angesprochene dichotome Zuschreibungssystem der Geschlechterordnung, in dem Begriffspaare mit dem Bedeutungszusammenhang männlich/weiblich, aktiv/passiv, hart/weich, rational/irrational etc. verknüpft werden. In männlich-hegemonialen Kulturen bedeutet Mann sein, sich nicht als weiblich zu definieren und dies auch ins Körperbild zu integrieren. Archimedes verhält sich „unmännlich“, also möglicherweise homosexuell. Homosexualität stellt in der bürgerlichen Welt eine ernsthafte Bedrohung dar, nicht mehr als eindeutig männliches Subjekt zu gelten. Weil nichts außerhalb dieser polarisierten Geschlechterdichotomie existiert, kann

³⁰ Siehe Walter Erhart (wie Anm. 26), S. 295.

³¹ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M. 1991, S. 86.

³² Robert Connell betont die Beziehung zwischen vier Maskulinitätskategorien. Zum einen könne *Hegemonie* jederzeit durch neue Konstellationen von einzelnen Männern und Frauen herausgefordert und abgelöst werden. Zu *Unterordnung* zählt Connell zum anderen Unterdrückung wegen Homosexualität, aber auch heterosexuelle Männer, die mit einem „femininen Stempel“ versehen sind. Die dritte Gruppe von männlichen Relationen nennt er *komplizenhaft*. Sie basiere auf der Teilhabe an der geltenden Ordnung und ihrer Akzeptanz. *Marginalisierung* werden auf einer anderen, vierten Ebene schließlich die Beziehungen zwischen Maskulinitäten in dominanten bzw. untergeordneten Klassen oder ethnischen Gruppen benannt, wobei die Marginalisierung immer mit der „Genehmigung“ durch die hegemoniale Maskulinität der dominierenden Gruppe zusammenhänge. Robert W. Connell (wie Anm. 19), S. 1999:97ff.

³³ Zum Tabu der Darstellung von Liebe zwischen Männern in der Literaturgeschichte siehe Heinrich Detering: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen 1994. 1871 wurde ein einheitliches deutsches Recht geschaffen, das praktizierte Homosexualität mit Zuchthaus ahndete, vgl. dazu Literatur und Medizin. Ein Lexikon. Hg. von Bettina von Jagow und Florian Steger. Göttingen 2005, S. 360; Artikel Homosexualität und Georg Mosse: Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit. Frankfurt a.M. 1997, S. 114.

Homosexualität verdrängt werden und als „Abweichung“ vom männlichen Ideal den Platz von Weiblichkeit einnehmen.

Zu diesen unterschiedlichen Konzeptionen der Männlichkeit gehört der Versuch, den männlichen hegemonialen Idealtypus zu imitieren, statt in Übereinstimmung mit den inneren emotionalen Bedürfnissen zu leben. Das stereotype männliche Verhalten wird dann zur Maske, hinter der der Mann seine verbotenen ‚weiblichen‘ Züge verbirgt. Trotz Archimedes’ Bemühungen, sich mit Hilfe ‚männlicher‘ bürgerlichen Normen zu orientieren, stellt er dennoch insgesamt, sowohl was sein Aussehen als auch seine Aktivitäten betrifft, ein bürgerliches Gegenbild dar.

Schlussbemerkung

Abschließend sollte auf die anfangs gestellte Frage zurückzukommen sein, inwiefern die Geschlechtermaskeraden die binaren Geschlechterrollen zementieren oder sie als kulturelle Konstrukte entlarven.

Für Verkleidungen im konkreten oder übertragenen Sinn gibt es eine Menge Motive, so z.B. der Wunsch, anders leben bzw. verbotene Wünsche auszuleben zu können. Für die Figur Gustel in C.F. Meyers Novelle bedarf die Nähe zum geliebten Mann einer Maskerade, aber diese Maske gibt auch der als Mann verkleideten Frau ganz andere Möglichkeiten in der Gesellschaft. In diesem Fall verstärkt der Rollentausch zwischen den Figuren Gustel und August eher ihre ursprünglichen Eigenschaften und inneren Neigungen, weshalb die Maskerade als Identitätsfindung betrachtet werden kann. Bald scheint in der Tat ein Identitätswechsel eingetreten zu sein, zumindest verschmelzen die Grenzen. Gustl stirbt zwar, aber sie stirbt im Krieg und offiziell als Mann. Die Geschlechtergrenzen sind gänzlich unklar, und der Text experimentiert in der Tat mit postmodernem Denken,

Auch bei Theodor Storm werden die Geschlechterrollen fragwürdig. In „Der Schimmelreiter“ versucht die Protagonistin „Männlichkeit“ nach dem Verständnis von Joan Riviere zu tarnen. Indem sie ihre weibliche Koketterie für ihre Ziele bewusst und strategisch einsetzt, eignet sie sich auf ihre Weise in der Tat ein gewisses Maß an Männlichkeit und Selbständigkeit an. Man könnte daher sagen, dass ihre Maskerade erfolgreich ist. Bei Theodor Storm wäre für den Begriff der Maske insofern auch den der Geschlechterkonstruktion verwendbar.

Unter Männern wird Weiblichkeit meistens als Unvollkommenheit charakterisiert und muss daher verhüllt werden. Dafür ist die männliche Figur Archimedes in „Der Herr Etatsrat“ ein deutliches Beispiel. Eine Maske kann auch die wahre Identität verbergen und schützen, wie es bei dem „weiblichen“ Archimedes der Fall ist, wenn er sich einer männlichen Maskerade bedient. Diese kann allerdings zum Identitätsverlust führen, denn eine Maske kann ein Zeichen dafür sein, dass es hinter der „Verkleidung“ eigentlich gar nichts gibt. Archimedes scheint sich in verschiedene Männlichkeiten aufzuspalten, was darauf hindeutet, dass die

Louise Forssell - „Du hast dich im Lager ...“

unterschiedlichen Bilder von ihm nicht auf ein ursprüngliches männliches Ideal und damit deterministisch-biologisches Denken zurückgehen. Die Novelle erweckt den Anschein, der Protagonist spiele mit mehreren Identitäten. An ihrem Ende kommt er zur Selbsteinsicht, die für seinen Charakter bisher fremd war; seine Verkleidung mag daher neue Blickfelder eröffnet haben.

Sowohl C.F. Meyers als auch Theodor Storms fiktive Figuren, die oben besprochen wurden, befinden sich jenseits der gängigen Geschlechterdefinitionen. Beide stellen traditionelle Zuschreibungen männlichen bzw. weiblichen Verhaltens in Frage, wie es sonst nach einem Alltagsverständnis von Mann und Frau bekannt ist. Außerdem wird auf eine Weise mit Geschlechterrollen, Identitäten und deren Verwischungen gespielt, die für die Epoche des deutschen Poetischen Realismus erstaunlich modern wirkt.