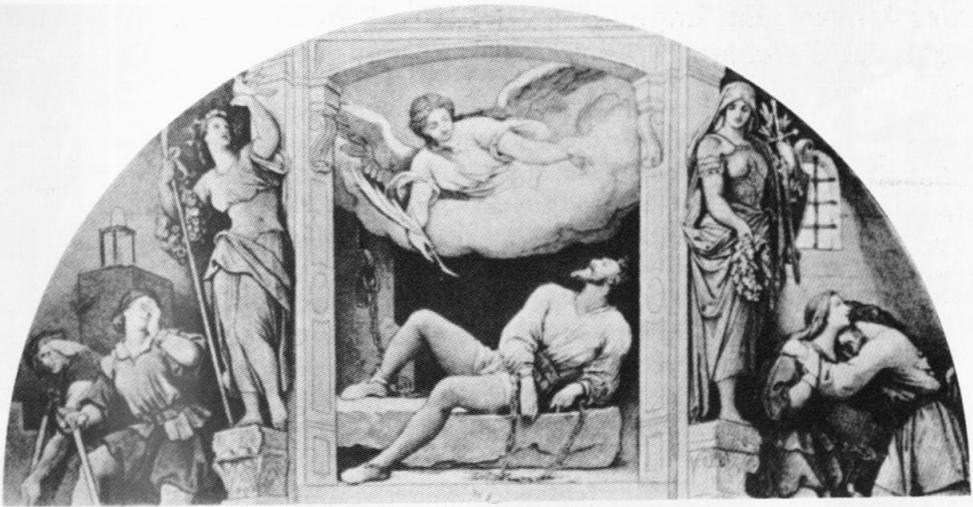


Mathias Mayer. »Ein Engel« Leonore. Zur Problematik der Geschlechter und ihrer Zwischenstufen

Zum Echo, das der *Fidelio* im Lauf seiner nicht unproblematischen Wirkungsgeschichte gefunden hat, haben besonders zwei Umstände beigetragen. Zunächst ist es der pathetische Anspruch, der diese Befreiungs- und Rettungsoper (im Gefolge der Französischen Revolution) dem utopischen »Prinzip Hoffnung« (Ernst Bloch) zuordnete. Das zeigt sich auch daran, daß Beethovens Oper neben Lessings *Nathan* und Goethes *Iphigenie* nach den Weltkriegen jeweils in die erste Reihe der Rückbennisungsversuche auf das Humane trat. Als zweiter Umstand ist die dramaturgische Verteilung der Geschlechterrollen von besonderem Gewicht für die Resonanz dieser Oper. Allerdings ist es keineswegs so, daß sich diese beiden Aspekte im *Fidelio* gleich zu Beginn der Oper klar oder gleichberechtigt abzeichnen würden; vielmehr wurde immer wieder beobachtet, daß zunächst ein gewisser »Bodensatz der Trivialität« (Hans Mayer) im Libretto gleichsam abgearbeitet werden müsse, bevor dann die idealistisch-freiheitliche Grundkonzeption eindeutig zum Vorschein komme. Ein Blick auf die Entwicklung der Liebes- und Geschlechterkonstellation kann diese Perspektive verdeutlichen und korrigieren.

Daß *Fidelio* kein Mann ist (sondern eben die verkleidete Leonore), hat zunächst eher triviale Folgen, die sich weitgehend auf der Ebene des Singspiels abspielen, wenn Marzeline sich ihre Liebe zu dem neuen Gefängnisgehilfen eingesteht, selbst aber von Jaquino bestürmt wird. Das von Leonore aus guten Gründen angelegte Versteckspiel erweist sich mit fortschreitender Handlung dann als zunehmend ernsthafter. Scheint es zunächst, als ob nur die Störung einer Liebschaft – zwischen Marzeline und Jaquino – riskiert würde, so steht die politische Bedeutung von Leonores Kostümierung spätestens ab dem Auftritt Pizarros nicht mehr in Frage – geht es doch um die Aufdeckung einer Unrechtsherrschaft. Auch wenn vorwiegend private Gründe Leonore bestimmten, ins Gefängnis zu gehen – darüber gibt ihre Arie im ersten Akt (»Abscheulicher! Wo eilst du hin?«) hinreichend Auskunft –, münden sie immer deutlicher in eine menschheitliche Perspektive. Das Gefängnis in der Nähe von Sevilla erinnert nicht von ungefähr an die Pariser Bastille und damit an ein Initialereignis des gesamten Zeitalters. Leonores Mitleid mit den kurzzeitig befreiten Gefangenen gegen Ende des ersten Aktes zeigt, daß rein privates Interesse allein für sie nicht ausschlaggebend ist. Der von den anderen Insassen isolierte Florestan rührt sie so sehr, daß sie ihn zu befreien beschließt, noch bevor sie weiß, ob es sich bei diesem Gefangenen um ihren Mann handelt oder nicht (»Wer du auch seist, ich will dich retten«).

Ernster ist die Handlung mit dem Beginn des zweiten Aktes geworden, der im Zeichen von Tod und Gruft steht. Der Grund dafür liegt – überraschenderweise – nicht zuletzt in der Verteilung der Geschlechterrollen. Florestans Arie scheint den Tod



Moritz von Schwind: Beethoven-Lünette im Foyer der Wiener Staatsoper

vorwegzunehmen, denn der Anruf Gottes aus dem undurchdringlichen »Dunkel hier«, aus der »grauenvollen Stille«, läßt an den Aufschrei im Psalm 130, »Aus der Tiefe, o Herr, rufe ich zu dir«, denken. Florestan fühlt sich in der unmittelbaren Nähe des Todes – »nichts lebet außer mir« – und erinnert sich vergangener Zeiten. »In einer an Wahnsinn grenzenden, doch ruhigen Begeisterung«, wie es in der Regiebemerkung heißt, spürt er aber »linde, sanft säuselnde Luft«: Wie in einer visionären Entrückung fühlt er sein Grab erhellt:

»Ich seh', wie ein Engel im rosigen Duft
Sich tröstend zur Seite mir stellet,
Ein Engel, Leonoren, der Gattin, so gleich,
Der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich.«

Georg Friedrich Treitschke, der Bearbeiter der dritten Fassung der Oper, hat die legendäre Entstehung gerade dieser Passage, die in den vorangegangenen Versionen noch nicht enthalten war, in einer Aufzeichnung festgehalten. Daß Beethoven von diesem Textstück besonders angesprochen gewesen sein mag, ist nicht überraschend, denn Florestans Geleit durch einen Todesengel, der ihn ins Jenseits führt, scheint eine vertraute Vorstellung. Sie schlicht als Kolportage abtun zu wollen, kommt einer Untertreibung gleich. Schon der Schluß von Goethes *Egmont* hat hier vorgearbeitet, den Schiller in seiner Rezension hellsichtig als opernhafte erkannt hatte und den Beethoven wenige Jahre nach dem *Fidelio* mit seiner Schauspielmusik ausstattete.

Tod und Auferstehung werden in den folgenden Szenen des zweiten *Fidelio*-Aktes zum Angelpunkt der Handlung, so wenn Florestan dem noch unerkannten Schließer Fidelio-Leonore für die Labung mit Wein dankt: »Euch werde Lohn in bessern Welten, / Der Himmel hat Euch mir geschickt«. Romain Rolland spricht hier vom »heiligen Mysterium des Sterbens und der Auferstehung«. Für den Höhepunkt der Handlung wird von entscheidender Bedeutung diese Engel-Figuration, wenn Leonore

in einander überbietenden Herausforderungen Pizarro vom Mord abzuhalten versucht, indem sie sich ihm selbst in den Weg stellt: »Durchbohren / Mußt du erst diese Brust«. Pizarro läßt sich aber zunächst in seiner »Mörderlust« nicht abhalten, sondern schleudert sie fort. Seine Fassung verliert er erst, als Leonore sich ihm – und damit auch Florestan und Rocco – zu erkennen gibt: »Töt' erst sein Weib!« Nur dank der völlig unvorhergesehenen Überraschung, daß der Gegner eine Frau und überdies die Ehefrau des Mordopfers ist, hat Leonore gewonnen: In der Irritation verliert Pizarro zuerst den Mut zum Mord, um dann zu versuchen, beide Gegner anzugehen. In diesem Augenblick hält ihm Leonore die Pistole entgegen. Damit stehen sich weniger zwei technisch weit auseinanderliegende Mordinstrumente – Dolch und Pistole – gegenüber (die man als männlich-unmittelbare und weiblich-indirekte Waffe unterscheiden könnte), sondern Leonore setzt nun die Engels-Symbolik in die des gerechten Racheengels um, der das Böse bestraft. Im Finale wird genau derjenigen Gerechtigkeit gehuldigt, die vor des »Grabes Tor erscheint«.

So treten zweierlei Handlungsmomente zusammen: zum einen die harmlose Singspiel-Variante der als Mann verkleideten Frau (von Marzelline schließlich mit Scham wahrgenommen), zum anderen die sehr viel ernsthaftere Vorstellung des erlösenden bzw. rächenden Engels, der scheinbar zum Tod, schließlich aber zur Gerechtigkeit führt. Die dramaturgische Realisation dieser Konstellation liegt in Fidelios Hosenrolle, die hier nicht

Andy Warhol: Knives (Messer), 1982
Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen
nicht enthalten.

Andy Warhol: Guns (Revolver), 1982

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten.

zum vertrauten Fach gehört, sondern als Verstellung angelegt ist. Statt von einem bloß mißglückten Amalgam zu sprechen, lassen sich zumindest einige Linien zeitgenössischer Diskussionen verfolgen, die in die Oper Eingang finden und ein gutes Stück aufgehellert werden können.

Selten ist das Theater im ganzen ohne Kleidertausch zwischen den Geschlechtern ausgekommen. Shakespeares Heroinen wurden von Knaben gespielt. Dagegen verkleiden sich einige der Komödienheldinnen wiederum als Männer, etwa Portia im *Kaufmann von Venedig* oder Viola in *Was ihr wollt*. Das italienische Theater kennt die Hosenrolle ebenso wie die Oper, die mit dem Kastratenwesen auch noch eine Illusion biologisch manifestiert. Neben diesen Usancen des Theaters, zu denen als prominentestes Kapitel Mozarts Cherubino zählt – der von einer Frau verkörperte und gesungene Mann –, fällt indessen die reichhaltige und ernsthafte zeitgenössische Diskussion auf, mit der Autoren unterschiedlichster Herkunft das Problem einer Geschlechterharmonie durchdacht haben. Grob gesprochen ließe sich sagen, daß es vorwiegend drei Konzeptionen sind, die um 1800 eine gewichtige Rolle spielen. Auf der einen Seite ist es die vom Christentum bestimmte Synthese und Überwindung des Geschlechtergegensatzes, wie er in der Gestalt des Engels thematisiert wird. Auf der anderen Seite kommt die antikisch geprägte Idee der Androgynie als Verbindung und Harmonisierung dem Polaritätsdenken besonders entgegen. Schließlich ist als dritter Aspekt die Figur der Amazone zu nen-

nen, die als weibliche Gestalt ein männliches Verhalten an den Tag legt und in dieser Doppelung gelegentlich wie die heidnische Variante eines Engels erscheinen kann. Alle diese Deutungen spielen auch eine Rolle in der Handlung des *Fidelio*.

»Einen Engel! – Pfui! das sagt jeder von der Seinigen, nicht wahr?« Mit dieser eher saloppen Wendung begründet der junge Werther, warum er seinem Freund Wilhelm so lange nicht mehr geschrieben hat; sein Grund: er hat Lotte kennengelernt. Dabei leidet nicht nur Werther unter der Schwierigkeit, daß er die höchst subjektive Besonderheit seiner Erfahrung nur mit einer abgedroschenen Metaphorik zum Ausdruck bringen kann. Werthers »Engel« ist vor allem ein Ausdruck der Emphase, kaum wird er dabei an die im 18. Jahrhundert nahe liegende Vorstellung vom christlichen Engel denken. Nach Matthäus 22 wird eine Frau, die nacheinander mit sieben Brüdern verheiratet war, im Himmel keinem der sieben mehr angehören, denn nach der Auferstehung »werden sie weder heiraten noch sich heiraten lassen, sondern sie sind wie Engel im Himmel«. Ausgehend von dieser Vorstellung der Geschlechtslosigkeit des Engels begegnet sein Bild in der Literatur um 1800 als Zeichen einer Überwindung, bisweilen geradezu als Zeichen eines Ausschlusses des Geschlechtergegensatzes. Eine berühmte literarische Figur der Zeit, Goethes wunderbares Mädchen Mignon aus dem *Wilhelm Meister*-Roman, steht zwischen den Geschlechtern und findet für sich zu keiner Lösung. Beethoven vertonte 1809 ihr Lied »Kennst du das Land« (op. 75/1). Als man dem heranwachsenden Mädchen die Knabenkleider wider seinen Willen wegnehmen will, beruft es sich auf jene neutestamentliche Legende. Das Lied, mit dem Mignon im Kostüm eines Engels schon ihren Abschied aus der Welt, ihren bevorstehenden Tod ankündigt, greift ausdrücklich auf diese Vorstellung zurück:

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

[...]

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

Auch Heinrich von Kleist hat die Vorstellung des Engels als einer von allen Konflikten geheilten, freilich nicht irdisch realisierbaren Verbindung der Geschlechter immer wieder beschäftigt. Seine romantische Komödienheldin, das Käthchen von Heilbronn, läßt er auf intuitive Weise von einem Engel führen. Der Essay *Über das Marionettentheater* erfindet mit der anscheinend primitiven, volksnahen Figur der Marionette nicht nur ein Gegenbild zur klassizistischen Statue. Vor allem zielt Kleist mit dieser – dem Wortsinn nach kleinen Maria – auf eine utopische Alternative zum Menschen, der vom Baum der

Erkenntnis gegessen hat, während die Marionette ihm durch Bewußtlosigkeit und Geschlechtslosigkeit überlegen ist. Sie übernimmt dabei eine bewußt(seins)lose Rolle analog dem Engel, auf den Kleist in seinen erschütternden Abschiedsbriefen zurückkommt, kurz bevor er seinem Leben ein Ende setzt: An Marie von Kleist spricht er von der Aussicht auf jene »bessere Welt, wo wir uns alle, mit der Liebe der Engel, einander werden ans Herz drücken können«. Es ist offensichtlich: Der Engel vertritt zum einen die Hoffnung auf ein besseres Jenseits, und er stellt zum anderen eine Überwindung des Geschlechtergegensatzes in Aussicht.

Eine weitere Leitvorstellung der Zeit um 1800, die sich nicht christlichen, sondern antiken, genauer gesagt: platonischen Ursprüngen verdankt, ist diejenige des Androgynen. Wie der Name sagt, geht es darin um eine Verbindung von männlicher und weiblicher Seite in einem Körper, eine Vorstellung, die die Phantasie vieler Kulturen immer wieder fasziniert hat. Für das Abendland ist besonders die Erzählung von den Kugelmenschen, die Platon in seinem *Symposion* überliefert, prägend geworden. Demnach waren die Menschen ursprünglich in Kugelform gestaltet, doch hat sie Zeus zur Strafe für ihre Überheblichkeit in der Mitte getrennt, so daß seither die zwei Hälften unter Schmerzen wieder zueinander streben müssen und erst in ihrer Vereinigung Ruhe finden können. Die Bedeutung dieser mannweiblichen Einheit ist kaum zu überschätzen; auch im Mittelalter und dort in der Alchimie spielt sie eine bedeutende Rolle. Um 1800 findet sie erneut Eingang in die Diskussionen um die Eigenheiten des männlichen oder weiblichen Geschlechtes. Vor allem in zwei Aufsätzen, die Wilhelm von Humboldt 1794 und 1795 in Schillers *Horen* veröffentlicht hat, werden die Unterschiede der Geschlechter bedacht – in dem Sinne, daß dem Männlichen die Selbsttätigkeit, dem Weiblichen die leidende Empfänglichkeit zugesprochen wird. Wenn Humboldt allerdings die Vollendung nur durch die Verbindung beider Elemente für möglich hält, dann denkt er damit an ein ideales, letztlich Übergeschlechtliches Wesen, das so in der Natur nicht vorkommt. Indem er aber die Unterschiede der Geschlechtscharaktere auch für die geistige Zeugung, für die Phantasie bedenkt, zeigt sich die Vollkommenheit nur in der Ausgewogenheit beider Anteile. Von den drei griechischen Tragikern wird der zeitlich in der Mitte stehende Sophokles als das geschlechtslose Genie zwischen der männlichen Härte seines Vorgängers Aischylos und der zu großen weiblichen Üppigkeit seines Nachfolgers Euripides beschrieben. Was Humboldt hier allerdings als Versöhnung und als Ausgleich vorstellt, wird etwa im Falle von Goethes Mignon als nicht lebensfähige, letztlich von der Natur nicht vorgesehene Unentschiedenheit pessimistischer gesehen.

Während also der Engel eher die Auslöschung des Geschlechtergegensatzes verkörpert und die Androgynie eine Synthese beider Anteile vertritt, die aber eben nicht nivelliert, sondern in eine höhere Ganzheit integriert werden, kommt mit einem dritten Leitbild eine deutlich aggressivere Variante zum Vorschein: Es ist das Modell der virago, der kämpferischen Jungfrau, die

zwar weiblichen Geschlechtes ist, aber als kampfbereite Jungfrau über männliche Eigenheiten verfügt. Sie steht der griechischen Artemis (u. a. Göttin der Jagd), auch der mutterlos geborenen, bepanzerten Athene nahe, dafür aber der Aphrodite fern: In der Regel ist ihr die Geschlechtsliebe versagt, wenn sie nicht ihre – oftmals übermenschliche – Kraft verlieren will. Nun steht Beethovens Leonore diesem Modell insofern ferner, als sie ja gerade die eheliche Liebe und Treue – schon in ihrem angenommenen Namen Fidelio – vertritt; indem aber diese auf der Bühne als Engel angesprochene und androgyn über zwei-erlei Merkmale verfügende Figur im entscheidenden Augenblick die Pistole zieht, spielt wiederum ein amazonenhafter Zug eine Rolle.

Die Amazonen sind Jungfrauen, die bereits in der griechischen Mythologie als gleichsam fremde Wesen ausgelagert werden in eine un-griechische Herkunft: In den von Homer nicht ausgeführten Partien des Trojanischen Krieges kämpfen sie auf seiten der späteren Verlierer, mithin also gegen die Griechen. Etwas von der abendländischen Provokation haftet der Amazone seither an, auch wenn sie in harmloserer Gewandung als Frau in Männerkleidern erscheint: Abermals bietet hierfür Goethes *Wilhelm Meister* ein gutes Beispiel, in dem es gleich eine ganze Reihe solcher Amazonengestalten gibt: Wilhelms erste Geliebte pflegt Offiziere auf der Bühne zu spielen, und auch seine spätere Frau Natalie begegnet ihm zum erstenmal als Amazone im Männermantel zu Pferde.

Aus der unmittelbaren Entstehungszeit von Beethovens *Fidelio* ist an Schillers *Jungfrau von Orleans* zu denken, ein Stück, das Beethoven gut kannte und in dem die martialische Komponente der Jungfrau am Ende ins Engelhafte aufgehoben erscheint. Ihre Anklage als Zauberin wird im Augenblick ihres Todes hinfällig. Auch hier sind opernhafte Züge nicht zu verkennen, etwa wenn der König eingesteht: »Du bist heilig wie die Engel, / Doch unser Auge war mit Nacht bedeckt«: Johanna stirbt wie Egmont im Licht einer himmlischen Entrückung, wenn sie in einer Vision die Mutter Gottes im Chor der Engel glänzen sieht – eine Vision, die mit anderen Vorzeichen sich in Florestans Grabes-Arie abspielt. Die Stammutter der Amazonen bringt Kleist 1808 mit seiner *Penthesilea* auf die Bühne, in einer allerdings alle Konventionen sprengenden Weise: Im Wahnsinn ihrer aggressiven Liebesraserei zerfleischt sie den ihr schutzlos ausgelieferten Achill.

Alle diese Komponenten spielen als Hintergründe in mehr oder weniger starker Ausprägung auch für Leonore eine Rolle; daß Beethovens Oper sich innerhalb einer vehement geführten zeitgenössischen Diskussion bewegt, zeigt ein Blick auf die Entwicklung des romantischen Frauenbildes. Zwar kommt das Libretto mit seinem emphatischen Pflichtbegriff und der Apotheose der ehelichen Liebe gerade den romantischen Bestrebungen nicht sonderlich entgegen; viele der führenden Romantikerinnen haben schließlich die Ehe als Institution abgelehnt. Dennoch sind Spuren romantischer Weiblichkeitskonzeptionen auch in der Leonoren-Gestalt nachzuweisen.

Als ich in Wien die Rolle des Fidelio einstudirte, konnte ich dem Momente, wo Leonore, sich vor ihren Gatten stellend, dem Gouverneur die Pistole vorhält, eine naturgemäße Ausdrucksweise nicht abgewinnen, so oft ich den Moment auch überdachte und mich in die Lage eines solchen Weibes zu versetzen suchte. Ich hatte mir wohl ein Bild gemacht, aber es fehlte mir etwas daran, ohne finden zu können, was es sei. So kam der Abend der Aufführung heran, und Gott weiß, die Zuschauer [ahnten] nicht, mit welcher Stimmung ein Künstler, der es ernst mit der Sache nimmt, sich in die Kleider seiner Rolle hüllt. Je näher der Augenblick heranrückte, je mehr Furcht empfand ich vor ihm. Als er endlich eintrat, als ich die verhängnisvollen Worte heraussingen und dem Gouverneur die Pistole vorhalten mußte, gerieth ich über den Gedanken, daß meine Vorstellung nicht richtig sei, in eine solche Angst, daß mein ganzer Körper zu zittern begann, und ich umzusinken glaubte. Und nun denken Sie sich, wie mir zu Muthe wurde, als das ganze Haus – in einen wüthen den Beifallssturm ausbrach, was ich denken mußte, als man nach Beendigung der Vorstellung gerade diesen Moment für einen der gelungensten und ergreifendsten meiner ganzen Darstellung erklärte!

Wilhelmine Schröder-Devrient

(Abbildung: Lithographie von H. Grevedon, Paris 1830)



In der Fülle dieser Hintergründe kann man einen von mehreren Gründen dafür vermuten, weshalb die Oper zunächst eher zögernd aufgenommen wurde. Während meistens zeitgeschichtliche Gründe dafür verantwortlich gemacht werden, daß die erste und die zweite Fassung der Oper wenig Resonanz fanden, hat wohl auch die Überforderung der Protagonistin eine Rolle gespielt. Anna Milder-Hauptmann sang in allen drei Fassungen die Titelpartie, scheint aber ihrer Rolle dramaturgisch nicht gewachsen gewesen zu sein. Erst Wilhelmine Schröder-Devrient kreierte im November 1822 als Siebzehnjährige die Leonore überzeugend. Sie überwand selbst Beethovens Skepsis gegenüber »einem solchen Kinde« und löste später auch bei so strengen Hörern wie Robert Schumann oder Richard Wagner Begeisterung aus. In einem autobiographischen Bericht hat die Sängerin ihre eigenen Schwierigkeiten anschaulich beschrieben, die als Folge jener vielfältig determinierten Frauenfigur im Männergewand gelesen werden können. Es handelt sich um ein gewissenhaftes, allürenfreies Selbstzeugnis, das mit der Schilderung des Konfliktes zwischen erhoffter Natur-

lichkeit und willentlichem Studium die Problematik des Frauenbildes im *Fidelio* sichtbar macht. Wenn in dieser Titelrolle sich gleich mehrere zeitgenössische Modelle von sakral und mythologisch besetzten Frauenbildern treffen, ist es nicht verwunderlich, daß die Darstellerin sich überfordert fühlte. Ihre Schilderung bietet höchst aufschlußreiche Einblicke in das Psychogramm weiblicher Identität nach 1800, eben in den Kontrast zwischen theoretischer Aufwertung der Frau zum handelnden Wesen und ihre anhaltende Bedeutungslosigkeit in der gesellschaftlichen Realität.

Wilhelmine Schröder war als Schauspielerin und Kind ihrer Zeit kaum von der bürgerlichen Bravheit Marzellines entfernt, mußte aber mit ihrer *Fidelio*-Rolle eine im zeitgenössischen Kanon weiblicher Lebensrollen nicht vorgesehene andere Figur spielen. So zeigt das Moment der Verkleidung die Ambivalenz der Frauenrolle in der Gesellschaft auf. Der seit der Französischen Revolution virulente Freiheitsgedanke wurde allenfalls literarisch und ideell, kaum aber in der Öffentlichkeit oder vom Staat gegenüber der Frau umgesetzt; selbst für die um 1800 schreibenden Romantikerinnen gilt, daß sie individuelle Selbstbestimmungsversuche kaum jemals in einen allgemeinen Anspruch umsetzen wollten oder konnten. Es ist auch bei Beethoven schließlich »Leonore Florestan«, die ihren Mann befreit und dafür Anerkennung findet. Ein Triumph der Institution Ehe wird hier gefeiert. Die unweiblich erscheinende Aktivität macht klar, daß sie hier eine ungewöhnliche Funktion einnimmt. In diesem Falle siegt die Ausnahme über die Regel, um desto deutlicher die Regel zu bestätigen: »Männliche Arbeiten«, so schreibt der brandenburgisch-lüneburgische Hofrat Pockels im Jahr 1806 über die Aufgabe der Frau, »Künste und Wissenschaften sind ihr Beruf nicht; sie darf und wird, als ein rechtliches Weib, keine männlichen Zerstreungen suchen, da sie die köstlichsten Stunden in ihrem Hause findet.«

Dieser Tenor durchzieht auch die zeitgenössische Diskussion bei Fichte oder Schiller, und auch die frühromantische Liebeskonzeption als ein Bund selbstverantwortlicher Menschen bleibt eher literarisch. Man muß auf die Suche gehen, um im Chor der Stimmen eine wirkliche Ausnahme zu finden, denn selbst die Würdigung des Ausnahmecharakters – wie im *Fidelio* – offenbart die Seltenheit dieser Ausnahme. Theodor Gottlieb von Hippel schrieb allerdings 1792 *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*: »Wir irren, wenn wir uns einreden, daß Weiber für die Ehrensache der Menschheit, für den Kampf der Freiheit mit der Alleingewalt keinen Sinn besitzen. Sie [...] haben selbst tätig gewirkt, die Fesseln zu brechen, die man der Nation anlegte, und wahrscheinlich lag es nicht an ihnen, daß sie bei diesem Schauspiele [gemeint ist die Französische Revolution] nur Rollen von zweitem Range spielten.«