

Veronica Biermann

### **Geschlecht als Rolle. Christina von Schweden und die Inszenierung „weiblicher Maskulinität“**

Der Erkenntnis der Gender Studies, dass Geschlechtergeschichte nicht ohne Berücksichtigung einer expliziten Männergeschichte zu relevanten Ergebnissen führen könne, wurde in jüngster Zeit entgegengehalten, dass eine Männergeschichte ohne Berücksichtigung von Frauen die Geschichte von „Männlichkeit“ oder „Männlichkeiten“ nur unzureichend in den Blick bekäme.<sup>1</sup> Bezeichnenderweise kamen diese Hinweise aus der lesbischen Queer Theory, die mit der Butch ein für bürgerliche Gesellschaften des späten 19. und 20. Jahrhunderts beispielhaftes Modell „weiblicher Maskulinität“ in den Mittelpunkt neuerer Forschungen gestellt hat.<sup>2</sup>

Auf die Problematik, den Typus einer Frau, die über ihren männlichen Habitus ganz bewusst eine frauenbezogene, sexuelle Identität repräsentiert, auf die Konstruktionsstrategien „weiblicher Maskulinität“ in vorbürgerlichen Gesellschaften anzuwenden, hat J. Halberstam in ihrem Buch „Female Masculinity“ in einer Nebenbemerkung hingewiesen: „[...] in relation to latter-day female masculinities, the presumption that they simply represent early forms of lesbianism denies them their historical specificity and covers over the multiple differences between earlier forms of same-sex desire. Such a presumption also funnels female masculinity neatly into models of sexual deviance rather than accounting for the meanings of early female masculinity within the history of gender definition and gender relations. By making female masculinity equivalent to lesbianism, in other words, or by reading it as protolesbianism awaiting a coming community, we continue to hold female masculinity apart from the making of modern masculinity itself.“<sup>3</sup> Auf ein historisches Beispiel angewandt wäre demnach zu klären, welche Eigenschaften, Verhaltens- und Aufttrittsweisen einer Frau als „männlich“ apostrophiert, und inwieweit diese oder welche genau überhaupt mit sexuellem Begehren verknüpft wurden.

Die Frage nach einem historischen Beispiel „weiblicher Männlichkeit“ führt schnell zu Königin Christina von Schweden (1626–1689), die das „doing gender“ ganz offensichtlich in hohem Grade selbstverständnisstiftend einsetzte. Ihrer Selbstwahrnehmung als Frau mit einer „männlichen Seele“ und einem bis auf das Geschlecht auch „vollkommen männlichen Körper“ scheint ihre Selbstdarstellung entsprochen zu haben.<sup>4</sup> Konzentriert man sich auf Christinas leibhaftigen Körper als einem wichtigen Repräsentationsmedium ihrer „Männlichkeit“, dann hat sie nicht nur durch ihre Kleidung, sondern auch durch ihren Habitus, ihre Ge-



1 Wolfgang Heimbach  
(zugeschr.), Christina von  
Schweden, 1667, Öl auf Papier,  
auf Holz aufgezogen, 27 x  
18 cm, Statens Kunstmuseum,  
Stockholm.

stik, Mimik, Stimme, ihren Gang und durch ihre Verhaltensweisen in einem von der Krönung 1650 bis zu ihrem Tode 1689 währenden, performativen Akt gegen die weibliche Geschlechtsrolle opponiert. Ein reiches Quellenmaterial, wie etwa sie beschreibende Briefe des höchsten, mittleren und niedrigen Adels, von Frauen wie Männern, Tagebucheinträge und Reiseberichte sowie Panegyrik und Pamphlete, bestätigt allenthalben und unabhängig vom Movens der Beschreibenden, dass die von Christina selber an ihre körperliche Präsenz gebundene Darstellung einer „männlich“ konnotierten Geschlechtsrolle als solche wahrgenommen wurde.<sup>5</sup> Eine Wahrnehmung, die im übrigen auch das Wolfgang Heimbach zugeschriebene Porträt Christinas bezeugt, in dem der Maler auf einen repräsentativen Apparat verzichtet und sich ganz auf die Darstellung der in „männlicher“ Pose Dastehenden konzentriert (Abb. 1).

Der Informationsaustausch einer weitgespannten, sich in Beobachtung und Reflexion trainierenden, scharf kontrollierenden höfischen Gesellschaft erweist sich als ein Diskurs, in dem die Inszenierung von „Geschlecht“ aufgegriffen und erörtert wird, wobei mit den Schwierigkeiten, die einzelne mit der Einordnung von Christinas ambivalenten Geschlechtercodes haben, auch in höchstem Maße

eine soziale Irritation einhergeht. Dass sich mit der schwedischen Königin zudem bereits zeitgenössische Gerüchte einer ambivalenten, nicht nur auf Männer, sondern auch auf Frauen orientierten Sexualität verbinden, hat wiederum ihre Rezeption maßgeblich bestimmt. Dabei spiegeln die Erklärungsmodelle zu Christina als „männlicher“ Frau mit ambivalenter Sexualität alle wesentlichen Facetten wissenschaftlicher, populärwissenschaftlicher und künstlerischer Aneignungs- und Ablehnungsstrategien wieder: Von der Pathologisierung der „hysterischen Frau“, über die Annahme eines biologischen Hermaphroditismus bis zur Exhumierung ihrer Leiche zur Überprüfung eines eindeutig festlegbaren Geschlechts, von der androgynen Erotisierung bis hin zur Negierung jeder sexuellen Ambivalenz und einer festgefügt Einbindung in heterosexuelle Normalität.<sup>6</sup>

Dass Christina von Schweden in eine Geschichte „weiblicher Männlichkeit“ unbedingt hineingehört, und dass damit kein marginaler, sondern ein wesentlicher Aspekt des von ihr selber vertretenen Images berührt wird, steht außer Frage. Folgt man den Quellen, dann scheint Christina die körpergebundene, männliche Imageprägung über alle wesentlichen Stationen ihres Lebens ohne entscheidende Veränderungen aufrecht erhalten zu haben: Sei es das literarische Porträt, das der französische Botschafter Chanut 1648 für Ludwig XIV. von der jugendlichen, noch ungekrönten Königin zeichnet, sei es die Beschreibung, die ein dänischer Agent von der nach ihrer Abdankung 1654 aus Schweden geflohenen, ambulanten Königin gibt, seien es die literarischen Bildnisse französischer Hochadeliger, die den 1656 am französischen Hof weilenden Gast Christina zu erfassen suchen, seien es die Eindrücke der vielen Romreisenden, denen die alternde „padrona di Roma“ in den 1680er Jahren Audienzen im Palazzo Riario gewährt.

Ein die meisten Beschreibungen Christinas verbindendes Element ist der Hinweis auf ihre in Teilen männliche Kleidung: Besonders auffallend müssen die Männerschuhe gewesen sein, die die kleingewachsene Christina immer getragen zu haben scheint, obwohl, wie Chanut betont, Frauenschuhe ihren niedrigen Wuchs besser überspielt hätten.<sup>7</sup> Ergänzt wurde das eindeutig als „männlich“ charakterisierte Schuhwerk durch eine Kleidung, die ein Pasticcio gewesen sein muss: Fast bei jeder Gelegenheit trug Christina ein hochgeschlossenes Männerhemd mit Manschetten, und darüber einen Justaucorps oder ein nach Männerart auf dem Rücken geschnürtes Wams, darunter aber einen in der Länge variablen Frauenrock, der ihre seidenbestrumpften Beine sehen ließ. Ergänzt wurde diese Kleidung bei diversen Gelegenheiten durch einen federgeschmückten Hut, durch Männerhandschuhe und durch eine Männerperücke. Beispielhaft sei hier lediglich auf F. M. Missons schriftliches Bildnis verwiesen, das er nach einer Audienz 1688 von ihr in einem Brief entworfen hat: „Ihre kleidung war ein manssrock von schwarzem satin, so biß auff die knie gieng, und biß unten hinab mit knöpfen besetzt, ein schwarzer sehr kurzer unterrock, darunter man mannsschuhe vorgehen sahe [...]“<sup>8</sup> Bezeichnenderweise löste an der 28-jährigen Christina nicht unbedingt die männlich codierte Kleidung die größte Irritation aus – die Grande Mademoiselle bemerkt 1656 sogar wohlwollend, Christina erschiene ihr in ihrem roten Justaucorps und dem grauen Rock wie ein „joli petit garçon“<sup>9</sup> –, sondern

der jenseits der Geschlechtnormen liegende Bruch mit dem höfischen *decorum*, zu dem es Christina mit ihrer teilweise schlampigen, ungepflegten, ja ärmlichen Bekleidung treibt. Während der jugendlichen Königin von verschiedenen Seiten noch zugestanden wird, für ihre Toilette, die Haarpflege und den weiblichen Schmuck sich keine von den wichtigen Regierungsgeschäften ablenkende Zeit zu nehmen, bemerkt bereits der Beichtvater des spanischen Botschafters irritiert ihre tintenverschmierten und zum Teil eingerissenen Kleider.<sup>10</sup> Und auch der Adel am französischen Hof vermag ob der ungepflegten Erscheinung Christinas sein Erstaunen nicht zu verhehlen: Der Duc de Guise bemerkt den nur unzulänglich befestigten Rock und das heraushängende Oberhemd,<sup>11</sup> Madame de Motteville die ungekämmte Perücke und die von der Sonne gebräunte Haut,<sup>12</sup> Mademoiselle de Montpensier das nächstens nur in ein Handtuch gehüllte, kahl rasierte Haupt und das nur zur Hälfte mit einem Laken bedeckte Bett.<sup>13</sup> Der über das reine cross-dressing herausgehende Normbruch wird nicht mehr nur als „nicht-weiblich“ oder „männlich“, sondern als befremdlich, als „vollkommen außergewöhnlich“ wahrgenommen. Seinem Befremden verleiht der 1688 zur Audienz zugelassene General Graf Ferdinand Christian zur Lippe vielleicht am ungeschminktesten Ausdruck, wenn er die 62-jährige Christina zunächst für „verrückt“ erklärt. Nachdem er von Christinas Majordomus durch verschiedene Gemächer des römischen Palastes geführt worden war „[erblickte] ich – wenn ich so sagen darf – eine sehr lächerliche Person [...]. Sie überraschte mich derart, daß ich zu meinem Bruder sagte: ‚Wer ist das, ist das die Närrin der Königin?‘ Er sagte mir, ich solle still sein, das sei sie selbst!“<sup>14</sup>

Christina nutzt für sich die Technik des Crossdressing. Allerdings trägt sie in ihrer Kleider-, Schuh- und Perrückenwahl dem biologischen Geschlecht immer bis zu einem gewissen Grade Rechnung, indem die männlichen Bekleidungsstücke ihre Weiblichkeit nie bis zur Unkenntlichkeit maskieren, ihre Männlichkeit aber buchstäblich unübersehbar akzentuieren. Das Crossdressing als Visualisierungstechnik ihrer Männlichkeit weist dabei ein Prinzip auf, das sich auch in anderen Inszenierungsstrategien wiederholt: Männlichkeit meint bei Christina keine Travestie, kein durch Maskerade oder Assimilation ununterscheidbares „Mann-Werden oder -Sein“, sondern ein radikal betontes, selbst den Normbruch nicht scheuendes „Nicht-der-weiblichen-Geschlechterrolle-Entsprechen“.

Dem zeichenhaft bekleideten Körper gesellt sich bei Christina der dem Körper eingeschriebene Habitus zur Seite, dessen Charakteristika „Bewegung“, „Unüberhörbarkeit“ und „Unbehähbarkeit“ sind. Fast allen Beobachtern Christinas fällt ihr raumgreifendes Agieren auf: Seien dies die beim Reden gestikulierenden „männlichen Hände“ und ihre ausgeprägte Mimik, sei dies ihr breitbeiniges sitzen „wie ein Mann“, sei es ihr weit ausgreifender, schneller Gang, von dem sie selber in ihrer 1681 begonnenen Autobiographie zugibt, dass er ein gegen das weibliche *decorum* verstoßender Fehler sei.<sup>15</sup> Hinzu kommt ihr Reitstil, den sie so perfekt beherrscht, dass sie, wiewohl im Frauensattel seitlich reitend, in vollem Galopp ununterscheidbar zum Mann wird.<sup>16</sup> Aber auch die Beschwerde des Stadthalters der Farnese in Rom, Marchese Mario Giandemaria, sie wechsele stän-

dig die Räume, in denen sie ihre Schlafstatt habe, verweist auf ihre ungewöhnlich hohe Beweglichkeit, in der ein klar abgezirkeltes Verständnis von dem, was in statthafter Weise an Raum beansprucht werden darf, beständig durchbrochen wird.<sup>17</sup> Christina in Bewegung meint nicht nur vor dem Hintergrund der weiblichen Geschlechtsrolle, sondern auch vor dem Hintergrund einer geschlechtsübergreifenden, höfischen Sozialdisziplinierung eine unkontrollierte und damit schwer kontrollierbare Frau. Denn so, wie sie mit ihrer ungepflegten Kleidung die Grenzen der Normen nicht nur für Frauen wie für Männer, sondern auch für Könige überschreitet, so verletzt sie diese Normen auch in ihren Bewegungen, wenn sie beispielsweise beim Theaterbesuch in Gegenwart Anne d’Autriches ihre Beine auf einem Stuhl abstützt.<sup>18</sup>

Dies gilt in ganz ähnlicher Weise für ihre Stimme und ihre Äußerungen. Vielen Beobachtern Christinas fällt nicht nur ihre Stimmlage auf, die manchmal ganz fraulich, mitunter aber die Lage wechseln und insbesondere im Zorn tief und männlich klingen kann.<sup>19</sup> Ihre laute Stimme und ihr lautes und ungehemmtes Lachen entsprechen in keiner Weise einem weiblichen Kommunikationsideal, denn, wie sie selber betont: „Alle diese Fehler würden von geringer Erheblichkeit seyn, wenn sie sich nicht an einem Frauzimmer fänden. Mein Geschlecht macht, dass sie weniger zu entschuldigen sind.“<sup>20</sup> Mit ihren tiefen, lauten Seufzern, ihren lauten Flüchen und ihren Anzüglichkeiten erreicht sie wiederum die changierende Grenze zwischen einem Bruch mit den weiblichen Konventionen einerseits und dem Bruch mit der für Frauen wie Männer, Höflinge wie Könige gleichermaßen bindenden Norm der Affektkontrolle. Allerdings ist Christina durchaus in der Lage ihr Gegenüber durch Charme und wohlgezogene Rede in ihren Bann zu schlagen und zwar soweit, dass ihre das *decorum* verletzende Kleidung und ihr Habitus vergessen werden können.<sup>21</sup> Im Gespräch kristallisiert sich in der Regel dann auch ihr über die äußeren Merkmale hinausgehender männlicher Charakter, ihre *virilitas* heraus, die sich insbesondere im politischen wie militärischen Sachverstand, in der „Standhaftigkeit und unüberwindlichen Stärke ihres erhabenen Geistes“<sup>22</sup> und ihrer immensen Bildung manifestiert, mit der sie bereits wieder an die Grenzen des höfisch Schicklichen stößt.

Als weiterer Aspekt eines die Geschlossenheit des weiblichen Körpers durchbrechenden Agierens ist Christinas ungezähmter Blick zu nennen, der sich allerdings nur indirekt und nicht den Porträts ihrer Zeitgenossen entnehmen lässt. Während in den literarischen Bildnissen ganz im Sinne der Herrschertopik zuweilen Christinas heller, offener Blick betont wird, kolportiert B. Quilliet die von Ninon de Lenclos nur angedeutete Begebenheit, dass Christina bei ihrem Besuch 1656 die gleichermaßen für ihre Klugheit und Schönheit berühmte Kurtisane gebeten habe, sich vor ihr zu entkleiden.<sup>23</sup> Gleichgültig ob dieser Blick ein begehrlischer gewesen sein mag oder auch nicht, und gleichgültig ob diese Episode sich tatsächlich so zugetragen hat, belegt die zeitgenössische Geschichte dennoch, dass Christina ein Blick zugetraut wurde, der über den herrscherlichen hinausgeht, offensiv ist, mit weiblichen Konventionen bricht. Dass Christina tatsächlich nicht nur Raum und Sprache, sondern auch den Blick in „männlicher“ Weise für sich er-

obert zu haben scheint, belegt ihr Umgang mit antiken Statuen, deren die Geschlechter verdeckende Feigenblätter sie abnehmen ließ, so wie sie sich auch ohne Schwierigkeiten mit Aktmalerei umgab.<sup>24</sup>

In einen weiter gefassten Rahmen des körperlichen Habitus gehört auch Christinas eminent zwispältiges Verhältnis zu Frauen, das durch radikale Distanzierung einerseits und Intimität zulassende Nähe andererseits geprägt ist. Christinas „unüberwindliche[r] Abscheu und Widerwillen gegen alles, was die Frauenzimmer thun und sagen“ und ihre „unübersteigliche Ungeschicklichkeit zu allen ihren Handarbeiten“<sup>25</sup> – spricht ihre strikt ablehnende Haltung der weiblichen Geschlechtsrolle gegenüber – geht mit der Abgrenzung von Frauen als Gruppe einher. Christina meidet strikt Zusammenhänge, in denen sie als Mitglied der Gruppe „Frau“ erkennbar werden könnte und verzichtet Zeit ihres Lebens auf einen weiblichen Hofstaat, zeitweise sogar auf weibliches Personal. Stattdessen bevorzugt sie eindeutig den Umgang mit Männern, so dass sich die Frage stellt, inwieweit sie sich in Gruppenzusammenhängen als „Mann unter Männern“ begriffen haben könnte und hier ihre eigentliche homosoziale Referenzgruppe zu suchen ist. Ihre „Unhöflichkeit“, die sie immer wieder Frauengruppen entgegenbringt, ebenso wie die Tatsache, dass sie kein „Frauenzimmer“ unterhält und sich von Männern aufwarten lässt, irritiert ihre höfische Umgebung in höchstem Maße.<sup>26</sup>

Davon unabhängig gesteht Christina einzelnen – zumeist ob ihrer Schönheit besonders gerühmten – Frauen Nähe zu. Ob dies ihre schwedische Hofdame Ebba Sparre, die Nichte ihres Hamburger Bankiers Rahel Sylw, die französische Hofdame Madame de Brégie oder die im Palazzo Riario wohnende Sängerin Angelina sind, fast immer knüpfen sich an die wenigen Frauen, die Christinas abwehrende Haltung durchbrochen haben oder denen sie sich zuwendet, sexuelle Gerüchte.<sup>27</sup> Dass Christina an Frauen einen sexuell motivierten Gefallen finden konnte, belegt der Augenzeugenbericht des bayrischen Kurprinzen Eduard, nach dem Christina die schönen Frauen sehr liebe, in Lyon eine Frau zärtlich geküsst und sie dazu aufgefordert habe, mit ihr zu schlafen, was diese jedoch ablehnte.<sup>28</sup> Nimmt man Lieselotte von der Pfalz als Vertreterin der hochadeligen, höfischen Gesellschaft, dann scheint nicht die Tatsache als solche, dass eine Frau sich auch eine Frau als Liebhaberin nimmt, schockiert zu haben – denn Madame selber vermag durchaus mit einem Augenzwinkern von den sexuellen Avancen zu schreiben, die ihr ihre Oberhofmeisterin Madame de Monaco, die „die weiber liebte“, gemacht hat.<sup>29</sup> Vielmehr greift Lieselotte, die Christina nicht persönlich gekannt hat, sondern am Hofe kursierende Erzählungen kolportiert, ihren mit den Konventionen brechenden Habitus an: „Sie konnte von Sachen reden, die die größten Debauchés nur erdenken können. Sie hat die Madame de Brégie zur Unzucht mit ihr forciret, daß sie sich schier nicht ihrer hat erwehren können. Man hat die Königin vor einen Hermaphrodit gehalten.“<sup>30</sup>

Männlichkeit bedeutet in Zusammenhang mit Christinas Habitus tatsächlich die Freiheit, in allen Belangen aus einer weiblichen Geschlechtsrolle auszubrechen. In schon fast karikierend anmutender Weise pflegt Christina ihr Image des unkontrollierten Körpers, der nicht zurückhaltenden Stimme und Sprechweise, des un-

züchtigen Augenaufschlags, ja der forcierenden Aggressivität. In allem opponiert sie gegen den in sich geschlossenen, höfischen „Körper der Dame“, gegen dessen Gefangenschaft in Kleidung, in Sprache und Blick und in seiner Bewegungsmöglichkeit im Raum.<sup>31</sup> Wie Christina immer und immer wieder betont, war sie nicht dazu geboren, sich den Zwängen ihres Geschlechtes untertan zu machen.<sup>32</sup>

Vor diesem Hintergrund erscheint es überaus bezeichnend, dass Christina, die sehr wohl in der Lage war, sich auch als weibliche Frau zu inszenieren, hierfür ihren Körper quasi gefangen nimmt und sich in ein sie vollkommen verhüllendes Gewand einschließt. Wie die anonymen *intrighi galanti* zu berichten wissen: „Einmal, als sie zum Papst ging, wollte sie ihm einen Gefallen tun und tat so, als gehorche sie ihm. Sie ließ sich und ihr Frauenzimmer in einer Weise einkleiden, die sie 'all' Innocenziana' nannte. Es waren sehr lange, bis auf den Boden reichende Kleider, vorne geschlossen und mit enganliegenden Ärmeln, die die Hände bedeckten. Der Hals war so eng umschlossen, dass man kaum noch das Gesicht sah.“<sup>33</sup> Unschuldige (*innocente*) Weiblichkeit in ihrer pointierten Überspitzung wird von Christina mit ironischer Geste in Szene gesetzt und genauso offensiv vertreten wie ihre männlichen Inszenierungen. Erwiesenermaßen fasste Christina ihre „Geschlechter“, sei es nun ihr „soziales“, „männliches“ oder ihr „biologisches“, „weibliches“, als Rollen auf, die sie, je nach Situation, auszuspielen vermochte. Im Falle ihrer Selbstdarstellung ist die Frage nach einem „wahren“ Geschlecht tatsächlich gleichgültig, da es eine variable Größe darstellt – eine Tatsache, die sich im übrigen auch für ihre Selbstinszenierung innerhalb der Repräsentationsmedien nachweisen lässt.

Ganz Frau ist Christina, wenn sie ganz nackt ist. Dies gilt buchstäblich für das Baby Christina, dem zunächst das männliche Geschlecht zugewiesen wird, bevor es doch als Mädchen erkannt wird, ebenso wie es buchstäblich für die ältere Christina gilt, die bei einem wilden Kutschenrennen im Garten ihres Palastes stürzt und die hochfliegenden Röcke ihr Geschlecht preisgeben.<sup>34</sup> Nüchtern kommentiert sie diesen Zwischenfall als ihr durchaus willkommen, da es nun erwiesen sei, dass sie weder ein Mann, noch ein Hermaphrodit sei.<sup>35</sup> Im übertragenen Sinne nackt und damit ganz als Frau erkennbar wird Christina während des Resignationszeremoniells.<sup>36</sup> Wie das *Theatrum Europaeum* vermerkt, wird Christinas königlicher Leib, nachdem sie Szepter, Reichsapfel, Krone und Krönungsmantel abgelegt hat, als sterblicher Körper einer Frau erkennbar: „Wie nun alles beysammen auff dem tische lage/und sie bloß in Haaren/und gantz weiß in silbern Tobin bekleidet/vor dem Stule stunde/wie ein sonst gemeine Dame/weisete Sie nach dem tisch/als wollte Sie sagen: Da liget es.“<sup>37</sup> Exakt an diesem Punkt aber wird das existenzielle Dilemma Christinas als gekrönter König Schwedens erkennbar: Auf der einen Seite ist da die Souveränität ihres politischen Leibes, den sich Christina im Resignationsakt zuerkennen lässt, auf der anderen Seite Christinas privater Leib, der ein weiblicher ist. Die Freiheit des in Unabhängigkeit geborenen und nur Gott verpflichteten Königs Christina, und die von ihr genau deshalb mit Vehemenz verteidigte Freiheit, sich „den Zwängen ihres Geschlechtes [nicht] untertan zu machen“<sup>38</sup>, kollidieren entschieden mit den möglichen Freiheiten einer

Fürstin mit dynastischer Verpflichtung. Als solche hätte sie sich in einer Ehe einem Mann untertan machen müssen, für sie eine unerträgliche Vorstellung, die vielleicht doch der ausschlaggebende Grund für den Thronverzicht darstellt. Wie sie selber anlässlich ihrer Bewerbung auf den polnischen Thron 1668 schreibt: „Was [...] die Vermählung betrifft, so gestehe ich, daß es mich gewaltig verlegen macht: [...] Meinen Sinn anbelangend, ist er ein Todfeind von diesem entsetzlichen Joche [...]. Da Gott mich frey gebohren werden lassen; so kann ich mich nicht entschließen, mir einen Herrn zu geben: und da ich gebohren bin, zu befehlen: so ist es nicht möglich, daß ich mich entschließen könnte, zu gehorchen, noch mir diejenige Sklaverey aufzulegen, welche für mich die allerunerträglichste seyn würde, die meine Einbildungskraft begreifen kann.“<sup>39</sup> Männlichkeit scheint für Christina den Freiraum zu schaffen, in dem sie die Rollen besetzen kann, die im Rollenplan einer fürstlichen Frau als Gattin, Mutter oder Witwe nicht vorgesehen waren.

Der bei Arckenholtz kolportierte Ausspruch der Madame D'Aunay, sie liebe die Männer nicht um ihrer selbst willen, sondern ex negativo, weil sie keine Frauen seien, bringt Christinas ganzes Bewusstsein und Verhalten exakt auf den Punkt.<sup>40</sup> Sie kleidet und geriert sich nicht als Mann, weil sie ein Mann sein will, sondern weil sie keine Frau sein will. Oder, um den bekannten Ausspruch Simone de Beauvoirs zu paraphrasieren, weil sie zwar als Frau geboren, aber bewusst nicht zur Frau erzogen wurde und unter keinen Umständen zu einer Frau gemacht werden will.<sup>41</sup> Ihren Widerstand gegen die weibliche Geschlechtsrolle lebt Christina in für diese Zeit, insbesondere aber für ihre Herkunft ungewöhnlich scharfer und konsequenter Weise. Geschlecht ist für sie eine flexibel handhabbare Rolle, die Interpretation ihrer Inszenierbarkeit verdankt sich keiner Projektion der Geschlechterforschung, sondern ist historisch im Bewusstsein der Agierenden wie der Rezipierenden verankert. Wie ein anonymes Beobachter Christinas 1657 bemerkt: „Sie ist ein Weiser, der vom weiblichen nichts als die Geschlechtsglieder hat. Ihr Geist ist dergestalt zur Offenherzigkeit geneigt, dass sie sich niemals den Blicken und Geberden [sic], die zu Spielung [d.h. zum spielen] der weiblichen Rollen erfordert werden, unterziehen, auch nicht einmal in der Absicht Weibertracht anlegen können.“<sup>42</sup>

1 Martin Dinges: Einleitung: Geschlechtergeschichte – mit Männern! In: Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Martin Dinges. Göttingen 1998, S. 7-28; Eve Kosofsky Sedgwick: „Mensch, Boy George, du bist dir deiner Männlichkeit ja unglaublich sicher!“ In: Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Hrsg. von Walter Erhart/

Britta Herrmann. Stuttgart und Weimar 1997, S. 353-361.

2 Judith Halberstam: Female Masculinity. Durham und London 1998.

3 Ebd., S. 46.

4 Das Leben der Königin Christina, von ihr selbst beschrieben, mit einer Zuschrift an Gott. In: Johann Arckenholz: Historische Merkwürdigkeiten, die Königin Christina von Schweden betreffend, 4 Bde. Leipzig 1751-1760. Bd. 3, S. 20.

5 Vgl. hierzu insbes. Renate Baader: Metamorphosen einer Legende. Christine v. Schweden und das literarische Frankreich von Descartes bis d'Alembert. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 11, 1987, S. 29-39 und Anke Wortmann: Das Bild der Königin Christina im zeitgenössischen Frankreich. In: Christina. Königin von Schweden (Ausst.-Kat.), Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück 1997/98. Osnabrück 1997, S. 183-196.

6 In der neueren Forschung mehren sich allerdings die Interpretationen, die gendertheoretischen Ansätzen folgen. Vgl. Rose Marie San Juan: The Queen's Body and Its Slipping Mask: Contesting Portraits of Queen Christina of Sweden. In: Rethinking Women. Representations of Women in Culture. Hrsg. von Shirley Neumann/Glennis Stephenson. Toronto 1993, S. 19-44 und Eva Haettner Aurelius: The Great Performance. Roles in Queen Christina's Autobiography. In: Politics and Culture in the Age of Christina. Hrsg. von Marie-Louise Rodén. Stockholm 1997, S. 55-66.

7 Vgl. Arckenholz (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 443.

8 Francois-Maximilian Misson: Reise nach Italien. Leipzig 1704, S. 637.

9 Mémoires de Mademoiselle de Montpensier. Hrsg. von Adolphe Chéruel. 4 Bde., Paris 1858, hier: Bd. 2, S. 458.

10 Vgl. Arckenholz (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 446 (Chanut) und S. 447 (Mannerschedt).

11 Vgl. Arckenholz (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 575.

12 Vgl. Mémoires de Mme de Motteville sur Anne D'Autriche et sa Cour. Paris 1878. Bd. 4, S. 66.

13 Vgl. Mémoires Montpensier (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 478-81.

14 Erich Kittel: Memoiren des Generals Graf Ferdinand Christian zur Lippe. Lemgo 1959, S. 51.

15 Kittel (wie Anm. 14), S. 52. Arckenholz (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 50.

16 Vgl. Arckenholz (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 447 (Mannerschedt).

17 Ferdinand de Navenne: Rome et le palais Farnèse pendant les trois derniers siècles. Paris 1923, hier: Bd. 1, S. 185-218.

18 Vgl. Wortmann (wie Anm. 5), S. 193 und 194.

19 Vgl. beispielsweise Misson (wie Anm. 8), S. 637.

20 Arckenholz (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 50.

21 Vgl. beispielsweise Kittel (wie Anm. 14), S. 51.

22 So Papst Clemens XI in seinem an den polnischen Rat gerichteten Brief vom 8. Sept. 1668. Vgl. Arckenholz (wie Anm. 4), Bd. 4, S. 422-424.

23 Bernard Quilliet: Christine de Suède. Un roi exceptionnel. Paris 1982, S. 240f.

24 Vgl. Navenne (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 185-218. Zu Christinas Umgang mit Aktnalerei vgl. auch Veronica Biermann: The Virtue of a King and the Desire of a Woman? Mythological Representations in the Collection of Queen Christina. In: Art History, 24, 2001, H. 2, S. 213-230.

25 Arckenholz (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 44.

26 Vgl. Navenne (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 185-218. Mémoires Montpensier (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 481.

27 Vgl. Quilliet (wie Anm. 23), S. 112-113.

28 „Elle aime fort les belles femmes. Elle en trouva une à Lyon qui lui plut. Elle la baisoit partout: la gorge, les yeux, le front très amoureusement et meme la vouloit baiser la langue à la bouche, et coucher avec elle, ce que la femme ne voulut pas“. Zitiert nach Quilliet (wie Anm. 23), S. 112.

29 Dirk van der Cruyssc: „Madame sein ist ein ellendes Handwerck“. München 1990, S. 198 und S. 233. Brief abgedruckt in: Elisabeth Charlottes Briefe an Karoline von Wales und Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel. Hrsg. von Hans F. Helmolt. Annaberg 1909, S. 222.

30 Cruyssc (wie Anm. 29), S. 67f.

31 Zur Konstruktion des höfischen weiblichen Körpers vgl. Ingrid Bennewitz:

- Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von „Weiblichkeit“ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Braunschweig 1996 (Braunschweiger Universitätsreden, TU Braunschweig).
- 32 Vgl. Arckenholz (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 49.
- 33 „Un'altra volta che ella andava parimente dal Papa, volle fargli piacere facendo vista di obedirlo: Si fece vestire assieme con tutte le sue donne in una certa forma che ella chiamava all'Innocenziana, quest'erano vesti lunghe e si trascinavan sino a terra, chiuse davanti con maniche strette che arrivavano sopra il pugno, et attorno al collo appena si vedeva il vezzo“. *Istoria degli intrighi galanti della Regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma.* Hrsg. von Jeanne Bignami Odier/Giorgio Morelli. Rom 1979, S. 183.
- 34 Vgl. Arckenholz (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 19 und vgl. *intrighi galanti* (wie Anm. 33), S. 184/5.
- 35 Vgl. *Intrighi galanti* (wie Anm. 33), S. 185.
- 36 Vgl. Markus Bauer: *Das große Nein – Zum Zeremoniell der Resignation.* In: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit.* Hrsg. von J. J. Berus/T. Rahn. Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit, Bd. 23), S. 99-124, hier: S. 116f.
- 37 *Theatrum Europaeum VII*, 638. Zitiert nach Bauer (wie Anm. 36), S. 116f.
- 38 Vgl. Anm. 32.
- 39 Arckenholtz (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 417f.
- 40 „La reine Christine disoit ordinairement qu'elle n'aimoit pas les hommes parce qu'ils étoient hommes, mais qu'elle les amoit parce qu'ils n'étoient pas femmes“. Zitiert nach Quilliet (wie Anm. 23), S. 91.
- 41 Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitté und Sexus der Frau.* Hamburg 1968, S. 265.
- 42 Arckenholtz (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 576-578, hier: S. 578.

*Abbildungsnachweis*

Abb. 1: Statens Konstmuscer Bildarkiven, Stockholm.