



Christa Bürger

<https://orcid.org/0000-0002-8009-2763>

Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main

Spröde Individualitäten Zu [Friederike Helene Ungers] *Bekanntnissen einer schönen Seele*

„Dabei bleibt er sich durchaus ein Rätsel, und erstaunt über seine eigene Erscheinung“ (Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*).

Wir hätten aber doch dieses Werk lieber Bekenntnisse einer Amazone überschrieben, teils um nicht an eine frühere Schrift zu erinnern, teils weil diese Benennung charakteristischer wäre. Denn es zeigt sich uns hier wirklich eine Männin, ein Mädchen wie es ein Mann gedacht hat. Und wie jene aus dem Haupt des Zeus entsprungene Athene, eine strenge Erzungfrau war und blieb; so zeigt sich auch in dieser Hirngeburt eines verständigen Mannes ein strenges, obgleich nicht ungefülliges Wesen, eine Jungfrau, eine Virago im besten Sinne, die wir schätzen und ehren, ohne eben von ihr angezogen zu werden.

Hat man das einmal zugegeben, so kann man von dem Buche nicht Gutes genug sagen.¹

Goethes lobende Rezension dieser *Bekanntnisse* wäre vielleicht anders ausgefallen, hätte er nicht in dem anonym erschienenen Buch einen männlichen Autor vermutet, sondern Helene Unger, die Frau seines Verlegers. *Bekanntnisse einer schönen Seele, von ihr selbst geschrieben* – in der Ergänzung des Goethe entliehenen Titels versteckt die Verfasserin einen leisen Tadel gegen den berühmten „Meister“, der sich die Geschichte einer Frau angeeignet und auf den Ton der Entsagung gestimmt hat, *ihre*

¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Ästhetische Schriften*. 1806–1815. In: Ders. *Sämtliche Werke*. Hg. von F. Apel u.a. 40 Bde. Frankfurt am Main: Deutscher Klassikerverlag 1987ff. Hier Bd. 19, S. 282f.

Geschichte, worin es um etwas ganz anderes geht, nämlich den Entwurf eines von der herrschenden Ordnung der Geschlechter abweichenden Lebens, das seinem eigenen Gesetz folgt: einer weiblichen Freiheit.

In dem an einen Freund gerichteten Brief anstelle eines Vorworts versucht die Autorin dieser Bekenntnisse das Hauptproblem ihrer Individualität aufzuklären, das Rätsel, das sie für den Freund und ihre ganze Umwelt darstellt: „Wie ich mit den körperlichen und geistigen Eigenschaften, in deren Besitz ich gewesen und allenfalls auch noch bin, eine Jungfrau habe bleiben können.“² An ihrer Eigentümlichkeit lässt Mirabella oder später Fräulein Mirabella, wie man sie nennt, keinen Zweifel und bestätigt damit, sozusagen der Sache nach, Goethe, der die *Bekenntnisse* lieber als „die einer Amazone überschrieben“ haben wollte. „Die Natur wollte nun einmal, dass in der Reihe der Wesen auch ein solches Geschöpf existieren sollte, wie ich bin“ (7). Ob diese Eigentümlichkeit gut ist oder nicht, steht für sie nicht in Frage; sie hält sich an den Grundsatz *What ever is, is right* (8). Ihr Rätsel ist ein doppeltes, denn sie kennt ihre Eltern nicht. Ihre Herkunft liegt für sie im Dunkeln.

Sie wächst auf und empfängt ihre Bildung im Hause eines Landpfarrers, der mit seiner Schwester zusammenlebt. „In dem Hauswesen herrschte die größte Ordnung. Der Bruder bewegte sich in seinem Kreise, die Schwester in dem ihrigen. Beide Kreise berührten sich; aber sie griffen nie in einander, weil dies der Freiheit der Bewegung geschadet haben würde“ (14). Der Pflegevater, ein im schönsten Sinn aufgeklärter Geistlicher, vermittelt ihr die christliche Religion als Lehre von einer schaffenden Kraft: Vater oder Geist, einem schöpferischen Impuls: Sohn oder Gemüt, und dem Bewusstsein ihrer Harmonie: heiliger Geist oder Gewissen. Sie weiß diese als Vorstellungsbilder und hält sich an den Sinn, dass Gott der höchste Name der Liebe ist. „Wir müssen nur nicht *außer* uns suchen, was nur *in* uns seyn kann; und wir sind alles, was wir werden können, wenn unser Geist mit unserem Gemüthe in einer solchen Harmonie stehet, dass die Verletzung desselben uns als eine Vernichtung unsers ganzen Wesens erscheinen muss“ (45 f.). Aus den Unterweisungen ihres Pflegevaters leitet sie die Maxime ihres Handelns ab, die Achtung vor sich selbst (46).

Das Motiv der unbekanntenen Herkunft, nicht ungewöhnlich im Frauenroman des 18. Jahrhunderts, behandelt Unger, im Unterschied etwa zu Mme de Tencin oder Karoline von Wolzogen, nicht als Streben nach Anerkennung der jungen Frauen durch die Gesellschaft, sondern als

² [Unger, Friederike Helene]: *Bekenntnisse einer schönen Seele, von ihr selbst geschrieben* [1806]. Reprint, hg. v. Susanne Zantop. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1991, S. 5. Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.

Entwurf eines Lebens, das sich einzig auf eine innere Gewissheit gründet. Denn eine Tochter der Aufklärung ist die Autorin der *Bekenntnisse* für die Leserin auch in einer Glaubensferne, deren Zeitbezug die erfüllte Gegenwart ist, ihr Jenseits aber die Kunst. Diese eigenwillige Weltanschauung erklärt sich im Falle Mirabellas aus dem Dunkel ihrer Herkunft, der Abwesenheit einer Mutter und eines Vaters. Der Übertritt in die symbolische Ordnung, die Entwicklung ihres Selbstbewusstseins, gründet daher nicht im Geschlecht, sondern in der Kultur. Und in der Kunst findet die durch eine dunkle Herkunft erzeugte elementare Unbestimmtheit des Körpers, die Mirabella an sich beobachtet, eine gestalt-hafte Antwort: durch die Sprache und das Bild.

Die Ich-Erzählerin hat für diese Eigentümlichkeit nur einen abstrakten Begriff, ihre „Liebe zur Reinlichkeit“, die, wie sie an sich beobachtet, als „Schamhaftigkeit in [ihr] Wesen übergegangen“ ist (20f.). Als die Pflegeeltern, um ihre Ausbildung zu vollenden und sie in die Gesellschaft einzuführen, mit ihr in die Residenzstadt übersiedeln, äußert sich diese Veranlagung in dramatischer Weise. Sie kann es nicht ertragen, dass man ihr körperlich zu nahe kommt, dass ihre Selbstachtung „verletzt“ wird. Es gibt da einige scheinbar ganz nichtssagende Vorkommnisse, auf die sie aber mit so unerwarteter Heftigkeit reagiert, als ginge es um „eine Vernichtung [ihres] ganzen Wesens“. Sie ohrfeigt den Tanzmeister, der, um ihr einen bestimmten Schritt beizubringen, ihre Knie mit den seinigen auseinanderbiegt, und hegt fortan gegen das Tanzen einen beharrlichen Widerwillen. Sie will, was ihre „Schamhaftigkeit“, was ihr Selbstgefühl beleidigt, nicht als „eine freie Kunst“ nehmen (35 ff.). Diese Szene erscheint als die Wiederholung einer anderen, die sie aus ihrer Kindheit erinnert.

Ich mochte ein Alter von zehn Jahren erreicht haben, als der Anblick eines achtjährigen Knaben, der sich in meiner Gegenwart die Strümpfe aufband, mich in eine solche Verlegenheit setzte, dass ich nicht im Zimmer bleiben konnte; und der bloße Umstand, dass ich diese Scene niemals habe vergessen können, beweiset mehr, als alles, was ich darüber zu sagen vermag (20f.).

In der neuen Umgebung beginnt Mirabella sich selbst „unbegreiflich zu werden“ (51), als sie merkt, dass sie, anders als die jungen Damen in den „gesellschaftlichen Kreisen der Hauptstadt“, nicht zu gefallen sucht, dass die männlichen Blicke des Begehrens und die weiblichen des Abschätzens sie nicht berühren. In der für sie im Dunkel liegenden Geschichte ihrer Eltern kann sie den Schlüssel für diese Schwebeexistenz nicht finden. Und so geht sie aus der tragischen Liebesgeschichte, mit

der das erste Buch der *Bekenntnisse* endet, als die „spröde Individualität“ (126) hervor, die sie immer schon gewesen ist, aber die sich jetzt weiß: „höchste Jungfräulichkeit“ (155). „Ich hatte mich, trotz meines jugendlichen Alters, von der Liste der fühlenden Wesen gestrichen, um mich auf die der Intelligenzen setzen zu können“ (157).

Der Begriff der Entsagung, die Goethe zufolge die Geschichte der Ich-Erzählerin kennzeichnet, gewinnt hier eine andere Bedeutung. Es fällt die Aura des Verzichts von ihm ab, und es kündigt sich darin eine andere Weise des Fühlens an, eine Liebe ohne Begehren.

Ob die Autorin mit den Bekenntnissen dieser auf ihre eigene Art „schönen Seele“ eine Antwort auf die Frage sucht, wie sich Frauen dem patriarchalen Prinzip, nach ihrer sexuellen Beziehung bestimmt zu werden, entziehen können, ob sie sich diese Frage überhaupt stellt – die auffällige Veränderung des goetheschen Titels legt es zumindest nahe. Sie holt Goethes schöne Seele, Makarie, die nur geboren scheint, „um sich von dem Irdischen zu entbinden“, deren „Herz und Geist ganz von überirdischen Gesichtern erfüllt war“, auf die Erde zurück.³ Mirabella geht ein Liebesbündnis ein, das freilich zu einer eigenen Ordnung der Liebe gehört und gelebt wird in einem konkreten Raum der Geschichte, den Feldzügen Friedrichs II.

Die Ich-Erzählerin berichtet, wie sie in der Residenz sich in einem Zirkel junger Mädchen bewegt, die in Gedanken und Gesprächen, wohl auch in uneingestandenem Tagträumen unablässig mit dem von einer Italienreise zurückerwarteten Bruder ihrer engsten Freundin beschäftigt sind. Die Schreibende hütet sich wohl, uns den Inhalt dieser Gespräche mitzuteilen, vorsichtiger hierin als die Spätere, Johanna Schopenhauer, übernimmt aber deren Sehnsuchtsphilosophie. Als der von den jungen Mädchen idealisierte Gegenstand ihrer geheimen, noch ganz unbestimmten und namenlosen Sehnsüchte schließlich erscheint, erkennt Mirabella in Moritz von Z. einen Gleichgesinnten, mit dem sie ein Verhältnis eingeht, worin sich eine „kindliche“ Unschuld erhalten kann. Oder, philosophisch ausgedrückt, die „physische Konkretisierung der präexistenten Reinheit der Seele“. Helene Unger ist es sichtlich darum zu tun, die Eigenart dieses Liebesbündnisses nachvollziehbar zu machen. Die Leserin spürt darin einen schwachen Nachklang des „wildem Platonismus“ frühchristlicher Kirchenväter, etwas von der geistigen Sensibilität, wie sie, bereits in seiner androgynen Erscheinung, Origines vertritt. In der „Leidenschaftslosigkeit“ dieser auf ihre eigene Art Liebenden kommt

³ Vgl. dazu Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In: Ders. *Sämtliche Werke*. Hg. v. G. Neumann/H.-G. Dewitz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1989, S. 10, 734.

eine Freiheit zum Ausdruck, die sie unabhängig macht von der sinnlichen Verwirklichung ihrer Liebe. Denn wie Mirabellas Richtschnur die Selbstachtung ist, so erscheint in ihrer Darstellung Moritz als das Inbild einer sich selbst ihren Zweck setzenden Männlichkeit, der im Dienst für sein Idol, Friedrich II., sich „zum Bewusstsein seiner Existenz erheben“ will (101), einem Dienst, dessen Bedingung der Verzicht auf Gegenliebe ist (108). Als Moritz in der Schlacht von Zorndorf als Adjutant seines Königs fällt, stellt Mirabella fest, dass sie mit seinem Tod „nicht das Mindeste verloren“ hat. „Insofern er für mich das Symbol des Schönen und Edlen war, existierte er für mich noch immer“ (117).

Die Auflösung dieser unvollendeten Liebesgeschichte verrät, was der Ich-Erzählerin verborgen bleibt oder was sie allenfalls anzudeuten wagt: die Übereinstimmung der Liebenden im Fehlen eines erotischen Begehrens. Sie gesteht sich ein, dass sie daran zweifelt, ob „aus dem Bräutigam ein Gemahl“ hätte werden können; denn sie hätten „aus [ihrem] Wesen heraustreten müssen“. Der „Angebetete“ war für sie immer schon die Verkörperung eines Ideals.

Ring und Bildniß hatten nur eine untergeordnete Kraft, die sich bisweilen ganz verlor. Eine höhere lag in der italiänischen Poesie; denn noch immer dauerte die Täuschung fort, vermöge welcher diese für mich mit Moritz einerlei war (106).

Als nach Moritz' Tod Mirabella wieder in der Gesellschaft erscheint, wird ihr bewusst, dass sie inzwischen „eine so spröde Individualität gewonnen hatte, dass [sie] für den gesellschaftlichen Umgang unendlich weniger taugte als vorher“ (126). Trotzdem nimmt sie die ihr von dem Fürsten angetragene Stelle bei seiner fünfzehnjährigen Tochter an. In der Reflexion der Ich-Erzählerin über die in gewisser Weise ungewöhnliche Wahl des Fürsten wird das an keiner Stelle des Buches deutlich zur Sprache kommende Schreibprojekt der Autorin erkennbar, der Entwurf einer gelebten weiblichen Freiheit. Sie wundert sich über diese fürstliche „Unbefangenheit“, aber sie macht sich im Rückblick nicht „den mindesten Vorwurf“ darüber, dass sie die „Urheberin“ der Entwicklung der Prinzessin gewesen ist.

Indem ich der Prinzessin gegenüber meine ganze Individualität festhielt, so konnte es schwerlich fehlen, daß, vermöge der achtungsvollen Anhänglichkeit, die sie für mich empfand, von meinem Ganzen Wesen sehr viel auf sie überging. [...] Es kam dahin, daß wir Studien und Vergnügungen gemein hatten und in einer solchen Harmonie lebten, daß man uns für geborene Schwestern hätte halten können. Im Scherz nannte mich die Prinzessin bisweilen ihren Moritz; und dies mochte

ich in der That seyn, wenn nur von dem geistigen Verhältniß die Rede ist, das zwischen ihr und mir stattfand. Ob ich durch Übertragung meiner Eigenthümlichkeit der Prinzessin nützlich oder schädlich wurde, war etwas, woran ich gar nicht denken konnte (161f.).

Es mögen „die Anlagen“ der Prinzessin „von einer solchen Beschaffenheit“ gewesen sein, dass sich eine Seelenverwandtschaft zu der noch jungen Gesellschafterin herstellen musste, ohne dass es einer Beeinflussung von deren Seite bedurft hätte. Aber die Freundschaft der beiden Frauen hat doch die gemeinsame, im Modus des Tragischen vollzogene ästhetische Bewältigung der „irdischen Liebe“ zur Bedingung. Das Ausbleiben der Trauergefühle bei Mirabella verrät, was die Freundinnen nicht offen bekennen und auch noch kaum sagen können: dass sie sich die Liebe nur als eine geistige Beziehung vorstellen, als leidenschaftslose, „reine, nur lieben wollende Liebe“, die nichts als sich selbst begehrt.

Mit dem Tod des Verlobten, der zugleich die schicksalhafte Auflösung eines inneren Konflikts bedeutet, ist die Geschichte Mirabellas eigentlich abgeschlossen. Sie ist über sich selbst ins Reine gekommen; sie hat sich mit ihrer Eigentümlichkeit versöhnt und verkörpert an und für sich „die höchste Jungfräulichkeit“. Sie entscheidet sich für eine Existenz, wie sie gegen Ende des 17. Jahrhunderts Gabrielle Suchon in einem Traktat über Moral und Politik als weltliches Zölibat beschreibt, eine frei gelebte weibliche Lebensform.

Die noch kaum erwachsene Prinzessin wird verheiratet an den Erbprinzen eines befreundeten Hofes. Die Ich-Erzählerin, die der Freundin in die fremde Residenz gefolgt ist, wird dort zur mitfühlenden Zeugin ihres ehelichen Unglücks. Die Erbprinzessin leidet nicht nur unter dem Verlust ihrer körperlichen Unberührtheit, sondern auch an dem Wissen, dass sie in einer doppelten Lüge lebt: ihre Veranlagung lässt es nicht zu, dass sie den Mann liebt, und der Erbprinz hat sich von seiner Maîtresse nicht getrennt. Mirabella steht vor der unlösbaren Aufgabe, ihr eigenes Werk in der Freundin zu zerstören (219) oder sie aus dem Verlust der Selbstachtung „wieder herauszuheben und den Engel in ihr erneut zu verkörpern“ (222). Als Ausweg entwirft sie den Plan zu einem gemeinsamen Sommeraufenthalt auf einem Lustschloss in der Nähe der Residenzstadt. Diese der Erbprinzessin und ihrer Gesellschafterin zugestandene Erholung, frei von allen gesellschaftlichen Verpflichtungen, gibt ihnen auch die Möglichkeit, sich über sich selbst und ihr Freundschaftsverhältnis zu verständigen, etwas zu verstehen, „das sich nur dann wird sagen lassen, wenn die menschliche Sprache einen weit höheren Grad von innerer Vollkommenheit erreicht haben wird“ (331).

Um aber diese nicht sagbare Liebesbeziehung zweier junger Frauen in ihrer Erzählung doch sichtbar zu machen, greift die Autorin auf eine Form zurück, die die Freundinnen von ihren Lieblingsautoren kennen: die Idylle. „Denn da die Wirklichkeit uns einmal verhaßt war, so wollten wir ihr auf allen möglichen Fittigen entfliehen. Unser Leben sollte, wenigstens für den nächsten Sommer, ein wahres Idyllenleben seyn“ (203 f.). Das lässt uns an die berühmte Definition Schillers denken, der die Empfindungsart, welche diese Gattung befriedigt, ein wenig bedenklich findet. Die Idyllen, meint er, „stellen unglücklicherweise das Ziel *hinter* uns, dem sie doch *entgegenführen* sollten, und können uns daher nur das traurige Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflößen“. Sie hätten, meint er, „bei dem höchsten Gehalt für das *Herz*, allzuwenig für den *Geist*“ - und wären damit, wenn wir innerhalb der Anthropologie der Epoche denken, recht etwas für Frauen, weil sie auf die Seite der Passivität gehören. „Sie können“, lesen wir weiter, „nur dem kranken Gemüthe *Heilung*, dem gesunden keine *Nahrung* geben; sie können nicht beleben, nur besänftigen.“⁴ Die Freundinnen der *Bekanntnisse* allerdings träumen sich nicht nur in eine arkadische Welt zurück, sondern sie holen sich die Idylle in ihre Gegenwart. Sie richten sich ein Leben ein, das so vollkommen ihren Wünschen entspricht, dass die Zeit stillzustehen scheint, ein Leben bedürfnisloser Ruhe. „Ein ziemlich hoher Berg lag zwischen der Hauptstadt und dem Lustschlosse, und mehr bedurfte es nicht, uns glauben zu machen, dass wir von der ganzen Welt geschieden in dem Paradieste selbst lebten“ (202).

Zu dem Lustschlosse, auf einer Anhöhe gelegen, links und rechts durch Wiesen und Wald begrenzt, gehören Park und *Garten*, der zeitlose Ort der Idylle. Bezeichnenderweise greifen Mirabella und die Erbprinzessin, die in dem Roman keinen Namen hat, nicht auf das Schäferarkadien Mlle de Scudéry zurück, sondern auf antike Vorbilder und – Tasso. „Unsere Genüsse sollten zugleich einfach und ausgesucht seyn; und dazu war vor allen Dingen nöthig, daß der Tisch nie befrachtet, die Bibliothek hingegen mit allen den Dichtern angefüllt war, die uns jemals entzückt hatten“ (203). Ihre Mahlzeiten, fleischlos, nehmen sie ein in einem Zimmer des Lustschlosses, der „lachendsten und unabsehbarsten Aussicht gegenüber“, um „auf diese Weise selbst das Materielle [zu vergeistigen]“ (206). In spielerischer Verkehrung ihrer Lektüre nennen die Freundinnen einander Daphne und Chloe, so dass die beiden Grundmotive der *Bekanntnisse* jetzt ins Dasein der gelebten Idylle eingehen: die „liebenden Gefühle“ der Frauen füreinander und das Bedürf-

⁴ Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: *Sämtliche Werke*. Hg. v. G. Fricke, H. G. Göpfert. 5 Bde. München: Hanser 1967. Bd. V, S. 747f.

nis nach körperlicher Unberührtheit. Durch die Namensvertauschung von Daphnis und Daphne – der Titel der antiken Hirtenerzählung des Longus lautet *Daphnis und Chloe* – wird die Idylle auf einen tragischen Ton gestimmt, der das spätere Schicksal der Prinzessin vorwegnimmt: in der Umformulierung der mythischen Überlieferung, die Vergil in seinen Hirtengedichten vornimmt, versagt sich Daphnis der Liebe und gibt sich selbst den Tod, weil er sich der Gewalt der Liebesgöttin nicht unterwerfen will.

Das der Darstellung dieser Idylle zugrundeliegende Strukturprinzip ist die Wiederholung. „In diesem Kreislauf von Beschäftigungen und Vergnügen verstrich ein Tag nach dem anderen“ (207). Darin liegt ein so leiser wie entschiedener Einspruch gegen das väterliche Gesetz zweckgerichteten Handelns. Und doch betont die Ich-Erzählerin, dass es ihr und der Freundin nicht an „Erfindungskraft“ gefehlt habe. Das Tätigsein der beiden Frauen ist jedoch ebenfalls von eigener Art: „Die ersten Morgenstunden wurden im Park oder im Garten verlebt, wo wir mit irgend einer leichten Arbeit in der Hand, mehr empfindend als denkend, uns nach allen Richtungen bewegten“ (204). Hier wird, ganz beiläufig, unauffällig in die „Handlung“ eingewoben, ein symbolischer Raum entworfen, worin die Zeit aufgehoben ist. Ein Raum, den sie nur zu betreten brauchen, um schon in der Wiederholung immer derselben Denk-Gefühle zu sein. Ein Raum, wo es beim Denken nicht um eine bestimmte Erkenntnis geht, sondern um Bewegung und Berührung gleichgestimmter Seelen, um den Austausch der „liebenden Gefühle“. Ein Raum, wo die Arbeit kein Ziel hat und keinem geregelten Zeitmaß gehorcht: *Penelopezeit*,⁵ wie die italienische Philosophin Adriana Cavarero sie nennt, reine Negation der herrschenden Ordnung, d.h. von dieser abhängig, aber gleichwohl ein Zeit-Raum weiblichen Sich-nur-selbst-Angehörens, das sich von jener Ordnung abgrenzt, durch eben einen „ziemlich hohen Berg“.

Es zeugt für den literarischen Takt und den Wirklichkeitssinn der Autorin, wenn sie die konkrete Unmöglichkeit dieser Raum-Zeit, dort und damals, an ihrem Ort und zu ihrer Zeit eingesteht. Als man anfängt, am Hof „über die Natur [ihres] Verhältnisses mit der Prinzessin“ „sich in Vermuthungen zu erschöpfen“ (229f.), trennt sie sich von der Freundin.

Das Scheitern einer gelebten weiblichen Freiheit erlebt aber die Erbprinzessin am eigenen Leibe. Es schützt diese moderne Daphne keine Metamorphose vor einem erzwungenen Vollzug der Ehe. Denn, wie die Biographin, von der Idylle in die realistische Erzählung übergehend, sich

⁵ Vgl. dazu in Adriana Cavarero: *Platon zum Trotz: weibliche Gestalten der antiken Philosophie* (Berlin: Rotbuch-Verlag 1992) das Kapitel *Penelope*.

ausdrückt: „[Der Erbprinz] konnte der Mann, aber nie der Gemahl der Prinzessin werden“ (246); diese wird in Erfüllung ihrer ehelichen Pflichten Mutter und schenkt dem Land einen Thronfolger. Sie benutzt ihre dadurch befestigte Stellung am Hof dazu, von dem ungeliebten Mann die Erlaubnis zu einer mehrjährigen Reise nach Italien zu erwirken, auf der die Freundin sie begleiten darf.

Das verschwiegene Motiv dieses Reisewunsches, die Flucht aus dem Ehestand, klingt bereits an, ganz zu Beginn ihrer Freundschaft, als die Lektüre von Tassos *Befreitem Jerusalem* für die beiden jungen Frauen zu einem Erlebnis wird, das sie auf immer verbindet. Bezaubert von der Musikalität der italienischen Sprache in der Stimme der Vorleserin, identifiziert sich die Prinzessin mit der Gestalt der *Erminia*, der schönen Prinzessin aus Antiochien.

In einer berühmten Szene des Epos erkennt *Erminia*, auf den Mauern Jerusalems stehend, in dem anstürmenden christlichen Heer *Tankred*, den großmütigen Sieger, dem sie ihre Freiheit verdankt, und sehnt sich nach einer Möglichkeit zu fliehen, um sich mit dem geliebten Feind zu vereinen. Der sechste Gesang, den Mirabella der Prinzessin vorliest, erzählt, wie *Erminia*, in der Rüstung ihrer Freundin *Clorinde*, der heidnischen Amazone, aus dem belagerten Jerusalem entkommt und auf der Flucht Zuflucht findet bei einer Gruppe von Hirten an den Ufern des Jordans, einem Idyll inmitten der erbitterten Kämpfe der Kreuzfahrer um die Eroberung Jerusalems. An diese Freundschaft der heidnischen Kriegerin mit der freigelassenen Prinzessin in Tassos Epos mag Goethe während seiner Lektüre von Ungers Roman erinnert worden sein. Mirandas Prinzessin aber hört die Stimme der Freundin *Erminias* Klage vortragen, die ihr „das Herz zerreißt“ derart, dass sie, „von ihren Gefühlen überwältigt“ ausruft: „Oh wäre doch auch für mich eine Flucht möglich“ (197). Dieser Ausruf ist der Gründungsaugenblick eines Bündnisses, das halten wird bis zum frühen Tod der Prinzessin. Von einer Flucht aus der Gefangenschaft der Ehe können diese Frauen nicht einmal träumen; aber sie finden den Ausweg schöner Seelen – in die Kunst. Die gemeinsame Italienreise der Freundinnen steht unter der geistigen Schirmherrschaft zweier großer Künstler: Raffael und Goethe. Denn Goethes Werk erscheint in den *von ihr selbst geschriebenen Bekenntnissen* Ungers als eine in die Gegenwart zurückgeholte Renaissance. Deutlich wird in dieser Wieder-Holung der Versuch der Autorin, Goethes Revolutionstragödie, die *Natürliche Tochter*, in eine andere Ordnung zu übertragen, sie zu überschreiben mit der Geschichte der dunklen Herkunft ihrer Mirabella. Ihre Interpretation, die das Buch beschließt, setzt nicht nur die Melancholie der geopfertten Eugenie, sondern auch die anderen weiblichen Figuren in ihr Recht, indem sie „in dieser Hofmeisterin die verzweifelnde

Jungfrau“, „in dieser Äbtissin die durch die weltliche Macht beschränkte Frau“ sieht (375). Dadurch aber überschreibt sie das zentrale Motiv des goetheschen Trauerspiels: Entsagung wird bei ihr zur Widersagung, zur Bedingung eines EigenSeins, das seine Anerkennung und seine Sprache erst in einer fernen Zukunft erhoffen kann, aber als Jetzt-Gewinn eine *stille* Lebensfreude für sich hat.

Die Ich-Erzählerin beobachtet, wie die Freundin in der Kunst „untergeht“. „Ihr Zustand konnte eine ästhetische Betäubung genannt werden“. Aber, als sie aus dieser auftaucht und sich sammelt, erklärt sie sich für Raffael als den größten aller Künstler und setzt mit ihren Kommentaren ihre Begleiterin in eine bewundernde Verwunderung. Raffaels *Verklärung* ist für die Herzogin nicht die Darstellung einer religiösen Erfahrung, sie sieht vielmehr darin „die Apotheose des Künstlers“. „Nie hat eine reinere Seele diesem unsterblichen Meister feuriger gehuldigt“ (304f.), sagt sich die Beobachterin, die in der schwärmerischen Verehrung der Freundin für Raffael eine ästhetische Beglaubigung der objektlosen Liebe der Frauen findet. Selbst die erotischen Ausschweifungen des Mannes Raffael, die Vasari überliefert, können ihrem Idealbild des Künstlers nichts anhaben. „Denn wer das Schöne so darstellt, wie Raffael es dargestellt hat, der kann *nur* das Schöne lieben und – *nur* in dem Schönen untergehen“. Aber während die Herzogin von ihrer Liebe spricht, ahnt die Freundin, dass sie in diesem „Übermaß von innerem Leben ihren Untergang finden“ muss (308f.). Und so stirbt die Herzogin in Rom, nachdem „ihre ehemaligen Verhältnisse mit ihrem Gemahl ganz in ihrer Erinnerung untergegangen waren“ (313). Es ist, in den *Bekanntnissen*, der Tod einer Heiligen.

Es war ein eigenthümliches Schauspiel [...]; denn wir sahen eine Verklärung von statten gehen, wie man sie selten erlebt. Ohne daß irgend ein Lebensorgan angegriffen war, wurde die Herzogin nach und nach zu einem Schemen. [...] In uns erstickte eine gewisse Feierlichkeit alle die gewöhnlichen Gefühle des Mitleidens, des Bedauerns u. s. w. [...] wie hätten wir sie beklagen können, da sie nur im Übermaaß von innerem Leben ihren Untergang finden konnte? (309).

Es mag Schwindsucht, es mag Chlorosis⁶ gewesen sein – die Ich-Erzählerin gewährt der geliebten Freundin die Versöhnung mit sich selbst, indem sie ihr erlaubt, in der Liebe für Raffael die Erniedrigung durch die Ehe zu vergessen. „So weit eine rein geistige Ehe denkbar ist, ver-

⁶ Als Chlorosis, Chlorose oder Bleichsucht bezeichnete man im 19. Jahrhundert eine Frauenkrankheit, deren Symptome die Entfärbung der Haut, eine allgemeine Schwäche und Ermüdung waren.

mahlte sie sich auf das förmlichste mit ihm [sc. Raffael]“ (307). Aber sie kann der Anderen die in der Tiefe des Unbewussten begrabene Trauer um die Frau, die sie nie hat sein können, nicht abnehmen. So stirbt, vielleicht, die Herzogin an einer nicht sagbaren Trauer um den Verlust dieser Frau.

Bibliografie

- [Unger, Friederike Helene]: *Bekenntnisse einer schönen Seele, von ihr selbst geschrieben* [1806]. Reprint, hrsg. v. Susanne Zantop. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1991.
- Cavarero, Adriana: *Platon zum Trotz: weibliche Gestalten der antiken Philosophie*. Berlin 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Ästhetische Schriften. 1806–1815*. In: Ders. *Sämtliche Werke*. Hg. von F. Apel u.a. 40 Bde. Frankfurt am Main: Deutscher Klassikerverlag 1987ff.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In: Ders. *Sämtliche Werke*. Hg. v. G. Neumann/H.-G. Dewitz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1989.
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: *Sämtliche Werke*. Hg. v. G. Fricke/H. G. Göpfert. 5 Bde. München: Hanser 1967, Bd. V.

Spröde Individualitäten. Zu [Friederike Helene Ungers] *Bekenntnissen einer schönen Seele*

Zusammenfassung: Christa Bürger interpretiert die Ergänzung des Goethe entliehenen Titels von Ungers Roman als Einspruch der Autorin gegen die Aneignung der Geschichte einer Frau, die darin als Entsagende erscheint. In den „von ihr selbst geschriebenen Bekenntnissen“ wird derart ein Programm erkennbar: für eine weibliche Allianz, d.h. ein von der herrschenden Geschlechterordnung abweichendes, selbstbestimmtes Leben und eine Sprache, die eine Liebe jenseits des Begehrens zum Ausdruck zu bringen vermag – im Medium der Kunst. Der Essay steht im Zusammenhang eines seit Ende der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts gemeinsam mit Peter Bürger entwickelten Projekts einer kritischen Literaturwissenschaft, unter Einschluss einer verdrängten weiblichen Tradition.

Schlüsselwörter: Schöne Seele, Jungfräulichkeit, weibliche Allianzen, Liebe ohne Begehren, Kunst als Zufluchtsort, Goethe, Unger

**Kruche indywidualności. *Bekenntnisse einer schönen Seele*
[Friederike Helene Unger]**

Streszczenie: Autorka artykułu interpretuje podtytuł powieści Friederike Helene Unger jako protest autorki przeciwko zawłaszczeniu kobiecej historii, w której postać kobieca staje się ucieleśnieniem ideału wyrzeczenia (*Entsagung*). Wyznania, „spisane przez nią samą” (tak podtytuł ów można przetłumaczyć), mają charakter programowy: ewokują bowiem wizję kobiecego przymierza, tzn. kształtowanego zgodnie z własną wolą życia, sytuującego się z dala od obowiązującego porządku płci, oraz języka, jaki potrafi wykreować miłość pozbawiona pożądania – za pośrednictwem sztuki. Esej wpisuje się w rozwijany wraz z Peterem Bürgerem począwszy od lat 70. minionego wieku projekt literaturoznawstwa krytycznego, włączającego do badań wypartą tradycję pisarstwa kobiet.

Słowa kluczowe: piękna dusza, dziewictwo, kobieca solidarność, miłość pozbawiona pożądania, sztuka jako schronienie, Goethe, Unger

**Fragile Individualities. On *Bekenntnisse einer schönen Seele*
by [Friederike Helene Unger]**

Abstract: In her article, Christa Bürger interprets the subtitle of Friederike Helene Ungers novel as a protest against the appropriation of a woman's history, which reduced her life to an embodiment of an ideal of resignation. "The confession, written by herself" takes on the role of a manifesto; it evokes a vision of female alliance, i.e., of a life that is self-determined and situated far from the predominating gender arrangements, and of a language that, through art, is capable of creating a vision of love beyond desire. The article is related to a project of critical literary studies, developed in cooperation with Peter Bürger since the 1970s, examining the displaced tradition of women's writing.

Keywords: beautiful soul, virginity, female alliances, love beyond desire, art as a refuge, Goethe, Unger

Christa Bürger, Prof. Dr., geb. 1935, von 1973 bis 1998 Professorin für Literaturwissenschaft am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Forschungsschwerpunkte: Rezeptionsgeschichte der Literatur der Aufklärung, feministische Theorie der Literatur, Schriftstellerinnen der Aufklärung und Romantik, Dichotomie von hoher und niederer Literatur.

Christa Bürger, prof. dr, ur. w 1935 roku, w latach 1973–1998 profesor literaturoznawstwa w Instytucie Języka Niemieckiego i Literatury Uniwersytetu Johanna Wolfganga Goethego we Frankfurcie nad Menem. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się: historia recepcji literatury oświecenia, feministyczna teoria literatury, pisarki doby oświecenia i romantyzmu, relacja między literaturą wysoką a literaturą niską.

Christa Bürger, Ph.D., born in 1935 and professor of literature at the Institute of German Language and Literature at Johann Wolfgang Goethe University in Frankfurt am

Christa Bürger: Spröde Individualitäten...

Main from 1973 to 1998. Research interests: the history of the reception of enlightenment literature, feminist theory of literature, women writers of enlightenment and romanticism, high and low literature.
