Weertje Willms

Geschlechterrelationen in Erzähltexten der deutschen und russischen Romantik

ECHO

Literaturwissenschaft
im interdisziplinären Dialog

Herausgegeben von
Angelika Corbineau-Hoffmann,
Ursula Link-Heer und Pascal Nicklas

Band 12

Weertje Willms

Geschlechterrelationen in Erzähltexten der deutschen und russischen Romantik

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2009

Weertje Willms

Geschlechterrelationen in Erzähltexten der deutschen und russischen Romantik

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2009

Gedruckt mit Unterstützung des
Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urhebergesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

♾ ISO 9706
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Umschlagentwurf: Prof. Paul König, Hildesheim
Satz: Sabine Melchert, Celle
Herstellung: Strauss GmbH, 69509 Mörlenbach
Printed in Germany
© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2009
www.olms.de
ISSN 1610-1189
ISBN 978-3-487-14234-0

Vorbemerkung

Die vorliegende Untersuchung wurde im Juli 2005 an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Technischen Universität Berlin als Habilitationsschrift eingereicht und im Februar 2006 angenommen. Mein ganz besonderer Dank gehört Hans Dieter Zimmermann, der die Entstehung der Arbeit begleitet und mir die für ihre zügige Fertigstellung erforderlichen Freiräume bereitwillig zugestanden hat. Neben ihm haben freundlicherweise Norbert Miller (TU Berlin) und Elisabeth Cheauré (Freiburg) die Begutachtung der Arbeit übernommen. Frau Buchholz vom Dekanat der TU Berlin danke ich für ihr herzliches Engagement in Bezug auf die zügige Bearbeitung aller Formalia, die unter dem Zeitdruck meiner damaligen Schwangerschaft stand. Dank schulde ich außerdem Angelika Corbineau-Hoffmann (Leipzig), die mir bei der Suche nach einem Verlag behilflich war und zusammen mit Ursula Link-Heer und Pascal Nicklas bereit war, die Arbeit in die Reihe *Literatur im interdisziplinären Dialog* aufzunehmen. Dem Georg Olms Verlag und insbesondere Doris Wendt und Danielle Winter danke ich für die Betreuung der Publikation. Ein großer Dank gilt der VG Wort, die den Druck dieses Buches finanziell ermöglichte. Das für die Entscheidungskommission der VG Wort notwendige zusätzliche Gutachten hat Günter Oesterle (Gießen) erstellt, wofür ich ihm herzlich danke. Für die Durchsicht der russischen Übersetzungen danke ich Heinrich Kirschbaum. Nicht zuletzt danke ich meinem Mann, Thomas Klinkert, und meinen Eltern, Uta und Harm Willms, für alle Arten der Unterstützung. Ich möchte dieses Buch meinem Sohn Steen, der die Entstehung der Arbeit miterlebt hat, und meiner Tochter Ruth Philine widmen, die meinem Habilitationsvortrag beiwohnen musste und genau acht Wochen später ganz unaufgeregt das Licht der Welt erblickte.

Freiburg, im Juli 2009

Inhalt

Abkürzungsverzeichnis 11
Einleitung 13

TEIL I:
THEORETISCHE GRUNDLEGUNG 19

1. Von feministischer Literaturwissenschaft zu Gender-Studien 22
2. Männerstudien 27
3. Zentrale Begriffe und Probleme der Gender-Studien:
   Die *sex-gender*-Relation 41
4. Binäre Strukturen 56
5. Geschlecht, Diskurs und literarischer Text 63
6. Romantik als Epochenschwelle. Die Umbruchsphase um 1800
   und der damit verbundene Paradigmenwechsel 71
   6.1 Romantik als Epochenbegriff für Deutschland und Russland 71
   6.2 Romantik als Epochenschwelle in Deutschland und Westeuropa... 75
   6.3 Romantik als Epochenschwelle in Russland 83

TEIL II:
KONSTRUKTE VON WEIBLICHKEIT, MÄNNLICHKEIT
UND GESCHLECHTERBEZIEHUNGEN IM LITERARISCHEN
DISKURS DER DEUTSCHEN UND RUSSISCHEN ROMANTIK.
EXEMPLARISCHE TEXTANALYSEN 93

A. Deutsche Romantik 95
1. Die Perspektive männlicher Autoren:
   E. T. A. Hoffmann als Paradigma 95
   1.1 Die Initiationsgeschichte des männlichen Protagonisten..... 97
   1.2 Die jungen Männer und die jungen Frauen.....103
   1.2.1 Das Scheitern der jungen Männer 103
   1.2.2 Das (Liebes-)Verhältnis zwischen dem Protagonisten und
   den jungen Frauen.....106
   1.2.3 Die jungen Frauen: Allianz- und Sexualitätsprinzip,
   Geschlechtsambivalenzen, Kunstfiguren.....118

1.3 Die Ursprungs- und die Zielfamilien ... 133
1.3.1 Die Ursprungsfamilie: Mutterfiguren und -imagines, Schwesterfiguren, Inzest ... 133
1.3.2 Die Zielfamilien: Vaterfiguren und -imagines, Ödipuskomplex ... 145

2. Die Perspektive weiblicher Autoren: Caroline Auguste Fischer und Therese Huber ... 151
2.1 Ein männlicher Protagonist zwischen zwei Frauen(-typen): Caroline Auguste Fischers *Gustavs Verirrungen* (1801) ... 161
2.1.1 Der männliche Protagonist, die Transition ... 162
2.1.2 Die Reise, die Männlichkeitsnorm ... 164
2.1.3 Die jungen Frauen, die Weiblichkeitsnorm und die Liebeskonzeption ... 169
2.2 Texte mit einem weiblichen Protagonisten ... 178
2.2.1 Therese Huber: *Sophie* (1798) und *Eine Ehestandsgeschichte* (1804) ... 180
a) Die Protagonistin und die Weiblichkeitsnorm ... 180
b) Die Gründe für das Scheitern der Liebes- und der Konvenienzehe ... 183
c) Die Verinnerlichung der Weiblichkeitsnorm bei den jungen Frauen ... 190
d) Die Lösung: der freiwillige Vernunft- und Freundschaftsbund ... 192
2.2.2 Caroline Auguste Fischer: *Margarethe* (1812) ... 195
a) Die Figurenkonstellation als Ausgangspunkt: das Dreieck ... 196
b) Gretchen: die realhistorische und die romantische Weiblichkeitsnorm und ihre Unterwanderung ... 197
c) Rosamunde: die Künstlerin und ‚Frauenrechtlerin' ... 202
α. Emanzipatorischer Standpunkt vs. konservative Geschlechterdichotomie und Geschlechtsrollenkonstruktion ... 202
β. Die Liebe des männlichen romantischen Künstlers vs. der weibliche Künstler ... 206
γ. Absage an die romantische Liebe und Scheitern der Geschlechterbeziehung ... 214
2.3 Die Rolle der Mütter und der Väter, die Ausgangs- und Zielfamilien, Ödipuskomplex und Inzest ... 215
2.3.1 Mütter, Väter, Familien ... 215
2.3.2 Ödipuskomplex und Inzest? ... 218

B. Russische Romantik 222
1. Die Perspektive männlicher Autoren:
Nikolaj Vasil'evič Gogol' und Vladimir Fëdorovič Odoevskij 222
1.1 Nikolaj V. Gogol' 222
1.1.1 Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstrukte und Geschlechterbeziehungen im Werk Gogol's – Überblick über die wichtigsten Tendenzen 224
a) Der männliche Held 225
b) Die Beziehung zwischen den Geschlechtern, die junge Frau 229
c) Die ältere Generation 233
1.1.2 Exemplarische Textanalyse: *Nevskij prospekt* (1835) 235
a) Das Makroschema: fehlende Dreieckskonstellation bzw. andere Dreiecksgestaltung als Ausdruck sozio-kultureller Bedingungen 235
b) Der männliche Protagonist des ersten Teils (Piskarev) 241
c) Die Beziehung zwischen Mann und Frau 251
d) Der männliche Protagonist des zweiten Teils (Pirogov) – die Gegengeschichte? 267
1.2 Vladimir F. Odoevskij: *Knjažna Mimi/Prinzessin Mimi* und *Knjažna Zizi/Prinzessin Zizi* (1834) 273
1.2.1 Die Figurenkonstellation: das Dreieck 275
1.2.2 Das emotionale Problem 280
1.2.3 Macht- und Hierarchiestrukturen 288

2. Die Perspektive weiblicher Autoren: Elena Andreevna Gan, Marija Semënovna Žukova, Karolina Karlovna Pavlova 291
2.1 Elena A. Gan (Zeneida R-va): *Ideal* (1839) 294
2.1.1 Die Protagonistin und die Weiblichkeitsnorm 295
a) Das Künstlertum der Protagonistin: weibliche Rollennorm und Abweichung 295
b) Vergleich des Künstlertums Ol'gas mit dem der Protagonisten bei Hoffmann und Gogol': die besondere Situation der russischen Künstlerin 299
c) Der weibliche Künstler: Transition vs. dreifache Gebundenheit 302
2.1.2 Genderkonzeptionen der zwei Welten 309
a) Raumsemantische Codierung der Geschlechtsrollenkonstruktion 310

b) Die Militärwelt als männlicher Subraum ... 316
c) Die Männlichkeitsrolle des ‚prosaischen' Ehemannes der Allianzehe ... 318
d) Liebeskonzeptionen: romantische Liebe vs. Allianzverbindung ... 321
e) Der Poet Anatolij: Männlichkeitsrolle des Verführers und *lišnij čelovek* ... 326
f) Die Dreieckskonstellation (Vergleich Russland – Deutschland) ... 329
g) Die Lösung: ewig-überirdische Liebe und Androgynität ... 331
2.2 Marija S. Žukova: *Baron Rejchman* (1841) – Absage an die romantische Liebe und Vernunftehe als Lösung ... 340
2.2.1 Das Basisdreieck: ‚prosaischer Ehemann' vs. ‚poetischer Geliebter' ... 341
2.2.2 ‚Der prosaische Ehemann' und die Allianzheirat/‚Allianzliebe' ... 341
2.2.3 Die romantische Liebeskonzeption und die Geschlechterdichotomie ... 344
2.2.4 Die Lösung: freiwillige Vernunftehe ... 352
2.3 Karolina K. Pavlova: *Dvojnaja žizn'. Očerk/Das doppelte Leben. Skizze* (1844-1848) – das Problem der Emotionen ... 355
2.3.1 Die mütterliche Erziehung des aristokratischen Mädchens als Unterdrückung der Emotionen und Unterwerfung unter die Konventionen ... 356
2.3.2 Die Protagonistin Cecilija und das emotionale Problem ... 360

C. Zusammenfassung ... 366
Ergebnisse und Unterschiede der vier Textgruppen in Bezug auf elf relevante Themen ... 369
Bezug zu den theoretischen Überlegungen ... 379

ANHANG ... 387

Inhaltsangaben weniger bekannter Werke ... 389
Bibliographie ... 398
1. Primärliteratur ... 398
1.1 Männliche Autoren Deutschland und Westeuropa ... 398
1.2 Weibliche Autoren Deutschland ... 399
1.3 Männliche Autoren Russland (Originaltexte und Übersetzungen) ... 401
1.4. Weibliche Autoren Russland (Originaltexte und Übersetzungen) ... 403
2. Sekundärliteratur ... 404

Abkürzungsverzeichnis

Artushof	E. T. A. Hoffmann: „Der Artushof". In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 4: *Die Serapionsbrüder I*. Hg. v. Rudolf Mingau. Berlin, Weimar 1994, 175-206.
Bergwerke	E. T. A. Hoffmann: „Die Bergwerke zu Falun". In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 4: *Die Serapionsbrüder I*. Hg. v. Rudolf Mingau. Berlin, Weimar 1994, 206-240.
Dvojnaja žizn'	Karolina Karlovna Pavlova: „Dvojnaja žizn'. Očerk". In: Dies.: *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Hg. v. N. M. Gaidenkov. Moskva-Leningrad 1964, 231-308.
Ehestandsgeschichte	Therese Huber: „Eine Ehestandsgeschichte". In: Dies.: *Erzählungen*. Bd. 2. Hg. v. Victor Aimé Huber. Leipzig 1830, 1-90.
Goldner Topf	E. T. A. Hoffmann: „Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit". In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 1: *Fantasiestücke in Callots Manier*. Hg. v. Rudolf Mingau. Berlin, Weimar 1994, 221-316.
Gustav	Caroline Auguste Fischer: *Gustavs Verirrungen. Ein Roman*. Hg. v. Anita Runge. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1801. Hildesheim u. a. 1996.
Ideal	Elena Andreevna Gan: „Ideal". In: *Russkaja romantičeskaja povest' pisatelej 20-40 godov XIX veka*. Hg. v. G. N. Sacharov. Moskva 1992, 215-252.
Margarethe	Caroline Auguste Fischer: *Margarethe. Roman*. Hg. v. Anita Runge. Nachdruck der Ausgabe Heidelberg 1812. Hildesheim u. a. 1989.
Mimi	Vladimir Fëdorovič Odoevskij: „Knjažna Mimi". In: Ders.: *Sočinenija v dvuch tomach*. Bd. 2: *Povesti*. Hg. v. V. I. Sacharov. Moskva 1981, 220-257.
Mirgorod	Nikolaj Vasil'evič Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach*. Bd. 2: *Mirgorod*. Hg. v. N. L. Meščerjakov, Akademija nauk SSSR, institut literatury. Moskva 1949.
Nevskij prospekt	Nikolaj Vasil'evič Gogol': „Nevskij prospekt". In: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach*. Bd. 3: *Povesti*. Hg. v. N. L. Meščerjakov, Akademija nauk SSSR, institut literatury. Moskva 1938, 7-46.
Newskijprospekt	Nikolaj Gogol: „Der Newskijprospekt". In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen*. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Josef Hahn. München 1990, 735-776.
Povesti	Nikolaj Vasil'evič Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach*. Bd. 3: *Povesti*. Hg. v. N. L. Meščerjakov, Akademija nauk SSSR, institut literatury. Moskva 1938.
Prinzessin Mimi	Vladimir Odoevskij: „Prinzessin Mimi". In: Ders.: *Prinzessin Mimi. Prinzessin Zizi. Zwei Novellen*. Übersetzung und Nachwort von Peter Urban. Zürich 2003, 5-68.

Prinzessin Zizi	Vladimir Odoevskij: „Prinzessin Zizi". In: Ders.: *Prinzessin Mimi. Prinzessin Zizi. Zwei Novellen*. Übersetzung und Nachwort von Peter Urban. Zürich 2003, 69-145.
Rejchman	Marija Semënovna Žukova: „Baron Rejchman". In: Dies.: *Večera na Karpovke*. Hg. v. R. V. Iezuitova. Moskva 1986, 40-75.
Sandmann	E. T. A. Hoffmann: „Der Sandmann" In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 3: *Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*. Hg. v. Rudolf Mingau. Berlin, Weimar 1994, 9-48.
Sophie	Therese Huber: „Sophie". In: *Mein tapfres Herz. Texte deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts*. Ausgewählt und mit einem Nachwort, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen versehen von Christine Heinzius. München 2001, 235-328.
Večera	Nikolaj Vasil'evič Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach*. Bd. 1: *Večera na chutore bliz Dikan'ki*. Hg. v. N. L. Meščerjakov, Akademija nauk SSSR, institut literatury. Moskva 1950.
Vij	Nikolaj Vasil'evič Gogol': „Vij". In: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach*. Bd. 2*: Mirgorod*. Hg. v. N. L. Meščerjakov, Akademija nauk SSSR, institut literatury. Moskva 1949, 147-184.
Wij	Nikolaj Gogol: „Der Wij". In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen*. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Josef Hahn. München 1990, 453-499.
Zizi	Vladimir Fëdorovič Odoevskij: „Knjažna Zizi". In: Ders.: *Sočinenija v dvuch tomach*. Bd. 2: *Povesti*. Hg. v. V. I. Sacharov. Moskva 1981, 258-303.

Einleitung

Wenn in der vorliegenden Arbeit die Frage nach den Konstrukten von Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen in literarischen Texten der deutschen und russischen Romantik gestellt wird, so ist damit ein ganz zentrales Thema dieser Zeit angesprochen – und zwar zentral im gesellschaftlichen wie im literarischen Bereich dieser Länder gleichermaßen. Die in der Zeit um und nach 1800 stattfindenden Umwälzungen auf politischer und sozialer Ebene hatten starke Auswirkungen auf Männer und Frauen und ihre Beziehung zueinander, da sie grundlegende Veränderungen im System der Familienstruktur nach sich zogen, die allen Beteiligten neue Rollen und Aufgaben zuwiesen. Vorbereitend auf die konkreten gesellschaftlichen Veränderungen, begleitend zu ihnen und als Reaktion auf sie beschäftigte man sich auf allen Ebenen der Gesellschaft – z. B. auf der philosophischen, juristischen, medizinischen und theologischen – mit den neu entstandenen und entstehenden Themen und Fragen. Es ist der übliche Verlauf von gesellschaftlichen Entwicklungen, dass die konkret sichtbaren Veränderungen auf politischer und sozialer Ebene stets Hand in Hand mit entsprechenden Geistesströmungen auf vielen anderen Ebenen innerhalb einer Gesellschaft gehen; besonders in der Zeit um und nach 1800 jedoch wurden die stattfindenden Umwälzungen auch von der Literatur beeinflusst. Dies ist bekanntermaßen vor allem auf die Schriften Rousseaus zurückzuführen, in denen Normen der Weiblichkeit und der Beziehung zwischen Männern und Frauen konstruiert wurden, die eine ganz außerordentliche Rezeptionswirkung in West- und auch in Osteuropa hatten. Der romantische Zirkel in Deutschland beschäftigte sich mit dem Konstrukt der romantischen Liebe im Gegensatz zu der real noch praktizierten Allianzehe und erreichte damit eine Veränderung der ideellen Norm. Auch in Russland wurde anknüpfend an die sozialen Veränderungen über die neue Rolle der Frau und die sich verändernden Geschlechter- sowie Familienbeziehungen diskutiert, was Mitte des 19. Jahrhunderts in emanzipatorischen Konzepten und der so genannten Frauenfrage (*ženskij vopros*) seinen Höhepunkt fand.

Die Untersuchung von literarischen Konstrukten von Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen soll daher nicht bei den männlichen und weiblichen Figuren, ihren Beziehungen und ihren Erzählern und Erzählerinnen stehenbleiben. Es soll auch der Bezug zu den während der Entstehungszeit der Texte herrschenden diskursiven Konzepten hergestellt werden. Wenn ich an die Texte Fragen stelle wie: Was wird als die Norm von

Männlichkeit, Weiblichkeit und Partnerschaft (Liebe, Ehe, Familie usw.) eingeführt und wie verhalten sich die Figuren und der Erzähler/die Erzählerin zu dieser Norm?, dann wird einerseits die Brücke zu den sozialhistorischen und soziokulturellen Entwicklungen der beiden Länder geschlagen und andererseits zu den diskursiven Konstrukten der Geschlechter. Auch der Bezug zu den poetologisch-ästhetischen Konzepten der Zeit wird hergestellt, da die Konstrukte von Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen zumindest in den Texten der männlichen Autoren auch in einen Zusammenhang mit poetologischen Konzepten wie dem Künstlertum, der Unvereinbarkeit von Kunst und Familie, der Zerrissenheit zwischen Realwelt und Phantasiewelt u. v. m. gestellt werden. Indem ich immer auch frage, *warum* sich der jeweilige Text auf seine spezifische Weise mit bestimmten Themen auseinandersetzt, gehe ich über den jeweiligen literarischen Text hinaus: Die Untersuchung folgt nicht einer rein strukturalistischen, auf den einzelnen Text beschränkten oder einer individualpsychologischen, auf den Autor gerichteten Perspektive, sondern sie verfolgt ein kulturwissenschaftliches Interesse, das den literarischen Text immer auch als Fragment eines übergeordneten, gesellschaftlichen Diskurses begreift. In der wechselseitigen Durchdringung von diskursiven Verhandlungen und konkreten Veränderungen in der Gesellschaft entstanden immer wieder Leerstellen im System der Werte, Normen, Bewusstseinsentwicklungen, Emotionen und der Sprache, die in besonderem Maße auch in den literarischen Texten ihren Niederschlag fanden, wo Lösungen gesucht und entworfen wurden.

Nun lässt es der so genannte gesunde Menschenverstand erwartbar erscheinen, dass sich Männer und Frauen mit den herrschenden Vorstellungen von Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen unterschiedlich auseinandersetzen, weil sie real unterschiedliche Positionen in der Gesellschaft einnehmen und die politischen, soziologischen, medizinischen, philosophischen, poetologischen usw. Diskurse ihnen unterschiedliche Rollen und Funktionen zuweisen. Da männliche und weibliche Autoren auch reale Männer und Frauen in einem gesellschaftlichen System sind, ist hier die individualpsychologische Komponente nicht zu trennen von dem Text als diskursivem Fragment. Dies gilt in ganz besonderem Maße für die Schriftsteller*innen*, die in ihrem täglichen Leben immer wieder auf ihre Geschlechterrolle und die damit verknüpften Aufgaben und Pflichten – welche die Teilhabe an der Literaturproduktion starken Restriktionen unterwarfen – zurückgewiesen wurden. Um ein möglichst breit gefächertes Bild von Sichtweisen und Stand-

punkten zu erhalten, sollen daher in meiner Untersuchung sowohl männliche als auch weibliche Autoren zu Wort kommen.

Da sich mein komparatistischer Ansatz auf Texte aus Deutschland und Russland konzentriert, perspektiviert der literarische Vergleich letztlich vier Standpunkte: den der Geschlechter (männliche und weibliche Autoren) und den der Nationen (deutsche und russische Autoren). Texte folgender Autoren und Autorinnen werde ich untersuchen: E. T. A. Hoffmann, Therese Huber und Caroline Auguste Fischer, Nikolaj Gogol' und Vladimir Odoevskij, Elena Gan, Marija Žukova und Karolina Pavlova.

Die Auswahl der AutorInnen und Werke begründet sich wie folgt: Den Ausgang soll ein männlicher deutscher Autor bilden, da sich die deutsche Romantik chronologisch früher entwickelte als die russische und weil in der Zeit um 1800 die Literatur männlicher Autoren die Norm im literarischen System darstellte. E. T. A. Hoffmann wurde deshalb als Repräsentant der deutschen männlichen Autoren der Romantik ausgewählt, weil ich von der Annahme ausgehe, dass sich in den Texten Hoffmanns viele verschiedene Normen und ihre Durchbrechungen wiederfinden, da er zu einem relativ späten Zeitpunkt der romantischen Phase geschrieben und sich folglich vor dem Hintergrund der bis dahin erschienenen Werke und ihrer Konzepte positioniert hat. Darüber hinaus stellt Hoffmann die Brücke zur europäischen und insbesondere zu der russischen Romantik dar, denn es war in erster Linie sein Werk, das in Russland als ‚deutsche Romantik' rezipiert wurde. Zwar können die Texte eines Autors in erster Linie immer nur für sich selbst sprechen, doch sollen punktuelle Bezüge zwischen Hoffmanns Werk und den Texten anderer romantischer Autoren in Deutschland herausstellen, dass einige wichtige Themen im Werk Hoffmanns paradigmatischen Status besitzen. Hoffmanns Werk wird zum einen im Ganzen betrachtet, zum anderen werden vier Erzählungen, *Der Sandmann*, *Der goldne Topf*, *Der Artushof* und *Die Bergwerke zu Falun*, einer genauen Textanalyse unterzogen.

Da auch das darauf folgende Kapitel nicht das Werk einer individuellen Autorin vorstellen soll, sondern – mit aller dabei gebotenen Vorsicht – versucht, einen ‚weiblichen Standpunkt' zu rekonstruieren, mussten hierfür zwei Autorinnen ausgewählt werden: Therese Huber, in deren Texten zahlreiche Konzepte und Lösungen entwickelt werden, die sich so oder ähnlich auch in den Texten vieler anderer Autorinnen wiederfinden lassen; und Caroline Auguste Fischer, die unter den weiblichen Autoren dieser Zeit einen ungewöhnlich emanzipierten Standpunkt vertritt und Normen unterläuft. Die Texte der heute bekannten Autorinnen der Romantik – etwa Bettina von Arnim und

Dorothea Schlegel – eignen sich für die vorliegende Untersuchung weniger, da sie sich in vielerlei Hinsicht zu stark von den Texten ihrer schreibenden Zeitgenossinnen unterscheiden. Ich führe diese Beobachtung darauf zurück, dass diese Frauen – anders als ihre Zeitgenossinnen – mit den literarischen Zirkeln der männlichen Autoren verbunden waren und daher aus einem anderen geistigen Umfeld heraus schrieben.

Um die Texte der weiblichen Autoren einordnen und verstehen zu können, muss ihre starke Verbundenheit mit den Konzepten der Aufklärung berücksichtigt werden, weshalb neben Fischers Roman *Margarethe*, welcher sich zeitlich und thematisch mit Hoffmanns Texten deutlich überschneidet, auch frühere Texte betrachtet werden (z. B. Fischers *Gustavs Verirrungen* von 1801 oder Hubers *Sophie* von 1798), in denen die Verknüpfung zwischen den romantischen Konzepten, dem aufklärerischen Erbe und dem spezifischen Anliegen ‚der Frauen' deutlich wird.

An das Kapitel über die deutsche Romantik (A) schließt sich das Kapitel über die zeitlich später einsetzende russische Romantik an (B), welche auf Seiten der Männer von Nikolaj Gogol' und Vladimir Odoevskij repräsentiert wird. Gogol' ist für die vorliegende Untersuchung deshalb ein sehr geeigneter Autor, weil er in der slavistischen Forschung als einer der wichtigsten Autoren der russischen Romantik gehandelt wird. Das Kapitel über die russischen männlichen Autoren beginnt mit einem Überblick über Gogol's Erzählwerk, welcher die Entwicklung des hier gestellten Themas nachzeichnet. Der Schwerpunkt des Kapitels liegt auf einer ausführlichen Interpretation der stark auf Hoffmann rekurrierenden Erzählung *Nevskij prospekt*.

Da Gogol' in Bezug auf den Themenkomplex Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen auf der Textoberfläche sehr extreme Formen wählt, wird er durch einen zweiten Autor ergänzt. Auch Odoevskij gehört zu den wichtigsten Autoren der russischen Romantik und er ist darüber hinaus ein Vertreter der so genannten *svetskaja povest'* (Gesellschaftserzählung), die ein wichtiges Genre dieser Zeit darstellt. Mit *Knjažna Mimi* (*Prinzessin Mimi*) und *Knjažna Zizi* (*Prinzessin Zizi*) wähle ich zwei sehr bekannte Gesellschaftserzählungen aus, deren Analyse zeigen soll, dass die ‚romantische' Erzählung Gogol's und die Gesellschaftserzählung Odoevskijs gemeinsame Tiefenstrukturen bezüglich der hier gestellten Themen haben. Auch in diesem Kapitel werden wieder die Analysen und Interpretationen durch den punktuellen Verweis auf andere Autoren und Texte der Zeit untermauert.

Das Russland-Kapitel platziert wiederum die männlichen Autoren vor die weiblichen, weil – genau wie in Deutschland – Erstere gegenüber Letzteren

den literarischen Diskurs dominierten. Dass die russischen weiblichen Autoren gleich dreimal – und zwar durch die drei bekanntesten Autorinnen der Zeit – vertreten sind, hängt mit der Struktur der Untersuchung zusammen: Da jedes Kapitel mit allen vorangegangenen verglichen wird, sollen im letzten Kapitel noch einige einzelne Aspekte fokussiert werden, um das Gesamtbild abzurunden. Deshalb werden nach der ausführlichen Interpretation von Elena Gans Erzählung *Ideal* noch zwei einzelne thematische Aspekte durch die Analyse von Marija Žukovas Erzählung *Baron Rejchman* und Karolina Pavlovas Text *Dvojnaja žizn'/Das doppelte Leben* ergänzt.

Die Untersuchung und der Vergleich sind nicht nach thematischen Gesichtspunkten gegliedert, da dadurch der Gefahr einer katalogartigen Auflistung von Phänomenen kaum entgangen werden könnte. Ich stelle vielmehr in der Regel einen einzelnen Text in das Zentrum und analysiere und interpretiere diesen umfassend. Dabei werden indes immer wieder dieselben Fragen und Themenkomplexe abgearbeitet, wie etwa: der Protagonist bzw. die Protagonistin (die Männlichkeits- bzw. Weiblichkeitsnorm und gegebenenfalls ihre Durchbrechung), andere männliche und weibliche Figuren (junge Männer/Frauen, die Bezug zur Norm nehmen, und alte Männer/Frauen, welche Vater- bzw. Mutterfunktionen besitzen), die Ehe und die Familie (der Konflikt zwischen Liebes- und Allianzehe, das Konzept der romantischen Liebe), männliches (romantisches) Künstlertum (Musen, Kunstfiguren, Unvereinbarkeit von Kunst und Ehe), weibliche Künstlerschaft, die Ursprungs- und Zielfamilien (Mutter- und Vaterimagines, Inzestproblematik, Ödipuskonflikt). Jede Textanalyse nimmt auf alle vorangegangenen Bezug, wobei die signifikanten Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet werden sollen. Immer geht die Interpretation noch einen Schritt weiter und stellt – wie oben bereits ausgeführt – die Frage nach dem ‚Warum' der Gemeinsamkeiten und Unterschiede in dem Komplex von ‚russischen' und ‚deutschen', ‚weiblichen' und ‚männlichen' Herangehensweisen.

Vorgeschaltet ist dem Analyseteil (Teil II) ein Theoriekapitel (Teil I). Hier nehme ich Bezug auf die zentralen Kategorien meiner Untersuchung: die Begriffe Männlichkeit und Weiblichkeit, den Diskurs-Begriff und den Begriff Romantik. Zunächst stelle ich in einem historischen Abriss die Entwicklung der Theorien vor, die sich mit dem Thema Weiblichkeit und Männlichkeit beschäftigt haben (Feminismus, Gender-Theorie) und konzentriere mich dann auf die für die vorliegende Untersuchung wichtigen Konzepte, die sich mit der Frage nach der Zweigeschlechtlichkeit oder der so genannten Gemachtheit der Geschlechter auseinandersetzen. In diesen Abschnitten referiere ich

Forschungsliteratur aus verschiedensten Disziplinen, wie Literaturwissenschaft, Psychologie, Soziologie, Medizin, Philosophie, um meinen eigenen Standpunkt vor dem Hintergrund der bisherigen Forschungen formulieren zu können. Eine wichtige Ergänzung stellt dabei die erst in jüngerer Zeit entstandene Männerforschung dar, die Männer und Männlichkeiten vor dem Hintergrund betrachtet, dass ‚der Mann' sowohl im gesellschaftlichen als auch im wissenschaftlichen Diskurs stets als Synonym für ‚den Menschen' gehandelt wurde und dabei seine geschlechtsspezifischen Rollenzwänge und Probleme häufig unberücksichtigt blieben. Dies ist für die Interpretationen der literarischen Texte insofern relevant, als auch hier sehr oft die Männlichkeitsnorm nur implizit mitangesprochen wird, während dagegen für die Frau häufig eine explizite Norm aufgestellt wird. In diesem Kapitel erläutere ich weiterhin meine Auffassung vom Diskurs-Begriff, der mit dem Gender-Konzept und mit dem literarischen Text als Fragment des gesellschaftlichen Diskurses in Zusammenhang gebracht wird.

Da ich meine Untersuchung von Konstrukten von Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen anhand von Texten erarbeite, die im Wesentlichen in den Zeitraum fallen, den wir heute mit dem Epochenbegriff der Romantik bezeichnen, erschien es notwendig, diese Phase als historische und literarische Besonderheit in Deutschland und Russland eigens zu beleuchten. Es geht dabei um den Begriff und die Abgrenzung der Romantik, um die Vergleichbarkeit zwischen der russischen und der deutschen romantischen Strömung (trotz des nicht unerheblichen zeitlichen Abstands, der zwischen beiden Strömungen liegt) sowie um die Romantik als eine Zeit großer historischer Veränderungen, die für beide Länder kurz nachgezeichnet werden.

Die beiden analysierten Texte Odoevskijs sowie die Werke der weiblichen Autoren Deutschlands und Russlands sind außerhalb spezialisierter Kreise weniger bekannt, außerdem liegen die Texte Gans und Žukovas nicht in Übersetzung vor, weshalb Inhaltsangaben dieser Texte in einem Anhang zusammengefasst werden.

Kurze Zitate im laufenden Text werden aus Gründen der Lesbarkeit nur in der Übersetzung wiedergegeben. Wichtige einzelne Begriffe nenne ich auch auf russisch. Längere russische Zitate erscheinen in der deutschen Übersetzung und im Original. Die Übersetzungen der Texte der russischen Autorinnen stammen von mir, die Übersetzungen von Gogol' und Odoevskij aus einschlägigen deutschen Ausgaben.

TEIL I:

THEORETISCHE GRUNDLEGUNG

Der Begriff Gender wird heute in allen Geistes- und Sozialwissenschaften und zum Teil auch in den Rechts-, Wirtschafts- und Naturwissenschaften gebraucht. Je nachdem, unter welchen Fragestellungen und mit welchem (fachspezifischen) Erkenntnisinteresse Gender als Analysekategorie eingesetzt wird, verschiebt sich die Semantik dieses Begriffs, so dass immer wieder der Vorschlag gemacht wurde, den Terminus Gender für die jeweilige konkrete Untersuchung neu abzustecken (z. B. Bußmann/Hof 1995, 23; Osinski 1998; von Braun/Stephan 2000, 10). Auch mir scheint dieser Vorschlag sinnvoll zu sein, denn Gender wird nicht nur fächerübergreifend, sondern auch innerhalb der einzelnen Disziplinen mit verschiedenen Zielen, Fragestellungen und Definitionen verwendet,[1] darüber hinaus ist er von einer langen (Vor-)Geschichte geprägt, deren Kenntnis für das Verständnis wichtig ist. Daher möchte ich im Folgenden zunächst die Geschichte des Begriffs umreißen (Kapitel 1) und daran anschließend den jüngeren und bisher noch kaum institutionalisierten Forschungszweig der Männlichkeitsstudien vorstellen (Kapitel 2), da er eine wichtige Ergänzung zu den Gender-Studien darstellt und meinen eigenen Standort innerhalb dieser Forschungsrichtung verdeutlicht. Anschließend werde ich einige zentrale Aspekte und Probleme des Gender-Konzepts diskutieren (Kapitel 3 und 4). Im Verlauf dieser beiden Kapitel lege ich dar, wie ich die Kategorie Gender für die vorliegende Untersuchung begreife und fruchtbar zu machen versuche. In Kapitel 5 verbinde ich den so entwickelten Gender-Begriff mit dem Begriff des Diskurses, der ebenfalls abgesteckt wird. Ich werde an dieser Stelle die Verbindung erläutern, die zwischen dem gesellschaftlichen Diskurs, dem Geschlechterkonstrukt als einem Diskursstrang und dem literarischen Text als Fragment des Diskurses besteht. Den Abschluss dieses ersten Teils bildet das Kapitel 6 über den Begriff der Romantik und den Stellenwert dieser Epoche für Deutschland und Russland in Bezug auf das hier untersuchte Thema.

[1] Von Braun/Stephan (2000, 62) nennen als die beiden verbreitetsten Herangehensweisen der Gender-Forschung: 1. die Untersuchung von Machtverhältnissen, ideologischen Strukturen, sozialen und kulturellen Auswirkungen; 2. die Untersuchung von Identität, Sprache und symbolischer Ordnung.

1. Von feministischer Literaturwissenschaft zu Gender-Studien

Die ursprünglich in den USA entstandenen Gender-Studien entwickelten sich in Deutschland in den 1990er Jahren aus den Forschungen der Feministischen Literaturwissenschaft heraus, welche sich in den 1970er Jahren ebenfalls in den USA etabliert hatte. Der Institutionalisierung einer Wissenschaft mit feministischen Zielvorgaben war die politische Frauenbewegung mit ihren Aktionen, Demonstrationen und Diskussionen seit den späten 1960er Jahren vorausgegangen, die das Ziel verfolgte, für die Bewusstseinsbildung und Selbstbewusstwerdung sowie die gesellschaftliche Gleichberechtigung der Frauen zu kämpfen. Auch die späteren feministischen Wissenschaften – zunächst die *Women's Studies* an amerikanischen Hochschulen, dann die feministische Literaturwissenschaft in den USA und in Europa – machten es sich explizit zur Aufgabe, mit ihren Forschungen politisch zugunsten von Frauen zu wirken. Die Entwicklung der feministischen Wissenschaft verläuft sehr unterschiedlich in den verschiedenen Ländern; die wichtigsten ersten Forschungen der 1970er Jahre entstanden in den USA, die später in den meisten Ländern übernommenen und weiterentwickelten Texttheorien hatten ihren Ursprung in Frankreich.

Die ersten literaturwissenschaftlichen Arbeiten der *Women's Studies* in den USA in den 1970er Jahren konzentrierten sich vor allem auf drei Arbeitsgebiete (vgl. zum Folgenden Beck/Russian 1975; Hof 1995a; Lindhoff 1995; Osinski 1998): Kritik am herrschenden Kanon, an der Literaturgeschichte und an den Weiblichkeitsbildern in der Literatur (von Männern). Dabei standen zwei Ziele im Mittelpunkt: Erstens sollten Informationen über Frauen recherchiert und zur Verfügung gestellt werden. Die durch die jahrhundertelange männliche Dominanz in der Wissenschaft bestehenden Lücken – vor allem in der Literaturgeschichte – sollten gefüllt werden durch intensive Forschungen über weibliche Autoren und ihre literarische Produktion sowie über vernachlässigte (zumeist von Frauen verfasste) Genres (wie z. B. Brief und Tagebuch). Dieses zunächst rein kompensatorische Vorgehen sollte dann (zweitens) darin münden, die im Fach etablierten Forschungen und Forschungsweisen (und letztlich auch das Fach selbst) in Frage zu stellen und unter feministischen Gesichtspunkten zu reformulieren. Die Wissenschaft hatte sich stets als geschlechtsneutral und universell gültig ausgegeben, die Feministinnen erkannten sie jedoch als von Männern und deren Interessen geprägt. Kritik, Relektüre und Reformulierung sollten zu konkreten Veränderungen in der Wissenschaft und in der Gesellschaft führen.

Die wichtigen kompensatorischen Arbeiten stießen indes nicht nur irgendwann an ihre Grenzen (da z. B. keine neuen, bedeutenden Autorinnen mehr auffindbar waren), sondern warfen den Fragestellungen inhärente Probleme auf. Da die Texte von Frauen unter gänzlich anderen Bedingungen entstanden waren und publiziert wurden als die der Männer und da ihre Produzentinnen anders sozialisiert waren als ihre männlichen Kollegen, standen diese Texte unter erschwerten Rezeptionsbedingungen. Die Schriftstellerinnen hatten keine eigene starke, weibliche Tradition, auf die sie sich beziehen konnten, sondern sie befanden sich in der zwiespältigen Situation, sich auf eine literarische Tradition beziehen zu müssen, aus der sie explizit ausgeschlossen waren. Die traditionellen Begriffe von Autorschaft und Werk, von Kanon und Literaturgeschichte mussten daher von den feministischen Forscherinnen in Frage gestellt und neu gefasst werden, um den Texten der Frauen gerecht werden zu können. Die Literatur von Autorinnen wurde daraufhin von den feministischen Literaturwissenschaftlerinnen nicht mehr an den herrschenden (androzentrischen) Maßstäben gemessen, die den Texten von Frauen oft einen minderen Status zuweisen, sondern es wurde der Versuch unternommen, dieses Schreiben als eine andere ästhetische Praxis erkennbar zu machen.[2]

Osinski (1998, 40 ff.) konstatiert für die feministischen Forschungen in den USA Ende der 1970er Jahre eine Legitimationskrise: Da ihnen eine fundierte Texttheorie gefehlt habe, hätten die verschiedenen sozialgeschichtlich-ideologiekritischen Ansätze nicht zu einer anerkannten Position im akademischen Betrieb führen können. Mit dem Import der Theorien aus Frankreich unter dem Begriff des so genannten *French Feminism* wurden literaturhistorische Frauenforschung, Erforschung von Frauenliteratur und literarische Frauenbildforschung von dekonstruktivistischen Ansätzen abgelöst.

Die feministischen Forschungen der 1970er Jahre in Frankreich waren stärker theoretisch orientiert als die der US-Amerikanerinnen. Unter dem Begriff *écriture féminine* schrieben Autorinnen wie Hélène Cixous, Luce Irigaray und Monique Wittig Texte, in denen sich Belletristik und Theorie vermischten und die somit einen bewusst neuen, anderen Schreibduktus verfolgten. Angelehnt an Theorien des Poststrukturalismus – in erster Linie an

[2] Unter vielen anderen widmen sich z. B. folgende Arbeiten diesem Anliegen: Gilbert/Gubar (1979); Brinker-Gabler (1988); Bürger (1990). Auch in der vorliegenden Untersuchung zeigte es sich, wie schwer es ist, die Texte der Frauen mit denen der Männer in dem Zeitraum um 1800 miteinander zu vergleichen. Es scheint sinnvoll, unterschiedliche Bewertungsmaßstäbe anzulegen, die den Schreibbedingungen der Frauen und den an sie gestellten Geboten Rechung tragen (dazu genauer in Kap. II.A.2).

die Theorien Lacans und Derridas – wollten diese Frauen mit ihren Büchern Kritik an den Denk- und Sprachtraditionen unseres Kulturkreises üben, welche sie, ganz im Sinne Lacans und Derridas, als linear, logozentrisch und auf hierarchischen Oppositionen basierend begriffen. Diese abendländische Denk- und Sprachtradition sei männlich dominiert und schließe das Weibliche aus. Eine (Selbst-)Bewusstwerdung der Frauen war für die Französinnen demnach nur in und durch eine sich grundlegend erneuernde Sprache, basierend auf einem anderen, noch undenkbaren Denken möglich.

Der Poststrukturalismus wurde in Deutschland und in den USA grundlegend für die Entwicklung bzw. Weiterentwicklung der Feministischen Literaturwissenschaft und der Gender-Studien, jedoch erst in den 1980er und 1990er Jahren. In Deutschland waren die 1970er Jahre geprägt von Selbsterfahrungsgruppen und Bekenntnisliteratur, in denen die Frau sich zum selbstmächtigen Subjekt emanzipieren wollte, ohne die politische oder theoretische Stoßrichtung der Feministinnen in den USA bzw. in Frankreich zu haben. Erste feministische Forschungen in Deutschland befassten sich mit der Frage nach einer weiblichen Ästhetik (z. B. Bovenschen 1979a).

Unter dem Einfluss der Theorien des Poststrukturalismus und der *écriture féminine* wurde das gemeinsame Ziel der verschiedenen Bewegungen und Forschungen der 1970er Jahre, nämlich die Konstitution weiblicher Subjektivität und Identität, in den 1980er Jahren gänzlich umformuliert: Der Leitgedanke der Wissenschaft war nun der einer grundsätzlichen Überwindung abendländischer Subjektivitäts- und Identitätskonzepte. Die Unterdrückung des Weiblichen wurde als ein tieferliegendes Problem betrachtet, nämlich als ein grundlegender Mechanismus des abendländischen Denkens, der die Strukturen unserer Sprache beherrscht. Das Subjekt gilt in diesem Denken als Produkt sprachlicher Strukturen und somit der von manchen Feministinnen so genannten „phallogozentrischen" abendländischen Ordnung, die eine hierarchisch strukturierte Opposition zwischen Mann und Frau impliziert, bei der die Frau und das Weibliche das Unterdrückte in dem herrschenden, patriarchalischen Sinnsystem sind. Ziel der feministischen dekonstruktivistischen Literaturwissenschaft ist es, nicht nur die Konstruktionen von Mann/Frau und Weiblichkeit/Männlichkeit zu entlarven, sondern die Geschlechterdifferenz als solche zu dekonstruieren und als ein bloßes Konstrukt, eine spracherzeugte hierarchische Opposition bloßzustellen und zu überwinden.

Die französischen poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen Theoriemodelle wurden in den USA in der *Yale School of Deconstruction* weiterentwickelt und setzten sich gegenüber den in der Folge abgewerteten politischen

Women's Studies durch. Auch in Deutschland, wo in den 1980er Jahren ein Potpourri an Theorien und Zugängen herrschte (Osinski 1998, 90), wurde die Dekonstruktion diskursbeherrschend, obwohl daneben auch wichtige historisch orientierte Arbeiten entstanden.[3]

Osinski (1998, 78-103 u. 164-167) sieht die Widersprüche und Probleme der feministischen Dekonstruktion und der weiterhin existierenden Feministischen Literaturwissenschaft sozialhistorischer Ausprägung sowie das Theorien-Potpourri in Deutschland als Ursache dafür, dass die feministische Literaturwissenschaft in Deutschland in den 1990er Jahren weitgehend in die Gender-Studien einging. Die Konzentration auf Frauen und ihre Literatur als Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft hatte zu enge Grenzen gezogen, innerhalb derer die Aporien nicht aufgelöst werden konnten. Die Gender-Studien boten einen Ausweg, da sie den Schwerpunkt erstens von Frauen auf Geschlechter verschoben und zweitens die Literaturwissenschaft in Richtung Kulturwissenschaften erweiterten. Das Ziel der Gender-Studien ist damit nicht mehr vordergründig politisch: Es geht nicht darum, den Ausschluss von Frauen aus der Gesellschaft anzuprangern, die Frage richtet sich nun vielmehr auf die Mechanismen, die Gründe und die Arten des Ausschlusses sowie auf die daraus hervorgehenden Hierarchisierungen. Geschlecht und Geschlechtsidentität werden nicht als angeboren betrachtet, sondern als sozial, sprachlich und kulturell durch Zuschreibungen erworben. Die kulturellen Konstruktionen der Geschlechter und Geschlechterverhältnisse sollen historisch und systematisch aufgedeckt werden. Die Kritik ist nun also eine grundlegend andere: Während in den 1970er Jahren die Frauen als biologische Subjekte betrachtet wurden, die sich emanzipieren sollten, und während in den 1980er Jahren die hierarchisch strukturierte Opposition zwischen Mann und Frau dekonstruiert werden sollte, werden im Rahmen des Gender-Konzeptes die Geschlechter und die Zweigeschlechtlichkeit als diskursiv und somit historisch wie kulturell variabel aufgefasst. Aus der feministischen Kritik an der die Frauen ausschließenden und unterdrückenden patriarchalischen Gesellschaft wird eine Analyse des Denk-, Sprach- und Gesellschaftssystems, aus der Kritik an der asymmetrischen zweigeschlechtlichen sozialen Ordnung wird die Untersuchung sozialer Systeme und Konstrukte. Gender-Studien sind also per se stets kulturwissenschaftlich und diskursanalytisch orientiert und müssen nicht zwangsläufig ein feministisches An-

[3] Zu nennen sind insbesondere: Gnüg/Möhrmann (1985); Becker-Cantarino (1987); Brinker-Gabler (1988).

liegen verfolgen. Die Literatur stellt innerhalb dieses Forschungskonzeptes ein kulturelles Zeichensystem unter vielen dar, in dem sich einerseits die in der Gesellschaft herrschenden Geschlechterverhältnisse niederschlagen und das sich andererseits auf die soziokulturelle Konstruktion der Geschlechter auswirkt.

> Die *Gender Studies* sind so in den 90er Jahren zum Sammelbegriff für feministische und nichtfeministische Arbeiten in den Kulturwissenschaften geworden, die Geschlechterverhältnisse als kontextabhängige Konstrukte in den verschiedensten Bereichen thematisieren. Sie sind keine „Methode" und haben kein „Modell", sondern sie bezeichnen ein thematisches Interesse, das in verschiedenen Disziplinen mit unterschiedlichen Gegenstandsbestimmungen und Verfahren verfolgt wird. (Osinski 1998, 122)

Jenseits dieses sehr allgemeinen Ziels, die Kategorie Geschlecht als diskursives Konstrukt aufzufassen und als solches historisch zu untersuchen, besteht wenig Konsens darüber, was der Begriff Gender im Einzelfall bedeutet und wie er theoretisch positioniert ist. Besonders die zentrale Kategorie der Gender-Studien, nämlich die *sex-gender*-Relation, wurde in den letzten Jahren vielfach der Kritik unterzogen und wird in den verschiedenen Forschungszusammenhängen unterschiedlich definiert. Auch die Abgrenzung der Gender-Studien von der Feministischen Literaturwissenschaft gelingt nicht immer in der notwendigen Klarheit.

2. Männerstudien

Wiederum zunächst in den USA entwickelten sich seit der Mitte der 1970er Jahre in Auseinandersetzung mit der feministischen Theoriebildung und den *Gay Studies* die Männerstudien, welche ich im Folgenden einführen möchte, um meinen eigenen Standort zwischen den verschiedenen Ansätzen der Geschlechterforschung – feministische Literaturwissenschaft, Gender-Studien und Männerstudien – deutlich machen zu können. Hierfür sollen zunächst die theoretische Grundlegung, der Begriff und die Entwicklung der Männerstudien und ihr Verhältnis zu Feministischer Literaturwissenschaft und Gender-Studien geklärt werden. Danach wird erläutert, welchen Sinn und Zweck die Männerstudien erfüllen können und wie sie in dieser Untersuchung als wichtige Ergänzung der Gender-Studien dienen können.

Theoretisch wurde die Männerforschung von Tim Carrigan, R. W. Connell und John Lee mit ihrem programmatischen Aufsatz „Towards a New Sociology of Masculinity" (1985) begründet. Die von ihnen konzipierte und in den darauf folgenden Jahren von Connell weiterentwickelte Theorie der hegemonialen Männlichkeit ist wichtigster Bezugspunkt für alle Männerstudien geworden. Unter hegemonialer Männlichkeit versteht Connell die Form von Männlichkeit, die in einem historisch und national gegebenen Kontext die vorherrschende ist. Diese Männlichkeitsform dominiert sowohl über Weiblichkeit als auch über andere Formen von Männlichkeit, und auch diejenigen Männer, welche die hegemoniale Männlichkeit nicht verkörpern – und dies ist sogar die Mehrheit – partizipieren dennoch an dem hegemonialen Konstrukt. Mit diesen Prämissen sind zwei Aussagen getroffen, welche zu der Entstehungszeit des Konzeptes neu waren: Erstens wird Männlichkeit, analog zur Weiblichkeit, als kulturelles und historisch variables Konstrukt begriffen, statt als universelles und unveränderliches Prinzip. Zweitens impliziert dies, dass es nicht nur eine Männlichkeit gibt, sondern viele verschiedene Männlichkeiten, weshalb die Männerforschung von Männlichkeiten im Plural spricht.

Innerhalb der Männerstudien in Deutschland existiert eine Vielzahl von Begriffen,[4] welche z. T. feine Unterschiede der Definitionen, Zielrich-

[4] Im Deutschen werden die Begriffe *Männerforschung, Männerstudien, antisexistische Männerstudien, Reflexive oder Kritische Männerforschung, Männlichkeitsforschung, Männer- und Geschlechterforschung* und *geschlechtssensible soziale Ungleichheitsforschung* verwendet; im englischsprachigen Raum existieren die Bezeichnungen *Men's Studies, (The) New Men's Studies, Studies of Men/Studies on Men, The Critique of Men, Critical Studies on Men (and Mascu-*

tungen, Theorien und Voraussetzungen implizieren, so z. B. die Frage, ob nur männliche Forscher als Männer über Männer forschen (reflexive oder kritische Männerforschung), Forscher und Forscherinnen gleichermaßen (Männlichkeitsforschung) oder Forscherinnen über Männer (feministische Männerforschung); auch inhaltliche Differenzierungen sind in den verschiedenen Bezeichnungen impliziert. Wie schon bei der Entwicklung der feministischen Wissenschaften richteten die ersten Männerforscher ihren Fokus auf praktische Aspekte und Probleme des Mannseins, während sich spätere Forscherinnen und Forscher vermehrt den theoretischen, konzeptionellen und strukturellen Aspekten einer Wissenschaft von Männlichkeit zuwandten. Diesen beiden Interessensrichtungen entsprechen die beiden bekanntesten Strömungen in Deutschland, die kritische Männerforschung und die Männlichkeitsforschung. Erstere wird durch ein Forum vertreten, das sich in den 1990er Jahren unter dem Namen *Männer in Theorie und Praxis der Geschlechterverhältnisse* zusammenschloss und an Neubestimmungen männlicher Identität mit dezidiertem Praxisbezug forscht. Es fällt auf, dass vor allem die frühen Sammelbände dieser Richtung dezidiert interdisziplinär ausgerichtet sind, die Diskussion um theoretische Prämissen dabei einen eher geringen Raum einnimmt, da sich die meisten Männerstudien zunächst „an gängigen Methoden und Konzepten feministischer, sozial- oder kulturwissenschaftlicher Theoriebildung" orientierten (Walter 2000, 102), und die Forschungen (zumindest in den entsprechenden Disziplinen) einen expliziten Praxisbezug aufweisen (Therapien für Männer, Selbsthilfegruppen, Rehabilitationsprogramme u. ä.). Die Männlichkeitsforschung konstituierte sich als Ergänzung und in Abgrenzung hierzu im Jahr 1999 unter dem Titel *AIM Gender. Arbeitskreis für interdisziplinäre Männer- und Geschlechterforschung – Kultur, Geschichts- und Sozialwissenschaften* und untersucht Männlichkeitsimagines vor allem in Bezug auf gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsfragen. Die Diskussion theoretischer und methodischer Fragen bildet in dieser Strömung den Ausgangspunkt der Forschung.

Seit Mitte der 1980er Jahre erschienen einige grundlegende und wegweisende Studien,[5] mit denen versucht wurde, die Männerforschung „als neues

linities), Research on Men (and Masculinities), Gender Studies. Wenn ich im Folgenden die Entwicklung dieser Forschungsrichtung darstelle, verwende ich die relativ neutralen Begriffe Männerforschung oder Männerstudien, da ich zunächst die Forschungsrichtung im Allgemeinen präsentieren möchte, ohne auf ihre internen Differenzierungen einzugehen.

[5] Besondere Bekanntheit erwarben Studien aus dem englischsprachigen Raum, die bis heute wichtige Bezugspunkte für die Forschung darstellen: Carrigan/Connell/Lee (1985); Brod

und notwendiges Forschungsgebiet zu begründen" (Walter 2000, 98), was in den 1990er Jahren zunehmend gelang. Seit dieser Zeit ist innerhalb dieses Forschungsgebiets eine starke Zunahme von Publikationen und Tagungen zu verzeichnen, besonders um die Jahrtausendwende erlebte das Thema Männlichkeiten eine regelrechte Konjunktur.[6]

Wichtige Forschungen über Männer und Männlichkeiten entstanden vor allem in den sozialwissenschaftlichen Disziplinen (Soziologie, Psychologie, Psychoanalyse),[7] außerdem stellen die Geschichts- und Politikwissenschaften,[8] die Kultur-[9] und die Literaturwissenschaften zentrale Disziplinen innerhalb der Männerstudien dar. Letztere untersuchen gemäß der Prämisse des Konstruktcharakters von Männlichkeiten (und Weiblichkeiten) einzelne Texte, Textgruppen, Gattungen oder Epochen auf die darin produzierten und in Wechselwirkung mit der gesellschaftlichen Realität oder anderen Texten stehenden Männlichkeitskonstrukte bzw. -bilder, Geschlechterbeziehungen sowie Macht und Unterdrückungsmechanismen innerhalb von Männergemeinschaften, wodurch die Grenze zur Geschichtswissenschaft fließend wird und Literaturwissenschaft ein kulturwissenschaftliches Anliegen verfolgt. Wie der Beitrag aussieht, den die Literaturwissenschaften auf dem Gebiet der Männerstudien leisten können, formulieren Walter Erhart und Britta Herrmann folgendermaßen:

(1987). Klassiker der frühen Männerforschung in Deutschland sind z. B.: Hollstein (1990); BauSteineMänner (1996); Erhart/Herrmann (1997); Schmale (1998).

[6] Als die aktuellsten Publikationen mit Überblickscharakter sind zu nennen: Dinges (2005); Martschukat/Stieglitz (2005); Bereswill/Meuser/Scholz (2007); Baur/Luedtke (2008). Aktuelle Studien untersuchen Männlichkeiten im Rahmen der Globalisierungsprozesse und vergleichen die jeweiligen nationalen Ausprägungen miteinander (vgl. Scholz/Willms 2008).

[7] Folgende Forschungsschwerpunkte sind zu beobachten: Arbeit, Sozialisation, Gewalt, Sexualität, Identität, die Vereinbarkeit von Familie und Beruf (klassische Themen, die bereits für die Entwicklung der Frauenforschung zentral waren); männliche Sozialisation, Jungenforschung/Jungenarbeit, die männliche Geschlechtsrolle, Veränderungen in der Familien- und Berufsorientierung, Beratung/Therapie/Selbsthilfegruppen (Themenfelder der kritischen Männerforschung); Homo-, bi- und multisexuelle Männlichkeiten, Heteronormativität, *Queer Studies*, Identitätskritik, Männerkörper/Männerkrankheiten, Marginalisierung und Geschlecht (in den 1990er Jahren hinzugekommene Themen).

[8] Forschungen entstanden hier z. B. zu folgenden Themen: der Platz des Mannes in der Geschichtsschreibung, Männerbünde/Männerfreundschaften/Männlichkeiten in Organisationen, Militär/soldatische Männlichkeit.

[9] Zentral innerhalb der Kulturwissenschaften sind die Themen historische und kulturelle Männlichkeitsimagines, Entwicklung und Krisen von Männerrollen, Männlichkeits-Mythen, Kulturgeschichte der Vaterschaft/Vaterbilder.

> Wenn [...] Männlichkeit und Männer sich aus vielen verschiedenen Zuschreibungen konstituieren – oder gerade daran scheitern –, so kann Literaturwissenschaft genau die Prozesse verfolgen und offen legen, mit denen solch unterschiedliche Männlichkeiten durch Zeichen, Symbole, Erzählungen und Inszenierungen hergestellt werden. (Erhart/Herrmann 1997, 16)

Gegenüber den Männerstudien wurde besonders von feministischer Seite oft der Vorwurf erhoben, sie seien überflüssig, da erstens die Frauenforschung stets Männer und Männlichkeiten miterforscht habe, zweitens die Gender-Forschung explizit das Geschlechterverhältnis, also Frauen *und* Männer, hinterfrage und drittens die Wissenschaften ohnehin stets von Männern und aus der männlichen Perspektive betrieben worden seien, was sich am deutlichsten in der alten Gleichsetzung des Mannes mit dem Menschen und seiner Erhebung zum Maßstab gegenüber der Frau als dem Anderen und dem Abgeleiteten zeige. Diesen drei Hauptargumenten wird von Seiten der Männerforscher plausibel begegnet:

Walter (2001, 24) verdeutlicht, dass zwar die Männerforscher in theoretischer und methodischer Hinsicht der feministischen Wissenschaft verpflichtet seien, es jedoch „entscheidende Konsequenzen für die Fragestellungen, Herangehensweisen und Ergebnisse von Forschung" habe, in welchem Verhältnis der Forschende zum Forschungsgegenstand stehe. In den Darstellungen zu Beginn dieses Kapitels konnte gezeigt werden, dass feministische Wissenschaft stets mit dem expliziten Anliegen betrieben wurde, Informationen über Frauen zu erarbeiten und die Situation der Frauen zu erhellen und zu verbessern. Männer erscheinen in diesen Studien nicht als eigene geschlechtliche Wesen von Interesse, sondern lediglich als Negativfolie zu den Frauen, als Täter und die Frauen unterdrückende Machthaber. Die frauenzentrierte Perspektive ist für die feministische Wissenschaft ebenso Programm wie die bewusste Parteilichkeit für Frauen.

Wird Geschlechterforschung teilweise beim Wort genommen als Erforschung von Männern, Frauen und Geschlechterverhältnissen, so stellt sie in vielen Fällen die Erforschung von Frauen und frauenrelevanten Themen im umfassenderen Kontext dar.[10] Der Anspruch, innerhalb der Gender-Studien

[10] Dies wird zum Beispiel deutlich in vielen Beiträgen des Sammelbandes *Gender-Studien. Eine Einführung* (von Braun/Stephan 2000). Geschichtswissenschaft (119-129), Literaturwissenschaft (290-299), Rechtswissenschaft (155-168) und viele weitere Disziplinen stellen Fragenkomplexe in den Mittelpunkt ihrer Forschung, die dezidiert nach dem Status der Frauen fragen und diesen höchstens in den Kontext des Geschlechterverhältnisses einbetten, oft

die frauenzentrierte Perspektive aufzugeben und eine Geschichte der Geschlechter zu rekonstruieren, wurde oft nicht eingelöst:

> In den 90er Jahren sind unter dem Label *Gender Studies* unzählige Publikationen erschienen, häufig mit dem Begriff „Gender" im Titel. In der Mehrzahl der Fälle geht es aber inhaltlich ausschließlich um Frauen und deren Perspektive(n) auf das Geschlechterverhältnis. Männer und Männlichkeiten kommen darin nicht vor – oder nur als Negativfolie, von der sich Frauen und Weiblichkeit abhebt [sic!]. Männer sind jedenfalls (noch) nicht integraler Bestandteil der Geschlechterforschung. Gender-Studien werden als Erweiterung oder Weiterentwicklung des Projekts der *Frauenforschung* verstanden. Das im Diskurs erwartete – und deshalb nicht zu explizierende – Geschlecht der Geschlechterforschung ist allgemein-weiblich. (Walter 2000, 108; Hervorhebung im Original.)[11]

Diese Vernachlässigung des Mannes innerhalb der Gender-Forschung ist jedoch in verschiedener Hinsicht problematisch. Übergeht man den Mann als Mann und nimmt ihn als selbstverständlich hin, schiebt man die Frau wiederum in die Sonderstellung des untersuchenswerten Objekts und bleibt so der Denkfigur Mann = Mensch verhaftet. Anstatt die Frau als gleichberechtigtes Wesen anzusehen, wird so ihre Sonderrolle weiter zementiert. Notwendige Voraussetzung für einen Dialog zwischen Männer- und Frauenperspektiven sind spezifische Vorarbeiten aus den Bereichen Frauenforschung *und* Männerforschung. Diese beiden Bereiche müssten, so Brod (1987c, 41), zu einer echten Geschlechterforschung synthetisiert werden, wolle man nicht die Fehler der traditionellen Wissenschaft wiederholen, die eine Geschichte geschrieben habe, in der ein Teil der Menschheit, nämlich die Frauen, gefehlt habe. „Without a particular focus on men, the danger remains that even new knowledge about women will remain knowledge of the ‚other', not quite on a par with knowledge of men. The ‚women question' must be supplemented by the ‚man question' for either to be addressed fully." (Ebd.) Männerstudien, so Brod weiter, lägen auch deshalb im Interesse der Frauen, weil nur durch die Erforschung von Männern und Männlichkeiten überkommene Machtver-

---

jedoch fehlt sogar diese größere Kontextualisierung. Außerdem zeigt sich diese Tendenz in der Form der Institutionalisierung der Gender-Studien in Deutschland, welche häufig die Frauen- und die Geschlechterforschung miteinander verbinden (vgl. Faulstich-Wieland 2006).

[11] Eine Veränderung dieses Zustandes und somit ein Ernstnehmen der Gender-Studien als solche deuten sich jedoch in den neuesten Forschungen an, vgl. z. B. Becker/Kortendiek (2004); von Braun/Stephan (2005); Wawra (2007).

hältnisse verändert werden könnten: „Leaving men's lives unexamined leaves male privilege unexamined, and hence more powerful precisely because more secretive. [...] Until we know *how* it is that men do sexual politics we can't stop them […]." (Ebd., 57)

Natürlich müssen potentielle Konflikte zwischen Männerforschung und Frauenforschung beachtet werden, um ihnen rechtzeitig zu begegnen, so wenn es um Ressourcen, mediale Präsenz, universitäre Positionen usw. geht (vgl. Brod 1987c, 59). Brod plädiert deshalb für eine begriffliche, wissenschaftliche und institutionelle Trennung von Frauenforschung und Männerforschung: „[...] they should nonetheless retain distinct identities rather than be subsumed under a new rubric." (Ebd., 60) So könne am ehesten gewährleistet werden, dass Männerstudien ihrem Anliegen gerecht würden, erstens Frauenstudien zu ergänzen, statt mit ihnen zu rivalisieren, und sich zweitens eine qualitativ andere Aufmerksamkeit gegenüber Männern zu erarbeiten, statt – wie vielfach von Wissenschaftlerinnen befürchtet wird – quantitativ mehr Aufmerksamkeit zu bekommen. Diese Ansichten sind mittlerweile in der Wissenschaft etabliert.

Der dritte oben erwähnte Einwand der Frauenforscherinnen gegenüber den Männerstudien, dass nämlich durch die alte Gleichsetzung von Mann und Mensch und die männliche Dominanz innerhalb der traditionellen Wissenschaften stets von und für Männer geforscht worden sei, während die Frauen ausgeschlossen blieben, ist sicherlich ein besonders gewichtiges Argument gegen die Männerforschung. Vor allem in der Geschichtswissenschaft ist die „Gesichts- und Geschichtslosigkeit" der Frau (Becker-Cantarino 1980, 246) und die Gleichsetzung von allgemeiner Geschichte mit Männergeschichte so offensichtlich, dass es kaum zu rechtfertigen scheint, sich nun auch noch mit einer eigenen Männergeschichte befassen zu wollen (vgl. Bock 1988; Filene 1987, 103 ff.). Die Männerforscher argumentieren dagegen, dass die Gleichsetzung von Mann und Mensch und die damit zusammenhängenden patriarchalischen Machtstrukturen deshalb aufgebrochen werden müssten, weil sie nicht nur die Frauen aus der Geschichte und der Forschung ausgeschlossen hätten, sondern auch die Männer selbst bzw. bestimmte Männlichkeitsformen. Erstens gehen bei der Verallgemeinerung von Mann zu Mensch zahlreiche Aspekte des Mannseins verloren oder werden verborgen (Walter 2001, 13-14), zweitens muss berücksichtigt werden, dass die geschlechtliche Norm niemals der geschlechtlichen Realität entsprochen hat. Die generalisierende Gleichsetzung von Mann und Mensch ist Ausdruck einer allgemeingültigen Norm, reale Auswirkungen im Sinne von Machtpositionen, welche

den Männern traditionell zugeschrieben werden, hatte diese Analogiebildung indes nur für die wenigen, einen Bruchteil der Männer umfassenden Herrschenden (vgl. auch Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit). Die feministische Einsicht, dass man die Geschichte nicht ohne Frauen betrachten könne und anstelle einer additiven Geschichte einen neuen Blick auf die Geschichte entwickeln müsse, sollte also auch für die Männer in Anspruch genommen werden. Schmale (1998, 9-10) spricht in diesem Zusammenhang von traditioneller, große Männer (und auch Frauen) darstellender versus moderner Geschichtsschreibung, welche eine Alltagsgeschichte potentiell aller Frauen und Männer beinhalte. Es ist für die Mehrzahl der Männerforscher unbestritten, dass die Produktion von Wissen stets androzentrisch dominiert war, gleichzeitig ist dieses Wissen jedoch „blind für die Erfahrung der Welt in spezifisch männlicher Perspektive" (Lange 2001, 397). Um beide Geschlechter einerseits in ihrer Besonderheit und andererseits in ihrem Verhältnis zueinander betrachten zu können, muss der Mann als Mann und eben nicht als idealtypische und den Mann als Geschlechtswesen ebenso wie die Frau ignorierende menschliche Norm betrachtet werden:

> While *seemingly* about men, traditional scholarship's treatment of generic man as the human norm in fact systematically excludes from consideration what is unique to men *qua* men. The overgeneralization from male to generic human experience not only distorts our understanding of what, if anything, is truly generic to humanity but also precludes the study of masculinity as a *specific male* experience, rather than a universal paradigm for human experience. The most general definition of men's studies is that it is the study of masculinities and male experience as specific and varying social-historical-cultural formations. Such studies situate masculinities as objects of study on a par with femininities, instead of elevating them to universal norms. (Brod 1987b, 2)

Die generalisierende Gleichsetzung des Mannes mit dem Menschen führt also nicht nur zu einem Ausschluss der Frauen, sondern auch ‚der Menschen' und der Mehrzahl der Männer aus der Geschichte bzw. des Mannes als Geschlechtswesen mit seinen spezifischen, kulturell und historisch variierenden Erfahrungen aus den Diskursen und aus der Forschung aller Disziplinen.

Lange Zeit ging die feministische Forschung von den beiden folgenden Grundprämissen aus: (1) dem patriarchalischen Unterdrückungszusammenhang und (2) der Tatsache, dass Frauen in der (patriarchalischen) Gesellschaft die Opfer seien (vgl. Behnke/Meuser 1999, 31 u. 35). Engelfried (1997, 19-

38) fasst die drei im Feminismus herrschenden und mit der These von der Frau als Opfer zusammenhängenden Vorstellungen vom Mann unter den Titeln „Der Mann als Feind", „Der Mann als (potentieller) Täter sexueller Gewalt" und „Der Mann als illegitimer Partner" zusammen. Der Mann als Ganzes wurde als aggressiv und gewalttätig gegenüber Frauen angesehen, besonders aber die männliche Sexualität wurde von feministischer Seite häufig als etwas „unvermeidlich oder unweigerlich Verurteilenswertes" aufgefasst (Smith 1997, 60), was in dem Paradigma von Vergewaltigung und Pornographie als den verallgemeinerbaren Beispielen männlicher Sexualität (z. B. ebd., 75) seinen schlimmsten Ausdruck fand. Diese zweifellos unhaltbaren Behauptungen, die in der modernen Forschung immer weniger anzutreffen sind,[12] sind wiederum der biologistischen Vorstellung von einer natürlichen und unvermeidlichen weiblichen Passivität (Frau = Opfer) und einer ebensolchen männlichen Aggressivität (Mann = Täter) verhaftet und verunmöglichen somit das Aufbrechen der alten Strukturen und die Weiterentwicklung von Frauen. Kaufman (2001) macht darauf aufmerksam, dass Männern in ihrer Sozialisation im Allgemeinen sowie vielen Formen von Männlichkeit im Besonderen mit Gewalt begegnet werde, was allerdings mit einem regelrechten Wahrnehmungs- und Forschungstabu belegt sei.

Gemäß den Prämissen der Diskurstheorie und dem Handlungsaspekt des *doing gender* betonen die Männerstudien und entsprechende Gender-Studien hingegen die Wichtigkeit, das *Verhältnis* bzw. die Verhältnis*se* der Geschlechter zu erforschen und beide Seiten, Männer *und* Frauen, dabei gleichermaßen als Teilnehmer des Diskurses zu betrachten, den sie prägen und von dem sie geprägt werden. Auch wenn unbestreitbar die Frauen in der Geschichte nicht in demselben Maße Einfluss auf den gesellschaftlichen Diskurs hatten wie die Männer, da sie nicht dieselben Ressourcen, Machtpositionen usw. besaßen, müssen dennoch alle Mitglieder einer Gesellschaft als Konstrukteure der Wirklichkeit und als Beteiligte am *doing gender* angesehen werden. Das Konzept der hegemonialen Männlichkeit, so Connell, beruhe auf Zustim-

[12] So beschreibt beispielsweise Hagemann-White (2005, bes. 4), wie sich in den letzten Jahren die Definitionen der Begriffe Gewalt und Macht verändert haben: Wurde in den 1970er Jahren unter Gewalt nur die physische Gewalt (von Männern gegenüber Frauen) verstanden, so wird nun zunehmend auch die psychische Gewalt und damit eine auch von Frauen ausgeübte Form von Gewalt mitbetrachtet. Ähnliches gilt für die Vorstellung von Macht gegenüber Frauen, welche Männer einseitig besäßen. Heute betrachten wir die Gesellschaft als fortlaufend im sozialen Miteinander hergestelltes Beziehungsgeflecht und sprechen daher von der Mittäterschaft der Frauen an der Macht der Männer.

mung oder zumindest Duldung der Beherrschten unter den Männern und den Frauen (Connell 2000). Nach dem diskurstheoretischen Verständnis hat jeder und jede innerhalb des Systems Teil an der Machtkonstellation, die ‚flächendeckend' funktioniert und nicht von oben nach unten.

Es ist freilich eine unbestreitbare Tatsache, dass zumindest die westlichen Gesellschaften seit der Antike nicht von Frauen, sondern von Männern und im Interesse von Männern dominiert sind und Macht und Privilegien fast ausschließlich auf Seiten der Männer liegen. Die kritische Männerforschung bestreitet diese Tatsache nicht, bezweifelt indes die Nützlichkeit dieser männlichen Hegemonie für die Männer und zeigt statt dessen, dass das Geschlechterarrangement, innerhalb dessen die Männer als die Gewinner angesehen werden, auch einen Leidensdruck darstellt.[13] Im Folgenden möchte ich diese Seite des Mannseins, also die ‚Leidensseite', darstellen, da sie zum einen die außerhalb der Männerforschung weniger bekannte ist und zum anderen für meine späteren Literaturanalysen relevant ist. Die andere Seite – also der Gewinn, den die Partizipation an der Macht der Männer bringt – darf natürlich nicht aus den Augen verloren werden. Diesen Aspekten wenden sich verstärkt die Männlichkeitsforscherinnen und -forscher zu (vgl. Aulenbacher/Meuser 2006; Meuser 2006; Bereswill/Meuser/Scholz 2007).

Macht und Privilegien innerhalb der Gesellschaft zu besitzen, heißt nicht, sich frei entfalten und die eigene ‚Rolle' frei wählen zu können, sondern es legt den männlichen Gesellschaftsmitgliedern zahlreiche Zwänge und einen enormen Konformitätsdruck auf. Besonders für die vormoderne Phase gilt, dass Lebenspositionen von Frauen und Männern als historisch gewordene und stark vorgegebene Positionen für die Geschlechter und das einzelne Individuum bereit standen und die Spielräume für eine eigene Lebensgestaltung und die Geschlechterposition eng gesteckt waren. Verschiedene ForscherInnen weisen nach, dass aufgrund des Konkurrenzdruck, Stress, Gewalt und Abhängigkeit produzierenden gesellschaftlichen Konformitäts- und Leistungsdrucks einerseits und aufgrund der psychischen und physischen Verfasstheit des Jungen andererseits Unterlegenheits- und Ohnmachtsgefühle sowie Versagenserfahrungen die hervorstechende Lebenserfahrung von Jungen und Männern seien (z. B. Prengel 1990; Glücks/Ottemeier-Glücks 1994, 87; Engelfried 1997). Die Existenz der Idealnorm der hegemonialen Männlichkeit stellt nicht nur einen permanenten Druck für Jungen

[13] Z. B. Engelfried (1997); Mertens (1997, 39); Carrigan/Connell/Lee (2001); Kaufman (2001); Lange (2001, 399); Pleck (2001, 27).

und Männer dar, sondern sie ist auch die Messlatte, an der ein Großteil der Männer scheitert, und dies mit verheerenden Folgen für Männer und Frauen gleichermaßen:

> Die Nachteile des männlichen Ideals sind für die Mehrzahl der Männer um so größer, je mehr sie von der mythischen Norm von Erfolg, Macht, Beherrschung und Stärke abweichen. Das Bestreben, dieses unerreichbare Ideal der Männlichkeit zu erreichen, löst eine schmerzliche Bewußtwerdung aus: daß man ein unvollkommener Mann ist. Bestimmte Männer glauben, das Heilmittel, mit dem sie gegen das permanente Gefühl der Unsicherheit ankämpfen könnten, sei, eine Supermännlichkeit anzustreben. In Wirklichkeit machen sie sich zu Gefangenen einer zwanghaften Männlichkeit, die sie nie zur Ruhe kommen läßt. Im Gegenteil, sie ist eine Quelle der Selbstzerstörung und Aggressivität gegen alle, die ihnen diese Maske herunterzureißen drohen. (Badinter 1993, 164)

Abweichungen von der Männlichkeitsnorm führen indes nicht nur zu Versagensgefühlen beim einzelnen Individuum, sie sind vielmehr gesellschaftlich tabuisiert und auch deshalb so bedrängend, weil der Mann, der sich traditionell in der öffentlichen Sphäre bewegt, tagtäglich an ihnen gemessen wird. Während Frauen sich in ihrer Identität und Identifizierung nicht so rigide festlegen müssen (Becker-Schmidt 1995, 223), in ihrer Identität changieren und etwas von den kulturell höhergeschätzten Konnotationen von Männlichkeit übernehmen können, unterliegen die Männer in stärkerem Maße als die Frauen einem „Differenz-Tabu" (Knapp 1995, 180), d. h. sie stehen unter dem „Identitätszwang" (ebd.) einer einzigen Männlichkeitsnorm, von der sie nicht abweichen dürfen:

> Umgekehrt und gleichzeitig könnte die Spärlichkeit geschlechtsimmanenter Differenzkonstruktionen geradezu Indiz für den Identitätszwang sein, der auf Männern lastet: normativer Überdruck als Preis für superiore Geltung. Offenkundig scheint dabei, daß die Abweichung vom Maskulinitätsideal hochgradig tabuisiert ist, so stark, daß Abweichungen in Richtung „Feminität" [sic!] selbst als Möglichkeit verschwiegen werden müssen; ein echter Mann, so die Beschwörungsformel für maskuline Identität, darf nicht „anders" sein. (Knapp 1995, 180)

Männer müssten die Rolle des so genannten „Differenz-Verstärkers" ausüben, „denn an der Sichtbarkeit der Differenz hängt auch die Aufrechterhaltung des Statusunterschieds" (Wetterer 1993, 99). Einschränkend muss jedoch vermerkt werden, dass es in einer Gesellschaft in der Regel immer

auch alternative Männlichkeiten gibt, die möglicherweise keine so hohe patriarchalische Dividende besitzen, die jedoch akzeptiert werden.

Die im Diskurs herrschende und für die Männer so einengende Männerrolle wird von einigen Männerforschern als geradezu pathologisch bezeichnet, da sie den Männern wesentliche Anteile des Menschseins abspreche und Selbstverleugnung und Entfremdung von sich selbst verlange (vgl. Walter 2001, 20-21; Badinter 1993, 174). Das männliche Ideal verbietet es den Männern, ‚menschliche' Grundbedürfnisse, die sie ebenso wie die Frauen haben, zu befriedigen, und zwar in zweierlei Hinsicht: Erstens müssen Männer ihre homoerotischen Neigungen unterdrücken und zweitens ihre weiblichen Anteile, was beides in engem Zusammenhang miteinander steht. Diese von allen Forschern und Forscherinnen auf dem Gebiet der Männerstudien bestätigte These[14] bindet Kaufman (2001) in das von ihm entwickelte Konzept der „Triade männlicher Gewalt" ein. Männer, so Kaufman, übten Gewalt gegen Frauen, gegen andere Männer und gegen sich selbst aus. Die in der Frauenforschung untersuchte und natürlich zu Recht angeprangerte Gewalt gegen Frauen könne dabei nur aufgebrochen werden, wenn auch die anderen beiden Formen von Gewalt bekämpft würden – und dies zielt auf eine Veränderung der männlichen, Gewalt gegen sich selbst ausübenden Rolle:

> Wenn ich von der Gewalt spreche, die Männer gegen sich selbst richten, dann meine ich die Struktur des männlichen Ichs schlechthin. Die Bildung eines Ichs auf einem Gefüge der Über-Unterdrückung und Über-Aggression bedeutet die Errichtung einer gefährlichen Struktur verinnerlichter Gewalt. Das fortwährende bewußte und unbewußte Blockieren und Verleugnen von Passivität einschließlich aller Emotionen und Gefühle, die Männer mit ihr verbinden – Angst, Schmerz, Traurigkeit, Peinlichkeit – ist die Verleugnung eines Teils von uns. Die ständige Wachsamkeit der Psyche und des Verhaltens gegenüber Passivität und ihren Folgen ist ein steter Akt der Gewalt gegen sich selbst. (Kaufman 2001, 163)

Von vielen anderen ForscherInnen wird bestätigt, dass die Männerwelt und die Internalisierung von Männlichkeitsnormen während der Sozialisation für das männliche Kind den Zwang ausüben, sich von den weiblich konnotierten Werten zu distanzieren, was zur Abspaltung eigener Gefühle und dem Verlust der Nähe zu sich selbst führt (z. B. Engelfried 1997, 156) und außerdem

[14] Z. B. Badinter (1993); Engelfried (1997, 156); Erhart/Herrmann (1997, 14); Carrigan/Connell/Lee (2001); Kaufman (2001).

die Überunterdrückung von passiven Zielen und dem Bedürfnis, umsorgt zu werden, von Weichheit, Nähe und Bindungsfähigkeit verlangt.

Die Männerforschung weist außerdem darauf hin, dass Männlichkeit in engem Zusammenhang mit der massiven Unterdrückung und Verleugnung der natürlichen und bei jedem Menschen vorhandenen homoerotischen Anteile steht. Männer definieren ihre männliche Identität durch Abgrenzung vom anderen – von Frauen und Homosexuellen, denen sie auf keinen Fall ähneln dürfen – und entwickeln hieraus schlimmstenfalls Misogynie und sehr oft Homophobie. Badinter (1993, 143) und viele andere MännerforscherInnen bezeichnen die Homophobie sogar als einen „unabdingbare[n] Bestandteil der heterosexuellen Männlichkeit, und zwar in solchem Maße, daß sie eine wesentliche psychologische Rolle spielt". „Die Homophobie festigt die gefährdete Heterosexualität vieler Männer. Sie ist also ein psychischer Abwehrmechanismus; eine Strategie, um die Anerkennung eines inakzeptablen Teils seiner selbst zu vermeiden." (Ebd., 146) Der Preis hierfür ist aber hoch, denn er verhindert Freundschaften und intime Kommunikation und verstümmelt den Mann in psychologischer Hinsicht.

Die Gründe für diesen Zwang zur Unterdrückung und Abspaltung weiblicher und homoerotischer Anteile werden in den Besonderheiten und Schwierigkeiten der Entwicklung des männlichen Kindes gesehen, wie sie vor allem von der Objektbeziehungstheorie erklärt werden. Diese besagt, dass die besondere Aufgabe und das hieraus erwachsende spezifische Problem des männlichen Kindes während seiner Entwicklung und Identitätsfindung darin bestehe, dass es sich – anders als das Mädchen – ab dem Zeitpunkt, da es festgestellt habe, dass sein Identifikationsobjekt anders sei als es selbst, aus der primären Identität mit der Mutter lösen und die Symbiose mit der Mutter aufgeben müsse, um sich statt dessen männlichen Identifizierungsobjekten zuzuwenden. Das Erreichen einer unabhängigen Identität erfordert vom Jungen also eine psychische Trennung von seiner primären Bezugsperson und der primären identifikatorischen Einheit sowie die strikte Aufrechterhaltung dieser Trennung, da der natürliche Regressionswunsch nach einer Rückkehr in die ursprüngliche Symbiose mit der Mutter eine Bedrohung nicht nur für das männliche Identitätsgefühl darstellt, sondern auch für die Gesellschaft als ganze. Die Gesellschaft verlangt in der Regel „den Verzicht auf eskapistische Wünsche zugunsten eines Erwachsenseins, das mitwirkend zu ihrem Wohl beiträgt." (Gilmore 1991, 31-32) Dieser frühe und z. T. gewaltsame Identifikationsbruch wird von vielen ForscherInnen als Grund für die Aversion zahlreicher Männer gegenüber Nähe und Bindung angesehen: „Das auf-

grund der frühen Unterbrechung der Identifizierungsliebe zum Mütterlichen und Weiblichen Unterdrückte wird als hassenswerte Eigenschaft erneut am weiblichen Geschlecht bekämpft." (Mertens 1997, 54) Chodorow (1985) hat darauf hingewiesen, dass diesem Teufelskreis nur zu entrinnen ist, wenn sich die Väter gleichermaßen wie die Mütter an der Aufzucht der Kinder beteiligen, da ein starkes männliches Identifizierungsobjekt die rigorose Trennung von der Mutter und die damit einhergehende Abspaltung weiblicher Werte und Anteile überflüssig macht.[15] Ein starker und gleichzeitig gefühlvoller Vater war jedoch in der Vergangenheit unserer westlichen Gesellschaften die Ausnahme, da die Väter zum einen abwesend und zum anderen – wiederum aufgrund der Unterdrückung der eigenen latenten Homosexualität (Badinter 1993, 214) sowie der gesellschaftlichen Erziehungswerte von Härte und Distanz – nicht zu einer echten, gefühlvollen Väterlichkeit fähig waren.[16]

Die in fast allen archaischen (und in verkleideter Form auch in modernen) Gesellschaften herrschenden z. T. brutalen Initiationsriten machen deutlich, dass Männlichkeit und männliche Identität nicht einfach und natürlich-anatomisch gegeben sind, sondern Leistungskategorien darstellen, die durch Prüfung erworben werden müssen (vgl. zum Folgenden Gilmore 1991). Weiter oben wurde bereits erläutert, dass das weibliche Geschlecht in medizinisch-biologischer Hinsicht das ‚Urgeschlecht' darstellt. Dies spiegelt sich auch in der in archaischen Gesellschaften üblichen Initiation der Mädchen wider, welche mit dem Beginn der Menstruation in den Stand der Frau eintreten. Abweichendes Verhalten von Frauen kann als unweiblich oder unmoralisch gebrandmarkt werden, der Status des Frauseins wird ihnen dadurch jedoch nicht abgesprochen. Identitätsbildung heißt für die Mädchen also weder, sich ent-identifizieren und von der Mutter trennen zu müssen, da sie an dem anfänglich für Jungen und Mädchen gleichermaßen bestehenden, ursprünglichen Identifikationsobjekt, also der Mutter, festhalten dürfen, noch bedeutet es, dass die Mädchen ihren Status als Frau durch öffentliche Prüfungen unter Beweis stellen müssen. Die männliche Identität dagegen gilt als sekundär, schwer zu erlangen und störanfällig und sie verlangt vor allem die Abgrenzung vom Weiblichen mit den drei Aspekten Trennung von der Mutter, Abgrenzung vom weiblichen Geschlecht, Bestätigung der Heterosexualität (Badinter 1993, 122). Im Konflikt zwischen den beiden menschlichen

[15] Dieser Gedanke findet sich auch bei Badinter (1993, 214).

[16] Die Väterforschung ist innerhalb der Männerforschung noch marginal, vgl. z. B. Matzner (2007).

Grundbedürfnissen Autonomie und Symbiose darf temporär Letztere überwiegen und regressive Wünsche dürfen ausgelebt werden, doch Männer müssen dieses Bedürfnis nach Symbiose sehr viel stärker unterdrücken als Frauen. Das Männlichkeitsproblem besteht darin – so die übereinstimmende These vieler ForscherInnen[17] –, dass die Männer nicht zur Mutter zurück dürfen und ihre autonome Männlichkeit zunächst durch die Prüfung der Initiation und später durch stete Abgrenzung (vom Weiblichen und Homosexuellen) bestätigen müssen, um den Erhalt der Gemeinschaft nicht zu gefährden.

[17] Vgl. z. B. Becker-Schmidt (1995); Badinter (1993); Gilmore (1991). Badinter und Gilmore beziehen sich auch ausdrücklich auf die Arbeiten der Psychologen Erik Erikson, Ralph Greenson, Edith Jacobson, Margaret Mahler, Gregory Rochlin, Robert Stoller, D. W. Winnicott und Nancy Chodorow.

3. Zentrale Begriffe und Probleme der Gender-Studien: Die *sex-gender*-Relation

Im Folgenden werde ich unter Bezug auf die Erkenntnisse der Gender-Studien und der Männerforschung einige der für die vorliegende Untersuchung wichtigen Begriffe diskutieren und die Bedeutung klären, in der sie im Weiteren gebraucht werden. Den Auftakt bildet die zentrale Kategorie der Gender-Forschung, nämlich die Relation von *sex* und *gender*.

Die allgemeinste Definition der Begriffe *sex* und *gender* besteht darin, mit *sex* das biologische Geschlecht eines Menschen zu bezeichnen und mit *gender* das sozial und kulturell geprägte Geschlecht, also gesellschaftlich bedingte und historisch variable Rollenmuster, Verhaltensformen, Gefühlsnormen und ähnliches. Die *sex-gender*-Relation wurde 1975 von der Anthropologin Gayle Rubin eingeführt (vgl. Hof 1995a, 13), die Unterscheidung in biologisches und soziokulturelles Geschlecht war jedoch schon früher vereinzelt in der Forschung getroffen worden (vgl. Stoller 1968). Die Etablierung der *sex-gender*-Relation stellte zunächst einen entscheidenden Fortschritt in der Forschung dar, denn sie brach mit der langen Tradition biologistischer Argumentation und sie vermochte es, die feministische Theorieentwicklung aus der Sackgasse zu führen. Seit dem späten 18. Jahrhundert hatte man verstärkt begonnen, dem weiblichen und dem männlichen Geschlecht unterschiedliche Wesensmerkmale zuzuschreiben und diese biologisch-‚wissenschaftlich' zu ‚beweisen', woraus der Begriff des „Geschlechtscharakters" entstand (vgl. dazu Abschnitt I.6 dieser Arbeit). Nicht anders argumentierte der radikale Feminismus der 1970er Jahre mit seinem Beharren auf dem so genannten Differenzpostulat, welches besagt, dass die Unterdrückung der Frauen durch die Männer auf biologisch vorhandenen Unterschieden zwischen den beiden Geschlechtern beruhe. Den Männern wird in diesem Denkzusammenhang eine biologisch determinierte Aggressivität unterstellt, die sich besonders in der Vergewaltigung als dem Prototyp männlicher Sexualität zeige (vgl. Kapitel I.2); die besondere körperliche und biologische Verfasstheit der Frauen zeige sich in ihrer Fähigkeit zur Mutterschaft.[18] Werden jedoch ‚Wesensmerkmale' bei Männern und Frauen behauptet, die auf angeborenen, ‚natürlichen'

[18] Die Gegenposition zu dem lange dominierenden Differenzpostulat bildet das Gleichheitspostulat. Dieses nimmt eine prinzipielle Gleichheit zwischen Männern und Frauen an und sieht die Unterdrückung der Frauen als ein Resultat historisch bedingter und somit veränderlicher Entwicklungen an. Die Vertreterinnen dieser Position kämpfen für den Abbau

Unterschieden basieren, so ist der Schluss schnell gezogen, dass die real existierenden Macht- und Hierarchieverhältnisse zwischen den Geschlechtern hierin ihre Ursache hätten und demnach ‚naturgewollt' und unveränderlich seien. Die Trennung in ein biologisches und ein soziokulturelles Geschlecht dagegen erlaubt es, Unterschiede zwischen Männern und Frauen nicht mehr als angeboren, sondern als sozial und kulturell erworben und somit als veränderlich anzusehen, wodurch mit der Einführung der *sex-gender*-Relation der Biologismus und mit ihm die argumentativen Sackgassen im Sinne der feministisch-emanzipatorischen Anliegen verlassen werden konnten.

Will man die *sex-gender*-Relation für die Forschung nutzbar machen, muss sie indes genauer definiert werden, so etwa, wie sich *sex* und *gender* zueinander verhalten, wie *gender* erworben wird, ob und inwieweit *sex* dabei eine Rolle spielt u. ä. m. Über die Spezifizierung der oben genannten allgemeinsten Definition herrscht jedoch kein Konsens. Neben der Position, die sozialen Geschlechter für unwichtig zu erklären und kulturelle Unterschiede als in Wahrheit natürliche zu deklarieren (deterministische Position), hat sich verstärkt seit den 1980er Jahren die Position verbreitet, welche die *sex-gender*-Relation als solche kritisiert und ablehnt, da sie in ihr einen erneuten Biologismus zu erkennen meint (konstruktivistische Position). Besonders zwei Punkte werden von den Vertreterinnen dieses Standpunktes hervorgehoben (vgl. hierzu bes. Gildemeister/Wetterer 1995, 205-214):

1. Betrachtet man *sex* als den biologischen Status und *gender* als den erworbenen Status der Geschlechter, so kann diese Betrachtungsweise implizieren, dass es jenseits der kulturellen Prägung eine ‚Natur der Geschlechter' gibt und dass die kulturelle Prägung aus der ‚natürlich'-biologischen Verfasstheit des jeweiligen Geschlechts hervorgeht oder in ihr ihre Wurzel hat. Ein Teil der vorfindlichen Geschlechtsunterschiede kann demnach weiterhin der Natur, also dem biologischen Geschlecht, zugeordnet werden. Gildemeister/Wetterer (1995, 205) zitieren Untersuchungen an Frauen unterschiedlicher Kulturen, die herausfinden wollen, wo sich Unterschiede und Ähnlichkeiten in der Gruppe der Frauen und in den Geschlechterverhältnissen finden lassen. Ein solches Vorgehen stellt letztlich eine Suche nach Universalien in der Natur der Frauen dar und ist somit keine Überwindung des Biologismus.

2. Der Gebrauch der *sex-gender*-Relation impliziert außerdem oft, stillschweigend das biologische mit dem sozialen Geschlecht zu parallelisieren:

---

sozialer Ungleichheit der Geschlechter in allen Bereichen der Gesellschaft, besonders auf dem geschlechtlich segregierten Arbeitsmarkt.

„Given this perspective, there are two sexes, male and female, and, correspondingly, two genders, masculine and feminine." (Kessler/McKenna 1985, 7) Man geht in diesem Fall also von der Vorannahme aus, dass es zwei biologische Geschlechter und zwei dazugehörige, ‚passende' soziale Geschlechter mit entsprechenden Rollenmustern, Verhaltensweisen, Eigenschaften usw. gibt.

Indem die Kritikerinnen des sex-gender-Systems sich gegen diese beiden Punkte wenden, widersprechen sie also zum einen der Etablierung einer Relation von Natur (*sex*) und Kultur (*gender*) und zum anderen der Postulierung einer naturgegebenen Zweigeschlechtlichkeit an sich. Während in Amerika und Großbritannien bereits in den späten 1970er Jahren ein radikaler Bruch mit jeglichem Biologismus – und das heißt konkret mit der Denktradition einer naturgegebenen Zweigeschlechtlichkeit und der Kategorie Geschlecht an sich – begann, wurde in Deutschland diese Diskussion erst spät, durch Judith Butlers Buch *Gender Trouble* (*Das Unbehagen der Geschlechter*, 1991), ausgelöst. Butler – und mit ihr einige andere – widersprechen zunächst einmal der Parallelisierung von *sex* und *gender*: Selbst wenn man davon ausgehe, dass anatomische Morphologie und biologische Konstitution binär organisiert seien (es also biologisch Männer und Frauen gebe), dürfe man nicht im gleichen Zuge annehmen, dass es auch zwei Geschlechtsidentitäten (*gender*) gebe. Außerdem verteilten sich die mannigfaltigen Geschlechtsidentitäten frei auf männliche oder weibliche Körper, das Konstrukt ‚Mann' bzw. ‚Frau' sei also nicht an den männlichen bzw. weiblichen Körper gebunden. Diese Prämisse wird von Butler dahingehend radikalisiert, auch die biologische Binarität der Geschlechts*körper* abzulehnen. Diese Thesen werden von ihr und von vielen anderen Forschenden auf dreierlei Weise begründet:

Erstens verweisen Butler und ihre Gesinnungsgenossinnen darauf, dass es keinen unmittelbaren Zugang zur ‚reinen', ‚wirklichen' ‚Natur' gebe, uns die ‚Natur' also immer schon im Modus sozial produzierten Wissens begegne, und demnach gleichursprünglich mit Kultur sei. Diese Erkenntnis, die uns aus der Philosophie schon lange bekannt ist und in jüngerer Zeit von Foucault (auf den sich Butler und andere ausdrücklich beziehen) weitergeführt wurde, bedeutet, auf die *sex-gender*-Relation angewendet, dass es keinen unverstellten Zugang zu der Kategorie *sex* gibt, diese vielmehr ebenfalls bereits kulturell geprägt ist. Es sei also nicht möglich, zu sagen, wie so etwas wie die ‚biologische Basis' des Menschen aussehen könne, da Wahrnehmen, Forschen und Sprechen über die ‚Natur' bereits kulturelle Handlungen seien. So wie der Körper als Konstrukt aufgefasst wird, so ist in diesem Denkzusam-

menhang auch die Zweigeschlechtlichkeit – und damit auch die Geschlechtlichkeit an sich – lediglich ein soziales Konstrukt und keine ‚Wahrheit'.

Besonders diskurstheoretisch orientierte ForscherInnen (wie Butler) praktizieren eine radikale Abkehr von jeglichem Biologismus. Für sie ist das Subjekt ausschließlich ein soziales, diskursiv-sprachliches Konstrukt ohne biologische Basis, das sich in der sozialen Interaktion herstellt bzw. im Netz der Diskurse hergestellt wird. Da die diskursive Konstruiertheit des Subjekts alle Aspekte miteinschließt – Körper, psychische Strukturen, Denken, Fühlen, Handeln usw. – verlieren das biologische Subjekt und der biologische Körper jegliche Realität und Bedeutung.

Es wird darüber hinaus darauf hingewiesen, dass der biologische Körper im alltäglichen Handeln, Denken, Fühlen und Sprechen gegenüber dem Symbolsystem Körper von geringerer Bedeutung sei. Um sich gegen die Berufung auf außerkulturelle Tatbestände in der Diskussion um die Geschlechter zu wenden (gemäß der alten Vorstellung, die biologischen Anlagen würden von den sozialisatorischen Umwelteinflüssen ergänzt, oder gemäß neueren kulturanthropologischen Ansätzen, die besagen, dass die Gesellschaft biologische Vorgaben auch übergehen oder neutralisieren könne), vertritt Hirschauer (1989, 101) die These der sozialen Konstruktion des Geschlechts, die den Körper nicht als Basis, sondern als *Effekt* sozialer Prozesse sieht. In seiner Transsexuellen-Studie konnte er zeigen, dass nicht der biologische Körper – genauer: die Genitalien – im Alltag wahrgenommen werden und ausschlaggebend für die geschlechtliche Zuordnung sind, sondern das soziale Geschlecht, die Körperdarstellungen oder das ‚Symbolsystem' Körper. Geschlechtszugehörigkeit wird demnach interaktiv durch die Individuen im Alltag hergestellt und ist keine biologische Notwendigkeit. So sagt auch Hagemann-White in ihrem viel beachteten Aufsatz „Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren ..." (1988, 233): „Gesellschaftlich legitime, für die Identität wirksame Geschlechtszugehörigkeit ist primär symbolisch, sie muß dargestellt werden. Wird sie erfolgreich dargestellt, so wird die Körperlichkeit so lange wie irgend nur möglich als dazu passend wahrgenommen."[19]

Das zweite Hauptargument gegen die *sex-gender*-Relation und das mit ihr verknüpfte System der Zweigeschlechtlichkeit beruft sich auf Forschungen

[19] Aus einem anderen Forschungszusammenhang heraus wird diese These auch von Laqueur (1992) vertreten, der in seiner Untersuchung der Geschlechtsauffassungen von der Antike bis ins 20. Jahrhundert nachweisen kann, dass bis in das späte 18. Jahrhundert allein das soziale Geschlecht ausschlaggebend für die geschlechtliche Bestimmung gewesen ist.

aus der Humanbiologie, die keine eindeutige Definition der Geschlechtszugehörigkeit liefern könne. Hagemann-White (1988, 228) zitiert die Biologen Wellner und Brodda, die „betonen, daß das äußere morphologische Geschlecht nur eine Geschlechtsbestimmung unter mehreren möglichen ist; es bestehe kein Grund, ausgerechnet sie als unabhängige Geschlechtsvariablen zu wählen".

Das dritte immer wieder vorgebrachte Argument gegen die Vorstellung einer naturgegebenen Zweigeschlechtlichkeit ist der Verweis auf andere Kulturen, in denen das Modell der Zweigeschlechtlichkeit nicht derart grundlegend für die Gesellschaft sei wie in der westlich-abendländischen Kultur und in denen die Gesellschaftsmitglieder sich nicht prinzipiell für ein Geschlecht, männlich oder weiblich, zu entscheiden hätten. Die ForscherInnen beziehen sich mit diesem Argument stets auf die Untersuchungen von Margaret Mead aus dem Jahr 1961, in denen dargelegt wird, dass es Kulturen gebe oder gegeben habe, in denen drei oder mehr Geschlechter existierten, Zwischengeschlechter anerkannt seien, ein Wechsel der Geschlechtszugehörigkeit möglich sei und Geschlechtszugehörigkeit aufgrund der Ausführung der Geschlechtsrolle und nicht aufgrund von Körpermerkmalen erfolge (zit. n. Hagemann-White 1988, 228-229).

Sex und *gender* sind also weniger unproblematische Kategorien, als es die frühen Forschungen annehmen, und das Verhältnis zwischen kulturellem und biologischem Prozess ist komplexer und reflexiver, als die polare Einteilung suggerieren mag.

Trotz aller Kritik, die an der *sex-gender*-Relation geübt wurde, halte ich sie für eine sinnvolle Analysekategorie. Im Folgenden möchte ich mich mit der hier vorgestellten Kritik an der Relation auseinandersetzen und darlegen, in welchem Sinne sie für die vorliegende Untersuchung gebraucht wird.

Wie oben ausgeführt, bezieht sich einer der drei Hauptkritikpunkte an der *sex-gender*-Relation auf Forschungen, in denen *gender* entweder als der ‚Überbau' von *sex* definiert wird, demnach also das soziale Geschlecht als aus dem biologischen hervorgegangen oder als in ihm wurzelnd gilt, oder auf solche Untersuchungen, in denen *sex* und *gender* parallelisiert werden, wodurch sozialen Eigenschaften eine biologische Entsprechung unterstellt wird (z. B. „Der in der sozialen Realität unterdrückten Frau entspricht ihr natürlich-passives Wesen."). In beiden Fällen wird also indirekt behauptet, dass es so etwas wie ‚Geschlechtscharaktere' gebe und die sozialen Geschlechter biologisch verankert seien – eine überholte Argumentationsweise, der die *sex-gender*-Rela-

tion ja gerade entgehen wollte. Nach meinem Dafürhalten muss dies nicht zwangsläufig die Konsequenz aus dem Gebrauch der Begriffe *sex* und *gender* sein. Ich möchte vielmehr die These aufstellen, dass man durchaus von einem biologischen und einem sozialen Geschlecht als voneinander getrennten, idealtypischen Konstrukten und Begriffen sprechen kann, die weder einander entsprechen müssen, noch aufeinander aufbauen. *Sex* bezeichnet demnach, unabhängig von *gender*, den biologischen Körper, den wir anhand von bestimmten Kriterien – Chromosomen, Hormonen, Genitalien usw. – definieren und der zwei idealtypische Ausprägungen, eine männliche und eine weibliche, aufweist. *Gender* bezieht sich in meinem Modell auf das soziale Geschlecht, das – anders als das biologische – nicht auf zwei Geschlechter reduziert sein muss, sondern eine Vielzahl von Geschlechtsidentitäten und -rollen, Verhaltensweisen, Handlungen, Denkweisen, Gefühlen usw. beinhalten kann. *Gender* geht nicht zwangsläufig aus *sex* hervor, das Soziale muss nicht seine Wurzeln im Biologischen haben, es muss auch keine Entsprechung zwischen dem sozialen und dem biologischen Geschlecht bestehen. Bestimmte Eigenschaften, Denk-, Gefühls- und Verhaltensweisen zu entwickeln, muss nicht zwangsläufig die Konsequenz daraus sein, bei der Geburt oder durch Chromosomenanalyse bzw. Ultraschall vor der Geburt biologisch als Mann oder Frau eingestuft worden zu sein (hierzu genauer unter Kapitel I.5). Die Begriffe *sex* und *gender* dienen also dazu, die Existenz von zwei biologischen Geschlechtern anzuerkennen, ohne dass *sex* automatisch irgendwelche sozialen Eigenschaften präjudiziert. Diese Trennung hat einige Vorteile – welche ich im Folgenden vorstellen möchte –, ist sich aber stets der Tatsache bewusst, dass sie eine für wissenschaftliche Zwecke künstlich erstellte ist. Denn biologisches und kulturelles Geschlecht sind trotz allem miteinander verwoben, und die Frage, wo die Natur aufhört und die Kultur anfängt bzw. was an einem Menschen ‚natürlich' und was kulturell bedingt ist, lässt sich nie beantworten, da die Sozialisationsvariable nicht kontrollierbar ist (vgl. Mertens 1997, 44).[20] Die Trennung in *sex* und *gender* erleichtert die Bearbeitung vieler Fragestellungen, da sie Aporien vermeidet (z. B. die, eine reale Existenz von

[20] Studien mit Neugeborenen haben bewiesen, dass *gender*-gesteuertes Verhalten und entsprechende soziale Erwartungen bereits gleich nach der Geburt beginnen. Andere ForscherInnen gehen sogar davon aus, dass die Eltern und besonders die Mutter sich gegenüber dem Ungeborenen unterschiedlich verhalten, wenn ihnen das Geschlecht desselben bekannt ist. Bewegungen und Lebenszeichen des Embryos werden unterschiedlich interpretiert und die Reaktionen der Mutter sowie ihr Dialog mit dem Ungeborenen fallen entsprechend verschieden aus, je nachdem, ob sie ein Mädchen oder einen Jungen erwartet.

Männern und Frauen zu bestreiten) und ermöglicht es, die Ebenen des Theoretischen und des Alltagspraktischen auseinanderzuhalten.[21]

Wenn ich nun die Kategorie *sex* so begreife, dass sie als Bezeichnung für zwei biologische Geschlechter dienen soll, so möchte ich mit dieser Definition den sozialkonstruktivistischen Denkmodellen indes nur bedingt widersprechen. Die Einsicht, dass es kein Sein außerhalb der Sprache gibt und daher jede Seinsbeschreibung bereits eine kulturell überformte Aussage darstellt, ist weder neu noch von der Hand zu weisen. Seit Jahrhunderten beschäftigen sich die Philosophen mit der paradoxen Situation, über ein Sein zu sprechen und zu forschen, das nur in unserer Wahrnehmung existiert, da uns das außerhalb unseres kulturell organisierten Denk- und Wahrnehmungsrahmens liegende Sein nicht zugänglich ist und niemals sein kann. Unsere Sprache gibt uns das

[21] In ihrem zum *sex-gender*-System alternativ entworfenen, dreigliedrigen Modell vertreten West und Zimmerman (1991) eine ähnliche Auffassung von *sex*, wie ich sie für die vorliegende Arbeit dargelegt habe, und differenzieren darüber hinaus die *gender*-Kategorie. West und Zimmerman unterscheiden zwischen „sex", „sex category" und „gender": Die Kategorie „sex" umfasst die sozial akzeptierten biologischen Kriterien, die Menschen als Männer und Frauen klassifizieren. Die Klassifikationskriterien können die Genitalien bei der Geburt sein oder die Chromosomen vor der Geburt. „Sex category" bedeutet die soziale Zuordnung zu einem Geschlecht, die Menschen im Alltagshandeln vollziehen. Sie orientiert sich an der sozial akzeptierten Darstellung der Geschlechtszugehörigkeit und muss nicht zwangsläufig mit dem biologischen Geschlecht (*sex*) übereinstimmen. „The act of categorization does not involve a positive test, in the sense of a well-defined set of criteria that must be explicitly satisfied prior to making an identification. Rather, the application of membership categories relies on an ‚if-can' test in everyday interaction […]. This test stipulates that if people can be seen as members of relevant categories, then categorize them that way." (Ebd., 20. Der Begriff „if-can"-Test wurde von West/Zimmerman aus der Untersuchung von Sacks 1972, 332-335 übernommen.) Während die Kategorisierung sich also auf Darstellung, d. h. in erster Linie auf äußere Erscheinungsmerkmale wie Kleidung, Frisur oder Make-up bezieht, wird das soziale Geschlecht, „gender", aufgrund von männlich oder weiblich konnotierten Verhaltensweisen in sozialen Situationen hergestellt. Definierte, aber unbewusste Verhaltensmuster werden in Interaktionen intersubjektiv erfüllt und so der Prozess der Herstellung des Geschlechts vollzogen.
Der Vorteil dieses in den Sozialwissenschaften viel beachteten Modells besteht darin, dass es die Herstellung des sozialen Geschlechts in der sozialen Interaktion, das *doing gender*, betont und somit dezidiert der Gefahr entgeht, das Geschlecht im Inneren des Individuums als Merkmal oder Eigenschaft von Personen zu verankern. Die soziale Konstruktion von Geschlecht und Zweigeschlechtlichkeit wird hervorgehoben und kann innerhalb dieser Dreiteilung nicht aus der biologischen Ausstattung des Menschen abgeleitet werden. Der grundlegenden Kritik an der Vorstellung einer biologischen (Zwei-)Geschlechtlichkeit kann dieses Modell freilich auch nicht entgehen.

System für unser Fühlen, Denken, Wahrnehmen und Handeln vor, und dieses System kann nicht verlassen werden, da wir unsere Sprache (auch im Wahrnehmen oder Denken) nicht verlassen können. Eine Abstraktion von Kultur ist demnach nicht möglich. Der Schluss der radikalen Konstruktivisten ist also berechtigt, auch das Geschlecht, das wir biologisch nennen und somit als ‚wahr', ‚natürlich gegeben' und ‚wissenschaftlich neutral' erfasst anerkennen wollen, als kulturell überformtes zu entlarven, da die biologisch-medizinische Geschlechtsbestimmung schließlich eine soziale Praxis ist und die biologische Geschlechtszugehörigkeit demnach auch ein soziales Konstrukt.

Die Einsicht in den grundsätzlichen Konstruktcharakter der Wirklichkeit und damit auch des Subjekts radikal weiterzudenken und auf die Geschlechter anzuwenden lässt jedoch die Tatsache außer acht, dass reale Frauen – und nur sie – in einem realen Akt die Kinder zur Welt bringen, die für den Fortbestand der Menschheit notwendig sind. Meine These besteht also darin, aufgrund der gegebenen (und – sofern man die Menschheit als ‚sinnvoll' akzeptiert – notwendigen) Tatsache der biologischen Reproduktion, der Generativität, von zwei biologischen Geschlechtern zu sprechen, ohne dabei den grundsätzlichen Konstruktcharakter aller Realität durch Sprache, also im weitesten Sinne durch Kultur, zu bestreiten.[22] Die Behauptung der Kritiker, die Zweigeschlechtlichkeit sei eine erzwungene Widernatürlichkeit, die ein Kontinuum in eine Polarität presse, kann für die sozialen Geschlechter zutreffen, nicht jedoch für die biologischen. (Dass man indes auch mit einiger Berechtigung an der sozialen Zweigeschlechtlichkeit festhalten kann, soll weiter unten, in Kapitel I.4, diskutiert werden).

---

[22] Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Landweer (1993b, 36): „Meine These ist, daß in jeder Kultur in Zusammenhang mit Sterblichkeit und Geburtigkeit [...]* die Generativität zu Kategorisierungen von ‚Geschlecht' führt. Wie diese Kategorien im Einzelnen verfaßt sind, ist prinzipiell offen, nicht aber, daß es zwei Kernkategorien gibt, die sich auf die Individuen beziehen, die an dem Vorgang des Geborenwerdens in der charakteristischen Weise beteiligt sind. [...] Es ist eine zu starke Vereinfachung zu meinen, erst der Mythos oder die Ideologie oder ‚der Diskurs' treibe die Differenz hervor. Vielmehr ist davon auszugehen, daß alle für eine Kultur relevanten Differenzen symbolische Unterscheidungen produzieren [...]. [...] wohl aber sind *Sterblichkeit*, *Geburtigkeit* und damit *Generativität* für jede Kultur je spezifische Herausforderungen, auf die mit entsprechenden Unterscheidungen und Praktiken mit prinzipiell unendlich variierbaren Inhalten geantwortet wird. Innerhalb dieser großen Variationsbreite möglicher Antworten gibt es eine *formelle* Gemeinsamkeit: Jede Kultur teilt ihre Individuen u.a. durch ihren möglichen jeweiligen Beitrag zur Generativität in Klassen ein." *An dieser Stelle bezieht sich Landweer auf das Buch *Vita activa oder vom tätigen Leben* von Hannah Arendt (München 1981; Erstveröffentlichung 1958).

Hieran anknüpfend möchte ich mich mit dem zweiten Hauptargument gegen die *sex-gender*-Relation auseinandersetzen, das mit dem Verweis auf Forschungen in der Humanbiologie behauptet, eine biologische Geschlechtsdefinition sei nicht möglich. In diesem Zusammenhang wird zum einen, wie eben erwähnt, davon gesprochen, dass das männliche und das weibliche Geschlecht sich eher auf einem Kontinuum als auf einer polaren Achse befänden, und zweitens wird auf die zahlreichen Ausnahmen hingewiesen, welche in der Natur vorkommen und es nicht erlaubten, alle Menschen zwei und nur zwei Geschlechtern zuzuordnen. Besonders die Schwulen- und Lesbenbewegung sowie die Zusammenschlüsse intersexueller Menschen drängen seit einigen Jahren darauf, die Vielfalt der Geschlechtlichkeit offiziell anzuerkennen, anstatt an der Grundüberzeugung einer dichotomischen Geschlechterwelt festzuhalten. Stellvertretend sei hier Hagemann-White (1988, 228) zitiert, die innerhalb der Sozialwissenschaften eine der ersten war, welche das Denksystem der Zweigeschlechtlichkeit kritisierte:

> Eine Sammlung aller Körpermerkmale, die bei der biologischen Geschlechtsbestimmung in Betracht gezogen werden (die Chromosomen, der Hormonspiegel, die inneren und äußeren Geschlechtsorgane) würde vermutlich für die Mehrheit der Bevölkerung, jedoch keineswegs für alle Personen ein [sic!] Geschlechtsdefinition hergeben, die eindeutig von Geburt an gilt und unverändert bleibt. Wird noch darüber hinaus – ganz im Sinne des biologischen Denkens – die Fähigkeit und Eignung zur Fortpflanzung in die Definition aufgenommen, so bleibt kaum noch eine Übereinstimmung mit der sozial wirksamen Praxis der Geschlechtszuordnung übrig.

Meines Erachtens eröffnet sich hier ein grundsätzliches Problem von Wissenschaft: Wie Hagemann-White schreibt, trifft die biologische Geschlechtsdefinition, wenn auch nicht auf alle Subjekte, so doch auf die Mehrheit der Bevölkerung zu. Tatsächlich handelt es sich bei intersexuellen Menschen (die Merkmale beider Geschlechter aufweisen) um ca. ein Prozent der Gesamtbevölkerung (Kaiser/Pfleiderer 1989, 15).[23] Negieren wir die Existenz von zwei biologischen Geschlechtern (die ja immerhin Garant für den Fortbestand der Menschheit sind) aufgrund der Gruppe der inter- und der transsexuellen

[23] Zuverlässige Zahlen für Transsexuelle gibt es nicht, da die große Mehrheit der transsexuellen Menschen danach strebt, das gefühlte Geschlecht durch entsprechende Operationen auch körperlich zu erwerben, um dann in der jeweiligen Geschlechtsgruppe als Frau oder Mann unauffällig zu leben.

Personen, so müssten wir im gleichen Zuge den Status des ‚Menschseins' in Frage stellen, da nicht alle Menschen den Vorstellungen entsprechen, die wir im Allgemeinen von einem Menschen haben (es gibt solche mit Armen und solche ohne Arme, Sehende und Blinde, Stumme und Sprechende, im Koma Befindliche, siamesische Zwillinge usw.). Ich möchte behaupten, dass es, ohne die politische Korrektheit dabei zu ignorieren, eine wissenschaftliche Notwendigkeit darstellt (wenn auch nicht immer eine befriedigende), idealtypische Formen zu definieren, auch wenn nicht alle Existenzweisen durch diese Formen in gleicher Weise erfasst werden. Diese Formen sollen die Verständigung ermöglichen oder erleichtern, aber natürlich keineswegs andere Formen pathologisieren.

Sprechen wir also von einer idealtypischen Form von ‚Männern' und ‚Frauen', so bestätigen die meisten Forschungen der Medizin durchaus nicht die Behauptungen, dass eine humanbiologische Geschlechtsdefinition nicht möglich sei und die beiden Geschlechter eher ein Kontinuum als zwei Pole darstellten. (Vgl. zum Folgenden Kaiser/Pfleiderer 1989, 9-20 und Nawroth/Ziegler 2001, 250-253.) Die Geschlechtsentwicklung wird in der Medizin ab dem Zeitpunkt der Befruchtung der Eizelle durch den Zeugungsakt beobachtet. Die embryonale Entwicklung des Genitalsystems weist zunächst tatsächlich ein indifferentes Geschlecht auf, d. h., dass bis etwa zur siebten Embryonalwoche weder die Keimdrüsen noch die Embryonalanlagen morphologisch unterscheidbar sind. Der einzige und im Sinne einer geschlechtlichen Definition ausschlaggebende Unterschied zwischen den Geschlechtern in diesem Entwicklungsstadium des Embryos liegt auf der chromosomalen, d. h. genetischen, Ebene; es besteht jedoch weder eine geschlechtliche Polarität noch ein Kontinuum. Ab der siebten bis achten Embryonalwoche ändert sich diese Situation: Die Gene und ihr Funktionieren sind dafür verantwortlich, dass Botenstoffe abgesondert werden, welche die Produktion von Hormonen und anderen Rezeptorstoffen initiieren und die geschlechtlich-differenzierte Entwicklung in Gang setzen. Wenn ein Y-Chromosom vorhanden ist, erfolgt eine Differenzierung der Genitalien zu Testes, wenn das Y-Chromosom fehlt, eine zu Ovarien. Die Entwicklung des XX-Embryos verläuft nun automatisch bis zur Geburt und danach bis zur Pubertät in Richtung Frau. Erst zu diesem Zeitpunkt können Störungen in der geschlechtlichen Entwicklung des Mädchens manifest werden, wenn die Funktionstüchtigkeit der Keimdrüsen, die notwendigen Vorgänge in den übergeordneten Zentren (wie der Hirnanhangdrüse und dem Hypothalamus) oder die zeitgerechte Hormonbildung nicht gewährleistet sind. Die Entwicklung des XY-Em-

bryos dagegen verläuft sehr viel störanfälliger. Da das genetisch weibliche Geschlecht gewissermaßen das ‚Ur'-Geschlecht darstellt, von dem sich das männliche Geschlecht abspaltet, können in allen Phasen der geschlechtlichen Differenzierung zum Mann – von der Ausbildung des gonadischen bis hin zum phänotypischen Geschlecht – Fehlschaltungen eintreten, welche die Entwicklung behindern. Plakativ formuliert, erfolgt die Ausbildung zum männlichen Neugeborenen als Akt der Abgrenzung vom weiblichen Embryo, d. h. die ursprünglich identischen Anlagen ‚dürfen' sich beim XX-Embryo weiterentwickeln, der XY-Embryo jedoch muss diese Entwicklung vor allem durch eine ausreichende Hormonproduktion unterdrücken und in die Ausbildung anderer, entsprechend männlicher Anlagen umleiten. Neben den identischen genetischen Anlagen des XX- und des XY-Embryos hat Letzterer spezielle Gene auf dem Y-Chromosom, welche für die Ausbildung des männlichen Genitals die entscheidenden sind. „Zur Entwicklung eines eindeutig weiblichen oder männlichen Phänotyps des Neugeborenen bzw. Fetus müssen spezifische molekulare und morphologische Vorgänge während der Ontogenese zeitlich geregelt und in richtiger Reihenfolge ablaufen." (Nawroth/Ziegler 2001, 242) Dieser ‚Kampf' gegen die Feminisierung des Embryos und später des Kindes endet mit der abgeschlossenen Pubertät.

Spricht man von einem im medizinischen Sinne ‚normalen' Mann, müssen zwar sowohl das chromosomale Geschlecht und die Geschlechtsorgane als auch die psychosexuelle Geschlechtseinstellung übereinstimmen, doch macht die Darstellung der biologischen Geschlechtsdifferenzierung Folgendes deutlich: Die Entwicklung zum ‚normalen' Mann im Sinne einer späteren Fähigkeit zur geschlechtlichen Fortpflanzung muss so rigoros in Abgrenzung zum Weiblichen erfolgen, dass man – selbst unter Berücksichtigung der existierenden hormonellen Schwankungen bei den einzelnen Individuen – biologisch nicht wirklich von einem Kontinuum der Geschlechter sprechen kann, sondern die Existenz von zwei biologischen Geschlechtern (*sex*) anerkennen muss.[24] Die in den Sexualwissenschaften vertretene konstruktivistische

[24] Wollte man, um die Vorstellung von einem geschlechtlichen Kontinuum zu stützen, solche Frauen als ‚männlich' bezeichnen, die wenig weibliche Hormone und solche Männer als ‚weiblich', welche wenig männliche Hormone besitzen, so gerät man bereits wieder in Gefahr, biologistisch und im Sinne von Geschlechtscharakteren zu argumentieren. Denn wenn man davon ausgeht, dass eine höhere Quantität an männlichen Geschlechtshormonen bedeutet, dass die betreffende Person ‚männlicher' ist als solche Personen mit einem geringeren Testosteronspiegel, unterstellt man, dass es doch so etwas wie ‚Männlichkeit' im biologischen Sinne oder ‚männliches Verhalten' gibt. Mit der Argumentationsweise vom

Theorie, die besagt, dass die Geschlechtsidentität rein sozial hergestellt sei, hat sich zudem empirisch nicht nachweisen lassen. Viele Forscher erkennen vielmehr an, dass körperliche, vor allem pränatale hormonelle Bedingungen die Entwicklung der psychosozialen Geschlechtsidentität steuern (*biased interaction theory*) (Schmidt 2000, 184), was natürlich noch nichts darüber sagt, wie die Ausprägung der sozialen Geschlechtsidentitäten aussehen mag.

Das dritte Argument gegen die *sex-gender*-Relation und das Denksystem der Zweigeschlechtlichkeit beruft sich auf die radikal konstruktivistischen Forschungen von Margaret Mead und führt andere Kulturen ins Feld, in denen eine solche ‚Zwangstrennung' der Geschlechter nicht existiere. Diese Kritik verlässt weitgehend die Ebene von *sex* und fragt – unabhängig von der biologischen Konstitution der Menschen – erstens danach, ob es eine Notwendigkeit gibt, alle Subjekte einer Gesellschaft zwei sozial präsentierten Geschlechtern zuzuordnen, und zweitens, warum dies in so vielen Gesellschaften praktiziert wird, während es in anderen anscheinend nicht der Fall ist.

In der feministischen Literatur wird das Argument der anderen Kulturen stets wiederholt, ohne dabei die grundsätzliche Problematik zu berücksichtigen, dass das von Mead erhobene und in ihrem Buch *Geschlecht und Temperament in drei primitiven Gesellschaften* (1935) publizierte empirische Material nicht überprüfbar ist und seine Zuverlässigkeit angezweifelt wird (vgl. Gilmore 1991, 221-222).

Gilmore bezieht sich in seiner Darstellung auf die Forschungen von Robert Levy und Robert Dentant über die androgynen Kulturen von Tahiti und Semai, in denen tatsächlich Männer, Frauen und Kinder prinzipiell gleich auftreten dürften und wo die Männer – anders als in allen anderen Kulturen – ihre Männlichkeit nicht durch Prüfungen unter Beweis stellen müssten. Dass ein drittes Geschlecht oder ein Zwischengeschlecht in diesen Kulturen anerkannt sei, kann indes nicht so ohne weiteres behauptet werden. Gilmore stellt dar, dass in der tahitischen Kultur pro Dorf *eine* anerkannte Person dritten Geschlechts lebe, nämlich ein Transsexueller, der eine spezielle Hütte bewohnt und zumeist allgemein geachtet wird (ebd., 227-228). Diese Beobachtung legt aber die Vermutung nahe, dass die Gesellschaftsmitglieder eben doch nicht frei über ihre Geschlechtsidentität entscheiden kön-

---

Kontinuum der Geschlechter entgeht man also nicht der Gefahr, biologistisch zu argumentieren, da man sich damit von einer rein idealtypisch gedachten Norm des biologischen Geschlechts trennt und die soziokulturellen Begriffe ‚männlich' und ‚weiblich' im biologischen Sinne verwendet.

nen, da es höchst unwahrscheinlich ist, dass der eine Dorf-Transsexuelle dem tatsächlichen Prozentsatz an Transsexuellen in einem Dorf entspricht. Zwar sind die Kulturen der Tahitianer und Semai in der Tat androgyner angelegt als die abendländischen, doch auch hier muss man eine gesellschaftliche Regulierung der Geschlechter annehmen und kann nicht von einer geschlechtlichen Freiheit sprechen: „Aber auch in diesen seltenen Fällen androgyner Geschlechterrollen muß das Individuum seine Wahl der Identität fürs Leben treffen und sich an die vorgeschriebenen geschlechtsbestimmten Regeln halten." (Ebd., 9)[25] Die Existenz dieser Kulturen sollte in unseren Diskussionen berücksichtigt werden, die Spärlichkeit der Daten (ebd., 239) und die Uneindeutigkeit der Kulturen (ebd., 238) lassen die Fälle als zu unsicher erscheinen, um sich wissenschaftlich auf sie zu berufen. Sicher ist dagegen, dass in allen uns bekannten Kulturen auf die eine oder andere Art und Weise sozial und/oder biologisch zwischen Männern und Frauen unterschieden wird.

Die Konsequenz aus dem radikalen Konstruktivismus, nämlich die Zweigeschlechtlichkeit, das Geschlecht selbst und das Subjekt als reine Diskurserfindungen aufzufassen, entfernt sich in so hohem Maße von der Alltagsrealität, dass sie wissenschaftlich nicht mehr praktikabel und auch nicht mehr in der Lage ist, sich mit existierenden Verhältnissen zu beschäftigen. Zu einem ähnlichen Schluss kommt Renate Hof (Bußmann/Hof 1995, 21), nachdem sie die grundsätzliche Erklärungsbedürftigkeit der *gender*-Kategorie und der *sex-gender*-Relation betont hat:

> Der Einsatz von *gender* als Analysekategorie versprach die Möglichkeit, die fragwürdig gewordene Opposition zwischen Frauen und Männern zu dekonstruieren, sie gleichzeitig jedoch in ihrer sozialen, kulturellen und politischen Realität als Mechanismus der Hierarchisierung ernstzunehmen. Mit Hilfe dieser Analysekategorie wurde versucht, das Phänomen der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern zu erfassen, *ohne* an dem problematisch gewordenen Postulat einer gemeinsamen „weiblichen" Erfahrung oder einer universellen Unterdrückung von Frauen festzuhalten.

[25] Gilmore nennt noch weitere Beobachtungen, die nahelegen, bei der Interpretation dieser Kulturen nicht zu schnelle Schlüsse zu ziehen. So z. B. werden „tahitische Jungen, die *sehr* feminisiert sind, manchmal mit der Prophezeiung etwas gehänselt [...], sie würden der nächste *mahu*." (Dies ist die Bezeichnung für den Dorf-Transsexuellen.) Gilmore erwähnt weiterhin die Tatsache, dass die Blasrohre der Männer als Virilitätssymbole betrachtet würden, welche als Phallus-Symbol interpretiert werden könnten und die Frage nach einem weiteren Begriff von Männlichkeit aufwürfen (ebd., 238-239).

Zahlreiche Forschungen haben gezeigt, dass ein minimales Festhalten an Vorstellungen vom Subjekt und vom Körper für die praktische wissenschaftliche Arbeit unerlässlich ist. Hirschauer ist zuzustimmen, wenn er schreibt (1989, 112):

> Da „ist" irgendein vorsozialer Körper, aber sobald wir ihn musternd erblicken oder gar anfangen zu beschreiben, was wir in ihm sehen, hat er aufgehört ein unkonstruierter, natürlicher Körper zu sein. „Der Körper" existiert für uns nur in sozialer Vermittlung: als Resultat von Formierung und Bearbeitung, als Signifikat von Darstellungen, Beschreibungen und Zuschreibungen und als Medium kultureller Inskriptionen. Als sozial voraussetzungslose „Basis" erscheint er nur als von den Naturwissenschaften konstituierter Gegenstand.

Wir können nicht einen Körper oder ein Subjekt als existent annehmen, die wir nicht gesehen haben; sobald wir das Subjekt oder den Körper aber betrachten, haben wir eine kulturell vermittelte Leistung erbracht und können nicht mehr von ‚Natur' sprechen. Dieser Aporie ist wohl nicht zu entgehen. Akzeptieren wir jedoch diese Tatsache und fassen Subjekt und Körper als ausschließlich soziale Kategorien auf, geraten wir wiederum in Aporien, da wir andere Aspekte der menschlichen Existenz und Kultur negieren müssten: Die oben erwähnte Generativität, das Subjekt als Träger eines individuellen und kulturell-kollektiv geprägten Unbewussten (Psychoanalyse), den Körper als Medium kultureller Erinnerung (Gedächtnisforschung; vgl. u. a. Aleida und Jan Assmann), Leiblichkeit und Sinnlichkeit als wichtige Bestandteile des menschlichen (Er-)Lebens und Räume der Geschichte (Duden 1993), Leiblichkeit und Subjektivität als notwendige Bestandteile und Bedingungen für das Funktionieren von Sozialität (Lindemann 1993). Becker-Schmidt (1993, 40) erwähnt außerdem grundsätzliche Aspekte: „Es gibt phylo- und ontogenetische Gründe, von den Besonderheiten männlicher oder weiblicher Körper nicht einfach zu abstrahieren."

Es lässt sich grundsätzlich für die ganze Diskussion um *sex* und *gender* beobachten, dass bei jedem Modell und jeder These der Vorwurf erhoben werden kann und erhoben wird, dass biologistisch argumentiert würde, da man eben den Aporien nicht gänzlich entgehen kann. Kessler/McKenna (1985, 169) haben den Entschluss für ihre Definition so formuliert:

> The major dilemma of the ethnomethodologist is the problem of infinite regress. […] We all have to make a decision to take *something* for granted, to stop somewhe-

re; otherwise it would be impossible to get out of bed in the morning. Our decision has been to stop here; others may wish to go on.

Diesem Standpunkt möchte ich mich anschließen: Meine Definition von *sex* und *gender* will eine mögliche und begründete Definition im Sinne des wissenschaftlichen Fortkommens und der Verständigung sein und für die folgenden Analysen Gültigkeit haben, ohne indes Allgemeingültigkeit beanspruchen zu wollen oder andere Konzepte als weniger sinnvoll abzulehnen.

4. Binäre Strukturen

Der oben erläuterten weit verbreiteten binären Einteilung der Geschlechter entspricht eine binäre Organisation der Kultur und der wahrgenommenen Welt. Dass sich die Menschen bei der Wahrnehmung und Beschreibung der Welt stets binärer Oppositionen bedienen, konnte Lotman (1986, bes. 311-347) anhand der Tiefenstrukturanalyse literarischer Texte nachweisen.[26] Ein Beispiel: Räumliche Oppositionen wie hoch vs. tief können topographisch anhand der Begriffe Berg vs. Tal verbildlicht werden, was, je nach Kontext, semantisch den Oppositionspaaren heilig vs. profan, gut vs. böse oder anderem entsprechen kann. Dass der Wahrnehmung, dem Denken und der Beschreibung der Welt ein binäres Ordnungsmuster zugrundeliegt, ist mit der Tatsache verbunden, dass unsere ganze Sprache binär organisiert ist, was von Saussure erstmals systemhaft beschrieben und im Anschluss an ihn von den Strukturalisten weiterentwickelt wurde. Saussure geht davon aus, dass erstens die Sprachzeichen keine intrinsischen Bedeutungen haben und zweitens die Sprache keine vorgegebene Realität widerspiegelt, sondern dass Bedeutung durch Differenzen zu den jeweils anderen Zeichen entsteht und ‚Realität' damit erst konstituiert wird. Das Organisationsmuster der binären Strukturierung wird von Saussure auf die kleinsten sprachlichen Elemente, die Phoneme, bezogen, welche ihre Bedeutung durch Differenz zu anderen Phonemen erhalten. Ein Beispiel: Nur durch die phonologische Unterscheidung zwischen [b] und [r] können wir auch die Begriffe „Baum" und „Raum" semantisch unterscheiden. Das eine erhält also erst durch die Existenz des anderen Bedeutung.

Auf ihrer Suche nach einem Denken außerhalb binärer Oppositionen gibt Cixous zu bedenken, dass es auch ternäre Strukturierungsmuster gibt, in denen Bedeutung nicht in Relation zu einem Oppositionsbegriff, sondern in Relation zu den *items* derselben Serie produziert wird (so in den Steigerungsreihen der Adjektive, wie z. B. gut-besser-am besten) (zit. n. Moi 1985, 105), doch unterliegen auch diese Reihen der oben beschriebenen grundsätzlichen

[26] Auch Pierre Bourdieu registriert in seiner soziologischen Untersuchung eine binäre Einteilung der Welt unter dem Grundsatzpaar männlich-weiblich. Alle Gegenstände und Praktiken werden in „ein System homologer Gegensätze" (Bourdieu 2005, 18) eingereiht, welches an sich „willkürlich" ist, uns jedoch als „natürlich" erscheint, da es recht unveränderlich „seit Jahrtausenden in die Objektivität der sozialen Strukturen und in die Subjektivität der mentalen Strukturen eingeschrieben ist" (Bourdieu 1997, 153). Männliche Herrschaft wird so in der sozialen Welt „objektiviert" und im Habitus der Individuen „inkorporiert".

Funktionsweise: Der Begriff „gut" bleibt bedeutungsleer, wenn ihm nicht ein entsprechendes Pendant zugeordnet ist, also „nicht gut".

Die Tatsache, dass unsere Wahrnehmungsmuster, unser Denken und unsere Sprache – wie sich unter anderem in dem Kulturprodukt literarischer Text zeigt – binär organisiert sind, legt die Vermutung nahe, dass es einer Art anthropologischem Grundbedürfnis zu entsprechen scheint, die Welt binär zu strukturieren. Bei der Suche nach Ur-Ursachen (also solchen, die möglicherweise noch vor der Sprache liegen) stoßen wir auf unseren weitgehend binär angelegten Körper (zwei Hirnhälften, jeweils zwei Gliedmaßen, zwei Augen, zwei Ohren usw.), bei dem jede Hälfte jeweils wichtige Funktionen in Abhängigkeit von der anderen Hälfte erfüllen muss. Meine Annahme lautet, dass die binäre Strukturierung der Welt keine Zufälligkeit und keine ‚moderne Erfindung' zum Zwecke der Machtausübung und des Machterhalts der hegemonialen Gruppen ist, sondern dass sie tiefliegende Ursachen hat: bereits unsere Körperstruktur bereitet eine binäre Wahrnehmung der Welt vor, was unser Denken und unsere Sprache prägt. Da wir die Welt zunächst von uns aus betrachten, legt es die binäre Funktionsweise unseres Körpers nahe, auch die Welt binär wahrzunehmen, z. B. vor vs. hinter mir (anders als manche Tiere können wir nicht zugleich in verschiedene Richtungen blicken), rechts vs. links von mir usw. Dass die binäre Einteilung der Welt, zu der auch eine Trennung zwischen Männern und Frauen gehört, keine moderne Erfindung ist, zeigen auch ethnologische Feldforschungen bei Eingeborenen, die deutlich machen, dass in archaischen, nicht-industrialisierten und unter gänzlich anderen Lebensbedingungen existierenden Gemeinschaften die Welt binär eingeteilt wird, wobei auch die Opposition zwischen den Geschlechtern eine große Rolle spielt (vgl. z. B. Lévi-Strauss 1977, 148 ff.).

Meine zweite Annahme in diesem Zusammenhang lautet, dass es einer sozialen Funktion und Notwendigkeit entspricht, die Welt zu strukturieren, und dass diese Strukturierung sich notwendigerweise häufig binärer Oppositionen bedient. Der Mensch besitzt ein Bedürfnis nach Eindeutigkeit in der Welt, und Klassifizierungen stellen ein universelles Prinzip zur Vereindeutigung der Welt dar. Um uns in der Welt zurechtzufinden, müssen wir sie strukturieren und kategorisieren und so ihren Facettenreichtum und ihre Widersprüchlichkeit auf ein Maß reduzieren, das für uns im alltäglichen Leben handhabbar und erträglich ist. Wir teilen die Welt in verstehbare Kategorien ein, damit sie uns nicht in beängstigender Weise als kontingentes, ungeordnetes Chaos ‚überfällt'. Die Reduzierung von Komplexität und das Schaffen von Ordnung und Sinnhaftigkeit dienen also zum einen dem ‚Zu-

rechtfinden‘ in der Welt und zum anderen der Verminderung von Angst. Außerdem gewährleisten diese Orientierungs- und Strukturierungsmuster, welche nicht nur für die ‚äußerlich‘ existierende Welt, sondern auch für alle sozialen Phänomene gefunden werden, das Zusammenleben und die Kommunikation innerhalb einer Gesellschaft. Denn nur auf der Grundlage einer von der Mehrzahl der Individuen einer Gemeinschaft geteilten Weltversion, d. h. gemeinsamer Strukturierungsmuster und einer gemeinsamen Verstehensgrundlage, ist eine Verständigung unter den Gesellschaftsmitgliedern und ein einigermaßen reibungsloses Zusammenleben unter ihnen überhaupt möglich. Durch Teilhabe am gesellschaftlichen Diskurs produzieren die Subjekte einer Gesellschaft ein kollektives Wissen und einen *common sense* gemeinsamer Annahmen. Dass dieser Diskurs in sich widersprüchlich ist, die produzierten Ordnungen keine unveränderlichen Konstrukte darstellen und darüber hinaus zahlreiche individuelle Abweichungen existieren, negiert nicht die grundsätzliche Tatsache, dass die Menschen die Welt strukturieren und diese Strukturierungsmuster in einer Gemeinschaft weitgehend miteinander teilen. Die Sprache als System von Symbolen und die Sprachfähigkeit als Fähigkeit zum symbolischen Tausch sind die entscheidenden Größen in dem gemeinschaftsstiftenden Vorgang, der Welt eine Ordnung zu geben und sie verstehbar und beherrschbar zu machen.

Dass sich nun die Kategorisierung und diskursive Erschaffung der uns umgebenden Welt häufig binärer Oppositionen als Kategorisierungs- und Ordnungsmuster bedient, hat zum einen seinen Grund in den oben beschriebenen Tatsachen der binären Organisation von Wahrnehmen, Denken und Sprache. Zum anderen spielen hier die Mechanismen der Identitätsbildung eine Rolle: Um ein Ich bzw. Selbst zu konstituieren, sich als Selbst in Abgrenzung zu den anderen und zur Umwelt wahrzunehmen, benötigt man *einen* anderen (und nicht mehrere), mit dessen Hilfe die Abgrenzung als Dialog vollzogen werden kann (innen vs. außen, ich vs. der andere). Die eigene Identität kann es nicht ohne einen anderen geben, der die Grenze des eigenen Selbst deutlich macht. Für die Ausbildung der sexuellen Identität als einer wichtigen Grundlage eines eindeutigen Identitätsgefühls spielt die Dualität der Geschlechter eine fundamentale Rolle.

Das gleiche gilt auch für die Identitätsbildung im Gruppenprozess: Als Voraussetzung für ein Gefühl von Identität spielt im individuellen und kollektiven Identitätsbildungsprozess ein „Grundbedürfnis nach Anerkennung und Zugehörigkeit“ (Keupp 1997, 30) eine entscheidende Rolle, welches vereinfachende Mechanismen bei der Identitäts- und Gruppenbildung fördert.

Der Eigen- und der Fremdgruppe werden so stark voneinander unterschiedene Merkmale zugesprochen, um sie als zwei separate Gruppen wahrnehmen zu können. Hier sind dieselben Mechanismen am Werk, wie sie oben für das Funktionieren der Sprache beschrieben wurden: Eine Gruppe – z. B. die Gruppe Frau – kann nur existieren, weil sie sich von einer anderen Gruppe – in diesem Fall der Gruppe Mann – absetzt. Um sich als Subjekt mit einer stabilen Identität wahrnehmen zu können, braucht der Mensch die Gewissheit, einer Gruppe zuzugehören. Es stellt ein Grundbedürfnis des Menschen dar, dass er selbst von seinen Mitmenschen eingeordnet werden kann (um bei dem Beispiel zu bleiben: die anderen Subjekte sollen erkennen können, ob ich zu der Gruppe der Männer oder zu der der Frauen gehöre) und dass er seinerseits die anderen Menschen einordnen kann. Wetherell/Stiven/Potter weisen nach, dass die Individuen Männer und Frauen als distinkte Gruppen kategorisieren, bei denen die Differenzen gegenüber den Ähnlichkeiten überwiegen und die Selbstdarstellung über eine Abgrenzung von der jeweils anderen Gruppe funktioniert (1987, 63). Je nachdem, wieviel Ambivalenz, Kontingenz und Widersprüchlichkeit eine Gruppe oder ein Individuum ertragen kann, müssen die Abgrenzungen mehr oder weniger rigide ausfallen. Keupp (1993, 248) weist nach, dass die Trennung der Eigen- und Fremdgruppe um so stereotyper, vereinfachender und rigider ausfällt, je verunsichernder die kollektiven Lebensumstände (etwa durch gesellschaftliche Umstrukturierungsprozesse, Kriege, Krisen usw.) ausfallen.

Genau hierin liegt die mit dem Bedürfnis nach Strukturierung der Welt und vor allem mit der Strukturierung in binären Oppositionen verbundene Gefahr der Ausgrenzung all dessen, was nicht als einer der beiden Gruppen zugehörig angesehen werden kann, bzw. der Gleichmachung derjenigen Phänomene, die sich nicht klar einordnen lassen. Bezogen auf die *sex-gender*-Dichotomie bedeutet dies zweierlei: Erstens werden Menschen, die sich nicht eindeutig einem biologischen Geschlecht zuordnen lassen, entweder aus der Gemeinschaft der Menschen (die sich in zwei geschlechtlich voneinander unterschiedene Gruppen, Männer und Frauen, aufteilen) als anormal ausgeschlossen, oder sie werden einer Seite dieser Gemeinschaft zwangsweise zugeordnet. Zweitens fördert das Bedürfnis nach Strukturiertheit und Einheitlichkeit, das nur begrenzt und in individuell sehr unterschiedlichem Maße Kontingenz und Abweichung ertragen kann, die Gleichsetzung von *sex* und *gender*. Weiter oben habe ich dargestellt, dass *sex* und *gender* als zwei getrennt gedachte Konstrukte aufzufassen sind, so dass Anzahl und Gestaltung des sozialen Geschlechts unabhängig von *sex* sind. So wird in vielen sozialen

Situationen, wie z. B. in der Arbeitswelt, dem biologischen Geschlecht eine Bedeutung zugesprochen, die keiner stichhaltigen Begründung standhält.[27] Die Gefahren, *sex* und *gender* gleichzusetzen sowie bei der (binären) Strukturierung der Welt in ausgrenzender oder gleichmachender Weise zu vereinfachen, wurden freilich auch innerhalb der Feminismus- und Gender-Forschung gesehen und waren unter anderem die Gründe dafür, die Zweigeschlechtlichkeit als sozial konstruiertes Zwangssystem abzulehnen.

Ich habe oben dargelegt, dass die Strukturierung der Welt eine diskursive Handlung ist, die diese uns umgebende und von uns wahrgenommene Welt nicht abbildet, sondern konstruiert. Dass die Mehrheit der Subjekte die Menschen in zwei Geschlechter einteilt, ist dabei zwar eine soziale Handlung, aber, wie auch deutlich wurde, keine rein willkürliche. Das Strukturierungsbedürfnis des Menschen, welches sich häufig binärer Oppositionen bedient, erfüllt wichtige und notwendige soziale Funktionen. Kommunikation und zwischenmenschliches Handeln funktionieren nur auf der Basis von codiertem und somit in gewissem Rahmen erwartbarem, einschätzbarem Verhalten und entsprechend adäquaten oder als adäquat empfundenen Reaktionen. Nicht nur die *Vereinheitlichung* der Phänomene birgt also Gefahren in sich, sondern auch umgekehrt die *Negierung* aller Kategorien. Und dies gilt auch für die Kategorie Mann-Frau.

Derrida kritisiert, dass das System des abendländischen Denkens die Welt durch hierarchisch geordnete binäre Oppositionen strukturiere, bei denen jeweils ein Begriff als ursprünglich und zentral, der andere als abgeleitet und marginal bezeichnet werde (z. B. das Wesentliche ist das Gesetz, das Nicht-Wesentliche das Chaos, ebenso bei den Oppositionspaaren Kultur-Natur, Form-Stoff, Subjekt-Objekt). Diese Hierarchie der Begriffe, welche unbestreitbar eben auch für das Oppositionspaar Mann-Frau gültig ist, muss jedoch, wie oben dargelegt, nicht die zwangsläufige Konsequenz daraus sein, die Existenz von Männern und Frauen anzuerkennen. Die notwendige Kritik an den z. T. immer noch bestehenden hierarchischen Geschlechterverhältnissen in unserer Gesellschaft darf nicht dazu verleiten, wie Tyrell (1986, 52) sagt, einen neuen Mythos einer *Nicht*notwendigkeit geschlechtlicher Dif-

[27] Das häufigste Argument in diesem Zusammenhang ist das der körperlichen Unterlegenheit der Frau gegenüber dem Mann. Die Geschichte und der Blick über die Landesgrenzen zeigen jedoch, dass Frauen oft und in vielen Ländern sehr harte körperliche Arbeiten verrichten mussten bzw. müssen (z. B. der Wiederaufbau nach dem Krieg, Arbeiten auf dem Felde mit und ohne Maschinen).

ferenzierung in die Welt zu setzen. Die Forschung sollte also nicht danach fragen, *ob* es in unserer sozialen Welt binäre Oppositionen gibt oder geben darf, sondern ihre kritischen Fragen sollten vielmehr lauten: Wie rigide werden die Grenzen zwischen den binären Oppositionen gezogen, wie sind sie semantisch ‚gefüllt', sind mit den Dichotomien Hierarchien verbunden und wenn ja, welche? Diese Fragen sollen grundlegend sein für die Analysen der literarischen Texte in der vorliegenden Arbeit.

Ich möchte meine Thesen zusammenfassen: Die Strukturierung und Kategorisierung der Welt ist unumgänglich, notwendig und sinnvoll, binäre Strukturierungen sind dabei nicht zufällig, sondern haben tiefgehende Ursachen und erfüllen wichtige soziale, gesellschaftsstabilisierende Funktionen. Die Existenz von binären Oppositionen an sich – und dies gilt auch für die Zweigeschlechtlichkeit – sollte nicht negiert werden, sondern es sollte erstens nach der historisch jeweils unterschiedlichen semantischen Füllung und Besetzung dieser Oppositionen sowie zweitens nach den aus ihnen abgeleiteten Konsequenzen und insbesondere den sich hieraus ergebenden Hierarchien und Machtstrukturen gefragt werden.[28] Ich schließe mich also nicht den radikalen konstruktivistischen Ansätzen an, welche Zweigeschlechtlichkeit und Geschlecht an sich als reine Diskurserfindungen bezeichnen, sondern den interaktionstheoretischen Ansätzen, die soziale Zweigeschlechtlichkeit als Resultat eines *doing gender*, einer sozialen, alltagsbezogenen Handlung, betrachten.

Wir haben festgestellt, dass die Welt strukturiert wird und werden muss und binäre Oppositionen dabei eine wichtige Rolle spielen. Bei genauerem Hinsehen müssen wir jedoch erkennen, dass die Geschlechter nicht eine Kategorie unter vielen darstellen, sondern dass es sich dabei um eine der grundlegendsten Kategorien überhaupt handelt. Für viele Gesellschaften stellen Geschlecht und Gattung das wichtigste Erkenntnisschema zum Verstehen von Umwelt und eigener Person dar (Badinter 1993, 83). Der essentielle Charakter der geschlechtlichen Dichotomie wird darin deutlich, dass sie sich in kulturellen Codierungen niederschlägt und dass darüber hinaus kulturelle und natürliche Gegebenheiten geschlechtlich konnotiert sind, die dabei mit

[28] Wenn man die Existenz von binären Oppositionen anerkennt, sollte drittens danach gefragt werden, warum sich überhaupt Hierarchien gebildet haben und die Hierarchie zwischen Mann und Frau in der Geschichte meist zuungunsten Letzterer ausfiel und der Mann als das Maß und der Mensch begriffen wurde, während die Frau als das Andere, das Abgeleitete, der Sonderfall galt. Diese Fragen gehen jedoch über den Rahmen der vorliegenden Untersuchung hinaus.

Assoziationen, Mythen und kulturellen Vorstellungen und Stereotypen verknüpft werden. Einige Beispiele: Die Dichotomie Gefühl-Vernunft ist kulturell dahingehend codiert, dass wir das Gefühl dem Weiblichen zusprechen und dem Männlichen die Vernunft; „Mutter Natur" und „Mutter Erde" werden als gütig, als dem Kreatürlichen und Lebenspendenden, aber auch dem Unberechenbaren zugehörig gedacht; die Tiefen der Erde als Mutterschoß sowie das weiblich konnotierte Meer werden assoziiert mit dem Unergründlichen und dem Mütterlich-Verschlingenden.

Die Kategorie Geschlecht und die damit verbundene Opposition Mann-Frau durchziehen anders als andere Kategorien, wie z. B. Klasse oder Ethnie, in entscheidender Weise unser ganzes soziales und alltägliches Leben. Dabei zeigt sich weiterhin, dass die Geschlechter-Dichotomie nicht nur die grundlegende Kategorie schlechthin ist, sondern auch eine nach eigenen Mechanismen funktionierende Opposition besonderer Art, die in vielem nicht mit anderen Kategorien vergleichbar ist. So ist sie wohl die einzige Kategorie, die gleichmäßig über die ganze Gesellschaft verteilt ist: Es gibt unter allen Nationalitäten und in allen Schichten Männer und Frauen. Gleichzeitig ist sie eine der wenigen Kategorien, die nicht – oder zumindest nicht ohne weiteres – verändert werden kann: Die Schichtzugehörigkeit, selbst die Nationalität (wenn auch nicht die Hautfarbe) können verlassen werden, üblicherweise aber nicht das Geschlecht. Als Wichtigstes ist aber wohl zu nennen, dass die Geschlechter, anders als andere Gruppen, durch Liebe und Sexualität miteinander verbunden sind. Die Opposition zwischen Männern und Frauen ist also nicht nur eine trennende, sondern auch – oder sogar in erster Linie – eine verbindende. Die aus der Mann-Frau-Opposition abgeleitete Hierarchie fiel zwar bekanntermaßen meist zuungunsten der Frau aus, war aber nie so eindeutig wie z. B. die Klassen-Hierarchie: Trotz ihres Ausschlusses aus vielen gesellschaftlichen Bereichen genoss die Frau auch Privilegien, sie wurde nicht nur verachtet, sondern auch verehrt usw. (Goffman 1994, 40). Die Verbundenheit und das Aufeinanderangewiesensein zwischen Männern und Frauen, die Unentrinnbarkeit und die Omnipräsenz des Geschlechts machen diese Kategorie zu der grundlegenden schlechthin und zu dem Dauerthema unter den Menschen.

5. Geschlecht, Diskurs und literarischer Text

Wenn ich weiter oben gesagt habe, dass ich mich an interaktionstheoretische Ansätze[29] statt an den diskurstheoretisch-konstruktivistischen Ansatz (besonders vertreten durch Butler) anschließe, so muss diese Aussage nun differenziert werden. An Butler angelehnte Diskurstheorien innerhalb der Geschlechterforschung vertreten, wie bereits erläutert, sehr radikale und nach meinem Dafürhalten kaum noch praktisch umsetzbare Standpunkte, die das System der Zweigeschlechtlichkeit sowie die Geschlechtlichkeit an sich als Ergebnisse entsprechender gesellschaftlicher Diskurse dekonstruieren und prinzipiell ablehnen. Die Interaktionstheorie begreift die Zweigeschlechtlichkeit dagegen als Produkt eines *doing gender* und geht von der zentralen Annahme aus, dass wir unsere Wirklichkeit andauernd in sozialen Praktiken produzieren (Bilden 1991, 280), beschäftigt sich somit also ebenfalls mit gesellschaftlichen Diskursen und stimmt an zahlreichen Punkten mit sozialpsychologischen Diskurstheorien überein (wie sie insbesondere von Potter/Wetherell 1987 vertreten werden). Die VertreterInnen der Interaktionstheorie des *doing gender* nehmen unterschiedlich radikale Standpunkte ein, die von der diskurstheoretischen Annahme, dass alles Zuschreibungspraxis sei, bis hin zur Bewahrung eines stärker alltagspraktischen Bezugs reichen. Ich möchte mich einer weniger radikalen Ausrichtung anschließen, obwohl sie, wie oben bereits mehrfach angesprochen, einer wissenschaftlichen Gratwanderung gleicht: Ich trenne idealtypisch zwischen *sex* und *gender*, um einerseits zwei reale biologische Geschlechter anerkennen zu können und um andererseits den diskursiv hergestellten Konstruktcharakter der Wirklichkeit nicht negieren zu müssen.

Dadurch, dass wir die Wirklichkeit als sprachlich-diskursiv hergestellte akzeptieren, anstatt von ‚natürlichen' Gegebenheiten und intrinsischen Bedeutungen auszugehen, wird die Wirklichkeit jedoch nicht inexistent. Diesen Standpunkt kann man auch mit Hilfe des *doing gender*-Konzeptes begründen, auch wenn dies nicht so ausdrücklich getan wird. Denn die Wirklichkeit wird nicht (nur) abstrakt sprachlich konstruiert, sondern auch – oder sogar vor allem – in sprachlichen, sprachlich begleiteten, vorbereiteten oder auch nonverbalen *Handlungen*.

[29] Bekannte Vertreter dieser Richtung sind Hagemann-White (1988); Hirschauer (1989); West/Zimmerman (1991).

> Trotzdem kann Sprache in Form von gesellschaftlich und historisch spezifischen Diskursen keine sozialen und politischen Auswirkungen außer in und durch die Handlungen der Individuen haben, die zu ihren Trägerinnen werden, indem sie die Subjektivitätsformen und die Bedeutungen und Werte, die sie bereitstellt, annehmen und ihnen gemäß handeln. Das Individuum ist sowohl der Schauplatz für eine ganze Reihe möglicher Formen von Subjektivität als auch, in jedem einzelnen Augenblick des Sprechens oder Denkens, ein Subjekt, das dem Regime der Bedeutungen eines bestimmten Diskurses unterworfen und entsprechend zu handeln in der Lage ist. (Weedon 1991, 51)

Als Teil des Diskurses ist das Individuum nicht von der Gesellschaft zu trennen und somit nicht von den alltäglichen Konstruktionsprozessen, die durch interaktionelles und institutionelles Handeln vollzogen werden. Das Geschlecht als konstitutives Merkmal für jede Interaktion in der Gesellschaft wird zwar durch das Handeln der Individuen hervorgebracht, doch dieses Handeln ist ein interaktiv strukturiertes Tun in sozialen Situationen, im sozial geregelten Raum (Gildemeister/Wetterer 1995, 236). Geschlechtsdifferenzen werden in der Interaktion reproduziert und zwar unvermeidlich, von allen Subjekten der Gesellschaft und in einer fortlaufenden Praxis der Wechselwirkung: *gender* wird durch Interaktion kreiert und gleichzeitig strukturiert es dieselbe. Die Individuen sind also nicht bloße Objekte von Sozialisationsprozessen, sondern sie sind aktiv Beteiligte, Handelnde, in einem permanenten Prozess der Konstruktion von Wirklichkeit (vgl. Bilden 1991, 290), des *doing gender*.

Weiter oben wurde gesagt, dass die Menschen das sinnvolle und notwendige Bedürfnis haben, der Welt eine Ordnung zu geben, ihre Komplexität zu reduzieren und sie mit Hilfe von Kategorien zu strukturieren. Da alle in einer Gesellschaft lebenden Individuen durch Teilhabe an dieser Gesellschaft auch an einem kollektiven Diskurs teilnehmen, von dem sie beeinflusst sind und den sie gleichzeitig mitbeeinflussen, erfinden sie auch die Kategorisierungen nicht jeweils neu. Diese existieren vielmehr im Diskurs und werden von den Subjekten durch die Sozialisation erworben und lediglich individuell überformt. Das bedeutet, dass der Diskurs mit seinen Ordnungsmustern der individuellen Rede und dem individuellen Text vorgeschaltet ist, welche an einem oder an mehreren Diskurssträngen gleichzeitig partizipieren. Die Teilhabe am Diskurs führt zur Teilhabe an gemeinsamen Ordnungsmustern, so dass die mit diesen verbundenen Annahmen, Weltversionen, Ideologien, Stereotype und Mythen reproduziert und erhalten werden. Die Kategorien des Diskurses dringen bis in das Innerste der Individuen und sind verantwortlich

dafür, dass diese ihre Denk- und Wahrnehmungskategorien miteinander teilen. Der Diskurs steht somit nicht nur in Wechselwirkung mit der individuellen und kollektiven *Rede*, sondern auch mit dem Handeln, Wahrnehmen, Denken, Fühlen und den individuellen psychischen Strukturen (z. B. Weedon 1991, 144). Dabei muss man davon ausgehen, dass sich binäre Kategorisierungen besonders leicht durchsetzen, da sie, wie oben beschrieben, einem anthropologischen Grundbedürfnis entgegenkommen.

Dass die Sprache und das Gesprochene bzw. Geschriebene nicht die Welt abbilden, sondern die Wirklichkeit und ihre Bedeutungen konstruieren, die symbolischen Ordnungen, innerhalb derer wir uns bewegen, also nicht genuin natürliche sind, sondern durch sprachliche Konstrukte, also Diskurse, produzierte, darf jedoch nicht zu dem häufig gezogenen Fehlschluss verleiten, dass alle Konstrukte innerhalb des Diskurses völlig willkürlich wären. Ich gehe nicht davon aus, dass die sozialen Ordnungsmuster ihre hohe Konsensfähigkeit aus einer biologischen Ursächlichkeit ziehen, aber ich möchte behaupten, dass soziale Klassifikationen (und binäre Oppositionen) nur deshalb in so breitem Maße geteilt werden, weil sie kollektiven psychischen Bedürfnissen entsprechen. Bezogen auf die obigen Ausführungen werde ich daher für die vorliegende Untersuchung eine Unterscheidung zwischen Mann-Frau einerseits und Männlichkeit-Weiblichkeit andererseits treffen. Männer und Frauen gelten als die biologisch-real angenommenen Vertreter ihrer Gattung, Männlichkeit und Weiblichkeit dagegen sind historisch variable diskursive Konstrukte, welche je nach Kultur unterschiedlich gefüllt und außerdem mit bestimmten Hierarchien verknüpft sein können. Die biologischen Männer und Frauen können also unterschiedliche Positionen der Männlichkeit oder Weiblichkeit einnehmen, so dass sie als soziale Subjekte – im Sinne Foucaults – diskursive Produkte sind, nicht jedoch als biologische.

Dass die Sprache die Wirklichkeit nicht abbildet, sondern konstruiert und in Wechselwirkung mit den Diskursen steht, gilt gleichermaßen für die gesprochene wie für die geschriebene Sprache und somit auch für den literarischen Text. Der Text ist nicht die Welt oder eine Abbildung der Welt, sondern er ist zum einen – wie alle sprachlichen Äußerungen – beteiligt an der Konstruktion der Wirklichkeit und zum anderen wird er als Diskursfragment durch andere Diskurse hergestellt, mit denen er in Wechselwirkung steht, so dass man ihn als diskursiv hergestelltes Modell der Welt bezeichnen kann. Dementsprechend ist er auch nicht das individuelle Produkt eines Autors, sondern ein soziales Phänomen, die Einschreibung einer Vielzahl von überindividuellen,

sprachlich-kulturellen Codes oder Diskursen, denn der Autor ist ja ebenfalls ein Beteiligter am Diskurs und unterliegt dessen Gesetzen. Sein Text ist bestimmt von der vorgängigen symbolischen Ordnung, an die jeder Mensch durch seine Sprache gebunden ist. Literarische Texte können also als historische Dokumente (entsprechender Diskursstränge) betrachtet werden, und die Erforschung von *gender*-Konstrukten durch die Analyse literarischer Texte letztlich als eine Untersuchung gesellschaftlicher Diskurse oder Diskursstränge:[30] Inge Stephan und Christina von Braun gehen sogar soweit zu behaupten, dass man „auf keinem anderen Gebiet" als dem der Gender-Forschung „so deutlich den Einfluß von geistigen und kulturellen Denkmustern auf die Entstehung von ‚Wirklichkeit' ablesen" kann (von Braun/Stephan 2000, 13).

Die literarischen Texte stellen Diskursindikatoren dar, in denen kulturelle Konstrukte aufgegriffen und weitertransportiert werden, gleichzeitig sind sie aber die Orte, an denen solche Konstrukte entworfen oder verändert werden, die dann in der gesellschaftlichen Praxis wirken. Dies gilt auch für die *gender*-Konstrukte mit ihren Vorstellungen von Männern und Frauen, Männlichkeit und Weiblichkeit und den Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Besonders in der hier untersuchten Zeit um 1800 hat die Literatur stark auf die Wirklichkeit zurückgewirkt – man denke nur an die enorme Wirkung Rousseaus auf den Diskursstrang über die Geschlechter und die hiermit verbundene Alltagswirklichkeit und die Alltagshandlungen. Die Literatur übernimmt also bestehende Diskursannahmen und sorgt dafür, dass sie nicht aussterben, sondern stattdessen bestätigt werden, gleichzeitig schafft sie jedoch neue Diskurselemente und Diskursstränge, die durch den gegebenen Text verbreitet werden. Neue Konstrukte haben indes nur eine Chance, von den Lesern aufgenommen zu werden, wenn bereits ein fruchtbarer Boden dafür existiert, da der Leser bei der Rezeption des Textes auf bekanntes Wissen zurückgreifen muss. Nicht nur die Produktion, sondern auch die Rezeption der Literatur ist an dem aktiven Prozess der Herstellung von Wirklichkeit beteiligt, d. h. der Leser legt beim Akt des Lesens das Potential des Textes in seinem Sinne aus. Somit können Textelemente, die völlig außerhalb des Diskurses stehen – und damit außerhalb des Bewusstseinshorizontes (der Wahrnehmungs- und Ordnungskategorien im o. g. Sinne, der Denkinhalte

[30] Der Terminus Diskursstrang meint hier eine Anzahl von Texten gesprochener oder geschriebener Sprache (Diskursfragmente) zu einem Thema. Alle Diskursstränge zusammengenommen bilden den gesellschaftlichen Gesamtdiskurs. Diese Terminologie übernehme ich von Jäger (1993).

und -muster) der Rezipienten – und die an nicht Bekanntes anknüpfen, in der Regel nicht aufgenommen werden. So entsteht eine kaum durchdringbare Wechselbeziehung zwischen Produzent, Rezipient, dem Text, der gesellschaftlichen Realität und den diversen Diskurssträngen.

Produktion und Rezeption von Literatur werden von individuellen und kollektiven psychischen Prozessen gesteuert, d. h. die Diskursteilnehmer ziehen einen psychischen Nutzen aus der Teilnahme an bestimmten Diskurssträngen und somit aus der Fortdauer bestimmter Diskurselemente. Besonders literarische Mythen haben die Macht, Diskursvorstellungen zu reproduzieren und in zählebiger Weise über die Zeiten hinweg zu erhalten – solange sie die psychischen Bedürfnisse der Diskursteilnehmer befriedigen. Gerade Subjekt- und Geschlechterdiskurse werden in mythischen Konfigurationen inszeniert und unterstützen das Fortbestehen der herrschenden Geschlechterordnung und der Vorstellungen über den Geschlechterdualismus (z. B. in den Zuordnungen Mann = aktiv, rational, überlegen; Frau = passiv, emotional, unterlegen).

Die in den einzelnen Diskursfragmenten bzw. in den individuellen Texten entworfenen Bilder und Konstruktionen sind dabei nicht immer kohärent, da sie verschiedene Diskurselemente und -stränge integrieren, welche bereits selber komplex, variantenreich und widersprüchlich sind (vgl. die Untersuchungsergebnisse von Potter/Wetherell 1987). Der literarische Text stellt einen Knotenpunkt für verschiedene Diskurse dar, welche hier in teils widersprüchlicher und teils integrativ-veranschaulichender Weise zusammentreffen. Für die letztere Funktion haben Link/Link-Heer (z. B. 1990) den Begriff des Interdiskurses geprägt, mit dem sie ausdrücken wollen, dass die Literatur im Zuge der Ausdifferenzierung der Gesellschaft und der Ausbildung verschiedener Spezialdiskurse die wichtige Aufgabe übernommen hat, die Integration der unterschiedlichen Diskurse zu ermöglichen und Spezialwissen in allgemeinverständliche Formen zu überführen.

Die Komplexität und auch Widersprüchlichkeit des einzelnen Textes rührt außerdem aus dem besonderen Funktionieren der Literatur an sich, aus ihrer Literarizität, welche die Referentialität der Sprache zugunsten der Inkohärenzen, Widersprüche und Leerstellen produzierenden poetischen Sprachfunktion[31] zurückschraubt. Nach Weedon (1987, 92-93) werden an

[31] Hiermit ist die von Jakobson (1993) eingeführte Unterscheidung verschiedener Sprachfunktionen gemeint, welche grundsätzlich in jeder Kommunikation aktualisierbar sind, von denen jedoch in unterschiedlichen Textgattungen einzelne dominieren oder weniger wichtig

diesen Leerstellen einerseits die Grenzen der sie konstituierenden Diskurse sichtbar, und damit ihre Parteilichkeit, die Machtbeziehungen und Interessen, die den Text strukturieren, andererseits zeigt sich hier der subversive Charakter der Literatur, die eben die Macht hat, herrschende Konstrukte als solche bloßzulegen.

Wenn wir die Literatur als historisches Dokument und Interdiskurs auffassen, welcher einerseits auf die gesellschaftliche Realität wirkt und von ihr beeinflusst wird, andererseits Knotenpunkt für verschiedene Diskurse darstellt, so darf dies nicht dahingehend missverstanden werden, dass uns die Literatur und die Literaturanalyse ein historisch vollständiges Wissen über die Gesellschaft und die gesellschaftliche Wirklichkeit liefern könnten. Was sie uns anbieten können, „ist ein Hinweis auf die Grenzen, innerhalb welcher bestimmte Bedeutungen in einer gegebenen sozialen Gesellschaftsformation konstruiert und ausgehandelt wurden" (Barrett 1983, 101). Die Analyse von literarischen Texten, die wir in diesem eingeschränkten Sinn als historische Dokumente begreifen, muss stets die oben erwähnte Literarizität mitberücksichtigen, welche dafür verantwortlich ist, dass die Literatur nach anderen Regeln funktioniert als andere Textgattungen. Als fiktionaler Text, in dem die poetische Sprachfunktion über andere Sprachfunktionen überwiegt, schafft der literarische Text eine Textwirklichkeit, die ein mehrfach codiertes Modell der gesellschaftlichen Wirklichkeit darstellt, denn er bedient sich der natürlichen Sprache und der existierenden Diskurselemente, schafft jedoch keine wirkliche, sondern eine *mögliche*, literarisch codierte Welt. Die Zuordnung von Signifikat und Signifikant muss sich hierbei nicht an die gesellschaftlichen Vereinbarungen halten, sondern kann neue Bedeutungen schaffen. Hieraus resultiert – neben der literarischen Ästhetik – eine besondere Informationsdichte des Textes. Ein Mehrwert an Sinn wird außerdem durch den spezifischen, Öffentlichkeit und Privates verbindenden Status der Literatur geschaffen. Einerseits spricht sie die öffentliche Gesellschaft an, bietet jedoch gleichzeitig einen Schonraum der Phantasie und Fiktion, in dem Dinge artikuliert werden können, die in der Öffentlichkeit tabuisiert sind oder

---

sind: die senderbezogene expressive, die empfängerbezogene appellative, die auf Gegenstände und Sachverhalte bzw. den Kontext bezogene referentielle, die auf den Sprachcode bezogene metasprachliche, die den Kontakt zwischen Sender und Empfänger herstellende phatische und schließlich die poetische Sprachfunktion, welche darin bestehe, dass die Botschaft so gestaltet sei, dass für die bloße Übermittlung von Informationen nicht unmittelbar notwendige sprachliche Besonderheiten und damit die Gemachtheit des Textes in den Vordergrund gestellt werde (z. B. durch Tropen, Satzbau, Wiederholungen, Rhythmus).

(noch) keine Sprache haben. Der ‚halböffentliche' Raum des literarischen Textes bewirkt also, dass der Text Informationen geben kann, die jenseits des explizit Gesagten liegen, durch die sich die Literatur dem offiziellen Diskurs teilweise entziehen, ihn in Frage stellen, ironisieren usw. kann, ohne dies explizit machen zu müssen. Diese besonders informationshaltige Tiefendimension, welche in keinem anderen Dokument so wirksam wird, soll durch die literaturwissenschaftliche Analyse ausgelotet werden.

Die theoretischen Grundlegungen dieses Kapitels sollten verdeutlichen, in welchem Sinne *Gender* in der vorliegenden Untersuchung als Analysekategorie verwendet wird und welche Definitionen und theoretischen Überlegungen den wichtigsten Termini und Themen der Gender-Forschung zugrundegelegt werden. Außerdem wurde der hier verwendete Diskurs-Begriff eingeführt. Die theoretischen Erkenntnisse und Begrifflichkeiten bilden die Basis für die nun folgende, anwendungsbezogene historische Untersuchung literarischer Texte aus Russland und Deutschland.

Mit den Literaturanalysen sollen diskursive Geschlechterkonstruktionen untersucht und somit ein historischer Zustand beschrieben werden, ohne dass damit ein feministisches Ziel verfolgt wird. Es soll nicht nach Frauen und Weiblichkeiten gefragt werden, sondern nach Männern *und* Frauen, Männlichkeiten und Weiblichkeiten und dem Verhältnis bzw. den Verhältnissen zwischen beiden, damit weder die Ausgrenzung der Frauen wiederholt wird, indem sie als die Abweichung von der Norm behandelt werden, noch die Männer hinter der Norm verschwinden. Daher frage ich in erster Linie nach *Figuren* in fiktionalen Texten, welche mit literaturwissenschaftlichen Methoden, und zwar mit den nach wie vor geeignetsten Methoden der strukturalen Textanalyse untersucht werden. Wenn diskursive Konstruktionen einer historischen Situation untersucht werden, so wird der literarische Text zum Medium und zum Dokument in historischer, politischer, soziologischer, sozialpsychologischer Dimension. Meine Erläuterungen zur Literatur innerhalb der Diskursanalyse (vgl. Abschnitt I.5) haben indes deutlich gemacht, dass damit der literarische Text nicht zum Werkzeug degradiert wird, sondern gerade seine Spezifik in den Vordergrund gerückt werden soll.

Die zentrale Frage nach Weiblichkeiten, Männlichkeiten und den Geschlechterverhältnissen wird von verschiedenen Seiten angegangen: Zum einen durch den Vergleich zwischen zwei unterschiedlichen Kulturkreisen, zum anderen durch die Auseinandersetzung mit Texten männlicher und weiblicher Autoren. Durch den Vergleich literarischer Konstruktionen und

diskursiver Formationen einer bestimmten historischen Zeit aus zwei so unterschiedlichen Kulturen wie Deutschland und Russland (hierzu mehr im nächsten Abschnitt), gibt die Untersuchung Antworten auf kulturwissenschaftliche Fragen. Die Sensibilität für das Autorgeschlecht berücksichtigt die unterschiedliche Sozialisation der Autorinnen und Autoren und damit ihre verschiedenartigen Erfahrungen, Lebensumstände und die sich in den Texten ausdrückenden Anliegen. Gerade die Schriftstellerinnen haben stets in dem Bewusstsein geschrieben, Frauen zu sein und aus anderen Bedingungen heraus zu sprechen, mit einem anderen Bezug zur literarischen Tradition und mit spezifischen Erwartungen auf Seiten der RezipientInnen. Es gibt keine Neutralität in Bezug auf das Geschlecht der Autorinnen und Autoren, der Rezipientinnen und Rezipienten (das beim Akt des Lesens eine große Rolle spielt, aber hier nicht berücksichtigt werden kann und soll) sowie der Forscherinnen und Forscher – sowohl bei der Produktion als auch bei der wissenschaftlichen oder unterhaltungsorientierten Rezeption eines Textes spielt das Geschlecht eine Rolle. Das Geschlecht des Autors darf jedoch auch nicht überbewertet werden, will man nicht Gefahr laufen, mit der Textanalyse nach den realen Lebensumständen der realen Autorinnen und Autoren zu fragen bzw. von der Textanalyse auf diese zu schließen. Eine biographistische Untersuchung ist erstens nicht das Ziel dieser Arbeit, zweitens ignoriert eine solche Zugangsweise die Fiktionalität und Literarizität des literarischen Textes.

6. Romantik als Epochenschwelle. Die Umbruchsphase um 1800 und der damit verbundene Paradigmenwechsel

Da, wie wir festgestellt haben, Geschlechterkonstrukte und die mit ihnen zusammenhängenden Geschlechterverhältnisse historisch und kulturell variabel sind, möchte ich mich nun dem für diese Untersuchung relevanten Zeitraum zuwenden und die die Geschlechterkonstrukte beeinflussenden Ereignisse und Diskursbesonderheiten umreißen.

Zunächst wird erläutert, wieso für die exemplarischen Analysen Texte der Romantik ausgewählt wurden und inwiefern diese Texte aus zwei verschiedenen Nationen und Kulturkreisen unter diesen Epochenbegriff gefasst und somit vergleichend betrachtet werden können. Danach soll in einem längeren Abschnitt die jeweilige Spezifik dieses als Umbruchsphase oder Epochenschwelle verstandenen Zeitabschnittes in Deutschland und in Russland herausgestellt werden. Die Ausführungen zu Deutschland konzentrieren sich dabei hauptsächlich auf strukturelle Gesichtspunkte, während die für Russland stärker historisch orientiert sind. Diese unterschiedliche Gewichtung ergibt sich daraus, dass die strukturelle Entwicklung mutatis mutandis für beide Länder Gültigkeit besitzt, die speziellen historischen Entwicklungen in Russland indes als weniger bekannt vorausgesetzt werden können.

6.1 Romantik als Epochenbegriff für Deutschland und Russland

Wie in den folgenden beiden Abschnitten genauer dargestellt wird, handelt es sich bei dem Zeitraum, den wir heute als Romantik bezeichnen, sowohl in West- als auch in Osteuropa um eine Phase des allgemeinen Umbruchs. Veränderungen auf dem Gebiet der Wirtschaft, Technik und Politik führten zu gesellschaftlichen Umstrukturierungen, welche Hand in Hand mit einem grundlegenden Wandel der Kultur, der philosophischen Diskurse und der menschlichen Lebens- und Umgangsformen (Familienbeziehungen, Beziehungen zwischen den Geschlechtern, Status von Mann und Frau u. ä.) gingen. Wenn man die Literatur als Interdiskurs (s. Kap. I.5) begreift, dann sind literarische Dokumente aus solchen Umbruchsphasen für eine Untersuchung von einzelnen Diskurssträngen besonders fruchtbar. Die gleichzeitige Existenz von alten und neuen Diskursen, gegenseitige Bezugnahmen der Diskurse aufeinander und gelegentliches Aufeinanderprallen derselben lösen spezifische Reaktionen aus: So sind aufgrund der durch die Veränderungen

ausgelösten Verunsicherungen Rückgriffe auf althergebrachte Muster denkbar, ebenso aber Ironisierungen als veraltet empfundener Modelle, das Experimentieren mit utopischen Entwürfen und nicht zuletzt eine verschärfte Konturierung der konservativen und der neu entwickelten Denkweisen. Die Untersuchung einer solchen Umbruchsphase wie der Romantik verspricht also umfassende Einblicke in diskursive Entwicklungen.

Die Romantik kann für Deutschland und Russland gleichermaßen als Ausdruck eines gesellschaftlichen Umstrukturierungsprozesses verstanden werden, der sich in besonderem Maße auch auf dem Gebiet der Geschlechterbeziehungen manifestiert, und es fällt dabei kaum ins Gewicht, dass der Zeitraum, den wir heute als Romantik bezeichnen, in Deutschland und Russland ein anderer ist: Während für Deutschland die Phase von 1795 bis 1830 unter den Epochenbegriff Romantik gefasst wird (mit zahlreichen Feinabstufungen), handelt es sich für Russland um die Zeit von 1808 bis 1842.[32] Das Problem der Zeitversetztheit löst sich jedoch weitgehend auf, wenn man bedenkt, dass Epocheneinteilungen grundsätzlich Konstrukte sind, die nachträglich Zeiträume zusammenfassen, in denen bestimmte Diskurse – also Modelle des Denkens, Fühlens und Handelns – vorherrschend waren. Dabei spielt es keine vorrangige Rolle, auf welchen konkreten Zeitpunkt die entsprechenden diskursiven Formationen zu datieren sind.[33] Außerdem relativiert sich die recht geringe Zeitspanne von 12 Jahren vor dem Hintergrund der Tatsache, dass in Russland das Mittelalter sehr viel später als im übrigen Europa, nämlich erst um 1700, endete. Aufgrund dieser spezifischen historischen Entwicklung stellte in Russland die Rezeption romantischer litera-

[32] Diese Datierung der russischen Romantik nimmt die Entstehungszeit von Žukovskijs *Ljudmila* und Gogol's *Mërtvye duši / Die toten Seelen* als Eckpfeiler. Über das Ausklingen der russischen Romantik spätestens mit dem Beginn der „Natürlichen Schule" herrscht relative Einigkeit in der Forschung, der Beginn dagegen wird von einigen später angesetzt, so z. B. auf das Jahr 1820 mit Puškins Märchenpoem *Ruslan i Ljudmila / Ruslan und Ludmila* (vgl. z. B. Lauer 2000, 152) oder von Vjazemskij, einem Zeitgenossen Puškins, auf das Jahr 1822 mit Puškins *Kavkazskij plennik / Der Gefangene im Kaukasus*.

[33] Dies darf nun nicht so verstanden werden, dass sich gleiche oder ähnliche Denkweisen und Stilformationen einfach zu einem späteren Zeitpunkt manifestieren würden. Natürlich prägte das spätere Einsetzen der Romantik in Russland die Texte, in denen z. B. schon sehr früh die romantischen Tendenzen ironisiert wurden (Puškins *Evgenij Onegin* ist hier wohl das prominenteste Beispiel). Über solche nationalen Spezifika darf man jedoch die prinzipielle Zugehörigkeit zu einer Denk- und Stilformation nicht aus den Augen verlieren. Zu der grundsätzlichen Schwierigkeit und Problematik von Epocheneinteilungen siehe z. B. Plumpe (1995); Achermann (2002).

rischer und philosophischer Texte aus Deutschland, Frankreich und England eine wichtige Voraussetzung für die Ausbildung der Romantik dar. Hieraus lässt sich der spätere Zeitpunkt für das Entstehen der als romantisch bezeichneten Texte erklären, die – unter Berücksichtigung aller nationalen und sonstigen für die vorliegende Untersuchung relevanten Unterschiede – grundlegende Gemeinsamkeiten aufweisen.

Die Termini romantisch und Romantik wurden in Russland und Deutschland zwar bereits von den Zeitgenossen gebraucht, jedoch lediglich zur Bezeichnung bestimmter literarischer Tendenzen und poetologischer Vorstellungen. Die spätere, bis heute verbreitete Verwendung der Begriffe für die kategorisierend-beschreibende Zusammenfassung eines Zeitabschnitts, bestimmter Autoren und der stilistischen und inhaltlichen Besonderheiten der literarischen Werke dieses Zeitraumes wird in der Forschung als problematisch empfunden, da die Termini seit ihrer Entstehung mit zahlreichen Nebenbedeutungen und Assoziationen verknüpft wurden und somit ungenau sind. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass der Begriff Romantik sehr heterogene Tendenzen zusammenfasst, und zwar nicht nur auf europäischer, sondern auch auf nationaler Ebene. Entscheidend für die vorliegende Untersuchung ist jedoch, dass neben allen Unterschieden und Uneinheitlichkeiten auch eine große Zahl grundlegender Gemeinsamkeiten jeweils innerhalb der deutschen und der russischen romantischen Literatur sowie im Vergleich beider Literaturen existieren, so dass die Termini Romantik und romantisch als Arbeitsbegriffe und Hilfsmittel sinnvoll sind. Sie dienen – wie alle theoretischen Konstrukte und Begriffe – der Erfassung und Beschreibung von Sachverhalten, ohne dass diese Sachverhalte in ihrer Differenziertheit nivelliert werden sollen.

Besonders in Bezug auf vier Bereiche machen sich Gemeinsamkeiten zwischen der deutschen und russischen Romantik bemerkbar und rechtfertigen die vergleichende Untersuchung: 1. Gemeinsame historische Wurzeln: Durch die Wirkung der Französischen Revolution und die ganz Europa erfassenden Napoleonischen Kriege waren Deutschland und Russland (und mit ihnen weitere europäische Länder) in ähnliche Erfahrungshorizonte involviert. Das gleiche gilt für die technischen und gesellschaftlichen Umstrukturierungsprozesse des 18. Jahrhunderts sowie für die philosophischen Diskurse mit gesamteuropäischer Ausstrahlung (neben der Philosophie der Aufklärung ist für die Romantiker besonders A. W. Schlegel zu nennen).

2. Literarische Beziehungen: Das Partizipieren an diesen gemeinsamen historischen Erfahrungen ermöglichte die Rezeption der Originalwerke, per-

sönliche Kontakte bei Reisen und Vorträgen, Übersetzungen und Nachdichtungen und machte die deutsche romantische Theorie und Literatur in Russland bekannt und für das eigene Literaturschaffen bedeutend. Vor allem die für die Romantik so wegweisende deutsche idealistische Philosophie, Schellings Organismuslehre, Identitäts- und Kunstphilosophie (vgl. Hoffmeister 1990, 100) sowie Werke von Goethe und Hoffmann[34] hatten in Russland eine sehr starke Wirkung. Dies führt zu einer engen Verflechtung zwischen der deutschen und russischen romantischen Literatur.

3. Gemeinsamkeiten der Motive, der Themen, der Sprache und des Stils romantischer literarischer Werke: Diese können einerseits als Reaktion auf die oben genannten Erfahrungen bzw. als ein Ausdruck der Philosophien und Diskurse der Zeit verstanden werden, andererseits als eine Reaktion auf die Poetik der Klassik, deren poetische Regelsysteme die Romantiker aufzulösen bestrebt waren. Die Antinomie zwischen Romantik und Klassik sollte sich jedoch, F. Schlegel zufolge, in einer Universalpoesie auflösen: Das Romantische galt als das Dichterische überhaupt. Der Gegensatz zwischen Romantik und Klassik wurde zwar in Russland noch stärker betont als in Deutschland (was mit der Eigenart der klassischen Tradition in Russland zusammenhängt), aber auch hier bestand das eigentliche Ziel der Dichtung, wie Puškin 1825 in dem Essay *O poėzii klassičeskoj i romantičeskoj* („Über klassische und romantische Poesie") darlegte, darin, „echte Poesie" zu schreiben.

4. Romantik als Aufbruch in die Moderne: Es herrscht weitgehende Einigkeit in der Forschung darüber, dass mit der Romantik ein Einschnitt in der Auffassung vom Menschen und auf dem Gebiet der literarischen Kommunikation erfolgte, welcher von vielen als der Beginn einer neuen Makroepoche, nämlich der Moderne, aufgefasst wird.[35] Als ausschlaggebend für diesen epo-

[34] Aus dieser Aufzählung wird deutlich, dass die in der Germanistik übliche kleinteilige Unterscheidung der Epochen, Werke und Autoren für eine mehrere Nationalliteraturen umspannende Untersuchung nicht aufrechterhalten werden kann. Die europäische Perspektive verlangt einen weiteren Epochenbegriff, der nicht die Unterschiede beispielsweise zwischen dem ‚Klassiker' Goethe und dem ‚Spätromantiker' Hoffmann herausstreicht, sondern diese als Oberflächenphänomene begreift und die auf der Tiefenebene liegenden Ähnlichkeiten im Denken dieser Autoren berücksichtigt, welche gleichermaßen für die romantische Literatur in Russland prägend waren (wie etwa die für die Romantik so bedeutsame und in Goethes *Werther* bereits ausgearbeitete Individualisierungstendenz).

[35] Vgl. z. B. Behler (1988, 107-115); Hoffmeister (1990, 11); Maurer/Wehle (1991); Vietta/Kemper (1998, 1-55).

chalen Umbruch wird die Tatsache angesehen, dass erstmalig Leitbegriffe wie Autonomie, Subjektivität oder neue Zeiterfahrung nicht nur gesetzt, sondern auch hinterfragt und destruiert werden konnten (Vietta/Kemper 1998, 15).

6.2 Romantik als Epochenschwelle in Deutschland und Westeuropa

Die Veränderungen in Deutschland um 1800 erfassten alle Bereiche des Lebens und somit auch der Kultur und speziell der Literatur. In der folgenden Darstellung werde ich mich, nach einem kurzen Einstieg auf politischer Ebene, auf die für die vorliegende Untersuchung relevanten Bereiche Familie, Ehe, Liebe, Sexualität und Geschlechterbeziehungen konzentrieren, welche zu dieser Zeit entscheidenden Wandlungen unterlagen.

Wie im übrigen Europa auch, war die Situation in Deutschland um 1800 von Napoleon beherrscht. Die „Grundprinzipien der modernen Welt sind mit der Französischen Revolution ins Leben (und ins Bewußtsein der Zeitgenossen) getreten" (Nipperdey 1998, 11), und die großen Reformen, die Staat und Gesellschaft umstrukturierten, sind von Napoleon und seiner Politik in Gang gebracht und geprägt worden. Die großen Reformen, die Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts so grundlegend umgestalteten, standen jedoch geistesgeschichtlich unter dem Einfluss der Philosophie der Aufklärung, die sich durch den Versuch auszeichnete, philosophische Konstrukte im Sinne einer Veränderung wirksam werden zu lassen. Die philosophischen Theorien stellten somit kein abstraktes, geistig-abgehobenes Gebäude dar, sondern prägten die konkreten Ziele der Reformen: „Ideen- und moralpolitisch geht es der Reform um Autonomie und Verantwortung, um einen neuen Menschen, um die ‚Wiedergeburt', um die ‚Veredlung' des Menschen. Dieser neue Mensch ist die Voraussetzung wie das Ziel der Reform." (Nipperdey 1998, 33) Eine der wesentlichen Konsequenzen dieses Ansatzes, der alle von der Reform erfassten Bereiche entscheidend prägte, war die politische Fassung der bürgerlichen Freiheit. Die Menschen in dem neu zu schaffenden Staat sollten nicht mehr Untertanen sein, sondern Bürger. Dieses Ziel wurde auf den Ebenen der Verfassung, der Regierung, der Verwaltung, der Justiz und der Polizei, der Ökonomie und der Landwirtschaft angestrebt und zumindest teilweise verwirklicht. An die Stelle der Ständegesellschaft und des Feudalismus sollte eine Gesellschaft rechtsgleicher Bürger treten. Diese Veränderungen wurden vorangetrieben von den zeitgleichen Entwicklungen auf

dem Gebiet der technischen Errungenschaften und der Produktionsverhältnisse.

Dieser grundlegende Strukturwandel der Gesellschaft wurde von einer sehr langen und langsamen Entwicklung vorbereitet. Luhmann (zit. n. Klinkert 2002, 18-32) verortet den Anfang dieser Entwicklung im späten Mittelalter und sieht ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In diesem Zeitraum habe sich – in konkreten Maßnahmen und im Bewusstsein der Menschen – die Umstrukturierung von der stratifizierten zur funktionaldifferenzierten Gesellschaft vollzogen, also von einer Gesellschaft, in der Rang und Schicht die dominanten, alle Bereiche umklammernden Merkmale sind, zu einer Gesellschaft, die sich in einzelne Funktionsbereiche aufteilt, welche autonom sind und an denen Individuen durch persönliche Leistung mitwirken dürfen. Dieser Prozess wurde in entscheidender Weise von der Philosophie der Aufklärung in Westeuropa angetrieben, war indes schon von den großen Denkern des 17. Jahrhunderts, etwa Descartes und Leibniz, vorbereitet worden. Das offizielle Ende des deutschen Reiches mit der Abdankung des Kaisers 1806 und der zeitgleiche Beginn der preußischen Reformen stellten also gewissermaßen den abschließenden Höhepunkt eines lange vorbereiteten Prozesses dar.

Die genannten Reformen wurden von der neuen großen Bevölkerungsgruppe der Beamten getragen, welche die neu entstandenen Stellen in Verwaltung, Regierung, Justiz usw. besetzten. Hierdurch sowie durch die bereits seit längerem begonnene Veränderung der Produktionsbedingungen und die Anfänge der Industrialisierung erfolgte eine zunehmende Trennung von Arbeits- und Wohnstätte, welche die bis dahin verbreitetste Familienform, die des so genannten ganzen Hauses (alle Familienmitglieder nebst Gesinde bilden eine Wohn- und Produktionsgemeinschaft unter der Leitung des Hausherrn) aufzulösen begann. Dies hatte entscheidende Auswirkungen auf die Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern und insbesondere auf die zwischen den Geschlechtern. Dabei sind wiederum gesellschaftliche Veränderungen und philosophische Diskurse in wechselseitiger Beeinflussung miteinander verbunden: Die mit der Trennung von Wohn- und Arbeitsplatz hervorgerufene zunehmende Privatisierung der Kernfamilie ging einher mit einer von philosophischen Diskursen seit dem 18. Jahrhundert eingeleiteten Individualisierung, welche Werte wie individuelles Glück (statt Stand, Besitz und Sippe), Selbstverwirklichung und Liebe in der privaten Beziehung als erstrebenswerte Ziele im Leben des einzelnen definierte.

Die Ehe als die Basis der Familie wurde seit der Aufklärung nicht mehr in erster Linie religiös aufgefasst oder als Kaufvertrag zwischen zwei Sippen, bei dem die Frau als Ware von der einen Familie gegen materielle Güter oder Rang von der anderen Familie getauscht wurde, sondern sie stellte seit dieser Zeit einen Rechtsvertrag zwischen zwei gleichberechtigten Individuen dar. Hinzu kam Ende des 18. Jahrhunderts die gänzlich neue Forderung nach Liebe als Voraussetzung für die Eheschließung, welche in einem intensiven Diskurs über Liebe, Ehe und Familie seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbereitet wurde. Dass die Ehe fortan auf eigenen Entschluss gegründet sein sollte und außerdem nicht primär auf Besitz, Arbeit und Lebensbehauptung, sondern auf personalisierte Liebe, stellte ein grundsätzlich neues Modell des menschlichen Zusammenlebens dar, welches nicht nur die Umgangsformen zwischen den Gatten veränderte, sondern auch das Verhältnis der Eltern zu ihren Kindern. Die Umgangsformen wurden emotionaler, und Erziehung und Ausbildung der Kinder wurden nun als eine eigene, wichtige Aufgabe angesehen. Aufgrund der neu entstandenen räumlichen Trennung des Mannes von seinem Haus und seiner Familie musste die Frau traditionell dem Mann obliegende Aufgaben übernehmen, wozu die mit einer neuen Qualität versehene Erziehung der Kinder gehörte.

Die Integration von Liebe in die Ehe geht Hand in Hand mit einer weiteren revolutionären Veränderung des Ehekonzeptes, nämlich der romantischen Einbindung von Erotik und Leidenschaft in die Ehe. Gemäß der Ehe als Zweckbündnis war nämlich zu fast allen Zeiten und in fast allen Gesellschaften selbstverständlich zwischen der Liebe innerhalb und der Liebe außerhalb der Ehe unterschieden worden: Liebe in der Ehe bedeutete Sexualität zum Zwecke der Fortpflanzung mit einer entsprechend als angemessen erachteten Zurückhaltung der Frau, im besten Fall verbunden mit habitueller Zuneigung, Liebe außerhalb der Ehe dagegen bedeutete Erotik und Leidenschaft. (Vgl. Ariès 1984b, 165-166.)

Dieser sich um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert vollziehende grundlegende Wandel von Familie, Ehe, Liebe und Sexualität wird von Foucault (1976/1998) im Rahmen des Begriffspaares „dispositif d'alliance" und „dispositif de sexualité" gefasst. Mit dem bis in das 18. Jahrhundert gültigen Allianzdispositiv ist die Ehe als Zweckverbindung bezeichnet, mit der Besitz, Stand und Verwandtschaftsbeziehungen, also Allianzen, geregelt wurden. Dieses Modell wurde, nach Foucault, unter den gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und geistesgeschichtlichen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts zunehmend unzureichend und wurde von dem Sexuali-

tätsdispositiv abgelöst, welches für die Regelung der Intimverhältnisse unter dem Zeichen von Individualität, Liebe und freier Entscheidung steht. In ihrer konkreten Umsetzung, so muss einschränkend hinzugefügt werden, hinkten die neuen Konzepte von Ehe, Liebe und Sexualität der Theorie jedoch zumeist hinterher, und das Allianzmodell blieb noch lange in Kraft.[36]

Viele der genannten Veränderungen hatten natürlich nur für die mit ausreichend finanziellem und zeitlichem Spielraum ausgestattete Oberschicht (Beamte, gebildetes Bürgertum, Adel) Gültigkeit, in der besonders die Frau zunächst von dem neu entstandenen Spielraum profitierte: Sie wurde verstärkt Partnerin, gewann eine Rolle im Rahmen der Geselligkeit und wurde ansatzweise gebildet. Seit der Aufklärung hatten sich die Diskussionen um Mädchenbildung vermehrt, trug die Frau doch eine gewisse intellektuelle Verantwortung bei der Erziehung der Kinder und hatte bei geselligen Abenden als angemessene Gesprächspartnerin zu fungieren. Bildung für Frauen bedeutete zu dieser Zeit zwar in erster Linie die Ausbildung zur Hausfrau, Gattin und Mutter, dennoch wirkten sich Alphabetisierung, Arbeitsentlastung und gestiegenes Selbstbewusstsein dahingehend aus, dass bei den Frauen veränderte Erwartungen an das eigene Leben und das Verhältnis zum anderen Geschlecht aufkeimten.

Bereits nach kurzer Zeit jedoch, ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, änderte sich diese Situation wieder: Die aufkeimenden Emanzipationsbestrebungen wurden gestoppt, und es entstand statt dessen ein verschärfter Geschlechterdualismus, der die Frauen als andersartig brandmarkte und ihre Handlungsspielräume einengte. Aus den verschiedensten Blickwinkeln haben Forscher diese verstärkte Geschlechterantinomie konstatiert und beschrieben und kommen bei der Suche nach Ursachen zu relativ ähnlichen Ergebnissen:[37] Durch den Übergang von der ständischen zur kapitalistischen Gesellschaft veränderte sich der Stellenwert zweier wichtiger Gliederungsprinzipien der Sozialstruktur, nämlich Klasse und Geschlecht: Ersteres verlor an Wichtigkeit, da es prinzipiell veränderlich wurde, so dass sich die Kategorie Geschlecht zu dem zentralen Strukturprinzip der modernen Gesellschaft entwickelte (Beer 1990). Die geschlechtspolarisierenden Zuschreibungen

[36] Vgl. z. B. Beutin in Dinzelbacher (1993, 92 ff.); vgl. zum Aspekt der romantischen Liebe Klinkert (2002); Reinhardt-Becker (2005).

[37] Vgl. z. B. Bennent (1985); Bovenschen (1979b); Hausen (1976); Honegger (1991); Laqueur (1992); Nipperdey (1998, 118); Bosse/King (2000, 8); Erhart/Herrmann (1997, 10 u. 17); Bilden (1991).

stellten indes nicht nur ein Mittel dar, um die Handlungsspielräume für beide Geschlechter unter den neuen Bedingungen abzustecken (Rang 1986, 202), sondern der Geschlechterdualismus kann vielmehr als Reaktion auf die durch die Veränderungen entstandenen Verunsicherungen bei den Menschen gewertet werden, die infolgedessen neue Orientierungsmuster suchten (Hausen 1976). Diese Deutung wird von Luhmanns These untermauert, die besagt, dass in der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft das Individuum und dessen Rollen und Aufgaben nicht mehr nach der sozialen Standeszugehörigkeit definiert werden, was zu einem Definitionsvakuum führt. Das Individuum nimmt infolgedessen eine immer stärkere Differenz zwischen sich und seiner in einzelne Funktionsbereiche zergliederten sozialen Umwelt wahr. Will das Individuum in dieser durch extensive unpersönliche Beziehungen gekennzeichneten Umwelt nicht den Halt verlieren, bietet sich die Intensivierung persönlicher Beziehungen wie Liebe und Freundschaft an (Luhmann 1982, 13-15), welchen, wie man nun ergänzen kann, klare Klassifikationsmuster übergestülpt werden, um als Orientierung und Anker dienen zu können. Forschungen in der Sozialpsychologie bestätigen (wie in Abschnitt I.4 bereits erläutert), dass das menschliche Grundbedürfnis nach Strukturierung und Kategorisierung der Welt in Zeiten des Umbruchs und der Verunsicherung zu einer Verschärfung der Kategorien und Oppositionen führt (vgl. Keupp 1997, 25 und 1993, 248). Beängstigende Umstände bewirken den Wunsch nach Vereinfachung der Welt und führen zu einer Konjunktur von Stereotypen, Mythen und auf universelle Prinzipien zurückgreifende Zuordnungsprinzipien. Unsicherheit hervorrufende tiefgreifende sozialstrukturelle Veränderungen innerhalb der Gesellschaft und der Diskurse, welche Hand in Hand mit Verschiebungen in der Familie, mit Selbstbewusstwerdungen, temporären Emanzipationsbestrebungen der Frauen und Veränderungen der Geschlechterbeziehungen gehen, lassen die Verschärfung von (vermeintlichen) Oppositionen und alten Rollenmustern und den Rekurs auf Klischees als letzte Rettung erscheinen. Dies schlägt sich auch in dem Diskursdokument Literatur in spezifischer Weise nieder:

> [Die Literatur] bringt die besonders in solchen Zeiten entstandene Instabilität und Unsicherheit mehr oder weniger offen zum Ausdruck, und sie versucht zugleich immer auch, neue Stabilitäten und neue Geschlechter-Modelle zu erzeugen und einzuspielen. (Erhart/Herrmann 1997, 17)

Der verstärkte Geschlechterdualismus manifestierte sich dabei auf konkret lebenspraktischer sowie auf diskursiver Ebene: Die Trennung von Arbeits- und Produktionsstätte sowie die zahlreichen genannten Veränderungen in der Gesellschaft (Politik, Ökonomie, Philosophie, Literatur usw.) taten eine Kluft zwischen den der Frau und dem Mann zugeschriebenen Sphären auf. Die Frau der Oberschicht sollte fortan dem Privaten, dem Haus und der Familie, zugehören,[38] der Mann hatte seinen Wirkungskreis in der Öffentlichkeit.[39] Diese Trennung musste in der Folgezeit ‚wissenschaftlich' begründet und legitimiert werden, und es erscheint logisch, dass der Wegfall der alten Klassifizierungsmuster Rang, Stand und Besitz zu Versuchen führte, die neuen Typisierungen nach universellen Gesetzmäßigkeiten, nach einer wie auch immer gearteten ‚Wesensart' von Mann und Frau, zu orientieren. Ein durchgängiger Zug dieser Bestimmungen bestand darin, dass die (männlichen) Verfasser der entsprechenden Abhandlungen stets darum bemüht waren, das ‚Wesen' der *Frauen* zu ‚definieren'; es war im Verständnis dieser Zeit allein die Frau, die als Geschlechtswesen (in ihrer Andersartigkeit und Abweichung von der männlich-menschlichen Norm) untersucht werden musste. Laqueur (1992) beschreibt diesen epochalen Bruch mit dem Wandel vom so genannten Ein-Geschlecht-Modell zum Zwei-Geschlechter-Modell: Während von der Antike bis zum 18. Jahrhundert die Frau als defizitärer Mann galt, man mithin von der Existenz nur eines Geschlechts ausging, vollzog sich am Ende des 18. Jahrhunderts eine Umdeutung des weiblichen im Vergleich zum männlichen Körper: Die Frau wurde nunmehr als fundamental anders als der Mann angesehen, und – und das ist entscheidend – ihre biologische Beschaffenheit galt als Grund für ihr gänzlich andersartiges Wesen. Dieses wiederum erschien den Theoretikern[40] dieser Zeit als prädestiniert für

[38] Bovenschen (1979a) prägte hierfür den Begriff des Typus der „empfindsamen Frau", die Haus und Familie angehört, gegenüber dem der „gelehrten Frau", welche in der Frühaufklärung gefördert wurde.

[39] Dass die Zuordnung der Frauen zum privaten und der Männer zum öffentlichen Bereich nicht allein, wie diese allgemein verbreitete und akzeptierte These besagt, auf einen soziokulturellen Wandel zurückzuführen ist, sondern komplexere Ursachen hat, zeigen Forschungen in Eingeborenendörfern, in denen ebenfalls eine solche Aufteilung der Geschlechter auf die entsprechenden Arbeitsbereiche zu beobachten ist. (Lévi-Strauss 1977, 148 ff.) Dies legt die Vermutung nahe, dass hier auch das von der Biologie der Geschlechter Vorgegebene (damit ist in erster Linie das Gebären und Stillen der Kinder gemeint) eine Rolle bei der Arbeitsteilung spielt.

[40] Aus der Tatsache, dass dieses Gedankengut durch die Schriften von männlichen Theoretikern – Philosophen, Pädagogen, Populärwissenschaftlern und anderen – verbreitet wur-

den Bereich des Hauses, während sie die Wesensart des Mannes als die für die Sphäre der Öffentlichkeit geeignete ansahen (wovon dann die bis heute bekannten Gegensatzpaare weiblich = Emotionalität, Passivität, Schwäche, Natur versus männlich = Rationalität, Aktivität, Stärke, Kultur usw. abgeleitet wurden). Die uralte Kontrastierung zwischen Mann und Frau erhält also nun dadurch eine neue Qualität, dass der so genannte Geschlechtscharakter (dieser Begriff wurde in dieser Zeit geprägt) als eine Kombination von Biologie und Bestimmung aus der Natur als Wesensmerkmal in das Innere der Menschen verlegt wurde (vgl. Hausen 1976, 369). Laqueur betont, dass diese Umdeutungen nicht auf wissenschaftlichen Entwicklungen beruhen, sondern ihre Ursache in den fundamentalen, die Grundlagen der alten Gesellschaftsordnung untergrabenden Veränderungen des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts hatten, welche in demselben Zuge neue ‚Wahrheiten' (aus dem Bereich der Biologie) notwendig machten, die kompensatorisch für Stabilität sorgen sollten (ebd. 24).[41]

Eine wichtige Rolle bei der Ausbildung der neuen Konzepte von Familie, Ehe, Liebe, Sexualität und dem Verhältnis zu den Kindern spielte die Literatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, die eine starke Position im Diskurs einnahm, d. h. sie war zu dieser Zeit einer der zentralen Orte, an denen die in die Gesellschaft übergehenden Vorstellungen entwickelt und erprobt wurden.[42] Als die beiden wichtigsten, den Beginn dieses Prozesses markierenden Werke werden in der Forschung übereinstimmend *La Nouvelle Héloïse* (1761) und *Émile ou De l'éducation* (1762) von Jean-Jacques Rousseau genannt,[43] denen

---

de, darf nicht der Fehlschluss gezogen werden, dass allein die Männer diese Vorstellungen vertraten. Es ist vielmehr eine Eigenschaft von Diskursen, dass die allermeisten Individuen einer Diskursgemeinschaft – in der Regel einer Gesellschaft – die durch die Diskurse transportierten und verbreiteten Ansichten, ‚Wahrheiten' usw. teilen – mithin auch diejenigen, welche durch dieses Gedankengut benachteiligt werden, also in diesem Fall die Frauen.

[41] Auch andere ForscherInnen konstatieren diese grundlegende Umwertung des *sex-gender*-Systems: Z. B. Hausen (1976); Rang (1986); Becker-Cantarino (1987); Honegger (1991).

[42] Zu diesem Schluss kommen unterschiedliche Forscher, so z. B.: Lotman (1997); Nipperdey (1998); Klinkert (2002).

[43] In *La Nouvelle Héloïse* verbinden sich verschiedene Diskurse über Liebe und Sexualität, und es wird eine Neudefinition der Konzepte von Liebe und Gefühl erprobt (vgl. Klinkert 2002). Rousseau wagt es in diesem Roman, sich von den bis dahin vorherrschenden Liebesdiskursen der Schicksalsbestimmtheit und der Galanterie zu verabschieden und statt dessen die Liebe auf die Grundlage eines freien, von Herzen kommenden Gefühls zu stellen. *Émile* ist ein pädagogisches Traktat, das die Erziehung eines Jungen bis zu seiner Verheiratung

die großen Romane der englischen Empfindsamkeit (besonders Richardson: *Pamela*, 1740 und *Clarissa*, 1747/48) vorausgingen. Dieser Prozess bleibt bis zum Ende der Romantik prägend. Lotman (1997, 74 u. 188 ff.) sieht es sogar als einen grundsätzlichen Zug der Romantik an, dass Ideen aus Romanen Eingang in die Wirklichkeit finden, das Leben also gewissermaßen die Literatur imitiert.[44] Wie weiter oben (Abschnitt I.5) bereits dargelegt, kann die Literatur also nicht nur als ein Dokument betrachtet werden, in dem sich die Zeitströmungen interdiskursiv verbinden, sondern sie nimmt auch ihrerseits Einfluss auf den Diskurs und speist Elemente in ihn ein. Diese Verflechtung des literarischen Diskursstranges mit allen anderen Diskurssträngen zeigt sich darin, dass sich in den verschiedenen Diskurssträngen ähnliche Entwicklungen und Veränderungen niederschlagen. Die bereits genannte Ausdifferenzierung der Gesellschaft in einzelne autonome Subsysteme betrifft auch die Literatur, auch sie wird ein Subsystem neben anderen wie Religion, Wirtschaft, Politik usw. Diese Entwicklung verändert ihren Status in entscheidender Weise: War die Literatur zuvor heteronom und unterlag spezifischen Funktionsvorgaben (z. B. der, nützlich zu sein oder zu belehren), hatte sie nun als autonomes System keine konkrete Funktionsvorgabe mehr, die ihr von anderen Teilbereichen gestellt wurde (vgl. Klinkert 2002, 28 ff.). So wie die Menschen und die Gesellschaft sich von Instanzen wie Gott oder einer feudal-ständischen Obrigkeit emanzipierten, löste sich die Literatur ebenfalls von diesen ihre Gestalt prägenden Leitkategorien. Spricht man von der Zeit um und nach 1800 also als einer Epochenschwelle und dem Beginn der Moderne, so gilt dies auch für die Literatur der Romantik (s. o.), die – wie oben beschrieben – Individualisierungsprozesse und Veränderungen ebenso anstieß, wie sie von diesen Entwicklungen umgekehrt geprägt wurde.

---

mit einem jungen Mädchen beschreibt, welches dazu erzogen wurde, als Ergänzung und zum Gefallen ihres späteren Gefährten zu leben. Diese Opposition zwischen einem für die Gesellschaft erzogenen Mann und einer für den Ehemann, das Haus und potentielle Kinder erzogenen Frau gilt als eine der Grundlegungen der sich ab dieser Zeit verstärkenden Geschlechterantinomie.

[44] Als Beispiel führt er unter anderem die Werther-Mode an: Als Folge der Rezeption von Goethes *Werther* imitierten zahlreiche junge Männer in ganz Europa die Verhaltensweisen der Werther-Figur, und zwar vom Stil seiner Kleidung bis hin zum Selbstmord.

6.3 Romantik als Epochenschwelle in Russland

Ähnlich wie für Deutschland und Westeuropa wird die Zeit des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts in Russland als Zeit des Umbruchs bezeichnet (vgl. z. B. Lotman 1997, 15; Bojko 2005, 3 ff.). Den eigentlichen Beginn dieses Umbruchs muss man hundert Jahre früher ansetzen, nämlich mit Zar Peter I., welcher von 1689 bis zu seinem Tode 1724 regierte und ab dem beginnenden 18. Jahrhundert Russland grundlegend umzugestalten begann. Das vor allem von Katharina II. (1762-1796) fortgeführte Reformwerk entwickelte sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts besonders intensiv und erreichte um die Jahrhundertwende einen entwicklungsgeschichtlichen Höhepunkt. Ein vorerst letzter entscheidender Veränderungsschub kann für die 1820er und 30er Jahre beobachtet werden, welche allgemein als die Hochphase der russischen Romantik bezeichnet werden. Die für Deutschland und Westeuropa konstatierte so genannte Umbruchsphase oder Epochenschwelle um 1800 trägt in Russland also folgende charakteristische Züge: Erstens laufen hier die Entwicklungen gerafft ab (die westeuropäischen Entwicklungen vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert werden innerhalb eines Jahrhunderts nachgeholt), zweitens gibt es auch hier eine Epochenschwelle um 1800, drittens aber findet dieser Umbruch mit der Epoche der Romantik erst ca. 20 Jahre später als in Deutschland seinen Höhepunkt.

Es wird in der Forschung immer wieder auf die spezifischen Entwicklungen in Russland hingewiesen, das im 18. Jahrhundert mit Peter dem Großen die westeuropäischen Transformationen seit der Renaissance nachholte und dabei eine „beschleunigte Entwicklung" („*uskorennoe razvitie*", Gačev, zit. n. Franz 2002, 43) durchlief. Zar Peter übernahm 1689 einen primitiven militärisch und kirchlich geprägten Agrarstaat, die so genannte *Rus'*, die, getragen von den Schichten der Adeligen (in erster Linie Dienstadelige [*pomeščiki*] und adelige Kriegsleute; die Macht des Großadels, der Bojaren [*bojarin*], war unter Ivan IV. [Zar von 1547 bis 1584] gebrochen worden), der leibeigenen Bauern und der bis zum ersten Viertel des 18. Jahrhunderts den Staat beherrschenden Geistlichkeit, wirtschaftlich und kulturell dem westeuropäischen Mittelalter entsprach. Peter wollte das Land aus seiner Randlage befreien, ihm eine machtpolitische Stellung innerhalb Europas verschaffen und es nach dem Vorbild westlicher Zivilisation und im Sinne des westlichen Rationalismus modernisieren. Alle Bereiche des Staates bis hinein in das alltägliche, auch private Leben wurden neu gestaltet oder neu geschaffen: Militär,

Wirtschaft, Technik und Produktionsformen, staatliche Verwaltung, Kirche und Bildungswesen, Mode, Lebensformen und Sitten. Die Verlegung der Hauptstadt im Jahr 1712 in das 1703 neu gegründete St. Petersburg machte den kulturellen Umbruch symbolisch für alle Welt deutlich.

Die wichtigsten Eckpfeiler des in der Frühaufklärung fußenden Ideengebäudes Peters I. und seiner NachfolgerInnen bestanden sicherlich in der Unterordnung der Kirche unter staatliche Zwecke (wenngleich es keine umfassende Säkularisierung gegeben hat), der Errichtung eines Bildungswesens und der Einführung der die Staatsverwaltung grundlegend reformierenden Rangtabelle (*tabel' o rangach*, 1722). Die Staatsverwaltung, eingeteilt in Zivil-, Hof- und Militärverwaltung, wurde in jeweils 14 Ränge gegliedert, welche an strenge Leistungs- und Dienstkriterien gebunden waren. Dadurch sollte die alte Unterscheidung in Dienst- und Erbadel nivelliert werden; auch sozial Niedrigstehende konnten durch entsprechende Leistungen aufrücken und adlig werden. Durch diese Reformen wurden in Russland entscheidende Individualisierungstendenzen eingeleitet, die, ähnlich wie in Westeuropa, zahlreiche einschneidende Veränderungen auf allen Gebieten des Lebens nach sich zogen, nicht zuletzt im Verhältnis zwischen den Geschlechtern.[45] Mit dem Gedanken, dass nicht Herkunft und Besitz, sondern die individuelle Leistung für das berufliche und gesellschaftliche Weiterkommen ausschlaggebend sein sollen, wurden in Russland die Grundlagen geschaffen, die zu einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft (vgl. oben) führen konnten.

Da es in Russland bis zum Ende des 18. Jahrhunderts keine dem Westen vergleichbare Bürgerschicht gab[46] und somit die Monarchen Peter und

[45] Napp (2008) weist in ihrer Studie über die Geschlechterkonstruktionen in der russischen Porträtmalerei zwischen 1760 und 1820 nach, dass die veränderten Geschlechterrollen in Westeuropa und die westeuropäischen bürgerlichen Wertvorstellungen der Jahrhundertwende in Russland auf besonders fruchtbaren Boden gefallen sind und in weiten Teilen übernommen wurden. Vogel (2003, 5) kann sogar aufzeigen, dass die grundlegenden Reformprozesse in Russland um 1800 „oft von Bildern idealer Männlichkeit und Weiblichkeit getragen" waren.

[46] Zwar blieb auch mit der Einführung der Rangtabelle das Übergewicht des Adels bestehen und es wurden Elemente der Erblichkeit erhalten (so hatte der Erbadel die höchsten Rangstufen inne; vgl. Haumann 2003, 171, auch 289 ff.), doch veränderte die Rangtabelle die Gesellschaft so grundlegend, dass Napp (2008, 24) den neu entstandenen Beamtenadel in seiner gesellschaftlichen Funktion mit dem westeuropäischen Bürgertum vergleicht. Sie bezieht sich dabei allerdings explizit auf Haumann (1996, 292 ff.; entspricht Haumann 2003, 208-213), der sich in einem Kapitel seiner Geschichte Russlands den „‚bürgerlichen' Funktionen" des russischen Adels widmet, dabei jedoch betont: „Von einem fest umrissenen

Katharina II. die eigentlichen Träger der Aufklärung und Reformierung ihres Landes waren, stießen hier die Entwicklungen im Allgemeinen und die Bildungsbemühungen im Besonderen auf zahlreiche spezifische Probleme. So gab es z. B. für die 1726 in St. Petersburg gegründete Akademie der Wissenschaften keine geeigneten Studenten, denn für den Adel galten die Wissenschaften als nicht standesgemäß. Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts änderte sich diese Situation allmählich: Die wirtschaftlichen Entwicklungen (wie z. B. die Lockerung der staatlichen Monopolwirtschaft), die Umstrukturierung der Verwaltung, die Trennung von weltlicher und religiöser Bildung und die Errichtung eines allgemeinen Schulwesens stärkten die Bewohner der Städte (Kaufleute, Handwerker, Unternehmer), welche zusammen mit dem ebenfalls gestärkten Adel die Schichten bildeten, die den veränderten Staat und seine Entwicklungen tragen konnten. Mit der Gründung der Moskauer Universität 1755 begann ein wissenschaftlicher und kultureller Aufschwung, und die bisher von Ausländern besetzten Stellen im Bereich der Wissenschaft und Publizistik konnten zunehmend von Russen übernommen werden. Buchdruck, Verlagswesen und Publizistik wurden gestärkt, Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich ein literarisches Leben. Die Rezeption der westlichen philosophischen Diskurse der Aufklärung und der deutschen Romantik begleiteten diese Veränderungen, welche das Individuum und dessen Ansprüche auf privates Glück und Selbstverwirklichung stärkten. Lotman (1997, 275) sieht einen gemeinsamen Charakterzug der Menschen am Ende des 18. Jahrhunderts darin, dass sie nun nach einem besonderen, individuellen Weg und einem spezifisch-persönlichen Verhalten strebten, um ihre Persönlichkeit zu verwirklichen, während die Menschen zu Beginn des Jahrhunderts in erster Linie Anschluss an eine Gruppe gesucht hätten. Diese

---

Bürgerstand oder einer verhältnismäßig geschlossenen bürgerlichen Schicht kann man somit für Russland nicht sprechen." (Haumann 2003, 207; entspricht Haumann 1996, 291) Hildermeier (1986, Kap. III. und IV.) bezeichnet als „Bürger" in Russland die Bewohner der Städte; zu einem „Bürgertum" im westeuropäischen Sinne zählt er Elemente der Selbstverwaltung, welche auch noch Ende des 18. Jahrhunderts, unter Katharina II., nicht durchgesetzt wurden oder werden konnten. Pietrow-Ennker (1999, 82-83) betont, dass auch die Rangtabelle eine Kultur förderte, die „von der Polarität der Dienst- und Herrschaftsfunktionen gekennzeichnet war" und einen autoritären Lebensstil begünstigte, da der „Status des einzelnen Adeligen nach seinem Dienst für den Staat" bemessen wurde und sich im Rahmen persönlicher Abhängigkeit vollzog. Inwiefern der russische Dienstadel Parallelen mit der in Deutschland neu entstandenen Beamten-Bürgerschicht aufweist, bleibt im Einzelnen noch zu untersuchen; mit den in Deutschland bestehenden Adelsstrukturen ist er hingegen nicht vergleichbar.

Entwicklungen erfassten auch die Frauen und veränderten die Beziehungen zwischen den Geschlechtern.

Ein wichtiger Eckpfeiler dieser Transformationen war die Bildung für Mädchen und Frauen (vgl. im Folgenden Pietrow-Ennker 1999, 81-156; Kelly 1994a, 19-26). Unter heftigen Widerständen hatte Peter die Diskussion um Mädchen- und Frauenbildung eröffnet, hatte sie jedoch noch nicht praktisch umsetzen können. Die das Reformwerk Peters am konsequentesten fortführende Katharina II. begann ein Bildungsprogramm für Mädchen, dessen prominenteste Leistung das 1764 gegründete Smol'nyj-Internat für Aristokratinnen war. Der Prozentsatz der an Schulen oder durch Hauslehrer unterrichteten Mädchen war insgesamt sehr niedrig (so waren am Ende von Katharinas Herrschaft am Smol'nyj-Institut weniger als 900 Mädchen ausgebildet worden [Engel 1983, 16]). Pietrow-Ennker (1999) gibt indes den wichtigen Hinweis, dass die Bedeutung der Ausbildungsstätten für Mädchen nicht in der Anzahl ihrer Absolventinnen zu finden ist, sondern darin, dass sich zum einen ein auf „westliche Vorbilder gegründete[s] Bildungsethos" (91) herausbildete und „konkrete Maßstäbe für eine künftige Mädchenbildung" (133) gesetzt wurden und dass zum anderen selbst die geringe Zahl schulisch gebildeter Frauen „im kulturellen Leben der Adelsgesellschaft durchaus wirksam" wurde (137). Unter Katharina wurden außerdem die Mütter dazu ermuntert, ihre Töchter zu bilden, da man es nun als Teil einer kultivierten Gesellschaft ansah, dass auch die Frauen an ihr partizipierten. Insgesamt sollte die Mädchenbildung, wie in Deutschland auch, bis zu den großen Reformen der 1860er Jahre in erster Linie dazu dienen, auf die Rolle der Ehefrau, Hausfrau und Mutter sowie auf Aufgaben der Repräsentation vorzubereiten, doch in diesem Zeitraum änderten sich die Lehrinhalte in kurzen Abständen beständig. Stand das Denken und Wirken Katharinas II. noch im Zeichen aufgeklärten Gedankenguts, so verfolgte die Frau Pauls I. (1796-1801), Marija Fedorovna, welche das Smol'nyj-Institut und weitere Institute von 1796 bis 1828 leitete, eine konservative Richtlinie, die auf moralische und religiöse Erziehung größeren Wert legte und dabei die fachliche Bildung vernachlässigte. Das Standesdenken wurde wieder stärker betont und die Bildung zwischen den aristokratischen und den bürgerlichen Mädchen differenziert (Repräsentationsaufgaben bzw. Hauswirtschaftsaufgaben). Auch während der Regierungszeit des Zaren Alexanders I. (1801-1825) hatten das Bildungswesen und speziell Fragen der Frauenbildung Gewicht, und das Bildungssystem wurde weiter ausgebaut. Es entstand eine rege Diskussion zwischen Aufklärern, die dem Gleichheitsdenken verpflichtet waren und die gebildete Frau als unabdingbaren Teil für die gesellschaftliche Entwicklung an-

sahen, und Konservativen, welche die Frau als Dienerin des Mannes betrachteten und die Mädchenbildung auf Hauserziehung beschränkt wissen wollten. Der Wunsch nach Mädchenbildung in der Bevölkerung wuchs indes zunehmend, und in den Haushalten wurden ab 1800 immer mehr Privatlehrer eingestellt, die die Kinder der Familien unterrichteten. Auch nach 1825, während der extrem konservativen Regierungszeit Nikolajs I., für den Bildung vor allem in der Förderung von moralischer, religiöser und patriotischer Gesinnung zu bestehen hatte, nahm die Alphabetisierung der Frauen immer mehr zu. Die wachsende Bildung der Frauen veränderte die kulturelle Landschaft nachhaltig: Frauen stellten seit der Jahrhundertwende eine entscheidende Größe innerhalb der Leserschaft dar und wurden selbst zu Schreibenden, als das Schreiben von Briefen zu einem Teil der adeligen Lebensweise wurde. Zum anderen mussten einige adelige Frauen nun im Zuge der Entstehung eines öffentlichen, geistig und vor allem literarisch geprägten Lebens neue Aufgaben erfüllen, die fern von der Leitung eines Hausstandes und der Erziehung der Kinder lagen, sie mussten nämlich in literarischen Salons, auf Bällen und gesellschaftlichen Abenden geistreiche Konversation betreiben, während Hausstand und Kinder von Dienstboten versorgt wurden. Damit drangen die Frauen in die Welt der Männer ein – Bildung, Kultur, Literatur –, von der sie bis dahin streng getrennt waren (Lotman 1997, 49 ff.).[47]

Die Rezeption und Existenz ganz unterschiedlicher Rollenmuster (z. B. die Rezeption Rousseaus und des Ideals der Natürlichkeit und der Zuwendung zu den Kindern einerseits, die extreme Etikette und Entfremdung von den Kindern bei der aristokratischen Frau andererseits), die (oberflächliche) Europäisierung der Familie seit Peter und die Erschütterung alter Rollenmuster, die keine neuen zur Verfügung stellte (bis in das 18. Jahrhundert hinein hatte das aus dem 16. Jahrhundert stammende kirchliche Sittenbuch, der *Domostroj*, noch weitgehende Geltung, der den Frauen ein eingeschränktes Leben unter dem Joch des Ehemannes und nach den Regeln des Kirchenkalenders vorschrieb), die oberflächliche Übernahme von einer aus Romanen entlehnten Vorstellung von „Europäertum" (vgl. Lotman 1997) und erwachende Hoffnungen auf mehr Befriedigung und Liebe in der privaten

[47] Pietrow-Ennker (1999, 100 ff.) unterscheidet für die Zeit nach 1800 drei Frauentypen im Adel: Erstens die nach traditioneller Norm lebende Frau, zweitens die gebildete Frau, die sich aus der traditionellen Familienwelt löst, Bildung genießt und ein Interesse an Kultur und Gesellschaft verfolgt, und drittens die kleine Gruppe von Frauen, die ein „männliches Verhalten" an den Tag legt, deren Emanzipation jedoch rein individuellen Charakter hat und nicht strukturverändernd wirkt.

Verbindung führten zu einer großen Verunsicherung bei den russischen Frauen und in der gesamten Gesellschaft. Unter anderem hieraus entwickelte sich – genau wie in Westeuropa – ein verstärkter Geschlechterdualismus, der die Freiheiten, die sich um 1800 für die Frau entwickelt hatten, weitgehend wieder zurücknahm. Auch für Russland wurde die Existenz von zwei getrennten Sphären – der des Privaten, dem die Frau zugehörte, und der des Öffentlichen, die vom Mann vertreten wurde – maßgeblich, und die den so genannten Geschlechtscharakteren zugesprochenen Wesensmerkmale in Russland waren mit den in Deutschland kursierenden identisch.

Dass man erst gut hundert Jahre nach dem Beginn des von Peter I. eingeleiteten Umstrukturierungsprozesses von einer Epochenschwelle (Jahrhundertwende bzw. Zeit der Romantik) sprechen kann, hat verschiedene Gründe: Die radikale, mit Zwang und gegen die Widerstände der Bevölkerung und der orthodoxen Kirche durchgesetzte Umgestaltung ‚von oben' konnte natürlich nur sehr langsam Fuß fassen und sich im Bewusstsein der Menschen sowie im Allgemeinen Diskurs festsetzen. Mit der Stärkung des Adels, die vor allem von Katharina II. mit dem „Schutzbrief für den Adel" 1785 forciert wurde, bildete sich eine Schicht heraus, die das Reformwerk Peters und der in seinem Sinne handelnden Nachfolger (besonders Katharina II.) zu tragen vermochte. Die Freistellung von Diensten und die fast allmächtige Stellung gegenüber den leibeigenen Bauern führten allmählich zu Veränderungen und der Herausbildung einer eigenständigen Adelskultur, gleichzeitig aber auch zu einer Emanzipation des Adels von der absoluten Herrschergewalt ab dem Ende des 18. Jahrhunderts. Die Allmachtsstellung des Adels und seine Entbindung vom Dienst entfremdeten diese Schicht außerdem zunehmend von der restlichen Bevölkerung, was letztlich in einer geistigen Erstarrung mündete.

Mit der Übernahme von Ideen aus dem Westen, besonders denen der Aufklärung, konnte Russland im 18. Jahrhundert, und besonders in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, zwar zum Teil die kulturelle Entwicklung Westeuropas nachholen, die extreme Zeitraffung hatte jedoch zur Folge, dass die Veränderungen gewissermaßen keine Wurzeln schlagen konnten. Die europäischen Gepflogenheiten, Moden und Lebensformen waren in der russischen kulturtragenden und mächtigen Schicht, der Aristokratie, nicht Ausdruck von autochthonen Diskursen und Bewusstseinszuständen, sondern sie wurden oft kritiklos und oberflächlich übernommen und nachgeahmt. Die Romantik wird von vielen als die erste kulturelle Strömung bezeichnet, mit der Russland seit der Europäisierung des Zaren Peter einen eigenen Weg

fand, der Neues und Altes, Eigenes und Fremdes verband bzw. in dem das ehemals Fremde zum Eigenen werden konnte.

Wiederum hat diese Entwicklung ihren Ursprung in Peters Reformen Anfang des 18. Jahrhunderts. Nachdem Zar Peter die Schrift modernisiert und die Rezeption westlicher Philosophien und Ideen eingeleitet hatte, begann ein Umstrukturierungsprozess der russischen Literatur. Das bis dahin weitgehend von der Kirchenliteratur geprägte literarische Schaffen veränderte sich thematisch und stilistisch. Auch hier kann von einem Nachholen verschiedenster Entwicklungen in kurzer Zeit gesprochen werden (ohne dabei die vorpetrinischen Leistungen der russischen Literatur abzuwerten). Diese Veränderungen kulminierten um die Jahrhundertwende: Vor allem mit seiner berühmt gewordenen Erzählung *Bednaja Liza / Die arme Lisa* 1792 erschuf und verbreitete der empfindsame Dichter Nikolaj Karamzin den so genannten neuen Stil (*novyj slog*) und eröffnete hiermit eine neue Epoche der russischen Literatur, welche ihren Höhepunkt in der russischen Romantik fand.

Der neue sentimentale Stil Karamzins brach in erster Linie mit dem aus dem französischen Klassizismus übernommenen Stilsystem Lomonosovs und der Propagierung des hohen Stils, des Kirchenslavischen. In Russland machten sich nämlich durch die Rezeption Rousseaus und der westeuropäischen empfindsamen Romane einerseits und in Reaktion auf die revolutionären Ereignisse in Frankreich und durch die Verschärfung des inneren Klimas (unter Paul I.) andererseits privatistische Tendenzen breit, die in den Adelssalons, Adelsgesellschaften und literarischen Freundeszirkeln gepflegt wurden. Gattungen wie Elegie, Stanze, Sendschreiben, Lied-Romanze und Madrigal, aber auch Prosagattungen wurden besonders beliebt, die Literatur bekam eine emotional-intime Funktion, die sich in Empfindungen wie gefühlsreicher Liebe, Freundschaftskult und Naturerleben ausdrückte. Diesen Gattungen und Funktionen jedoch entsprach am besten der mittlere Stil, den Karamzin durch Lehnwörter, Lehnübersetzungen und Nachbildungen französischer Begriffe und Redewendungen modifizierte, um Emotionen ausdrücken zu können, für die es bis dahin in der russischen Literatursprache keine Begriffe gegeben hatte. Für die zahlreichen erwähnten Neuerungen auf allen Gebieten des Lebens und in den daraus entstandenen neuen Diskursen, Gefühlen und Gedanken fehlten in der von Diglossie (Kirchenslawisch, Volkssprache) geprägten russischen Sprache die Begriffe und der Stil. Diese Situation wurde von Karamzin und seinen Mitstreitern zu verändern versucht, was einen Streit zwischen Neuerern und Archaisten, welche sich in den beiden Gruppen „Arzamas“ und „Beseda“ gegenüber traten, hervorrief.

Die Auseinandersetzungen gewannen sehr bald die das alte poetologische und sprachlich-stilistische System überwindenden Sprachreformer mit Karamzin an ihrer Spitze.

Karamzins Neuerungen fanden unter Paul I., dem Sohn Katharinas II., in einer Phase der politischen Reaktion statt, während derer die kulturelle Entwicklung zum Erliegen kam. Dies änderte sich zunächst, als 1801 Alexander I. den Thron übernahm: Die russische gebildete Öffentlichkeit setzte euphorische Hoffnungen in den reformwilligen Zaren (die dann allerdings weitgehend enttäuscht wurden), so dass die Jahrhundertwende von den Zeitgenossen als Epochenwende empfunden wurde (vgl. Lauer 2000, 151). In den folgenden Jahren emanzipierte sich die russische Kultur zunehmend und entwickelte eigenständige Formationen: So spricht man von einer ersten genuin russischen Philosophie seit der Jahrhundertwende (Franz 2002, 347), 1802 wurde die erste literarisch-politische Zeitschrift gegründet, in der die Reformhoffnungen Ausdruck fanden, es begann nun die Ära der dicken Zeitschriften (*tolstye žurnaly*), in denen Vorabdrucke der bekannten, heute kanonisierten Romane und Literaturkritiken erschienen, seit den 1820er Jahren erlebte die Adelskultur in ihren Salons und Gesellschaften eine Blüte, die Schriftstellerei als Brotberuf entstand. Höhepunkt und Ende der seit dem Beginn und besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eingeleiteten Umbruchstendenzen waren mit Puškin und der romantischen Epoche erreicht. Puškin gilt als derjenige Dichter, der eine lebensfähige russische Literatursprache schuf und „nicht nur der russischen Literatursprache und den literarischen Gattungen ein neues Gepräge gab, sondern auch die für Rußlands Geschichte und Kultur entscheidenden Fragen aufwarf und zu beantworten suchte." (Lauer 2000, 152) Neben den Neuerungen auf dem Gebiet der Lyrik (z. B. Befreiung der Dichtung von den herrschenden Normen, Einführung neuer Reimwörter, Angleichung der Dichtungssprache an die gesprochene Sprache, Synthetisierung verschiedenster Sprachschichten und Neologismen, Erschaffung neuer Versstrukturen und neuer Motive usw.), entwickelte Puškin die für die vorliegende Untersuchung interessierende Gattung der Prosa seit den 1830er Jahren. Außer dem inzwischen als veraltet empfundenen Stil Karamzins gab es zu dieser Zeit für die Prosa-Gattungen keine Vorbilder, so dass Puškin eine neue Prosa-Sprache schaffen musste.

Die Neuerungen auf dem Gebiet der Literatur in thematischer und stilistisch-sprachlicher Hinsicht können einerseits als Ausdruck der veränderten Tendenzen und Diskurse gewertet werden, zugleich aber ist die Literatur Schauplatz der verschiedenen widerstreitenden Diskurse.

Während im Laufe des 18. Jahrhunderts, so kann man den hier dargestellten Zeitabschnitt zusammenfassen, das ‚äußerliche' Leben in Russland umstrukturiert wurde, die Bewusstseinsentwicklungen diesen Veränderungen jedoch hinterherhinkten, entwickelte sich die Gesellschaft zwischen der Jahrhundertwende und dem Ende der Romantik vor allem in geistiger, kultureller und philosophischer Hinsicht. Ein großer Teil der Adeligen hatte zwar kein Interesse an der Änderung seines status quo, andere waren jedoch enttäuscht über die ausbleibenden Reformen Alexanders und planten, die Gesellschaft durch einen Putsch zu verändern (Dekabristenaufstand 1825).[48] Dieser Putschversuch hatte seine Ursachen in den unerfüllten Hoffnungen und der repressiven Innenpolitik der Spätphase von Alexanders Regierungszeit. Vor allem als Reaktion auf den Dekabristenaufstand etablierte Nikolaj I. (1825-1855) nach seiner Thronübernahme ein Überwachungs- und Terrorregime, welches die politische Diskussion einfror und die intellektuelle Betätigung erschwerte. Zwar konnte der Entwicklungsschub der Gesellschaft nicht grundsätzlich gestoppt werden,[49] doch es entstand, nach Lotman (1997, 139; vgl. auch Haumann 2003, 233 ff.), eine Atmosphäre der Schwermut und Resignation in der Gesellschaft. Das weit verbreitete Gefühl, nichts verändern zu können, die Entfremdung der Aristokratie von der restlichen Bevölkerung und die kritiklose Übernahme einer Vorstellung von „Europäertum" als modischer Attitüde ließen die Aristokratie nicht zu einer dynamischen Kraft im Staat werden. Es entwickelten sich in dieser Zeit Strömungen, welche den entstandenen geistigen Veränderungen alte Traditionen, Bräuche und Denkweisen entgegenzusetzen versuchten. In Zusammenschlüssen, die in erster Linie philosophische Fragen erörterten, erwachte in Russland zunehmend ein romantischer Nationalismus (Riasanovsky 1976, 149). Aus diesen nationalistischen Tendenzen heraus entstand die bekannte Bewegung der Slawophilen, die für Russland die Rückbesinnung auf traditionelle ‚slawische Werte' forderte.

---

[48] Lotman (1997, 344-354) sieht in dem Napoleonischen Krieg von 1812 ein entscheidendes Movens für die Entstehung der revolutionären Adeligen, die im gescheiterten Dekabristenaufstand den Zaren zu stürzen versuchten: Im Krieg waren die jungen adeligen Offiziere untereinander und mit den Soldaten aus dem Stand der leibeigenen Bauern zusammengekommen und hatten die Angelegenheiten ihrer Zeit erörtert, was bei vielen zu einer veränderten gesellschaftlichen Einstellung geführt hatte.

[49] Dieser Zustand zeigt sich beispielsweise auf dem Gebiet der Bildung darin, dass die Anzahl der Schulen weiter ausgebaut, der Lehrplan jedoch unter rigorose staatliche Kontrolle gestellt wurde und statt der Aufklärung verpflichtete, nun konservative moralisch-religiöse Bildungsziele verfolgt wurden (Pietrow-Ennker 1999, 137-138; Haumann 2003, 234-235).

TEIL II:

KONSTRUKTE VON WEIBLICHKEIT, MÄNNLICHKEIT UND GESCHLECHTERBEZIEHUNGEN IM LITERARISCHEN DISKURS DER DEUTSCHEN UND RUSSISCHEN ROMANTIK.

EXEMPLARISCHE TEXTANALYSEN

A. Deutsche Romantik

1. Die Perspektive männlicher Autoren: E. T. A. Hoffmann als Paradigma

Wie in der Einleitung bereits dargelegt, steht E. T. A. Hoffmann in der folgenden Analyse nicht nur für sich selbst, sondern er wird auch als exemplarisch für den hier untersuchten Zeitraum betrachtet. Dies lässt sich auf zweifache Weise begründen: Zum einen zeigt die Textlektüre, dass im Werk Hoffmanns Themen, Motive und Konzepte aufgegriffen werden, die auch in den Texten anderer männlicher romantischer Autoren Deutschlands zur Sprache kommen, und zum anderen wird davon ausgegangen, dass in die in der Spätphase der Romantik erschienenen Texte Hoffmanns die früheren Konzepte der deutschen Romantiker auf die eine oder andere Weise Eingang gefunden haben. Darüber hinaus schlägt Hoffmann die Brücke zur europäischen Romantik – und hier wiederum besonders zu Russland –, denn es waren Hoffmanns Werke, die im europäischen Ausland als ‚deutsche Romantik' rezipiert worden sind. Dass einige wichtige Themen der Hoffmannschen Texte als paradigmatisch für die deutschen männlichen Romantiker betrachtet werden können, wird durch punktuelle Bezüge zu Texten anderer männlicher deutscher Romantiker untermauert.

Ein großer Teil der Texte Hoffmanns funktioniert nach einem gemeinsamen Schema: Ein im Selbstfindungsprozess befindlicher junger Mann steht vor der Wahl zwischen zwei Lebenssphären und vor der Wahl zwischen diesen Lebenssphären zugeordneten männlichen und weiblichen Figuren. Hierbei steht die Entscheidung für eine junge Frau und mögliche Partnerin im Mittelpunkt. Die beiden Lebenssphären, welche sich in eine Welt des Alltäglich-Realistischen und eine Welt des Phantastischen (im positiven wie auch im negativen, dämonischen Sinne) teilen, werden in der Hoffmann-Forschung üblicherweise als die Welt des Bürgertums und die Welt der Kunst und des Künstlertums bezeichnet. Hieraus werden eine Einteilung der in den Texten vorkommenden Figuren in „Bürger" und „Künstler" sowie eine Zuordnung bestimmter Wesenseigenschaften an dieselben abgeleitet. Obwohl besonders in der neueren Forschung immer wieder betont wird, dass beide Seiten miteinander verzahnt seien und keine der beiden Seiten von den jeweiligen Erzählern der Texte bevorzugt werde,[1] schwingt bei der Einteilung in Bür-

[1] Vgl. z. B. Miller (1975); Zimmermann (1992); Steinecke (1997a). Nehring (1976, 3) führt hierfür die terminologische Unterscheidung zwischen Dualismus (Gegeneinander der bei-

gerwelt und Künstlerwelt aufgrund der bekannten Kritik Hoffmanns an den so genannten Philistern einerseits sowie aufgrund der Hochschätzung der Kunst und der intensiven Beschäftigung mit poetischen Konzepten auf Seiten der Romantiker andererseits stets eine Höherbewertung der Künstlerseite und eine Abwertung der Bürgerseite mit.

Der genaue Blick auf die einzelnen Texte macht deutlich, dass zwar stets eine Raumopposition vorhanden ist, es sich jedoch weniger um ein einer großen Zahl von Erzählwerken zugrundeliegendes Makroschema handelt, als vielmehr um eine Vielzahl von ähnlichen Versatzstücken, die in den Werken auftauchen und den Eindruck eines einheitlichen Modells erwecken, die aber in den jeweiligen Texten unterschiedlich eingesetzt sind und jeweils unterschiedliche Funktionen erfüllen. Spätestens dann, wenn man versucht, den beiden Welten Figurengruppen zuzuordnen, und diese als Bürger- bzw. Künstlerfiguren kategorisiert, ebnet man eine Vielzahl wichtiger und für die Interpretation jedes Textes unabdinglicher Ambivalenzen ein. Denn die genaue Analyse zeigt, dass sich die Figuren in ganz entscheidender Weise über die zweifelsohne bestehenden Raumoppositionen erheben und Verbindungen herstellen, die gerade für die Untersuchung von Diskursen über Männlichkeiten, Weiblichkeiten und Geschlechterbeziehungen Aussagen treffen. Den Raumsemantiken und den an sie gekoppelten Figurenkonstellationen liegen die poetischen Konzepte und die Ironisierungen zugrunde, welche Aufschluss über die Männlichkeits- und Weiblichkeitsnormen einerseits geben und über die Auseinandersetzung Hoffmanns mit diesen Diskursen andererseits. Gerade an den ambivalenten Stellen, also da, wo sich die Figuren über das vermeintliche Modell erheben und Brüche und Leerstellen erzeugt werden, finden sich zahlreiche Hinweise auf Hoffmanns Auseinandersetzung mit den herrschenden Diskursen zur Geschlechterproblematik. Manche Forscher z. B. behaupten, die jungen Frauenfiguren seien extrem stereotypisiert (z. B. Grob 1984; Steinecke 1997b, 307), was den Schluss einer misogynen Darstellung der Frau nahezulegen scheint – eine Beobachtung, die, wie meine Analyse zeigen wird, nicht aufrechterhalten werden kann.

---

den Welten) und Duplizität (die Zweischichtigkeit des Daseins) ein. Beck (2008) fällt in seiner aktuellen Studie indes hinter diese Erkenntnisse zurück, wenn er schreibt: „Im *Sandmann* hingegen – wie wohl stets bei Hoffmann [...] – stehen Innen- und Außenwelt, stehen die Phantasie des Menschen [...] sowie die vorgefundene Realität einander strikt dualistisch gegenüber." (394) Eine ausführliche Darstellung verschiedener Forschungsmeinungen zu diesem Thema findet sich bei Fiebich (2007, 29 ff.).

Um der Gefahr einer vereinfachenden Schematisierung zu entgehen, werde ich mich im Folgenden auf vier Texte konzentrieren, die jeweils für sich einer Feinanalyse unterzogen werden sollen: *Der goldne Topf* (1814), *Der Artushof* (1816), *Der Sandmann* (1816), *Die Bergwerke zu Falun* (1819).[2] Diese vier ein breites Spektrum des Hoffmannschen Erzählwerkes repräsentierenden Texte behandeln allesamt Themen, die für die Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte und die Geschlechterbeziehungen besonders relevant sind und die auch innerhalb der deutschen Romantik männlicher Autoren einen großen Stellenwert besitzen. Die für die Textanalysen leitenden Themen lassen sich folgendermaßen bündeln: Der Selbstfindungsprozess des jungen männlichen Helden, Familienverhältnisse, die Funktion der Mütter und die Mutterbeziehung des jungen Helden, Inzest, Vaterfiguren, weibliche Kunstfiguren, Geschlechterambivalenzen, Kunstschaffen und Eheschließung, Männlichkeits- und Weiblichkeitsnormen.

1.1 Die Initiationsgeschichte des männlichen Protagonisten

Wie bereits oben erwähnt, steht im Mittelpunkt der vier Texte der Selbstfindungsprozess eines jungen Mannes. Um die Entwicklung dieses Protagonisten geht es – es ist „eben seine Geschichte […], die ich erzähle" (*Artushof*, 179), wie es der Erzähler im *Artushof* ausdrückt –, und alle anderen Figuren sind funktional auf ihn ausgerichtet. Darin unterscheiden sich die Texte Hoffmanns nicht von den übrigen romantischen Texten männlicher Autoren; auch in diesen steht in auffälliger Häufung der Selbstfindungs-, Entwicklungs- oder Bildungsprozess eines jungen Mannes im Zentrum. Das Vorbild der romantischen Romane und Erzählungen ist in dieser Hinsicht Goethes *Wilhelm Meister*. Der Protagonist dieses Romans steht zu Beginn zwischen der Sphäre des Kaufmanns-Bürgertums, der er entstammt, und der Sphäre der Kunst, zu der er sich hingezogen fühlt. Im Laufe des Romans vollzieht sich ein Entwicklungs- und Reifeprozess, an dessen Ende Wilhelm Meister eine Frau (Natalie) findet und bereit ist, sich in das praktische Leben einzufügen. In den romantischen Romanen und Erzählungen wird dieses Transitions- und Entwicklungsschema häufig aufgegriffen. Man denke etwa an Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Jean Pauls *Titan*, Eichendorffs *Ahnung*

[2] Im Abkürzungsverzeichnis befindet sich eine Auflistung der im Folgenden verwendeten Titelabkürzungen und ihre bibliographischen Nachweise.

und Gegenwart. Das Entwicklungsschema wird in den romantischen Texten häufig dahingehend problematisiert, dass die Helden zerrissen sind und nicht mehr ohne weiteres an ihr Ziel gelangen. Beispiele hierfür finden sich in Tiecks *Der Runenberg*, dessen Protagonist Christian im Wahnsinn endet, oder in Hölderlins *Hyperion*, dessen Titelheld nach dem Scheitern seines politischen Engagements und dem Tod seiner Geliebten nur noch zum desillusionierten Erzähler seiner eigenen Geschichte werden kann. An diesem Beispiel erkennt man auch, dass die Problematik des romantischen Helden ganz wesentlich damit zusammenhängt, dass er Künstler ist oder werden muss. Die Kunst ist eine andere, der Wirklichkeit entgegengesetzte Sphäre, welche etwa in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* in Klingsohrs Märchen allegorisch repräsentiert wird. Vielfach geht es in den romantischen Texten um die Grenzüberschreitung zwischen ‚Wirklichkeit' und ‚Poesie' und die daraus resultierenden Probleme. Hoffmann setzt sich mit dieser Grundkonstellation auseinander. Der Verlauf und die spezifischen, für die Geschlechterthematik relevanten Merkmale der Initiationsgeschichte sollen zunächst am *Artushof* nachgezeichnet und in einem zweiten Schritt anhand dieses und der anderen Texte im Einzelnen ausgewertet werden.

Die Selbstfindungs-, Initiations- oder Transitionsphase des jungen männlichen Helden ist diejenige Lebensphase, die, wie Titzmann (1991, 260) es ausdrückt, „zwischen dem Austritt aus der Herkunftsfamilie und der normalerweise als definitiv behandelten Entscheidung des Subjekts über seine berufliche und familiäre Zukunft liegt […]". In der Transitionsphase werden also mehrere für die Geschlechterproblematik relevante Beziehungskonstellationen angesprochen: Die Herkunfts- und die Zielfamilie als soziale Gesamtgefüge, Mütter, Väter und Geschwister als einzelne Personen, mit denen sich die Zentralfigur in ihrem Entwicklungsprozess auseinandersetzen muss, die Partnerin, die sich der Held zur Gründung einer Zielfamilie auswählt, die Familie und vor allem der Vater der Partnerin, mit welchen der junge Mann in Allianzverhandlungen treten muss.

So wie in den anderen drei hier untersuchten Texten auch, begegnet der Leser der zentralen Figur des *Artushofs*, Traugott, in dem Moment, als seine Initiationsphase beginnt. Der Verlauf dieser Initiation wird in dem Text durch eine Raumbewegung zwischen der Welt der Geschäfte und der Welt der Kunst dargestellt, welche zum einen an die Raumoppositionen Innenräume (Büro) vs. Außenräume (Natur) und Deutschland vs. Italien gekoppelt ist und zum anderen der Geschäftswelt das wache Tagestreiben des Artushofes, in dem sich die Börse befindet, zuordnet, der Welt der Kunst dagegen die

schläfrig-dämmrigen Mittagsstunden eben dieses Artushofs, während derer sich keine Kaufleute mehr im Gebäude befinden und sich die Wandmalereien in zauberischer Weise zu beleben scheinen, also eine Zeit des phantasievollen Tagtraumes beginnen kann.

Traugott arbeitet in dem Handels-Comptoir von Herrn Elias Roos, dessen Tochter er in Kürze heiraten und dessen Geschäftspartner er daraufhin werden soll. Zu Beginn der Erzählung hat er den Auftrag, einen Geschäftsbrief im Artushof zu verfassen, mit abnehmendem Treiben und zunehmender Mittagsschwüle verliert er sich jedoch in Träumereien, richtet „die Augen in die Höhe" (*Artushof*, 176) und zeichnet statt dessen zwei auf den Deckenmalereien abgebildete, ihm wohlbekannte Figuren – einen alten Mann und einen „wundersame[n] Jüngling" (*Artushof*, 176) –, welche ihn stets in eine „seltsame[ ], unbegreifliche[ ] Wehmut" (*Artushof*, 176) versetzen. Als ihm daraufhin ein alter Mann mit seinem Sohn gegenübertritt, scheinen sich die von ihm gezeichneten Figuren des Artushofes belebt zu haben. Bei dem Anblick dieser beiden Personen und besonders des wunderschönen Jünglings, der ihn „wie mit unbeschreiblicher Liebe" (*Artushof*, 177) anlächelt, geht eine „Welt süßer Ahnungen" (*Artushof*, 176) in Traugott auf. Diese Begegnung wird von Traugott später als sein entscheidendes Initiationserlebnis bezeichnet, da sie ihm deutlich machte, dass er sich erstens zum Künstler berufen fühlt und nicht in das Geschäft von Elias Roos eintreten möchte, und dass er zweitens den schönen Jüngling liebt und nicht Roos' Tochter Christina:

> Der alte wunderliche Mann hat es mir bestätigt, daß ich zum Künstler berufen bin, aber noch mehr der schöne holde Jüngling. Ungeachtet der nichts sprach, war es mir ja doch, als sage sein Blick mir das deutlich, was so lange sich nur als leise Ahnung in mir regte und das, niedergedrückt von tausend Zweifeln, nicht emporzustreben vermochte. Kann ich denn nicht statt meines unseligen Treibens ein tüchtiger Maler werden? (*Artushof*, 184)

In ähnlicher Weise wird auch der Beginn der Initiationsprozesse in den anderen hier untersuchten Texten beschrieben: 1. Die Bewegung des Helden von seinem bisherigen Platz strebt nach etwas *Höherem*, das sich von seiner alltäglichen Welt abhebt; 2. dieses überirdische Idealobjekt lag stets bereits als *Ahnung* in dem Helden und wird durch ein auslösendes Ereignis in sein Bewusstsein gebracht; 3. entscheidend für die Auslösung der Selbstbewusstwerdung ist eine Figur, von der der Held meint, geliebt zu werden und zu der er sofort oder (wie in diesem Falle) später selber eine heftige *Liebe* entwickelt.

Im *Artushof* verläuft die Liebe zu der an den Initiationsprozess gekoppelten Figur in drei Stufen: Zunächst fühlt sich Traugott zu dem schönen Jüngling hingezogen, dessen liebender Blick bereits die Affinität zur Kunst in Traugott auslöst und den er später „aus voller Seele liebt[ ]" (*Artushof*, 193). Dann verliebt sich Traugott in ein Bild, welches angeblich die verstorbene Schwester des Jünglings darstellt, und sieht in ihr die „Geliebte [s]einer Seele" (*Artushof*, 191); und zum Schluss trifft er, durch eine Tür schauend (*Artushof*, 193/194), auf Felizitas selbst, welche also nicht tot ist, sondern lediglich vom Vater als Knabe verkleidet worden war, da ihm prophezeit worden war, dass die Eheschließung seiner Tochter zu seinem Tode führen würde (*Artushof*, 196/197).

Die für die Auslösung des Initiationsprozesses entscheidende Liebe ist hier durch einige für die Geschlechterthematik relevante Merkmale gekennzeichnet, welche so oder ähnlich auch in den anderen untersuchten Texten auftreten: Die Bewegung von der Herkunftsfamilie zu einer möglichen Zielfamilie wird durch die Liebe zu einer Figur ausgelöst, welche kein eindeutiges und vor allem *kein eindeutig weibliches Geschlecht* aufweist (der schöne Jüngling wird mit zahlreichen weiblichen Attributen beschrieben [bes. *Artushof*, 186/187], von Traugott aber stets für einen Mann gehalten) bzw. *kein Mensch* ist (in diesem Falle ein Bild). Hierdurch wird bereits eine *Distanz* hergestellt, welche sich im weiteren wiederholt, so, wenn der Held vom Liebesblitz getroffen wird, als er durch eine Tür blickt.[3] Die Liebe entsteht, wie hieraus und aus dem obigen Zitat deutlich wird, *nicht im Dialog* mit einem als gleichwertig betrachteten Partner, sondern wortlos, durch einen – oft nur kurzen – *Blick*. Ein hervorstechendes Merkmal der Liebe zu dieser Figur sind hier wie in anderen Texten heftige, *erotische Empfindungen* („wahnsinnige[ ] Lust", *Artushof*, 191). Die Geliebte wird mit der stereotypen Bezeichnung „Geliebte meiner Seele" und in stets wiederkehrenden, ähnlichen Wendungen beschrieben, wie z. B.: „Ach sie ist es ja, die Geliebte meiner Seele, die ich so lange im Herzen trug, die ich nur in Ahnungen erkannte!" (*Artushof*, 191)

Interessanterweise haben jedoch im Verlauf der Erzählung nicht, wie Traugott später meint, der alte Mann und der Jüngling den Initiationsprozess ausgelöst, sondern ein kunstliebender Geschäftsfreund von Roos und des-

[3] Dass das geliebte Wesen durch den Blick durch ein Fenster, einen Türspalt, ein optisches Gerät o. ä. in einer Distanz zum männlichen Helden steht, zieht sich als Motiv durch zahlreiche Texte männlicher romantischer Autoren. Beispiele hierfür sind: Arnim: *Die Majorats-Herren* und *Isabella von Ägypten*; Tieck: *Liebeszauber*.

sen Neffe. Nachdem Onkel und Neffe ihn auf seine Begabung hingewiesen haben und ihm deutlich machten, dass er im Büro und in der Welt der Kaufleute nicht an seinem Platze zu sein scheine (*Artushof*, 178), erwacht in dem bis dahin schüchternen Traugott ein Selbstbewusstsein, das sehr schnell in einen leichten Größenwahn umschlägt, welcher ebenfalls kennzeichnend für die Transitionsphase des männlichen Helden in den hier untersuchten Texten ist: „Da stand es ganz fest in Traugotts Seele, daß er etwas viel Herrlicheres gemacht habe als einen Avisobrief, ein fremder Geist funkelte in ihm auf […]." (*Artushof*, 178/179)

Auf dieses auslösende Erlebnis hin beginnt eine Phase des Hin und Her, des Überzeugt- und Berufenseins und des Zweifels, welche durch Raumbewegungen zwischen der romantisch beschriebenen Natur und dem Comptoir (metaphorisch auch als „Kerker" [*Artushof*, 196] bezeichnet) oder wiederum dem zeitweise belebten und dem zeitweise unbelebt-dämmrigen Artushof charakterisiert ist. Höhepunkt dieser Bewegung ist Traugotts Reise nach Italien, wo er Felizitas zu finden glaubt. Auch die Reise stellt ein romantisches Versatzstück der Transition dar, zumal die Reise nach Italien, dem Land, das in der Romantik gemeinhin mit der Kunst identifiziert wurde: Die Transition des Helden wird „in der Regel durch Reise(n) markiert, durch die er, wenn der Prozess gelingt, aus einer sozialen Ordnung aus- und in eine andere eintritt, wobei er zu einer autonomen Person geworden ist: im otpimalen [sic!] Falle hat Bildung stattgefunden." (Titzmann 1991, 261)[4] Die ironisch-überspitzte Darstellung der romantischen Naturschilderungen zeigt jedoch, dass Hoffmann sich hier – wie auch in den anderen untersuchten Texten – von dem romantischen Topos der Gegenüberstellung von Kunst und Alltag und damit verbunden von der Höherbewertung der Kunst distanziert: „[…] lief er heraus auf den Karlsberg. Da schaute er hinaus ins wogende Meer; in den Wellen, in dem grauen Nebelgewölk, das, wunderbar gestaltet, sich über Hela gelegt hatte, trachtete er wie in einem Zauberspiegel das Schicksal seiner künftigen Tage zu erspähen." (*Artushof*, 185) In kaum einem Werk Hoffmanns finden sich ausführliche Naturszenen, zumal solche, die derart aus romantischen Versatzstücken zusammengestellt anmuten. Dass die Reise

[4] Beispiele für Texte, in denen die Reise ein wichtiges Strukturelement der Transition bildet, sind: Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*; Jean Paul: *Titan*; Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts* und *Ahnung und Gegenwart*. Auch in der russischen Literatur stellt die Reise ein wichtiges Element dar, das der Suche nach dem Selbst, der Erweiterung des Geistes und der Befreiung dient (vgl. Višnevskaja/Saprykina 2005, 395).

nach Italien, wie sich am Ende herausstellt, durch ein Missverständnis initiiert wurde, das darin besteht, dass das Landhaus eines Geschäftsmannes bei Danzig den Namen der italienischen Stadt Sorrent trägt, in welcher Traugott die Geliebte zu finden meinte, scheint auch den Topos der Italienreise zu ironisieren. Ähnliche Ironisierungen und damit Distanzierungen von der romantischen Opposition zwischen Kunst und Alltag finden sich auch in anderen Themenbereichen – z. B. bei der Darstellung des jungen Helden – und sind, wie ich noch genauer zeigen werde, maßgeblich für die Auseinandersetzung Hoffmanns mit der Geschlechterthematik.

Als er als Maler im Land der Kunst lebt, ist Traugotts Sehnsucht nach Felizitas abgemildert, nur ab und zu erinnert er sich an sie und nimmt die Suche wieder auf. Anstatt Felizitas zu finden, lernt Traugott jedoch durch eine Verwechslung Dorina, die Tochter eines armen Malers, kennen und verliebt sich in sie. Als Dorinas Vater Traugott vor die Wahl zwischen Heirat und Abschied stellt, regt sich in dem jungen Mann die Vorstellung, seinem Ideal untreu geworden zu sein, und er verlässt die kleine Familie. Zurück in Deutschland erfährt er – in dem vom Börsenhandel belebten Artushof –, dass Felizitas nie in Italien war, sondern stets in der Nähe Danzigs, also in dem die Geschäftswelt konnotierenden Raum, was zusätzlich durch die ökonomisch formulierte Information unterstrichen wird, dass sie inzwischen mit einem Kriminalrat verheiratet sei und „diverse Kinder in Kurs gesetzt" (*Artushof*, 203) habe. Traugott läuft in die freie Natur und erkennt, dass Felizitas nicht für ihn verloren ist, da sie nie eine von ihm real angestrebte Partnerin war, sondern als Muse für sein Kunstschaffen fungierte. Daraufhin fasst er den Entschluss, nach Italien zurückzukehren und Dorina zu heiraten. Das Ende scheint also den glücklichen Abschluss der Transitionsphase zu schildern: Der Held tritt in eine neue soziale Ordnung ein, indem er einen Beruf (Maler) und eine Partnerin (Dorina), mit der eine neue Familie gegründet werden soll, gefunden hat. Hier besteht eine Parallele zwischen dem *Artushof* und dem *Goldnen Topf*, während *Der Sandmann* und *Die Bergwerke zu Falun* demgegenüber einen eindeutig gescheiterten Transitionsprozess vorführen. Bei genauem Hinsehen wird jedoch deutlich, dass der Transitionsprozess in keinem der vier Texte wirklich glückt, wenngleich die Protagonisten des *Sandmanns* und der *Bergwerke* mit dem Tod enden, während Traugott und Anselmus (*Goldner Topf*) am Ende eine glückliche Beziehung eingehen. Doch der letzte Satz des *Artushofs* lautet: „[…] morgen reise ich nach Rom, wo mich eine geliebte Braut sehnlichst erwartet." (*Artushof*, 205), womit ein Vorhaben, jedoch kein geglückter und glücklicher Eintritt in eine Zielfamilie und eine

neue soziale Ordnung markiert ist. Im *Goldnen Topf* wird dieser Eintritt zwar sogar noch vollzogen, aber auch hier kann nicht von einem positiv beendeten Bildungsprozess gesprochen werden, da sich der Held mit einem Tier (einer Schlange) verbunden hat und in ein Märchenreich (Atlantis) eingetreten ist. Da der *Goldne Topf* im Titel die Gattungsbezeichnung Märchen trägt, ist diese Raumbewegung besonders markiert. Während nämlich der Märchenheld in ein fernes Reich auszieht, um sich seine Braut in sein Reich zu holen, vollzieht Anselmus dagegen die Grenzüberschreitung in dieses ferne Reich zu seiner Braut und kehrt nicht wieder zurück. Ein positiv abgeschlossener Selbstfindungsprozess im Hier und Jetzt, also letztlich eine Integration des Phantastischen in die Realität, findet in keinem der Texte statt.[5]

1.2 Die jungen Männer und die jungen Frauen

1.2.1 Das Scheitern der jungen Männer

Nun stellt sich die Frage, warum der Transitionsprozess des männlichen Protagonisten stets scheitern muss (zumindest in den Werken, die keine Märchen sind). Die Gründe hierfür möchte ich in der männlichen Zentralfigur suchen sowie in ihrer Beziehung zu den funktional auf sie und ihren Individuationsprozess ausgerichteten Figuren. Auf den ersten Blick spielen hier die jungen Frauen die entscheidende Rolle; in einem späteren Abschnitt möchte ich zeigen, dass auch Vater- und Mutterfiguren und -imagines sehr wichtige Funktionen hierbei erfüllen, wenngleich dies nur sehr viel subtiler zum Ausdruck kommt. Außerdem möchte ich zeigen, dass es durchaus Figuren in den Texten gibt, die – ebenfalls im Stadium der Transition befindlich – zu einem glücklichen Abschluss ihrer Individuation finden: nämlich eben diese jungen Frauen.

Während, wie weiter oben bereits erwähnt, üblicherweise von der Annahme ausgegangen wird, dass die Figur der jungen Frau im Werk Hoffmanns extrem stereotyp und sogar, wie Steinecke (1997b, 307) sagt, ironisch-überspitzt stereotypisiert dargestellt wird, möchte ich dagegensetzen, dass erstens in manchen Texten nicht nur die jungen Frauen, sondern auch der junge Mann stereotyp geschildert werden, und dass es zweitens Texte gibt, in

[5] Ein Blick auf andere Texte Hoffmanns scheint diese Beobachtung zu bestätigen: Ein dezidiert positives Ende, eine geglückte Transition, die zu einer Verbindung von Beruf und Familie führt, findet sich in den als *Märchen* bezeichneten Werken *Klein Zaches genannt Zinnober*, *Prinzessin Brambilla* und *Meister Floh*.

denen die Frauenfiguren durchaus nicht stereotyp und ironisch beschrieben werden, ihre männlichen Gegenparts dagegen sehr wohl (dies ist besonders im *Sandmann* der Fall). Die (jungen) Frauen sind oft die positiven Figuren, wenn nicht gar die eigentlichen ‚Helden' der Geschichte, für die Hoffmann in der kritischen Auseinandersetzung mit den herrschenden Männlichkeits- und Weiblichkeitsnormen eine Lösung findet, für die Männer dagegen nicht.

Ein gemeinsames Merkmal der jungen Männer im Zentrum der Texte besteht darin, dass sie als von anderen Männern ihrer Altersgruppe verschieden beschrieben oder markiert werden, und zwar als sensibler sowie in besonderer Weise empfindsam für die der Phantasie zugehörenden Dinge des Lebens und darin unverstanden von den sie umgebenden Menschen. Diese Empfindsamkeit ist oft an eine poetische Neigung gekoppelt, nicht aber unbedingt an künstlerisches Schaffen: Traugott (*Artushof*) ist der einzige, der als Künstler in Erscheinung tritt, obwohl wir so gut wie nichts über seine Bilder erfahren; Nathanael (*Sandmann*) ist eine Art Hobby-Dichter, der, zumindest nach Ausbruch seines Wahns, nur noch belanglose Dichtungen produziert; von dem ins Reich der Poesie eintretenden Anselmus (*Goldner Topf*) erfährt man, dass er eine große Fähigkeit besitzt, kalligraphische Schriftzeichen abzuzeichnen, und über Elis (*Bergwerke*) werden gar keine Äußerungen hinsichtlich eines möglichen Kunstschaffens getroffen. Der Protagonist ist also nicht derjenige, der sich von anderen Figuren unterscheidet, weil er ein der Sphäre des Höheren zugehöriger Künstler ist und die anderen nur profane Bürger, oder weil er jemand ist, in dem die Kunst erweckt wird und der deshalb, weil in ihm das Poetische stets geschlummert hatte, anderen Wesens ist. Im Gegenteil zeigt sich, dass hier eine ironische Auseinandersetzung mit der Männlichkeitsnorm des romantischen Künstlers stattfindet. Der romantische Künstler ist das Ausnahmegenie, welches in einer höheren Sphäre lebend sich von den profanen, irdischen Menschen unterscheidet und, etwas Besseres darstellend, zu Recht auf diese herabblicken darf. Anselmus' Wesensunterscheidung gegenüber den Bürgerfiguren aber liegt z. B. zunächst lediglich darin, dass er besonders tolpatschig ist, worunter er sehr leidet, da diese Tolpatschigkeit ihm die Erfüllung seiner durchaus philiströsen Wünsche vereitelt, nämlich den Genuss von Bier und Kaffee mit Rum sowie Tanz und Flirt mit „geputzten Mädchen" (*Goldner Topf*, 223) auf dem Himmelsfahrtsfest. Und wenn er dann unter einem Holunderbaum stehend nach grünen Schlangen ruft, in die er sich verliebt hat, so kann aus den verständnislosen Reaktionen der Bürger gegenüber diesem Verhalten noch keine Dummheit und

Blindheit derselben bzw. die besondere Sehergabe des dichterischen Gemüts seitens des Protagonisten abgeleitet werden.

Auch der Wahnsinn, der in der Romantik auch einen positiven Stellenwert hatte, nämlich als Phantasiereich, in dem, genau wie im Traum, wahrhaftiges Sehen und Erkennen stattfindet, ist hier negativ konnotiert. Nathanael wird, bedingt durch ein Kindheitstrauma, wahnsinnig, dieser Wahnsinn inspiriert ihn jedoch nicht zu besonders genialer Dichtung, sondern macht diese im Gegenteil gestalt- und gehaltlos. Wird bei Hoffmann gute Kunst stets als „nach dem Leben" gezeichnet umschrieben, womit nicht eine oberflächlich-mimetische Nachahmung von Natur gemeint ist, sondern eine Abbildung des bis in sein Innerstes hinein durchdrungenen Gegenstandes, heißt es von Nathanaels im Krankheitszustande verfassten Dichtungen, sie seien „ins Blaue fliegend[ ]" (*Sandmann*, 41) und gestaltlos:

> Sonst hatte er eine besondere Stärke in anmutigen, lebendigen Erzählungen, die er aufschrieb und die Klara mit dem innigsten Vergnügen anhörte; jetzt waren seine Dichtungen düster, unverständlich, gestaltlos, so daß, wenn Klara schonend es auch nicht sagte, er doch wohl fühlte, wie wenig sie davon angesprochen wurde. (*Sandmann*, 28)

Nathanael aber ist überzeugt von seinen Dichtungen und unzugänglich für jede Kritik und er wird nicht nur in diesem Zusammenhang von dem Erzähler mit Bemerkungen bedacht, welche ganz eindeutig gegen ihn und für Klara Stellung beziehen:

> Bald schien ihm jedoch das Ganze wieder nur eine sehr gelungene Dichtung, und es war ihm, als müsse Klaras kaltes Gemüt dadurch entzündet werden, wiewohl er nicht deutlich dachte, wozu denn Klara entzündet und wozu es denn nun eigentlich führen solle, sie mit den grauenvollen Bildern zu ängstigen, die ein entsetzliches, ihre Liebe zerstörendes Geschick weissagten. (*Sandmann*, 30)

Das Nicht-Zurechtkommen in der Gesellschaft ist also nicht dadurch zu erklären, dass es sich bei den jungen Männern und Protagonisten um künstlerische Ausnahmegenies handelt, welche außerhalb der Gesellschaft und ihrer Normen und im Konflikt mit diesen stehen; die Bewegung in die Zweitwelt (in den *Bergwerken* in den Schacht, im *Goldnen Topf* nach Atlantis, im *Artushof* nach Italien) ist eher mit einer Flucht aus der Gesellschaft und ihren Anforderungen gleichzusetzen. Das Scheitern der Männer wird aber nicht nur

als persönliches Versagen gegenüber der Norm des romantischen Künstlers dargestellt, sondern auch oder vor allem als Problem dieser Norm selbst. (Darüber werde ich weiter unten noch genauer schreiben.)

Die jungen Männer scheitern nicht nur an der Männlichkeitsnorm des romantischen Künstlers, sondern auch und damit zusammenhängend an der Männlichkeitsnorm, die ihnen die bürgerliche Gesellschaft auferlegt, welche zum einen eine Anpassung oder zumindest Integration des Künstlerischen in die Gesellschaft verlangt und zum anderen dem Mann bestimmte Anforderungen und Zwänge hinsichtlich seiner Verhaltensweisen und seiner Lebensgestaltung auferlegt. Hiermit ist das Problem angesprochen, dass mit dem Autonomwerden der Kunst und ihrer Loslösung vom Hofe im 18. Jahrhundert diese einen Platz in der sich neu konstituierenden Gesellschaft finden musste. Dies zeigt sich z. B. an Anselmus (*Goldner Topf*), von dem die bürgerlichen Figuren Paulmann und Heerbrand selbstverständlich erwarten, dass sein Studium und die Nutzbarmachung seiner Verbindungen (besonders zu Lindhorst) auf der Karriereleiter zu einem höchstmöglichen Posten führen werden. Verstöße gegen diese Erwartung sowie die Nicht-Erfüllung gesellschaftlicher Anstandsregeln (wie sie in seiner Tolpatschigkeit und seinen Ausbrüchen gegenüber der Phantasiewelt vorgeführt werden) werden in gewissem, sogar hohem Maße toleriert und rational erklärt, müssen aber den Charakter einer temporären Verfehlung behalten. Das Gleiche gilt auch für Traugott (*Artushof*); dieser entwickelt aber, wie oben dargestellt, ein überzogenes Selbstbewusstsein und versucht daher von einem gewissen Zeitpunkt an gar nicht mehr, die Ansprüche der Gesellschaft mit den Ansprüchen an sein Kunstschaffen in eine Verbindung zu bringen, weshalb auch für ihn ein Leben im Hier und Jetzt unmöglich bleibt.

1.2.2 Das (Liebes-)Verhältnis zwischen dem Protagonisten und den jungen Frauen

Der wichtigste und in allen Erzählungen großen Raum einnehmende Aspekt in Bezug auf das Scheitern der jungen Männer ist ihr (Liebes-)Verhältnis zu den jungen Frauen. Dieses soll im Folgenden am Beispiel von Nathanael und Klara bzw. Nathanael und Olimpia (*Sandmann*) analysiert werden.[6]

[6] Dieses Schema – der junge männliche Protagonist, der zwischen zwei Frauen(-typen) wählen kann – ist auch in anderen Texten männlicher deutscher Romantiker wiederzufinden. Wie bei Hoffmann steht die eine der beiden Frauen für die ‚Normalfrau', während die andere die erotisch begehrte und mit der Kunst assoziierte Frau verkörpert: Jean Paul: *Siebenkäs* (der Titelheld verlässt seine ‚prosaische' Ehefrau Lenette und begegnet nach seinem Iden-

Klara und Nathanael sind zusammen aufgewachsen und haben bereits in ihrer frühen Jugendzeit eine „heftige Zuneigung" (*Sandmann*, 26) zueinander gefasst, weshalb sie als Verlobte gelten. Die Grundlage ihrer Verbindung besteht also nicht in Allianzverhandlungen zwischen zwei Familien, sondern beruht auf dem neuen romantischen Ideal einer gegenseitigen und frei gewählten Liebe. Doch gerade diese freie Wahl des Partners und die Entscheidung für den Lebenspartner aus Liebe scheint, wie ich zeigen möchte, neben dem als überholt dargestellten romantischen Künstlerideal eine der beiden Hauptursachen für das Scheitern der Liebesbeziehungen und des Individuationsprozesses des Mannes darzustellen.

Das Verhältnis zwischen Nathanael und Klara wird gleich zu Beginn der Erzählung durch eine verfehlte Kommunikation zwischen den beiden Verlobten charakterisiert,[7] welche jedoch ihren Ausgangspunkt bei Nathanael hat und von diesem auch fortgeführt wird: Nathanael will nach langer Zeit einen Brief nach Hause schreiben, in dem er den Grund für sein langes Schweigen erklären möchte. Er erzählt, wie mit dem Wetterglashändler Coppola eine Person in sein Leben getreten sei, die er als den Wiedergänger einer Kindheitsfigur (Coppelius) ansehe und die das Ziel verfolge, sein Leben und vornehmlich seine Liebesbeziehung zu Klara zu zerstören. Obwohl die ihm widerfahrenen Ereignisse in höchstem Maße Klara und das angestrebte gemeinsame Leben mit ihr betreffen, richtet Nathanael seinen Brief nicht an diese selbst, sondern an ihren Bruder und seinen Freund Lothar. In seinem Unbewussten besteht dennoch ein Gefühl dafür, dass seine Informationen in erster Linie Klara betreffen, was sich daran zeigt, dass er den Brief versehentlich an Klara adressiert, welche ihm auch direkt antwortet. Doch auch auf diese Antwort hin schreibt Nathanael wieder an den Freund und nicht an die Verlobte.

---

titätswechsel der ‚poetischen' Natalie); Eichendorff: *Das Marmorbild* (Florio steht zwischen der irrealen „schönen Dame" und Venusfigur und der realen Bianka); Tieck: *Der Runenberg* (Christian steht zwischen der irrealen Bergkönigin und seiner Ehefrau Elisabeth).

[7] Da die Prämisse der neuen, romantischen Liebessemantik ein „Totalverstehen" sei, liest Reinhardt-Becker diese Textstelle als „ein ‚Lehrstück' über die Grenzen der Liebeskommunikation" und somit „als Parodie auf die romantische Liebe" (Reinhardt-Becker 2005, 195 ff.) überhaupt, der Hoffmann im *Sandmann* somit eine „klare Absage" erteile. Vor allem anhand meiner Analyse der Frauenfiguren werde ich versuchen nachzuweisen, dass sich in der Textwelt Hoffmanns keine klare Absage findet, sondern eine Modifizierung und Differenzierung der romantischen Liebe.

Dieser Briefwechsel offenbart, welche Erwartungen Nathanael an seine zukünftige Frau hat und welche Weiblichkeitsnorm sie erfüllen soll. Zwar hat Nathanael seiner Geliebten, wie Klara schreibt, immer wieder vorgeworfen, sie habe „solch ruhiges, weiblich besonnenes Gemüt, daß [sie] wie jene Frau, drohe das Haus den Einsturz, noch vor schneller Flucht ganz geschwinde einen falschen Kniff in der Fenstergardine glattstreichen würde" (*Sandmann*, 19), womit, wie später noch deutlicher wird, nichts anderes gemeint ist, als dass sie kein Verständnis für die Poesie habe; doch wird an Nathanaels Reaktion auf den Brief klar, dass er in Klara eben nur diese hausfrauliche, einfache Person sehen und haben möchte. Klara ist nicht nur intelligent, sie ist auch in der Lage, sich Informationen zu verschaffen und diese zu verarbeiten. So befragt sie den Apotheker über alchimistische Versuche, um so eine Erklärung für die von Nathanael geschilderten Vorgänge zwischen seinem Vater und dem geheimnisvollen Coppelius zu finden. Als sie Nathanael, dessen Ängste und Phantasien sie durchaus ernst nimmt, ihre Sicht der Dinge in ihrem Brief mitteilt und ihn voller Mitgefühl zu beruhigen versucht, äußert sie bereits die Befürchtung, ihre Ausführungen könnten ihn verärgern oder er könnte sie auslachen, da es einem „einfältig Mädchen" (*Sandmann*, 20) nicht anstehe, seine Gedanken zu einem Thema zu entwickeln. Und tatsächlich reagiert der Student Nathanael in höchstem Maße verärgert über den „fatalen verständigen Brief[ ]" (*Sandmann*, 23) seiner Verlobten, in dem sie „sehr tiefsinnig[ ] philosophisch[ ]" schreibe, „so gar verständig, so magistermäßig distinguier[t]" (*Sandmann*, 22). Er verdächtigt Lothar, Klara „logische Collegia" vorzulesen, „damit sie alles fein sichten und sondern lerne" (*Sandmann*, 22), und er fordert ihn auf, diese gelehrten Gespräche mit Klara zu unterlassen: „Laß das bleiben!" (*Sandmann*, 22) Hier zeigt sich ein wichtiger Grundwiderspruch in Nathanaels Verhältnis zu Klara: Einerseits will er keine intelligente Frau mit Bildung und Verständnis, sondern eine die herrschende bürgerliche Weiblichkeitsnorm erfüllende Hausfrau;[8] andererseits behauptet er, dass er eine Partnerin wolle, die mehr Verständnis für die geheimnisvollen Dinge im Leben habe – die dämonischen Zusammenhänge um Coppelius und Coppola sowie die von ihm verfasste Poesie. Mit dieser Behauptung hängt jedoch das entscheidende Problem Nathanaels zusammen.

Nathanael ist angehender Wissenschaftler (Student der Physik) und Dichter (zumindest sieht er sich als einen solchen), und beide Rollen werden von

[8] Wie ich im Theoriekapitel gezeigt habe, war das Weiblichkeitsideal um 1800 trotz der zuvor aufgekeimten Emanzipationsbestrebungen das der züchtigen Hausmutter.

ihm, wie im Kontext der romantischen Poetik und Philosophie üblich, als Teile einer höheren Sphäre angesehen. Aus diesem Bereich des Höheren und Nicht-Alltäglichen ist im Diskurs der Zeit – nicht aber im Werk Hoffmanns, wie ich zeigen möchte – die Frau ausdrücklich ausgeschlossen. Die obigen Ausführungen zeigen, dass Nathanael diese Vorstellung teilt und hinter seiner Behauptung, Klara habe kein poetisches Gemüt, ganz andere Forderungen stecken als die nach einer verständigeren Partnerin. Klara war immer schon Nathanaels Zuhörerin, wenn dieser seine Dichtungen vortragen wollte, und sie blickte ihm dabei auch, seinem Wunsch gemäß, in die Augen. Als nach dem Ausbruch seines Wahns jedoch, wie oben beschrieben, seine Dichtungen schlecht werden, bekämpft sie ihre Langeweile mit ‚weiblichen Tätigkeiten' während des Zuhörens; gegenüber dem Gedicht, das die Zerstörung von Klaras und Nathanaels Beziehung beschreibt, äußert sie sich sogar direkt kritisch. Nathanael ist für ihre Kritik unzugänglich, er reagiert verärgert und wütend und beschimpft Klara als gefühllos und kalt („kaltes prosaisches Gemüt", *Sandmann*, 29), nach der offen geäußerten Bewertung des Gedichtes gar als „lebloses, verdammtes Automat" (*Sandmann*, 31).

Eigentlich möchte Nathanael also in Klara keine verständnisvolle, sondern eine schweigende Zuhörerin. Aber nicht nur das: Wenn er von ihr Empfänglichkeit für das Höhere, das Phantastische, fordert, dann heißt dies eigentlich, dass sie den weiblichen Part in dem Prozess des männlichen Strebens nach dem Höheren erfüllen, also die Musenfunktion annehmen soll. Nathanaels Vorwurf, sie habe zu wenig Verständnis, ist eigentlich der Vorwurf, dass sie diese Musenfunktion angeblich nicht ausübe.

In einer längeren Passage, in der sich der Erzähler direkt an den Leser wendet und sich über Klara äußert, sagt dieser jedoch, dass Klara sehr wohl in der Lage sei, als Muse zu fungieren:

> Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, daß da alles wach und rege wird? Singen wir selbst denn nichts wahrhaft Gescheutes, so ist überhaupt nicht viel an uns […]. (*Sandmann*, 26)

> Klara hatte die lebenskräftige Phantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich-zartes Gemüt, einen gar hellen, scharf sichtenden Verstand. Die Nebler und Schwebler hatten bei ihr böses Spiel [...]. (*Sandmann*, 26)

> […] andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefaßt, liebten ungemein das gemütvolle, verständige, kindliche Mädchen […]. (*Sandmann*, 27)

Die Merkmale, die jemanden dazu befähigen, Zugang zu der Welt des Höheren und der Kunst zu haben, sowie dazu, als Muse fungieren zu können, bestehen in seinem Zugang zur Natur, seinem kindlichen Gemüt und dem die Dinge belebenden Blick – Topoi, welche so oder ähnlich in Hoffmanns Werk und auch in anderen Texten der Romantik entwickelt wurden und stets wiederkehren.

Es ist also nicht Klara, die unfähig ist, die Musenfunktion auszuüben, denn sie besitzt die Eigenschaften der Muse, sondern es ist umgekehrt Nathanael, der nicht in der Lage ist, seine Geliebte als Muse anzunehmen. Der Text macht deutlich, dass der künstlerisch produktive Mann nur dann von der Muse profitieren kann, wenn auch er sich ihr zuwendet und öffnet, Dichten und Musesein also in einem liebenden Zusammenspiel vonstatten gehen. Umgekehrt könnte man sagen, dass der Text hiermit implizit Stellung bezieht für eine neue Norm der Partnerschaft, der Kunstproduktion und der partnerschaftlichen, gleichberechtigten Liebe.

Diese Thesen lassen sich durch eine Analyse des Verhältnisses zwischen Nathanael und Olimpia erhärten und weiterführen.

Als Nathanael Olimpia die ersten Male sieht, bemerkt er zwar ihre außergewöhnliche Schönheit, bleibt aber unbeeindruckt von ihr, da er erstens Klara im Herzen trägt und er zweitens Olimpia und vor allem Olimpias Blick zu starr und leblos findet. Als ihn der Wetterglashändler Coppola ein zweites Mal besucht (nun schon in der neuen Wohnung, die dem Zimmer Olimpias gegenüber liegt), ist er psychisch gefestigt durch die Gespräche und Versöhnungen mit Klara und Lothar, die in ihm die Überzeugung haben entstehen lassen, dass seine dämonischen Vorstellungen und Befürchtungen in Bezug auf Coppola nur seiner Phantasie entsprungen seien. Seine psychische Verfassung wird bei Coppolas Besuch gleich mehrmals ins Wanken gebracht, besonders durch die Assoziation von Brillen und Augen, welche in Nathanael wieder sein altes Kindheitstrauma wachruft und ihn in einen kurzen Wahnzustand versetzt. Die entscheidende Wandlung Nathanaels geschieht aber erst mittels eines Perspektivs, welches er Coppola aus schlechtem Gewissen, um sozusagen vor seinem Über-Ich seine Verdächtigungen gegenüber Coppola wiedergutzumachen, abkauft. Der Blick durch das technische Gerät verblendet den naturwissenschaftlich orientierten Nathanael, von diesem Moment an belebt er die Puppe Olimpia mit seinem Blick und sie scheint ihm eine begehrenswerte Frau zu sein. Der oben dargelegte wahnhaft überzogene romantische Blick auf Klara ließ diese zur leblosen „Automate“ werden, der

wahnhaft überbewertete naturwissenschaftlich-technische Blick auf den künstlichen Menschen indes belebt diesen in ebensolcher Verblendung.

Auf dem darauf folgenden Ball manifestiert sich Nathanaels Bezauberung in einer heftigen Verliebtheit. Während seinen Kommilitonen Olimpias Starrheit auffällt und sie diese nicht nur nicht begehrenswert finden, sondern bereits vermuten, dass sie kein lebendiger Mensch ist, steigert sich Nathanael in eine zunehmende Begeisterung, durch die er alle Anzeichen von Leblosigkeit (roboterhafter Tanz, eiskalte Hand, eiskalte Lippen, Stummheit bzw. die stereotypen Äußerungen „Ach, ach!“) in Leben verwandelt. Überdeutlich wird dabei, dass es sich bei Nathanaels Liebe um eine projektive und narzisstische Liebe handelt: In Olimpia meint er, das tiefe poetische Gemüt gefunden zu haben, das er bei Klara (angeblich) so vermisst, in ihr meint er, seine Muse gefunden zu haben. Doch liebt er in ihr und ihrer Beziehung zu ihm und seiner Dichtung in Wahrheit sich selbst und seinen eigenen (Größen-)Wahn:

> „Wohl mag euch, ihr kalten prosaischen Menschen, Olimpia unheimlich sein. Nur dem poetischen Gemüt entfaltet sich das gleich organisierte! – Nur *mir* ging ihr Liebesblick auf und durchstrahlte Sinn und Gedanken, nur in Olimpias Liebe finde ich mein Selbst wieder. Euch mag es nicht recht sein, daß sie nicht in platter Konversation faselt wie die andern flachen Gemüter. Sie spricht wenig Worte, das ist wahr; aber diese wenigen Worte erscheinen als echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits. […]“ (*Sandmann*, 40-41; Hervorhebung im Original.)

> „O du herrliche, himmlische Frau! – Du Strahl aus dem verheißenen Jenseits der Liebe – Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt“ […]. (*Sandmann*, 38)

> „O du herrliches, du tiefes Gemüt“, rief Nathanael auf seiner Stube, „nur von dir, von dir allein werd ich ganz verstanden.“ Er erbebte vor innerem Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olimpias Gemüt täglich mehr offenbare; denn es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt. (*Sandmann*, 41-42)

Nathanaels wahnhafte Reden sind in ironisch-überspitzter Weise von dem pathetischen Ton und den Topoi des romantischen Künstlerhelden durchzogen. In den Äußerungen Olimpias („Ach, ach!“) meint er, die echten „Hieroglyphen der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits“ (s. o.) zu erkennen und stellt sich damit als den genialen Ausnahmekünstler dar, der, in der oben beschriebenen Weise, phantastische Dinge zu sehen und zu entschlüsseln vermag, welche die profa-

nen Menschen für belanglos erachten. So wie Elis (*Bergwerke*), der Trappgänge voll herrlicher Edelsteine zu sehen meint und den anderen Bergleuten, welche nichts als leere Bergschächte vorfinden, vorwirft, sie seien lediglich unfähig, die Herrlichkeit zu erkennen, wirft auch Nathanael allen anderen Menschen ständig vor, sie seien kalte prosaische Gemüter, die das Wahrhaftige nicht zu sehen in der Lage seien. Umgekehrt bildet er sich in seinem (Größen-)Wahn ein, dass er nur von Olimpia verstanden werde, worüber sich der Erzähler lustig macht: „[…] und sprach hoch entflammt und begeistert von seiner Liebe in Worten, die keiner verstand, weder er noch Olimpia." (*Sandmann*, 38) Poetisch-sehend zu sein, heißt jedoch – wie man aus zahlreichen Texten Hoffmanns herausarbeiten kann – das Wunderbare und mehr sehen zu können als andere und nicht, die Realität wahnhaft auszuschalten – dies führt zu Verblendung, also falschem Sehen bzw. Nichts-mehr-Sehen.

Ebenso ist Nathanaels Überzeugung, in Olimpia nun endlich die wahre Muse gefunden zu haben, eine Täuschung. Olimpia ist zwar eine „herrliche Zuhörerin" (*Sandmann*, 41), „stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge" (*Sandmann*, 41), doch die Liebe zu ihr inspiriert Nathanael nicht zu neuer Textproduktion, sondern er liest ihr alte Werke vor, welche er also zu der Zeit geschrieben hat, als er noch mit Klara zusammen war: „Aus dem tiefsten Grunde des Schreibpults holte Nathanael alles hervor, was er jemals geschrieben." (*Sandmann*, 41) Die Texte, die aktuell entstehen, sind, wie oben bereits ausgeführt, nicht der hohen Kunst zuzurechnen: „[...] das wurde täglich vermehrt mit allerlei ins Blaue fliegenden Sonetten, Stanzen, Kanzonen, und das alles las er der Olimpia stundenlang hintereinander vor, ohne zu ermüden." (*Sandmann*, 41) Die narzisstisch-projektive und wahnhaft verblendete Beziehung zur Muse animiert also nicht zur Produktion guter Kunstwerke. Nathanael spricht zwar wiederholt den romantischen Topos an, dass die Liebe (zur Muse) unabdingbare Voraussetzung für das Kunstschaffen sei, der Text zeigt jedoch, dass diese Liebe auf einem Zusammenspiel der beiden Partner beruhen muss und nicht eingleisig und egoistisch vonstatten gehen darf.

Nathanael vollzieht außerdem eine Aufspaltung seiner Liebe in zärtliche Liebe einerseits und erotisch-sinnliche Liebe andererseits.[9] Über seine Beziehung zu

[9] Die Begriffe „sinnliche" und „zärtliche" Liebe in diesem Zusammenhang stammen von Freud. Er beschreibt den pathologischen Mechanismus der Trennung beider Liebesformen in seinem Aufsatz „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens" (Freud 1999b,

Klara heißt es, zwischen ihnen bestehe eine „heftige Zuneigung" und er liebe sie (*Sandmann*, z. B. 26). Olimpia dagegen stellt einen „verführerische[n] Anblick" dar, sie löst in ihm „Sehnsucht", „glühende[s] Verlangen" (*Sandmann*, 35), „brennendes Verlangen" (*Sandmann*, 42) und glühende „Liebeslust" (*Sandmann*, 37) aus. Nathanael wünscht und vollzieht also eine Trennung in Hausfrau und Muse, wobei die Haus- und zukünftige Ehefrau zärtlich geliebt und nur die Muse auch erotisch begehrt wird. Diese Trennung jedoch wird bei Hoffmann als zum Scheitern verurteilt vorgeführt. Klara ist keine Hausfrau, Olimpia ist keine Muse, und Nathanael scheitert sowohl als Künstler als auch als Mensch, Geliebter oder gar Ehemann.

Das Plädoyer gegen die Trennung von sinnlicher und zärtlicher Liebe bzw. für die Integration der Erotik in die Ehe, also für das Sexualitätsprinzip, ist eines der grundlegenden Ideale der Romantiker. Um 1800 wurden erstmalig in der Geschichte die traditionell aus der Ehe ausgelagerte Liebe als mit der Ehe vereinbar betrachtet, mehr noch, sie galt als die notwendige Voraussetzung für das Zustandekommen der Ehe. Obwohl die Liebesehe bereits als Ideal im Diskurs der Zeit entworfen war (Schlegel hatte es z. B. 1799 in seinem Roman *Lucinde* formuliert), ist diese von der Figur Nathanael angestrebte Trennung von Hausfrau und Muse und von Liebe und Erotik ein viele romantische Texte durchziehender Topos. Hoffmann kritisiert diese Trennung, indem er zeigt, dass seine männlichen Protagonisten deshalb scheitern, weil sie nicht in der Lage sind, die beiden Liebeskonzepte, erotische und zärtliche Liebe, miteinander zu verbinden. Dies demonstriert Hoffmann aus der umgekehrten Perspektive in den Märchen (*Klein Zaches genannt Zinnober*, *Prinzessin Brambilla*, *Meister Floh*). Die Helden in diesen Texten scheitern nicht, eben weil sie die erotische und zärtliche Liebe miteinander in Einklang bringen. Im *Meister Floh* beispielsweise wird der Einklang von zärtlicher und sinnlicher Liebe in einem Erzählerkommentar über die Begriffe Liebe und Verliebtheit reflektiert (Hoffmann 1994, Bd. 7, 445). Die rein erotische Empfindung wird als Verliebtsein bezeichnet, während die wahre Liebe eine tiefere Verbundenheit zweier Seelen darstellt, welche aber die Sexualität integriert, was unter anderem daran gezeigt wird, dass Peregrinus und seine Frau Röschen ein Kind bekommen.

In der Polarisierung von Liebe und Erotik steckt das ebenfalls gängige romantische Motiv der Trennung von Ehe und Kunst: Der Künstler – also der

78-91). Die Trennung dieser beiden Liebesweisen wird in ähnlicher Weise auch von anderen romantischen Protagonisten vollzogen (s. Fußnote 6).

romantische Held *par excellence* – liebt seine Muse in sinnlicher, seine potentielle Ehefrau lediglich in zärtlicher Weise, er teilt also Liebe und Erotik auf zwei verschiedene Frauen-Imagines und Lebenssphären auf, doch in letzter Konsequenz muss er die Ehefrau bzw. die Ehe und die Familiengründung gänzlich meiden. Um ein wahrer Künstler werden oder bleiben zu können, darf er sich nicht an die Ehe binden, sondern muss seine ganze Libido in der Kunst ausleben und muss frei und ungebunden bleiben.[10]

Diese Konstellation möchte ich mit dem der ganzen Romantik zugrundeliegenden Entgrenzungsbestreben interpretieren. Wie auf gesellschaftlicher Ebene, so bestand auch auf individueller Ebene das Bestreben nach einem Sprengen von Grenzen und Fesseln.[11] Auf der einen Seite also steht der revolutionäre Aufbruch zu neuen politischen und gesellschaftlichen Formationen, auf der anderen das Sprengen der Grenzen der Vernunft und das Streben nach etwas Höherem. Die Kunst stellt hierbei das neue Idealobjekt dar, welches das Grenzenlose, Höhere, Überirdische, Ideale zu verkörpern scheint. Die Ehe jedoch bedeutet Alltag, also Enge, Abhängigkeit und Bindung. Die Entscheidung gegen die Eheschließung ist somit die Entscheidung für das Grenzensprengende, das Überirdisch-Höhere, das man in dem idealen Objekt Kunst zu finden meint. Somit erklärt sich auch, warum in vielen romantischen Texten – so auch bei Hoffmann und im *Sandmann* – die Muse, also die mit der Kunst identifizierte Frau, stets mit Attributen des Überirdischen, Himmlischen und somit in letzter Konsequenz des Nicht-Menschlichen bezeichnet wird. Von Olimpia heißt es, sie sei „himmlisch", und Nathanael verteidigt sie mit den Worten: „Vermag denn überhaupt ein Kind des Himmels sich einzuschichten in den engen Kreis, den ein klägliches irdisches Bedürfnis gezogen?" (*Sandmann*, 42) In ähnlicher Weise wird die „wahnsinnige Lust" (*Artushof*, 191) auslösende Felizitas „geliebte[s] Himmelsbild[ ]" (*Artushof*, 194) genannt. Im *Artushof* wird die Verbindung von Kunst, Muse und Überirdischem direkt hergestellt. Als Traugott erkennt, dass Felizitas keine real angestrebte Person ist, sondern stets die in ihm treibende und wirkende Muse war, sagt er:

[10] Ein wichtiges Beispiel hierfür ist Jean Pauls *Siebenkäs*: Dem Protagonisten gelingt es nicht, seine schriftstellerische Tätigkeit im Rahmen der Ehe mit Lenette erfolgreich auszuüben. Deshalb ergreift er die Flucht und bricht mittels eines inszenierten Todes aus seiner bürgerlichen Existenz aus, um Künstler zu werden.

[11] Vgl. hierzu Safranski (2007), der veranschaulicht, wie auf allen Ebenen der Gesellschaft ein Aufbrechen aus der vorgegebenen Enge stattfindet und sich in der jungen Generation ein Gefühl der Freiheit und Selbstbestimmtheit entwickelt.

> […] nicht Felizitas, das Himmelsbild, das in meiner Brust ein unendlich Sehnen entzündet, dem ich nachzog in ferne Lande, es vor mir und immer vor mir erblikkend wie meinen in süßer Hoffnung funkelnden flammenden Glückstern! […]
> […] mein getrübter Blick erkannte nicht das höhere Wesen, und vermessen wähnte ich, das, was, vom alten Meister geschaffen, wunderbar zum Leben erwacht, auf mich zutrat, sei meinesgleichen und ich könne es herabziehen in die klägliche Existenz des irdischen Augenblicks. Nein, nein, Felizitas, nie habe ich dich verloren, du bleibst mein immerdar, denn du selbst bist ja die schaffende Kunst, die in mir lebt. Nun – nun erst habe ich dich erkannt. Was hast du, was habe ich mit der Kriminalrätin Mathesius zu schaffen! (*Artushof*, 203-204)

Wenn Nathanael und andere Hoffmannsche Helden in ihrer Transition – und zwar sowohl in beruflicher als auch in privater, familiärer Hinsicht – scheitern (sie treten nicht in eine neue Familie und eine neue soziale Ordnung ein, sie werden keine gebildete, autonome Persönlichkeit), so liegen dem, wie ich zusammenfassend sagen möchte, vier Ursachen zugrunde: Erstens unterscheiden sie zwischen Haus-/Ehefrau und Muse, zweitens trennen sie sinnliche von zärtlicher Liebe, sie trennen also zwischen Ehe und Sexualität, drittens verkennen sie in einem wahnhaft-überzogenen ‚romantischen Blick' die eigentliche Muse und nehmen statt dessen eine Kunstfigur als Muse an, und viertens verkennen sie sowohl durch den einseitig wissenschaftlichen als auch durch den einseitig romantisch-künstlerischen Blick die Realität und das Wahrhaftige. Anders formuliert könnte man sagen, dass das alle alltäglichen Einengungen abwerfende Streben nach dem Höheren und der Entgrenzung dann zum Scheitern verurteilt ist, wenn es den Kontakt zur Realitätsebene verliert. Das heißt, die Texte plädieren implizit für eine Verbindung von Irdischem und Überirdischem, von Grenzenlosigkeit und Grenzenziehendem, für eine Verbindung von erotischer und sinnlicher Liebe[12] sowie für die Verbindung von Haus-/Ehefrau und Muse, also für eine Integration von Kunstschaffen und Alltagsleben und von Liebe in die Ehe. Wendet Hoffmann sich also einerseits gegen den romantischen Absolutheitsanspruch der Kunst, so führt er andererseits das frühromantische Konzept der Liebe fort. Denn erst

[12] Somit widerspreche ich der These, nach der im Werk Hoffmanns für die Trennung von Geist und Körper und von Kunst und Liebe/Ehe plädiert würde (vgl. z. B. Asche 1985, 62-63). Es ist statt dessen so, dass diese Trennung zwar von den Helden vorgenommen wird, aber zum Scheitern führt. Insofern kann man nicht den Schluss ziehen, die Texte plädierten für diese Trennung.

in der Romantik werden die Liebe als Grundlage für die Eheschließung sowie die Integration der Erotik in die Ehe als Norm und Ideal propagiert.[13]

Was in den hier intensiv untersuchten Texten ex negativo demonstriert wird, zeigt Hoffmann wiederum aus umgekehrter Sicht in den Märchen. In *Klein Zaches genannt Zinnober* etwa ist der Protagonist Balthasar ein Dichter, welcher sich in ein Bürgermädchen verliebt und dieses am Ende auch heiratet – dank des Vermächtnisses des Zauberers Prosper Alpanus, der ihm sein Landhaus vererbt. Balthasar, so heißt es, „wurde in der Tat ein guter Dichter" (Hoffmann 1994, Bd. 7, 122) und führte „die glücklichste Ehe in aller Wonne und Herrlichkeit […], wie sie nur jemals ein Dichter mit einer hübschen jungen Frau geführt haben mag" (Hoffmann 1994, Bd. 7, 123). Dass eine solche Verbindung von Ehe und Künstlertum allerdings nicht problemlos zu erfüllen ist, mithin also beispielsweise Nathanaels Scheitern kein individuelles Versagen ist, wird mehr als nur angedeutet: Zum einen, da die dezidiert geglückten Verbindungen in den als *Märchen* bezeichneten Texten stattfinden, also ausdrücklich aus dem Raum des Realen ausgeschlossen sind. Zum anderen leben z. B. Balthasar und Candida auf einem mit Zauberkräften belegten Landhaus und Candida hat darüber hinaus einen zauberischen Halsschmuck geerbt, und beides enthebt das Ehepaar aller alltäglichen Sorgen und Ärgernisse.

In psychoanalytischer Terminologie ausgedrückt (vgl. Freud 1999c, 137-171), beginnt die Selbstfindung mit einer temporären narzisstischen Fixierung auf sich selbst, die den Ausbruch aus den alten und überhaupt aus allen Bindungen verlangt, damit das Subjekt, befreit und losgelöst von allen Eingrenzungen, sich selbst finden und neue Bindungen aufbauen lernt. Diese erste, egoistisch-narzisstische Phase der Selbstfindung strebt nach einem idealen und somit überirdischen Objekt. Der Pubertierende schwärmt nicht für ein ‚normales', alltägliches irdisches Objekt, nicht für einen als gleichwertig betrachteten Partner, sondern für ein Ideal, das anders und größer als die Eltern ist, das über dem Irdischen liegt. Dieses verklärte und größenwahnsinnig geliebte Objekt hat wenig gemein mit der realen Person und es darf auch nicht Teil einer realen – alltäglichen und begrenzenden – Bindung

[13] Vgl. hierzu Luhmann (1982). Von Matt (1989) nennt als die drei konstanten Themen der Weltliteratur Hochzeit, Mord und Wahnsinn. Die Hochzeit bedeutet die Verbindung von zwei Personen und ihre Versöhnung mit der allgemeinen Ordnung, und erst um 1800 wird mit diesem Thema auch die Liebe als (problematische) Komponente der Verbindung mitverhandelt.

werden. Es wird vielmehr für sich und den Individuationsprozess ‚benutzt'. Diese Befreiung aus (den alten) Grenzen und die pubertäre Schwärmerei für ein großes ideales Ziel ist zunächst sinnvoll und wichtig, um zu einer eigenen Selbstdefinition zu gelangen und frei zu werden für den Kontakt mit der Welt. In einem zweiten Schritt muss der Individuationsprozess jedoch zu einem reiferen, quasi erwachseneren Stadium finden, in dem das Subjekt in den Dialog mit anderen tritt. Die reife Form der Selbstfindung im Dialog holt das Idealobjekt auf irdische Maße herunter und ist bereit für eine nicht-egoistische, partnerschaftliche und auch den Alltag meisternde Bindung.

Die Analysen konnten verdeutlichen, dass die Hoffmannschen Helden sich stets in dem frühen, gewissermaßen pubertären Stadium der Individuation befinden: Sie schütteln zunächst alle Bindungen ab (Raumbewegungen), die sie umgebenden Personen (besonders die jungen Frauen) werden egoistisch für die Selbstfindung ‚benutzt'; die jungen Männer verlieben sich aufgrund nur eines einzigen Blicks in Frauen, die sie gar nicht kennen, oder sie verlieben sich gar nur in ein Paar Augen, in ein Bild und ähnliches; sie schwärmen von einem überirdischen Idealobjekt, bei dem nicht eine reale Person gemeint ist, sondern nur eine narzisstische Projektion, was bei Hoffmann überdeutlich dadurch gemacht wird, dass die idealisierten Objekte oft keine Menschen sind; sie fliehen im Gegenzug die realen Frauen, welche ihnen den (gleichberechtigten) Dialog anbieten und sie in eine erneute Bindung (Ehe) führen wollen (Veronika, Klara, Ulla). Die Texte Hoffmanns zeigen aber, dass der Held, welcher in der pubertären, narzisstisch-projektiven und egoistischen Form der Beziehung zu anderen verharrt, in verblendeter Weise für ein Ideal schwärmt und die reale partnerschaftliche Bindung ablehnt, notwendig scheitern muss. Im *Sandmann* und in den *Bergwerken* enden die Protagonisten in Wahnsinn und Tod, die ihnen zugeordneten Frauen sind Kunstfiguren auf der einen und besonders sympathische und beziehungsfähige junge Frauen auf der anderen Seite. Im *Goldnen Topf* und im *Artushof* scheinen die Männer eine Form der Reife zu erreichen, es konnte aber weiter oben gezeigt werden, dass auch hier keine wirklich reife, zum Dialog fähige Individuation stattfindet. Hoffmann plädiert also implizit gegen den romantischen Topos der pubertären „Himmelfahrt" (Kremer 1997, 106); in dem Scheitern der männlichen Protagonisten steckt statt dessen das Plädoyer für ein Erwachsenwerden, bei dem die Elemente des Lebens in der oben aufgeführten Weise miteinander zu vereinen sind. Diese Reifung, welche vor allem zu einer neuen Liebesnorm führen muss, zeigt uns Hoffmann in den Figuren der jungen Frauen.

1.2.3 Die jungen Frauen: Allianz- und Sexualitätsprinzip, Geschlechtsambivalenzen, Kunstfiguren

Genau wie die männlichen Protagonisten befinden sich auch die ihnen zugeordneten jungen Frauen in der Phase der Initiation, d. h. sie durchlaufen eine Orientierungsphase vor dem Eintritt in die Zielfamilie und in eine neue soziale Ordnung. Dabei binden die Texte Hoffmanns den Konflikt zwischen Allianz- und Sexualitätsprinzip vor allem an die Frauenfiguren, denn die Selbstfindungsphase der jungen Frauen ist, den real-historischen Gegebenheiten entsprechend, auf den Aspekt der Familiengründung hin orientiert, während die für die Männer relevanten Aspekte Bildung, Autonomwerden und Berufsfindung für sie gar keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle spielen. In den Texten der Romantik wurden durchaus Frauengestalten entworfen, die aus ihrer alten Ordnung auszubrechen versuchen (vgl. Goethe: *Wilhelm Meister*; Brentano: *Godwi*; Schlegel: *Lucinde*). Die Hoffmannschen Frauen sind demgegenüber sehr viel unauffälliger und konventioneller, und erst durch die genaue Analyse sind sie überhaupt als wichtige und positive Figuren zu erkennen. Dabei sind sie nicht weniger stark und entschlusskräftig als die oben erwähnten emanzipierten Frauen, und ihre Schicksale enden allesamt glücklich.

Im Vergleich zu den jungen Frauen erscheinen die männlichen Protagonisten als Suchende zwischen möglichen Lebensformen, welche es sich zunächst ‚leisten können', romantisch verstiegenen Idealen nachzujagen. Dass ihnen jedoch keine Verbindung der verschiedenen Ebenen, kein Ausgleich der unterschiedlichen Prinzipien und keine positive Auseinandersetzung mit den Anforderungen der Gesellschaft gelingen, wird darin deutlich, dass sie, wie ich gezeigt habe, am Ende zu keiner glücklichen bzw. zumindest zu keiner realitätstauglichen Lösung finden. Die jungen Frauen dagegen scheinen stärker unter der Lebensnotwendigkeit zu stehen, in Auseinandersetzung mit den möglichen Lebens- und Familienkonzepten eine realitätstaugliche Lösung für sich zu finden. Um dies zu veranschaulichen, möchte ich zunächst die Figur der Veronika (*Goldner Topf*) analysieren und danach außerdem einen genaueren Blick auf Klara (*Sandmann*) und Christina (*Artushof*) werfen. Ist Anselmus zunächst hin- und hergerissen zwischen zwei Lebensformen (Dresden/reales Leben vs. Atlantis/Märchenreich), zwischen der Erfüllung unterschiedlicher Wünsche (bürgerliches Leben vs. Poesie) und zwischen zwei Frauen (Veronika vs. Serpentina), zwischen denen er sich lange nicht entscheiden kann, weiß Veronika von Anfang an genau, was sie will. Ansel-

mus ist in seiner Entschlussschwäche manipulierbar; mal wird er durch Zaubermittel auf die eine Seite geholt, mal auf die andere (Rauerin vs. Lindhorst), mal kann ihn die eine Frau für sich gewinnen, mal die andere. Seine Liebe beschreibt er jeweils in höchsten Tönen, um im nächsten Moment wieder zu zweifeln und die jeweilige Frau scharf abzulehnen bzw. als nicht existierend zu erachten. Selten geht die Handlung von dem jungen Mann selber aus, in der Regel treiben ihn die anderen Figuren an, was sogar für den Beginn der Liebe selbst gilt. Denn erst nachdem Anselmus' Liebe unter dem Holunderbusch initiiert wurde („ein Paar herrliche dunkelblaue Augen" schauen ihn „mit unaussprechlicher Sehnsucht" an, woraufhin „ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes" sowie heißes, glühendes Verlangen und Sehnsucht in ihm entstehen; *Goldner Topf*, 226, 230, 231), erst auf diese Initiation hin also bemerkt er Veronika überhaupt und verliebt sich in sie. Er überträgt also seine mehr oder weniger objektlose Verliebtheit auf das nächste Objekt mit „recht schöne[n] dunkelblaue[n] Augen" (*Goldner Topf*, 232), nämlich Veronika.

Veronika dagegen ist in ihrem ganzen Wesen stärker, entschlussfähiger und beständiger. Obwohl sie auf den ersten Blick der wenig phantasievollen und allzu pragmatischen Bürgerwelt angehört, gilt ihre Liebe von Anfang an Anselmus selbst, und sie ist nicht, wie die Liebe von Anselmus ihr gegenüber, lediglich vermittelt. Sie spürt zwar, wie Anselmus ihr immer wieder von einer geheimen Macht entrissen zu werden scheint, dies lässt sie aber nicht – wie es ja umgekehrt bei Anselmus der Fall ist – an ihrer Liebe zweifeln, auch führt es nicht zum Erlöschen ihrer Liebe, sondern es lässt sie, im Gegenteil, stärker für diese Liebe kämpfen. In diesem Kampf wendet sie sich auf Empfehlung ihrer Freundinnen an eine alte Frau, die ihr mit Hexenkünsten helfen will, Anselmus ganz für sich zu gewinnen und ihn die Liebe zur Schlange Serpentina vergessen zu lassen. Veronika scheut also keine Mühen und Gefahren, um für den Geliebten zu kämpfen. In einer auf vielfältige Weise mitleiderregenden Szene wird Veronika mit der alten Rauerin nachts, in der Natur, Hexenkünste betreibend vorgeführt: Veronika erscheint „im weißen dünnen Nachtgewande", „ein schlanke[s] holde[s] Mädchen" mit „engelschöne[m] Gesicht", mit „kleinen Händchen", die sie „krampfhaft zusammengefaltet in die Höhe [hält], als riefe sie betend die Schutzengel herbei, sie zu schirmen vor den Ungetümen der Hölle" (*Goldner Topf*, 272). Um dem Leser dieses Bild besonders eindringlich vor Augen zu führen, schaltet sich der Erzähler direkt ein und wirbt um Mitleid mit der von Grausen, Entsetzen und tödlicher Angst (*Goldner Topf*, 272) gequälten Veronika, die sich, in der stürmischen und regnerischen

Nacht, immer wieder aufrafft und selber Mut zuspricht. Während Anselmus' Prüfung darin besteht, in einem wunderschönen Zimmer gegen gutes Geld Handschriften zu kopieren, die sich, solange er an Serpentina glaubt – im übertragenen Sinne also an die Welt der Poesie, den Urzustand vom Goldenen Zeitalter, in den er am Ende eintreten darf –, von alleine schreiben, kämpft Veronika bei Sturm, Regen und Nacht für ihre Liebe.

Diese Szene zeigt außerdem deutlich, dass sie, das Bürgermädchen, das ja der der Welt der Poesie und des Phantastischen zugeordneten Schlange Serpentina gegenübergestellt wird, durchaus einen Sinn für überirdische Dinge hat und nicht versucht, diese rational aufzulösen, oder sie, wie ihr Vater, für Narrheit und Wahnwitz erklärt. Als Veronika am Ende der Erzählung Heerbrand ihre Hand verspricht, ist es ihr ein Bedürfnis, noch vor der Verlobung die vergangenen Ereignisse zu erklären, was ihr wichtiger ist als die erkaltende Suppe. Sie berichtet die Geschichte so, wie sie auch der Leser vom Erzähler erfahren hat, und bekräftigt ihren Glauben an die märchenhaften Ereignisse (und damit gewissermaßen auch an Atlantis), nachdem ihr Vater sie für wahnsinnig hält und Heerbrand eine rationale Erklärung sucht, mit den Worten: „Halten Sie das, wofür Sie wollen, bester Hofrat!" (*Goldner Topf*, 308) Wie auch Anselmus ist sie in der Lage, die Stimmen der Märchenwesen zu hören und in ihrem Inneren zu empfinden (*Goldner Topf*, 253/254, 269/270), es heißt sogar ausdrücklich, dass sie von dem „Schimmer des Ungewöhnlichen […] eben recht angezogen wurde" (*Goldner Topf*, 270). Später scheint sie sogar eine Ahnung von dem eigentlichen Wesen des Kampfes zwischen Lindhorst und der Rauerin zu bekommen (die Rauerin als niedere Widersacherin des Dichterfürsten und Salamanders Lindhorst), denn sie bezeichnet die Kräfte der alten Frau als „Satanskünste", während sie im gleichen Atemzuge äußert, dass Anselmus nun mit der schönen und reichen grünen Schlange sein Glück gefunden habe, also in ein höheres (Märchen-)Reich aufgestiegen sei (*Goldner Topf*, 307).

Wenn Veronika am Ende der Erzählung dem zum Hofrat aufgestiegenen Heerbrand ihre Hand verspricht, darf daraus nicht der Schluss gezogen werden, dass ihre Liebe zu Anselmus nicht echt gewesen und lediglich von dem mehrfach geäußerten Karrieregedanken angetrieben worden sei, nach der Vermählung mit Anselmus eine Frau Hofrätin zu werden („Und willst du mich denn wirklich heiraten, wenn du Hofrat worden?"; *Goldner Topf*, 289). Veronikas *Liebe* gilt der Person Anselmus, und das bereits zu einer Zeit, als er lediglich Student ist, keinerlei gesellschaftliche Verhaltensregeln beherrscht (er bespritzt ihr Kleid, gleitet aus bei der Verbeugung usw.) und von ihrem

Vater wegen seiner entrückten Reden von der grünen Schlange für wahnwitzig gehalten wird. So heißt es an einer Stelle, dass Veronika „[…] lebhaft daran dachte, wie der Student Anselmus schon jetzt ein recht artiger junger Mann sei, auch ohne Raison!" (*Goldner Topf*, 242) Die *Eheschließung* jedoch ist für die wohlhabende Veronika aus gutem Hause an Voraussetzungen geknüpft, in erster Linie die Karriere und damit zusammenhängend Wohlstand und Ansehen:

> „Sie können es mir glauben, bester Vater! daß ich den Anselmus recht von Herzen liebte, und als der Registrator Heerbrand, der nunmehr selbst Hofrat worden, versicherte, der Anselmus könne es wohl zu so etwas bringen, beschloß ich, *er* und kein anderer solle mein Mann werden. […]" (*Goldner Topf*, 307; Hervorhebung im Original.)

Veronika wählt sich ihren Partner also gemäß dem Sexualitätsprinzip nach dem Gefühl, muss dieses aber in eine alltagstaugliche Form bringen. Ihre Pragmatik ist nicht Ausdruck eines kalten, philiströsen Herzens, sondern eine Lebensnotwendigkeit: Denn die junge Frau hat nicht, wie der junge Mann, die Wahl zwischen der Realität und dem Wunderreich der Poesie – und auch Letzterer kann dieses nur im Märchen wählen. Das realhistorische Dilemma um 1800, nämlich, dass die romantische Liebe bereits als Ideal und Norm akzeptiert war, sie aber keine lebenspraktische, alltagstaugliche Form besaß, wird hier von Veronika positiv gelöst. Wenn Veronika sich für die Vermählung mit Heerbrand entschließt, ist dies kein Zeichen für die Austauschbarkeit ihrer Liebe oder für ihre ehrgeizigen Karrierewünsche, die sie ja nur mithilfe eines Ehemannes realisieren kann. Sie gesteht vielmehr, dass sie schon länger von Heerbrands Liebe zu ihr gewusst habe (und dennoch hat sie an dem weniger soliden Anselmus festgehalten), und willigt mit den resignativ-lapidaren Worten in das Eheversprechen ein: „Nun, es sei!" (*Goldner Topf*, 306) Sie verspricht Heerbrand „Herz und Hand" (*Goldner Topf*, 306) und die Liebe und Verehrung einer „rechtschaffene[n] Frau" (*Goldner Topf*, 307). Diese Aussage, die mit Anselmus' Verbindung mit der schönen und reichen Schlange kontrastiert wird, verdeutlicht, dass Veronika gegenüber Heerbrand nicht die eine, einzigartige, große romantische Liebe empfindet, sondern ihre Ehe auf Freundschaft und dem Versprechen von Treue, Zuneigung und Achtung gründet, also auf den Prinzipien der alten Allianzehe. Die Verlobung mit Heerbrand stellt den geglückten Abschluss der Transitionsphase Veronikas dar. Wie auch die männlichen Protagonisten hat Veronika eine

Raumbewegung vollzogen, dabei ist sie jedoch aus ihrer Wirklichkeitssphäre aufgebrochen und, anders als der junge Mann, am Ende wieder in diese zurückgekehrt. Wenn sie Heerbrand und ihrem Vater die ganze Geschichte von Anselmus, der Schlange, der Rauerin und Lindhorst aus ihrer Sicht erzählt und mit den Worten abschließt: „Aber ich bereue jetzt herzlich, das alles getan zu haben, ich schwöre allen Satanskünsten ab." (ebd., 307), so hat dies die Form eines geglückten Abschlusses: Veronika hat für sich „Bildung" erworben (in dem Sinne, dass sie einerseits das Überirdische kennengelernt und andererseits für sich beschlossen hat, dass es sich nicht in ihr Leben integrieren lässt), sie hat zu sich gefunden, einen Mann und einen ‚Beruf' (Frau Hofrätin) erwählt. In Veronikas Fall haben Vernunft und Allianzen – notwendig, wie man in Bezug auf die Frau sagen muss – gesiegt. Dies wird zwar mit etwas Spott von Seiten des Erzählers bedacht (Veronikas Geschichte endet mit einer Schilderung, wie sie im Erkerzimmer ihres neuen Hauses sitzt und sich von den Passanten bewundern lässt), behält aber in der Welt der Erzählung durchaus seine Berechtigung.

Veronikas Charakter und Schicksal stehen zwischen Christina (*Artushof*), die das pure Allianzprinzip verkörpert, und Klara (*Sandmann*), in der der Erzähler das Ideal der Verbindung von Allianzprinzip und Sexualitätsprinzip präsentiert. Werfen wir zunächst einen kurzen Blick auf Christina.

Wenn Veronika nicht die Dinge des Haushalts über Innerliches stellt (ihre Erzählung ist ihr wichtiger als die erkaltende Suppe) und ihre Liebe nicht austauschbar ist, sie sich vielmehr den Notwendigkeiten der Lebensrealität fügt, so gilt dies nicht für Christina. Sie wird vom Erzähler mit folgenden spöttischen Worten eingeführt:

> Eigentlich war es mir hauptsächlich nur darum zu tun, dir, günstiger Leser, die Christina recht lebhaft darzustellen, denn ihr flüchtiges Bild wird, wie ich merke, bald verschwinden, und so ist es gut, daß ich gleich einige Züge zu Buch bringe. Mag sie dann entfliehen! (*Artushof*, 180)

Christina ist die Hausfrau, die keinerlei Sinn für Dinge hat, die außerhalb ihrer begrenzten einfältigen Küchenwelt liegen, nicht einmal für die Liebe zu ihrem Verlobten: „[…] bemerke ich nur noch in der Eile, daß Christinchen den Traugott deshalb ungemein liebhat, weil er sie heiratet, denn was sollte sie wohl in aller Welt anfangen, wenn sie niemals Frau würde!" (*Artushof*, 181) Ist für die Romantiker die Liebe das eigentliche Ziel und der Selbstzweck, so ist für Christina das Heiraten das Ziel und ein Selbstzweck. Alles aus der Welt

der Hauswirtschaft ist ihr wichtiger als ihr Verlobter Traugott. Als ihr Vater sie ermahnt, sich um diesen zu kümmern, da er anscheinend wahnsinnig vor Eifersucht sei und ihren Trost brauche, heißt es:

> Christina begab sich auf ihr Zimmer, um sich nur ein wenig umzukleiden, die Wäsche herauszugeben, mit der Köchin das Nötige wegen des Sonntagbratens zu verabreden und sich nebenher einige Stadtneuigkeiten erzählen zu lassen, dann wollte sie gleich sehen, was dem Bräutigam denn eigentlich fehle. (*Artushof*, 195)

So verwundert es denn auch nicht, dass Christina sehr gelassen reagiert, als Traugott die Verlobung auflöst, und dass sie auch gleich einen Ersatz für ihn ins Felde führt, dem gegenüber sie wiederum nicht Liebe erwähnt, sondern sich als ‚gute Partie' darstellt: „[…] gewisse Leute werden es ganz anders zu schätzen wissen, wenn sie mich, die hübsche reiche Mamsell Christina Roos, heimführen können als Braut!" (*Artushof*, 198)

In den spöttischen Schilderungen erscheint Christina als unwichtige, gar wertlose, dumme und blinde Person. Dennoch endet auch ihr Weg nicht unglücklich. Der Erzähler teilt zwar nicht ihre philiströse Lebensweise und ihre Wertmaßstäbe, sie lebt gewissermaßen in dem gläsernen Gefängnis, in das Anselmus zeitweise verbannt wird und das die Menschen ohne Sinn für das Wunderbare gar nicht spüren,[14] diese Lebensweise führt aber nicht zum Scheitern. Das sich in verblendeter Weise ganz der Kunst zuwendende Leben, das den Kontakt zur Realität völlig verliert und das Sexualitätsprinzip zur Norm erhebt, ohne es in alltagstaugliche Formen zu bringen, scheitert dagegen sehr wohl.

In der Figur der Klara wird nun der ideale Kompromiss zwischen den beiden Lebenssphären demonstriert. Aus vielen Handlungen und Bemer-

[14] Anselmus' Schreibarbeiten bei Lindhorst werden – ganz im Sinne des Märchenschemas (vgl. Propp 1928/1972) – als Prüfung eingeführt. Diese besteht darin, immer den Glauben an die Existenz Serpentinas und die Liebe zu ihr zu bewahren. Denkt Anselmus beim Schreiben an Serpentina, so hilft sie ihm und die Schreibarbeiten realisieren sich quasi von alleine. Glaube und Liebe sind also die Voraussetzung für den Eintritt in das Reich der Poesie. Als Anselmus – abgelenkt durch Veronikas Zauberspiegel – zeitweise die Liebe zu Serpentina vergisst und beim Schreiben nicht an sie denkt, begeht er einen Fehler. Zur Strafe wird er in eine gläserne Flasche gesperrt. Neben ihm auf dem Regal stehen noch weitere Flaschen mit darin eingeschlossenen jungen Männern, welche die Prüfung nicht bestanden haben. Im Gegensatz zu Anselmus jedoch spüren diese ihr gläsernes Gefängnis nicht, sondern wähnen sich frei und zufrieden über ihre gute Bezahlung beim Archivarius, welche ihnen verschiedene Vergnügungen erlaubt.

kungen wird deutlich, dass Klara ihren Verlobten sehr liebt. Nachdem sie zu Beginn der Erzählung von den Ereignissen gelesen hat, die Nathanael so aus dem Gleichgewicht gebracht haben, ist sie tief erschüttert (*Sandmann*, 18/19) und strebt danach, die Ursachen und Gründe für diese Ereignisse zu erforschen und ihrem Geliebten zu helfen und beizustehen. Sie kommt dabei zu dem Schluss, dass mit Coppola nicht, wie Nathanael meint, ein feindlicher Dämon in dessen Leben getreten sei, der ihn vernichten wolle und könne, sondern, dass die feindliche Macht aus Nathanaels Glauben an dieses Dämonische herrühre. Nicht nur sie selbst (z. B. *Sandmann*, 20), sondern auch der Erzähler (bes. *Sandmann*, 26 ff.) betonen indes an mehreren Stellen, dass diese rationale Erklärung nicht die Konsequenz eines kalten, dem Überirdischen unzugänglichen Gemütes sei, sondern auf reiflicher Überlegung und auf dem Wunsch beruhe, Nathanael vor dem vernichtenden Wahn zu schützen. In dieser Konstellation ähnelt Klara zunächst Veronika, doch Klaras Charakter wird noch stärker in die Richtung der idealen Verbindung der zwei Lebenssphären profiliert: Wie oben bereits ausgeführt, bezieht der Erzähler in Fragen der Poesie eindeutig für sie und gegen Nathanael Stellung. Dass z. B. Klara Nathanaels neue Dichtungen nicht mag, kommentiert der Erzähler mit den Worten: „Nathanaels Dichtungen waren in der Tat sehr langweilig." (*Sandmann*, 29) Außerdem wird Klara vom Erzähler vorgestellt als eine Person, die gute von schlechter Poesie zu unterscheiden vermag: „[…] wie möget ihr mir denn zumuten, daß ich eure verfließende Schattengebilde für wahre Gestalten ansehen soll mit Leben und Regung?" (*Sandmann*, 27), weshalb sie von den „Schwaflern" und Möchte-Gern-Poeten als „kalt, prosaisch, gefühllos gescholten" (*Sandmann*, 27) wird. Das Wichtigste aber ist, dass Klara, wie oben bereits ausgeführt, als wahre Muse fungieren kann, wenn der Mann es nur zulässt. In ihrer Musenfunktion vereint sie das in vielen Erzählungen als Voraussetzung für die Affinität zur Kunst benannte kindlich poetische Gemüt mit einem ausgeprägten Verstand: „Klara hatte die lebenskräftige Phantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich-zartes Gemüt, einen gar hellen, scharf sichtenden Verstand." (*Sandmann*, 26) Klara vereint also die beiden Sphären – die des Höheren, Überirdischen, Grenzensprengenden einerseits und die der Vernunft und Realität andererseits –, die Nathanael nicht zu vereinen in der Lage ist. Klara ist also gewissermaßen die eigentliche ‚Heldin' der Geschichte, die das schafft, woran viele der Männer scheitern: Sie verliert nicht auf einer Himmelfahrt den Kontakt mit der Realität und sie lässt sich nicht durch Technik und Naturwissenschaft verblenden. Wenn am Ende der Erzählung von ihrem

glücklich abgeschlossenen Transitionsprozess mit den Worten berichtet wird, „dass Klara das ruhige häusliche Glück noch fand" – und zwar mit einem „freundlichen Mann" und zwei „muntre[n] Knaben" (*Sandmann*, 48) –, so spricht daraus zwar keine irgend geartete Hinwendung zur Welt der Kunst, aber auch keinerlei Ironie gegenüber dieser Lebensweise.[15]

Die Romantiker haben das Modell der Liebesheirat und das Ideal der einen, einzigen, exklusiven Liebe als Norm etablieren können, dabei aber die Paradoxien und Probleme, die diesem Konzept immanent sind, nicht gelöst. Die Fragen, wie sich das Ideal der romantischen Liebe in eine alltägliche Lebbarkeit umsetzen lässt oder wie der leidenschaftlich-erfüllte Augenblick in die Dauer einer lebenslangen Ehe transformiert werden kann, wurden nicht beantwortet. Sowohl die Voraussetzungen als auch die Erwartungen an die romantische Liebe waren so hoch, dass – und da ist sich die Forschung einig[16] – sie kaum eine Chance auf Gelingen hatte. Es gab kein Konzept, welches das Ideal der romantischen Liebe als Grundlage und wesentlicher Inhalt der Ehe mit den anderen Grundpfeilern des Lebens zu verbinden wusste (vgl. Borscheid 1983, 130). Den Belastungen des Alltags konnte die romantische Liebe oft nicht standhalten (vgl. z. B. Hinderer 1997a, 18; Kremer 1997, 102). Wenn Hoffmanns Männer auf ihrer Himmelfahrt scheitern, während die jungen Frauen ihr Lebensglück dadurch finden, dass sie eine pragmatischere Liebesvorstellung verwirklichen, so muss hierin eine Absage an das exklusive romantische Liebeskonzept gesehen werden, welches die Alltagswirklichkeit außer Acht lässt. Hoffmann erprobt statt dessen ein Liebeskonzept, welches die Sphären des Realen und Überirdischen genauso verbindet wie die Pole des Männlichen und Weiblichen in einer androgynen Versöhnung der Geschlechter.

---

[15] Der Figur der Klara sehr ähnlich ist Röschen Lämmerhirt in *Meister Floh*. Nachdem der Protagonist dieses Märchens der Kunstfrau Dörtje Elverdink, in die er heftig verliebt war, abgeschworen hat, begegnet er dem schönen Bürgermädchen Röschen. Dieses vereint das Reale mit dem Künstlerischen: Sie ist einerseits eine Hausfrau, die sich, wie es heißt, eine „weibliche Arbeit zur Hand" (Hoffmann 1994, Bd. 7, 441) nimmt und ihren jüngeren Geschwistern die Butterbrote bereitet, gleichzeitig ist sie hoch begabt in der Buchbinderkunst und kann die Buchstaben sehr zierlich vergolden. Wie weiter oben bereits dargelegt, endet die Transition in den Märchen sowohl für die Frau als auch für den Mann positiv. – Dass die Frauenfiguren Projektionsflächen narzisstischer Visionen (Beck 2008, 393) oder „Spiegel des Innenlebens" des Mannes (Fiebich 2007, 40) seien, wird in der Forschung immer wieder festgestellt. Die hier gewonnene Erkenntnis, dass die Frauen einen gelingenden Transitionsprozess durchlaufen, die viel besprochene Duplizität des Lebens zu überwinden in der Lage sind, also die eigentlich positiven Figuren in der Textwelt Hoffmanns darstellen, wird indes stets übersehen.

[16] Vgl. z. B. Borscheid (1983); Kremer (1997, 103-119).

Dass Klara (und in gewissem, abgeschwächten Sinne auch Veronika) die beiden Sphären des Realen und des Phantastischen in eine glückliche Verbindung zu bringen vermag, lässt sich noch auf einer anderen Ebene beobachten. In der Gegenüberstellung von Klara und Nathanael fällt auf, dass beide Figuren sowohl ‚weibliche' als auch ‚männliche' Eigenschaften bzw. in der Geschlechterpolarität um 1800 entsprechend kodierte Eigenschaften besitzen. Und wiederum ist es Klara, die die beiden Pole miteinander in Einklang bringt, während sie bei Nathanael miteinander im Kampf liegen.

So wird Klara zunächst mit Charaktereigenschaften in Verbindung gebracht, die unter den Oberbegriff *Natur* gefasst werden können: Sie ist klar, natürlich und unbeschwert, was sich bereits in ihrem Namen ausdrückt; der Erzähler zitiert Leute, die Klaras Augen mit Dingen der Natur vergleichen, nämlich mit einem „See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt." (*Sandmann*, 26) Der Vergleich mit einem „See von Ruisdael" stellt allerdings bereits die Synthese von Natur und Kultur her, denn es handelt sich ja nicht um einen natürlichen, sondern um einen gemalten See. Klaras Blick hat die mit der Natur konnotierte Wirkung der Belebung, denn aus ihm strahlen uns „wunderbare himmlische Gesänge und Klänge" entgegen, „die in unser Innerstes dringen, daß das alles wach und rege wird" (*Sandmann*, 26). Nathanael dagegen besitzt Eigenschaften, die mit *Kultur* im weitesten Sinne konnotiert sind: Er bewegt sich in „Wissenschaft und Kunst" (*Sandmann*, 27), er studiert Physik und er bedient sich eines Perspektivs, also eines technischen Gerätes. Entsprechend bewegt sich Nathanael im öffentlichen Raum (Studienstadt, Hörsaal, Ball), während Klara ausschließlich im privaten Bereich – in der eigenen Wohnung bzw. dem dazugehörenden Garten – gezeigt wird. Die Opposition *Natur vs. Kultur* und die Zuordnung des weiblichen Geschlechtes zur Natur und des männlichen zur Kultur ist eine Opposition, die für die Geschlechterpolarität der Romantik grundlegend war.[17] Die Zuordnung Mann-öffentlicher Raum und Frau-privater Raum hängt mit dieser Grundopposition insofern zusammen, als das Naturwesen Frau als Geschlechtswesen gedacht war, welches für die private Reproduktion im häuslichen Bereich zuständig war, dagegen das Kulturwesen Mann für die gesellschaftliche Produktion im öffentlichen Bereich. Und tatsächlich ist Nathanael der gesellschaftlich Produzierende (Studium, Dichtung), Klara dagegen die privat Reproduzierende (häusliches Glück mit zwei

[17] Vgl. zu den Geschlechtscharakteren z. B. Hausen (1976); Bennent (1985).

Kindern). Der Text jedoch durchbricht diese einfache Opposition und schafft ambivalente Geschlechter und Figuren, die diese Ambivalenzen in Einklang bringen müssen. Denn Nathanael scheitert ja unter anderem beruflich, was sich darin zeigt, dass er von dem Zeitpunkt an, als er sich innerlich von Klara distanziert, nur noch schlechte Dichtungen verfasst. Klara dagegen findet in der weiblichen – und somit im Diskurs der Zeit abgewerteten – Lebensvariante ihr Glück. Außerdem hat Klara, wie wir gesehen haben, Eigenschaften, die männlich konnotiert sind: Sie ist, wie es heißt, nicht „schön" (*Sandmann*, 26) – was in allen romantischen Texten stets als unabdingbare weibliche Grundeigenschaft gilt –, sondern sie ist pragmatisch, rational und „gelehrt", sie hat Energie und Willensstärke und sie hat einen klaren Verstand. Diese Eigenschaften gehören in der damaligen Geschlechterpolarität allesamt der männlichen Seite an und werden mit den Begriffen Aktivität und Rationalität zusammengefasst. Demgegenüber besitzt Nathanael die komplementären ‚weiblichen' Eigenschaften: Er ist schwach und wankelmütig (Passivität), und er ist irrational und empfindsam (Emotionalität). Mit diesen Oberbegriffen (Kultur vs. Natur, gesellschaftliche Produktion vs. häusliche Reproduktion, öffentlicher Bereich vs. häuslicher Bereich, Aktivität vs. Passivität, Rationalität vs. Emotionalität) sind fast alle wichtigen Eigenschaften angesprochen, die in der Geschlechterpolarität um 1800 virulent waren.

Es konnte weiter oben gezeigt werden, dass auch Klara und Nathanael sich in gewissem Maße dieser Geschlechterambivalenz bewusst sind, wenn sich Klara als einfältiges Mädchen bezeichnet und sich gegenüber dem Verlobten für ihre gelehrten Ausführungen im voraus entschuldigt und Nathanael entsprechend über diese verärgert ist und ihr rationale, gelehrte Unterredungen und entsprechende Briefe für die Zukunft untersagt. Immer wieder zeigt sich, dass sich Nathanael und Klara direkt oder indirekt über die Zuordnungen zu verständigen versuchen. So wirft Nathanael Klara ein kaltes Gemüt vor oder mokiert sich neckend über ihren hausfraulichen Charakter (den sie ja so gar nicht hat) und mag es nicht, wenn sie sich beim Hören seiner Dichtungen mit ‚weiblichen Arbeiten' beschäftigt. Gleichzeitig aber ist er verärgert, wenn sie sich zu gelehrt gebärdet und zu seinen Dichtungen kritisch Stellung bezieht.

Dass sich mit den beiden Figuren Nathanael und Klara ein ambivalentes Gemisch der Geschlechterpolarität trifft, wird in der Raumstruktur des Textes dadurch versinnbildlicht, dass die beiden einzigen direkten Kontakte zwischen den beiden Figuren in einem Garten stattfinden sowie auf einem Turm in der Stadt, der eine Aussicht auf die die Stadt umgebende Landschaft

ermöglicht, also in beiden Fällen in Räumen, in denen sich Kultur und Natur verbinden. In beiden Fällen enden die Zusammenkünfte tödlich bzw. fast tödlich: In der Szene im Garten kommt es zu einem heftigen Streit, nachdem Klara Nathanaels schreckliches, ihren gemeinsamen Untergang prophezeiendes Gedicht kritisiert hat und Nathanael Klara daraufhin schwer beleidigt. Diese Ehrverletzung wollen Nathanael und Lothar mit einem Duell bereinigen, welches Klara in letzter Minute verhindert. Auf dem Turm versucht Nathanael Klara im Wahn zu töten, und stürzt sich, von Lothar daran gehindert, am Ende selbst hinunter und stirbt.

Auffällig ist, dass Klara auch ‚typisch weibliche' Eigenschaften besitzt – wenn sie Nathanael gegenüber einfühlsam, mütterlich-fürsorgend, beschützend und helfend auftritt –, die keine komplementäre Entsprechung bei Nathanael haben; dieser hat – nach der damaligen Einteilung – keine ‚typisch männlichen' Eigenschaften. Nathanaels weibliche und männliche Eigenschaften finden in ihm, wie wir gesehen haben, zu keiner homogenen Mischung, sondern zielen vielmehr beide in ähnlicher Richtung in das Extreme: Einerseits versteigt er sich wahnhaft in dämonische Phantasien und projiziert in ‚verstiegen-romantischer' Weise seine Liebe und seine Musenwünsche in eine Automate (Emotionalität, Irrationalität), andererseits traut er nicht mehr seinen eigenen Augen, sondern lässt sich statt dessen von der Technik blenden und sich eine falsche Realität vorgaukeln. Klara dagegen verbindet beide Pole zu einer glücklichen Mischung: Ihre männlich konnotierten Fähigkeiten macht sie dafür nutzbar, den Dingen auf den Grund zu gehen, um dann ihre weiblich konnotierten Eigenschaften zum Zuge kommen zu lassen und dem Geliebten auf der Grundlage der gewonnenen Informationen zu helfen, ihn zu beruhigen und ihn zu beschützen. Die unausgegorene Mischung von männlichen und weiblichen Eigenschaften in der Geschlechterpolarität um 1800 führt – demonstriert an der Figur Nathanael – zum Scheitern. Mit der geglückten Verbindung dagegen verkörpert die Figur Klara ein *androgynes Ideal*, das bereits in der Frühromantik entwickelt wurde. Der wichtigste Vertreter der androgynen Versöhnung der Geschlechter ist sicherlich F. Schlegel mit seinem Roman *Lucinde*. Hier wird Androgynität explizit auf die Liebesweise von Mann und Frau bezogen, wenn es heißt:

> Der dritte und höchste Grad [sc. der Liebeskunst] ist das bleibende Gefühl von harmonischer Wärme. Welcher Jüngling das hat, der liebt nicht mehr bloß wie ein Mann, sondern zugleich auch wie ein Weib. In ihm ist die Menschheit vollendet, und er hat den Gipfel des Lebens erstiegen. (Schlegel: *Lucinde*, 27)

Kremer (1997, 111) stellt jedoch fest, dass beinahe das „gesamte Korpus der romantischen Prosa" nicht dem Ideal der androgynen Versöhnung der Geschlechter folge, sondern die Beziehung der Geschlechter im Allgemeinen und die „romantischen Liebeswünsche" im Speziellen als „tödliche Katastrophe" enden lasse.

Mit der Verbindung der ‚männlichen' und ‚weiblichen' Charaktereigenschaften und Sphären sind auch die in der Romantik- und Gender-Forschung immer wieder untersuchten häufigen Verkleidungen und Maskeraden verbunden, mit denen in der Romantik bisweilen die Geschlechtergrenzen überschritten bzw. aufgeweicht werden (vgl. z. B. Bettinger/Funk 1995). Bei Hoffmann zeigt sich z. B. an der Figur der Felizitas im *Artushof*, dass sie als Frau in Männerkleidern eine verkleidete, aber auch eine geschlechtsambivalente Figur ist: Traugott verliebt sich in den angeblichen Jungen, dann in das Bild der Schwester dieses Jungen, die große Ähnlichkeit mit diesem hat, daraufhin in die Schwester, Felizitas, selbst, die er einmal kurz sieht, und zuletzt erkennt er, dass er nicht die reale Person Felizitas geliebt und gesucht hat, sondern dass sie die in ihm lebende Kunst und Muse ist. In Eichendorffs *Marmorbild* kann am Ende eine positive Verbindung des Helden mit der Geliebten vor dem Hintergrund stattfinden, dass diese als Knabe verkleidet ist und geschlechtsambivalent bleibt. Auch an den Paaren Klara und Nathanael sowie Veronika und Anselmus zeigt sich die Auseinandersetzung mit dem polarisierenden Geschlechterdiskurs, welche zugunsten einer androgynen Mischung und Verbindung mit weiblichem Schwerpunkt entschieden wird.[18] In meiner Analyse und Interpretation der jungen Frauen konnte ich diese als diejenigen identifizieren, welche die Ebenen der Phantasie und Realität einerseits und die Pole der ‚männlichen' und ‚weiblichen' Eigenschaften andererseits zu einer geglückten Verbindung bringen. Den jungen Frauen ist jedoch, wie bereits mehrfach erwähnt, jeweils eine zweite Frau zugeordnet, die nicht dem menschlichen Bereich angehört (*Goldner Topf*: Schlange, *Artushof*: Bild, *Bergwerke*: Bergkönigin, *Sandmann*: Automate) und ein entsprechend anderes ‚Schicksal' als ihr weiblicher Gegenpart erfährt. Es wurde bereits weiter oben (besonders an Olimpia und Felizitas) erläutert, welche Funktionen die

[18] Die häufig formulierte These, dass sich durch den Tod der Frau das autonome, männliche Subjekt konstituiere (vgl. von Braun 1989; Bronfen 1994), besitzt für die Texte Hoffmanns keine Gültigkeit. Bei Hoffmann stirbt nicht die Frau, sondern der Mann, zumindest scheitert er in der Regel und wird kein autonomes Subjekt. Die Frauen dagegen schließen ihren Individuationsprozess glücklich ab.

Kunstfiguren für den männlichen Protagonisten erfüllen. Die Frage ist jedoch, warum gerade eine Kunstfigur diese Funktionen so gut ausüben kann und welche Auseinandersetzung mit der Geschlechterfrage und besonders der Weiblichkeitsnorm hierin zum Ausdruck kommt. Es ist nämlich nicht nur auffällig, dass in so vielen Texten Hoffmanns Kunstfiguren auftreten, sondern auch in vielen anderen romantischen Texten spielen Kunstfiguren eine große Rolle, und es kann kein Zufall sein, dass diese fast immer weiblich sind.[19]

Gemäß dem romantischen Entgrenzungsbestreben stellt die Kunstfigur für den männlichen Helden das ideale Objekt dar, denn sie ermöglicht das Spiel mit der Phantasie, das scheinbar niemals in Realität münden muss (dies geschieht aber natürlich doch, denn die Illusion von der Kunstfigur lässt sich nicht unendlich lange aufrechterhalten). Dadurch, dass mit der Kunstfigur die Realität nicht klar abgesteckt und sichtbar ist, lässt sie Raum für Phantasien und Visionen. Wenn die geliebte Frau eine Kunstfigur ist, so besteht nicht die Gefahr, dass erotische Phantasien in dem Alltag einer Ehe, und somit einer Bindung, enden müssen, die Realität mit ihren Begrenzungen, Bindungen und Verpflichtungen kann vielmehr zugunsten einer anderen, überirdischen und idealeren (Schein-)Realität verlassen werden.

In der Figur der Olimpia scheint sich außerdem eine Auseinandersetzung mit der Weiblichkeitsnorm der Zeit um 1800 auszudrücken. Als Olimpia als die angebliche Tochter des Professors Spalanzani der Gesellschaft auf einem Ball vorgeführt wird, fällt zwar einigen der Gäste das Steife und Starre an der jungen Frau unangenehm auf, sie schreiben es aber „dem Zwange zu, den ihr die Gesellschaft auflegte“ (*Sandmann*, 36/37). Ihre Bewegungen, ihr Tanz, ihr Gesang, ihr Musikspiel, und – sofern bemerkt – ihre Sprache (bestehend aus „Ach, ach“) werden von den Gästen nicht als Bewegungen, Gesang usw. eines künstlichen Menschen entlarvt. Lediglich einige Studenten, Nathanaels

[19] Die Bergfrau in Tiecks *Der Runenberg* oder die Nixe Undine bei Fouqué sind keine realen Frauen, sondern – analog zu den Kunstfrauen bei Hoffmann – irreale erotische Verlockungen. In Eichendorffs *Das Marmorbild* und in Brentanos *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* manifestiert sich die artifizielle Weiblichkeit in der Versteinerung. Die Statue zieht das erotische Begehren auf sich, wie man beispielsweise im 15. Kap. des Zweiten Teils von *Godwi* sehr deutlich sehen kann: „Ich erkannte bald, es müsse Violettens Denkmal seyn, denn ich bemerkte über dem Ganzen einen gehobenen Arm mit einer Lyra. […] Da der Mond aber etwas gesunken war, und tief unter der Lyra stand, sah ich schöne runde, glänzende Hüften und zierliche Füße und sinkendes Gewand. Ich sah mit vieler Liebe nach den kernigten Hüften, und den netten feinen Füßen, und ärgerte mich mit vieler Aufrichtigkeit, daß ich den Busen nicht sehen konnte.“ (Brentano 1995, 326)

Kommilitonen, verdächtigen Olimpia, keine lebende Frau zu sein (*Sandmann*, 40). Kann man Nathanael gewissermaßen noch zugute halten, dass er durch seinen Wahn verblendet ist, so gilt dies indes nicht für die vielen hochangesehenen Bürgerinnen und Bürger auf Spalanzanis Fest. Von diesen wird Olimpia deshalb nicht als Automate entlarvt bzw. sie wird umgekehrt für eine lebende Frau gehalten, weil sie die weibliche Norm in überspitzter Weise verkörpert. Das heißt nicht, dass die Männer den Frauen eine bestimmte Norm aufgezwungen haben, eine solche Norm ist vielmehr als ein Zusammenspiel aller Beteiligten zu verstehen. Männer und Frauen leben nach gewissen (Männlichkeits- und Weiblichkeits-)Normen, die sie mehr oder weniger erfüllen und entsprechend auch bei ihrem Gegenüber erwarten. Auf dieser Erwartbarkeit beruht auch das Funktionieren des sozialen Zusammenspiels. Somit ist es nicht sehr verwunderlich, wenn die an das bürgerliche Leben stark angepassten Bürger und ihre Ehefrauen die steifen Bewegungen der Olimpia dem Korsett, der Unsicherheit, den gesellschaftlichen Zwängen zuschreiben, und auch in den stereotypen Interjektionen lediglich eine überspitzte Form der dem Weiblichen und der Emotionalität zugewiesenen Sprechweise zu erkennen glauben. Denn auch Bewegungen, Sprechen, Gefühlsäußerungen sind gesellschaftlich codiert und normiert. Um 1800 galten Interjektionslaute noch als Stimme der dem Weiblichen zugeordneten Natur, während das selbständige Sprechen des weltordnenden Subjekts den Männern vorbehalten war (vgl. Kleinschmidt 1994, 11). Olimpia tritt in einer Umgebung auf, wo Betrug und Täuschung sich erübrigen, da Sprache, Empfindungen und Körperlichkeit ohnehin in hohem Maße normiert und verdinglicht sind: nämlich im bürgerlichen Leben und im bürgerlichen Salon (Olimpia besuchte auch erfolgreich Teezirkel) (vgl. Boie 1984, 249-252).

Nach der Entlarvung Olimpias als Puppe ist die Gesellschaft auf peinliche Weise bloßgestellt und entwickelt ein Misstrauen gegen „menschliche Figuren" (*Sandmann*, 45), also gegen die übernormierten Menschen. Um sich in Zukunft vor Betrug zu schützen, fordern die jungen Männer, „daß die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, daß sie beim Vorlesen sticke […], vor allen Dingen aber, daß sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in *der* Art spreche, daß dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetze." (*Sandmann*, 45; Hervorhebung im Original). Die Gesellschaft fordert also Frauen, die denken und fühlen und diese Gedanken und Empfindungen in natürlicher Weise äußern, kurz, sie fordert Frauen wie Klara, die verschiedene Geschlechtscharakteristika in sich vereinen. Hiermit möchte ich wieder an meine obige Interpretation anknüpfen, nach der sich in den Frauenfi-

guren, wie sie besonders durch Klara repräsentiert werden, das androgyne Ideal eines Zusammenspiels von männlich und weiblich konnotierten Eigenschaften verkörpert.

Somit ist auch der feministischen Kritik zu widersprechen, die einen frauenfeindlichen Akt darin sieht, dass erstens die Frauenfiguren funktional auf den männlichen Helden ausgerichtet sind und dass zweitens die Frauen wenig profiliert erscheinen, in Kunstfiguren verschwinden oder sterben müssen. Dass der in den Texten dargestellte Selbstfindungsprozess zunächst egoistisch verläuft, d. h. die den Helden umgebenden Personen und dabei in erster Linie die jungen Frauen funktional auf diesen ausgerichtet sind, und dass überhaupt Männer die Protagonisten der Texte sind, darf an sich noch nicht als frauenfeindliche Darstellung bezeichnet werden. Umgekehrt stellen – wie wir im nächsten Kapitel sehen werden – die Autorinnen weibliche Protagonisten in das Zentrum ihrer Texte und mit diesen spezifisch weibliche Probleme und Anliegen, und auch hierin darf keine Abwertung des anderen Geschlechts gesehen werden (und wird auch in der Forschung nicht getan). Die Texte Hoffmanns zeigen ja gerade, dass die erste, egoistisch-narzisstische Phase des Selbstfindungsprozesses in eine reife, auf Dialog hin orientierte münden muss, da sonst die Individuation nicht erfolgreich abgeschlossen werden kann und die Protagonisten – wie vielfach demonstriert – notwendig scheitern.

Die Analysen konnten verdeutlichen, dass die Motive der Kunstfigur, der geschlechterrelevanten Verkleidung und der Geschlechtsambivalenzen nicht, wie in der modernen Genderforschung behauptet wird (vgl. das Theoriekapitel der vorliegenden Arbeit), ein Hinweis darauf sind, dass die Geschlechtergrenzen aufgelöst werden und es keine Zweigeschlechtlichkeit gibt. Im Gegenteil wird in diesen Darstellungen besonders klar, dass die das private Leben in Unordnung bringende und die Geschlechterbeziehungen neu definierende Umbruchsituation um 1800 Unsicherheiten und Vakua auslöst. Dabei wird nicht die Existenz von Männern und Frauen angezweifelt, sondern die Umrisse von Männlichkeit und Weiblichkeit werden neu abgesteckt, und die Beziehungen zwischen Männern und Frauen und Familien neu definiert. Männer und Frauen müssen mit den in der Gesellschaft herrschenden diskursiven Konstrukten klarkommen, gleichzeitig aber suchen sie sich gerade als Geschlechtswesen, die den Wunsch nach einer erotisch-sexuellen Verbindung verfolgen.

1.3 Die Ursprungs- und die Zielfamilien

Die Familienkonstellationen sind fundamentaler Bestandteil für die Selbstfindungsphase der Protagonisten, denn die Texte stellen stets die für den Transitionsprozess grundlegende Bewegung von der Ursprungsfamilie zu einer Zielfamilie dar. Beide Familienkonstellationen sind in den Texten jeweils von ähnlicher Beschaffenheit und lassen den interpretatorischen Brückenschlag zur sozio-historischen und diskursiven Realität der Entstehungszeit der Texte zu – zwei Aspekte, die in der Hoffmannforschung bisher kaum berücksichtigt worden sind.

1.3.1 Die Ursprungsfamilie: Mutterfiguren und -imagines, Schwesterfiguren, Inzest

Die Ursprungsfamilie ist in den vier hier untersuchten Texten entweder nicht vorhanden bzw. wird nicht erwähnt (dies ist der Fall im *Artushof* und im *Goldnen Topf*), oder sie ist zwar vorhanden, aber sie ist erstens zersplittert und/oder reduziert (*Sandmann*, *Bergwerke*) und muss zweitens vollständig verlassen werden – Merkmale, die auch für viele andere Texte der deutschen (und russischen) Romantik Gültigkeit haben. Bereits in dem Motiv des Aufbruchs und der Reise des romantischen Protagonisten manifestiert sich die Notwendigkeit, die Familie zu verlassen. Dies geschieht häufig mit dem ausdrücklichen Wunsch, die aufgrund der Zersplitterung der Familie ungeklärte eigene Herkunft zu rekonstruieren. Aber auch da, wo dieser Wunsch nicht besteht, ist es oft von entscheidender Bedeutung für die Handlung, dass die Abstammung und die Familienverhältnisse des Helden diesem selbst nicht bekannt sind. In Tiecks *Der blonde Eckbert* z. B. löst sich das Rätsel der langen Unglückskette des Ritters Eckbert und seiner Ehefrau Bertha am Ende durch den Hinweis auf, dass die beiden Eheleute Geschwister sind. Nicht vorhandene oder aufgelöste Familienverhältnisse finden sich auch in vielen anderen Erzähltexten männlicher deutscher Autoren, wie etwa in Jean Pauls *Titan*, Kleists *Der Findling*, Eichendorffs *Das Schloß Dürande* oder Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*.

Bei Hoffmann scheitern die Helden da, wo eine vollständige Ablösung von der Ursprungsfamilie nicht gelingt (*Sandmann*, *Bergwerke*); in den Texten, in denen die Ursprungsfamilie von Anfang an nicht mehr zu existieren scheint, ist ein Gelingen der Individuation zumindest in der Märchenvariante möglich (*Goldner Topf*; ebenso *Meister Floh* und *Klein Zaches genannt Zinno-*

ber) bzw. wird als Möglichkeit in Aussicht gestellt (*Artushof*). Darüber hinaus fällt auf, dass in den beiden Texten, in denen die Ablösung nicht gelingt und die Protagonisten am Ende sterben müssen, die Figur der Mutter deutlich markiert ist. Es stellt sich also die Frage, warum es anscheinend ein solch starkes Gebot der Ablösung von der Herkunftsfamilie gibt und welche Rolle die Mütter dabei spielen. Für diese Analyse möchte ich wieder an meine Interpretationen des *Sandmannes* anknüpfen und außerdem eine Interpretation der *Bergwerke zu Falun* unter der gegebenen Fragestellung hinzuziehen.

Titzmann (1991) konnte zeigen, dass für die Texte der Romantik grundsätzlich stets die Perspektive der Kindergeneration (und nicht wie in der Frühaufklärung die der Elterngeneration) relevant ist und eine Person aus der Familie sich in der Transitionsphase zwischen Ursprungs- und Zielfamilie befindet. Dabei fungiert die Herkunftsfamilie in dem gesamten von Titzmann untersuchten Textkorpus (487 Erzähltexte) als ein so übermächtiges System, dass „man autonom nur werden kann, wenn man sich ihrer möglichst vollständig entledigt und sich affektiv von ihr loslöst" (274). Die Herkunftsfamilie wird als Belastung empfunden, „die den Weg des Subjekts zu Autonomie und Individualität behindert"; der emotionalisierte Raum der Familie ist ein ambivalenter Raum, der nur genau dann gut für das Kind ist, „wenn er rechtzeitig verlassen wird" (ebd. 275). Diesen Loslösungsprozess finden wir auch oft in Märchen, in denen der Auszug des Helden aus der Heimat und sein Verlassen der Familie und der Mutter erzählt werden. In den Märchen kommt es jedoch auch zur Rückkehr des jungen Mannes, nachdem er in der Ferne seine Braut gefunden hat. In dieser Konstellation drückt sich einer der Urkonflikte des Menschen aus, der in den beiden sich widersprechenden Wünschen zwischen Autonomie (frei und unabhängig sein) und Symbiose (geborgen sein) besteht. In der ersten Phase der Individuation ist der Wunsch nach Autonomie vorherrschend, und er kann nur erfüllt werden, wenn die Herkunftsfamilie verlassen wird und wenn vor allem eine affektive Ablösung von den Objekten stattfindet, die das Subjekt bisher definiert haben, damit die Selbstdefinition und der Kontakt mit der Welt an deren Stelle treten können. Naturgemäß ist es in erster Linie die Mutter, welche das Subjekt, das ja immer nur durch ein Gegenüber ein Selbst werden kann, zunächst definiert, da sie mit dem Kind lange Zeit in einer symbiotischen Beziehung lebt und das einzige Gegenüber für das erste Selbst ist.

Auffällig ist in den hier untersuchten Texten, dass nur die männlichen Figuren die einseitige Raumbewegung von der Herkunftsfamilie weg vollziehen und diese in rigoroser Weise tilgen müssen, während die Frauenfiguren ent-

weder im Ursprungsraum verbleiben oder in einen fremden Raum eintreten, um dann wieder zurückzukehren, ohne dabei Schaden für sich und ihre Familien zu nehmen. Das Gebot der rigorosen Trennung von Herkunftsfamilie und Mutter scheint also in erster Linie für die Männer zu gelten. Dies ist ein allgemeines Phänomen, über das ich bereits im Theorieteil geschrieben habe: Während die Mädchen an der Identifikation mit der primären Bezugsperson festhalten können, müssen Jungen sich von dieser Identifikation lösen. Sie dürfen vorübergehend in die alte Symbiose zurückkehren, sie dürfen sich aber nicht mehr mit dem primären Bezugsobjekt identifizieren. Eine Regression wäre – anthropologisch betrachtet – eine Gefährdung für die Gemeinschaft und die Erhaltung der Art.

In seinem Aufsatz „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens" (Freud 1999b) bezieht sich Freud unter Berufung auf die alte biblische Vorschrift (der Mann wird Vater und Mutter verlassen und seinem Weibe nachgehen) auf dieses Problem. Er beschreibt das Phänomen der „psychischen Impotenz", welches darin besteht, dass Männer gegenüber bestimmten Personen sexuell versagen, während dies gegenüber anderen nicht der Fall ist. Dies erklärt Freud damit, dass diese Männer eine nicht überwundene inzestuöse Fixierung an Mutter und Schwester beibehalten haben, welche zu einer Spaltung des Liebeslebens in sinnliche und zärtliche Liebe führt.

> Das Liebesleben solcher Menschen bleibt in die zwei Richtungen gespalten, die von der Kunst als himmlische und irdische (oder tierische) Liebe personifiziert werden. Wo sie lieben, begehren sie nicht, und wo sie begehren, können sie nicht lieben. Sie suchen nach Objekten, die sie nicht zu lieben brauchen, um ihre Sinnlichkeit von ihren geliebten Objekten fernzuhalten […]. (Freud 1999b, 82)

Freud sagt weiter, dass diese Spaltung in zwei Formen der Liebe keine pathologische Ausnahmeerscheinung darstellt, sondern in gewissem Maße „tatsächlich das Liebesleben des Kulturmenschen charakterisiert" (ebd., 84). Ich möchte diesen Gedanken weiterführen und die These hinzufügen, dass ein Phänomen, welches für den „Kulturmenschen" relevant ist, besonders dann virulent wird, wenn – wie dies um 1800 der Fall war – eine Gesellschaft eine kulturelle Revolution durchlebt, in der neue Definitionen und Grenzziehungen in Bezug auf das Individuum, die Geschlechterbeziehungen und die Familien gesucht werden. Gerade die Ablehnung des Allianzprinzips für die Partnerfindung und die Höherbewertung des Sexualitätsprinzips lässt dieses von Freud beschriebene Kulturphänomen auf ganz neue Weise relevant werden. Denn

nun ist der Partner nicht mehr vorherbestimmt, sondern muss frei gewählt werden, und zwar – so will es das romantische Ideal – auf der Grundlage der so schwierigen Verbindung von sinnlicher und zärtlicher Liebe.

Mit der Analyse der Figur Nathanaels und seiner Beziehung zu Klara und Olimpia konnte gezeigt werden, dass hier genau dieses Problem der Spaltung in sinnliche und zärtliche Liebe vorherrscht und dass es einen der Gründe für das Scheitern des Protagonisten darstellt. Ich möchte im Folgenden offenlegen, dass die Begründung Freuds, nämlich dass dieses Phänomen auf einer inzestuösen Fixierung auf Mutter und Schwester beruhe, auch im vorliegenden Fall eine plausible Erklärung für die Ereignisse ist.[20]

Der *Sandmann* ist einer der wenigen Texte, in denen die Ursprungsfamilie noch in Teilen existiert, und zwar, nach dem Tod des Vaters, welcher von Nathanael in seinem ersten Brief erzählt wird, repräsentiert durch die Figur der Mutter. Durch diese Konstellation sowie vor allem durch die Tatsache, dass in den romantischen Texten männlicher Autoren Deutschlands (und auch Russlands) gleichermaßen so gut wie nie Mütter vorkommen, ist diese Figur in besonderer Weise markiert (wenn sie auch in der folgenden Handlung völlig ausgespart bleibt).

Dass Nathanael zu Beginn der Erzählung als mit Klara verlobt vorgestellt wird, lässt zunächst die Schlussfolgerung plausibel erscheinen, dass eine Ab-

[20] In Freuds Interpretation der Erzählung *Der Sandmann* (Freud 1999d) geht dieser nicht auf die hier hervorgehobene Problematik der inzestuösen Fixierung ein. Freud konzentriert sich vielmehr auf das Motiv der Augen und der Angst um die Augen, welche er als verschobene Kastrationsangst Nathanaels deutet. Dieser Aspekt ist für die vorliegende Interpretation nicht relevant. Anders verhält es sich mit zwei weiteren Aspekten von Freuds Interpretation, nämlich dem des Narzissmus in Nathanaels Liebe und dem der Parallelität der Väterpaare (Vater-Coppelius und Spalanzani-Coppola), aus der eine innere Identität der Figuren Olimpia und Nathanael abgeleitet wird. Diese Beobachtungen spielen auch für meine Interpretation eine Rolle und werden weiter unten angesprochen. – Dass Freud in den Texten Hoffmanns so viel Anschauungsmaterial für seine psychoanalytischen Theorien finden konnte bzw. dass er hier psychoanalytisches Wissen in literarischer Form entdeckt hat, führt Schweizer (2008, 52) darauf zurück, dass „E. T. A. Hoffmanns literarisches Wirken stark vom wissenschaftlichen Diskursgeschehen seiner Zeit beeinflusst war" und sich Hoffmann nachgewiesenermaßen mit medizinisch-anthropologischer Wissenschaftsliteratur beschäftigt hat. Um den Niederschlag dieser Beschäftigung aufzuzeigen, listet Schweizer in dem Kapitel „Beispiele für den Zusammenhang des Diskurses der romantischen Anthropologie und der Literatur der Romantik" über zehn Seiten hinweg Begriffe aus dem Werk Hoffmanns auf, die aus dem Diskursfeld der Anthropologie stammen sollen (ebd., 52-63). Ob eine solche katalogartige, kontextfreie Auflistung wirklich zu einer Erhellung der wechselseitigen Durchdringung der Diskurse beitragen kann, ist indes stark zu bezweifeln.

lösung aus der Ursprungsfamilie (und das heißt ja vor allem eine Ablösung von der Mutter) bereits stattgefunden hat und der männliche Protagonist schon in die Zielfamilie eingetreten ist. Doch diese Ablösung ist nur eine scheinbare und zudem eine inzestuös fixierte. Denn in einem Einschub des auktorialen Erzählers, in dem dieser einige wichtige Hintergrundinformationen zu den Figuren und ihren Verhältnissen nachliefert, erfährt der Leser Folgendes:

> […] daß bald darauf, als Nathanaels Vater gestorben, Klara und Lothar, Kinder eines weitläufigen Verwandten, der ebenfalls gestorben und sie verwaist nachgelassen, von Nathanaels Mutter ins Haus genommen wurden. (*Sandmann*, 25)

Klara und Nathanael sind zwar nicht ersten Grades verwandt, doch besetzt Klara die *Position* von Nathanaels *Schwester* in dessen Familie, was durch Nathanaels Bezeichnung „herzlieber Bruder" (*Sandmann*, 32) gegenüber Lothar, Klaras leiblichem Bruder, bekräftigt wird. Die Beziehung zwischen Klara und Nathanael ist also im Sinne einer Bruder-Schwester-Beziehung inzestuös geprägt.

In einer Bewegung der Inzestvermeidung und Inzestnähe wählen die Figuren der romantischen Literatur, wie Titzmann (1991) weiter herausgefunden hat, oft den inzestnächsten, nicht-verbotenen Partner (z. B. die Schwester des besten Freundes). Könnte man diesen Tatbestand noch für die Figuren Nathanael und Klara in ihrer Beziehung als Bruder und Schwester annehmen (denn sie sind ja nur weitläufig verwandt und stehen nicht wirklich in einem inzestuösen Verhältnis, aber Klara ist die Schwester vom besten Freund, dem „herzgeliebten" Lothar), so wird die inzestuöse Fixierung Nathanaels überdeutlich in seinem Verhältnis zur Mutter. Klara wird nämlich von Anfang an mit der Mutter identifiziert, wenn sie als die Stärkere auftritt, die sich mütterlich-fürsorglich und beschützend gegenüber ihrem Verlobten verhält.[21] Diese Gleichsetzung von Mutter und Verlobter tritt dann an zwei Stellen im Text klar hervor: Dreimal verfällt Nathanael in einen heftigen Wahnzustand, bei den beiden ersten Malen erwacht er nach einer längeren Zeit aus dem Koma, beim dritten Mal, in der Schlussszene, stürzt er sich vom Turm und stirbt.

[21] Nicht nur bei der Figur Klara, auch bei den anderen jungen Frauen (Ulla, Veronika) wird explizit hervorgehoben, dass sie gegenüber den jungen Männern eine Schutz- und Rettungsfunktion einnehmen: Veronika ist Anselmus' Schutzrednerin, Klara will Nathanaels Schutzengel sein, und Ulla reicht Elis die rettende Hand.

Der erste Wahnzustand mit darauf folgendem Koma findet in Nathanaels Kindheit statt, und zwar nach seiner Entdeckung in des Vaters Arbeitszimmer durch den Vater und Coppelius. Als er aus dem Koma erwacht, heißt es:

> Ein sanfter warmer Hauch glitt über mein Gesicht, ich erwachte wie aus dem Todesschlaf, die Mutter hatte sich über mich hingebeugt. […] So sprach die Mutter und küßte und herzte den wiedergewonnenen Liebling. (*Sandmann*, 16)

Der zweite Wahnanfall erfolgt in der Szene, in der Nathanael mit dem Vorsatz, Olimpia einen Heiratsantrag zu machen, zu Spalanzani geht und erkennen muss, dass diese eine Puppe ist. Als er diesmal aus dem Koma erwacht, ist nicht die Mutter, sondern die Verlobte über ihn gebeugt:

> Nathanael erwachte wie aus schwerem, fürchterlichem Traum, er schlug die Augen auf und fühlte, wie ein unbeschreibliches Wonnegefühl mit sanfter himmlischer Wärme ihn durchströmte. Er lag in seinem Zimmer in des Vaters Hause auf dem Bette, Klara hatte sich über ihn hingebeugt, und unfern standen die Mutter und Lothar. „Endlich, endlich, o mein herzlieber Nathanael – nun bist du genesen von schwerer Krankheit – nun bist du wieder mein!“ – So sprach Klara recht aus tiefer Seele und faßte den Nathanael in ihre Arme. (*Sandmann*, 45-46)

In der deutlichen Parallelität der beiden Szenen in Ablauf und Wortwahl zeigt sich die Analogsetzung von Verlobter und Mutter.

Wenn die Familie nun nach Nathanaels Genesung ein kleines Gut erbt und es heißt: „Dort wollten sie hinziehen, die Mutter, Nathanael mit seiner Klara, die er nun zu heiraten gedachte, und Lothar.“ (*Sandmann*, 46), so würde dieser Schritt bedeuten, dass die Zielfamilie nicht nur de facto mit der Ursprungsfamilie identisch bleibt (in ihrer Form nach des Vaters Tod), sondern dass durch die Gleichsetzung von Mutter und Braut und gewissermaßen auch von Braut und Schwester die inzestuöse Fixierung bestehen bliebe. Diese Konstellation wird jedoch erstens von der verinnerlichten Inzestschranke verboten, zweitens wird sie dadurch verunmöglicht, dass mit ihr keine Loslösung von der Mutter stattfindet. Doch gerade dann, wenn die Mutter noch lebt, ist die affektive Loslösung von ihr in besonderem Maße geboten. Die Symbiose mit der Mutter durch die tatsächliche Identität von Ursprungs- und Zielfamilie sowie durch die Gleichsetzung von Mutter und Verlobter wird von Nathanael in einem Gewaltakt aufzulösen versucht, wenn er in der Schlussszene versucht, die mit der Mutter identifizierte Klara vom

Turm zu stürzen und umzubringen. Das Freiwerden durch eine symbolische oder tatsächliche Tötung der Mutter findet sich ebenfalls in vielen Märchen, so z. B. in „Hänsel und Gretel", wo die mit der negativen Mutterimago identifizierte Hexe im Ofen verbrannt wird. Eine so radikale Form der Trennung wählen zu müssen, beweist aber meines Erachtens gerade, dass eine affektive Loslösung *nicht* stattgefunden hat, was sich im Fall der Figur Nathanaels in seiner bestehenden inzestuösen Fixierung zeigt. Eine geglückte Reifung mit der dazugehörigen notwendigen Abnabelung dagegen würde sogar die problemlose Rückkehr zur Ursprungsfamilie erlauben, wie dies in den Hoffmannschen Texten anhand der Frauenfiguren demonstriert wird.

Nathanaels radikaler Ausbruch aus seiner Familie lässt sich auch dadurch erklären, dass Klara als inzestuöse Imago von Mutter und Schwester und damit als Teil der Ursprungsfamilie gewissermaßen nicht frei gewählt ist. Wenn er sich einer neuen potentiellen Zielfamilie zuwendet, bestehend aus einem Vater, Prof. Spalanzani, und seiner Tochter, Olimpia, so erscheint Olimpia zunächst als die wirklich frei gewählte Braut. Doch auch die Beziehung zu Olimpia kann – neben allen anderen wichtigen und bereits genannten Gründen – nur scheitern, da diese ebenfalls durch eine doppelte inzestuöse Fixierung belastet ist. Erstens habe ich weiter oben darlegen können, dass Nathanael Olimpia in deutlich narzisstischer Weise liebt, er also in ihr *sich selbst* liebt. Zweitens nimmt auch Olimpia, genau wie Klara, gegenüber Nathanael eine Schwesterposition ein. Um dies nachvollziehen zu können, müssen die Positionen der vier ‚Vaterfiguren' analysiert werden: Nathanaels Vater und Coppelius machen geheime Experimente, und Letzterer will Nathanael, nach dessen Entdeckung im Versteck, die Augen rauben sowie Arme und Beine abschrauben:

> „Augen her, Augen her!" […] „Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen." […] „[...] aber nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren." Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. (*Sandmann*, 15-16)

Dieser Vorgang ist deutlich parallelisiert mit dem Experiment von Spalanzani und Coppola, die ja für Olimpia ebenfalls einerseits Augen und andererseits einen Mechanismus des Körpers hergestellt haben. Coppola aber wird von Nathanael als der Doppelgänger von Coppelius identifiziert, während er in Spalanzani seinen zukünftigen Schwiegervater sieht. Mit Coppelius und

Coppola besteht also eine Verbindung zwischen den beiden experimentierenden Väterpaaren und gewissermaßen ‚Familien', weshalb auch diese Doppelfigur von Freud als die negative Vaterimago bezeichnet wurde (vgl. Freud 1999d, 227-268). Nathanael als Kind seines leiblichen Vaters (= positive Vaterimago) und Coppelius' (= negative Vaterimago) ist also in diesem Sinne der Bruder von Olimpia, dem Kind von Coppola (= Coppelius = negative Vaterimago) und Spalanzani (= Schwiegervater). Diese Analogie zwischen Coppelius und Coppola sowie zwischen den experimentierenden Väterpaaren tritt deutlich in der Szene hervor, als Coppola und Spalanzani um die Puppe Olimpia streiten und Spalanzani Nathanael zuruft: „Ihm nach – ihm nach, was zauderst du? – Coppelius – Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt – zwanzig Jahre daran gearbeitet – Leib und Leben daran gesetzt – das Räderwerk – Sprache – Gang – mein – die Augen – die Augen dir gestohlen." (*Sandmann*, 43; Unterstreichungen W. W.) Hier bezeichnet Spalanzani selbst Coppola als Coppelius, identifiziert ihn also mit Nathanaels negativer Vaterimago, und er setzt die Augen Olimpias mit denen Nathanaels gleich.[22]

Auch in den *Bergwerken zu Falun* ist die Figur der Mutter deutlich markiert, und das Scheitern des Protagonisten (ebenfalls durch Wahnsinn und Tod) hat unter anderem in der inzestuösen Fixierung seinen Grund. Der Protagonist der *Bergwerke*, Elis, ein Seemann, kehrt nach einer langen Seefahrt nach Hause zurück und erfährt, dass seine Mutter inzwischen gestorben ist. In Schwermut verfallen sitzt er in der Nähe des Hafens, wo seine Kollegen das Rückkehrerfest feiern, und trifft einen alten Bergmann, dem er von dem Tod der Mutter und von sich selbst erzählt. In diesen Schilderungen tritt Elis als Liebhaberfigur gegenüber seiner Mutter auf, die sie, heimkehrend von langer Seefahrt, reich beschenkt, unter anderem mit „schönen Tüchern" (*Bergwerke*,

[22] Auch Guggenheimer (2008) interpretiert den *Sandmann* aus psychoanalytischer Sicht. Mit der Deutung des Vaters als eines Alkoholkranken, der Selbstmord begeht, Nathanaels als eines vom Vater sexuell missbrauchten Kindes, das sich Klaras Tod herbeiwünsche, statt dessen aber in der Schlussszene symbolisch den Vater ermorde, entfernt sich Guggenheimer indes stark vom Text. Auch im zweiten, kulturhistorische Bezüge herstellenden Teil des Buches, sind diese Bezüge nicht in den Textstrukturen wiederzufinden (Klara als Verkörperung der deutschen Nation, der Sandmann als Symbol für Napoleon, Coppelius als Metapher für den Krieg, Nathanael als Verdichtung der kollektiven traumatischen Erfahrungen der Deutschen usw.).

212). Dies hat eine Parallele kurz vorher im Text, wo Elis einer jungen Dirne, die versucht, ihn aufzuheitern, ein „schönes ostindisches Tuch […] zum teuern Andenken" (*Bergwerke*, 209) schenkt. Zu einem späteren Zeitpunkt wird die Mutter ein weiteres Mal mit der Prostituierten parallelisiert, wenn er sich diese abwechselnd herbeiwünscht: „Er dachte mit tiefer Wehmut an seine verstorbene Mutter, dann war es ihm aber wieder, als sehne er sich nur, noch einmal jener Dirne zu begegnen, die ihn gestern so freundlich angesprochen." (*Bergwerke*, 217)

Seit dem Tod der Mutter fühlt sich Elis einsam in der Welt und hat der Mutter gegenüber starke Schuldgefühle:

> Der Tod seiner Mutter zerreiße ihm das Herz, er fühle sich von aller Welt verlassen, einsam, wie auf ein ödes Riff verschlagen, hülflos, elend. Sein ganzes Leben auf der See erscheine ihm wie ein irres, zweckloses Treiben, ja, wenn er daran denke, daß seine Mutter, vielleicht schlecht gepflegt von fremden Leuten, so ohne Trost sterben müssen, komme es ihm ruchlos und abscheulich vor, daß er überhaupt zur See gegangen und nicht lieber daheim geblieben, seine arme Mutter nährend und pflegend. (*Bergwerke*, 211)

Deutlich von Todeswünschen getrieben („Auf die See mag ich nicht mehr, das Leben ekelt mich an"; *Bergwerke*, 211) lässt sich Elis von dem Bergmann für die Arbeit im Schacht gewinnen. Kurz vor seinem Aufbruch nach Falun und als entscheidende Motivation für diesen Entschluss hat Elis einen Traum, in dem einerseits die für den ganzen Text grundlegende Raumopposition oben vs. unten eingeführt wird und der andererseits die inzestuöse Fixierung des männlichen Protagonisten offenlegt. In diesem Traum, der Elis Abstieg unter die Erde beschreibt, werden in verdichteter Weise alle folgenden Ereignisse vorweggenommen und zusammengefasst. Der Bereich ‚oben', über der Erde, ist – wie auch das letzte Zitat verdeutlicht – verbunden mit der See und dem Leben, topographisch markiert durch Sonne, Himmel und Helligkeit; der Raum ‚unten' dagegen mit dem Bergschacht und dem Tod, verbildlicht durch Dunkelheit. Diesen Räumen sind bestimmte Figuren und Erwartungen zugeordnet. Um diese Konstellationen zu verstehen, ist besonders eine Stelle im Traum relevant:

> Elis gewahrte neben sich [im Bergschacht] den alten Bergmann, aber sowie er ihn mehr und mehr anschaute, wurde er zur Riesengestalt, aus glühendem Erz gegossen. Elis wollte sich entsetzen, aber in dem Augenblick leuchtete es auf aus der

> Tiefe wie ein jäher Blitz, und das ernste Antlitz einer mächtigen Frau wurde sichtbar. Elis fühlte, wie das Entzücken in seiner Brust, immer steigend und steigend, zur zermalmenden Angst wurde. Der Alte hatte ihn umfaßt und rief: „Nimm dich in acht, Elis Fröbom, das ist die Königin, noch magst du heraufschauen." – Unwillkürlich drehte er das Haupt und wurde gewahr, wie die Sterne des nächtlichen Himmels durch eine Spalte des Gewölbes leuchteten. Eine sanfte Stimme rief wie in trostlosem Weh seinen Namen. Es war die Stimme seiner Mutter. Er glaubte ihre Gestalt zu schauen oben an der Spalte. Aber es war ein holdes junges Weib, die ihre Hand tief hinabstreckte in das Gewölbe und seinen Namen rief. „Trage mich empor", rief er dem Alten zu, „ich gehöre doch der Oberwelt an und ihrem freundlichen Himmel." (*Bergwerke*, 215-216; Unterstreichungen W. W.)

Ober- und Unterwelt werden also mit den Personen Mutter (in Gestalt einer jungen Frau) und Königin besetzt. Zu der Welt der Bergkönigin gehören außerdem „unzählige holde jungfräuliche Gestalten, die sich mit weißen glänzenden Armen umschlungen" halten und in Elis „eine Welt von Liebe, Sehnsucht, brünstigem Verlangen" aufgehen lassen (*Bergwerke*, 215). Stehen die Bergkönigin und die Bergjungfrauen also deutlich für das erotische Begehren, verbindet die Mutter Erotik (s. o.) und zärtlich-fürsorgliche Liebe (Schutz und Rettung) miteinander.

Als Elis in Falun ankommt, trifft er Ulla, die Tochter eines reichen Bergmannes und Schachtbesitzers, und verliebt sich sofort in sie. Auch ihr gegenüber verspürt er „Liebe und Sehnsucht" (*Bergwerke*, 222), nie aber das mit der Bergkönigin und den Bergjungfrauen verbundene Verlangen und die Wollust. Mit Ulla verknüpft sich vielmehr der Wunsch nach Eheschließung, der Gründung einer Familie, dem Erwerb eines gewissen Wohlstandes und der Gründung einer bürgerlichen Existenz. Im Berg sucht Elis dagegen neben der Erotik nach Wissen und Erkenntnis – Wissen um die Welt, aber auch Wissen um sich selbst in einer tiefenpsychologischen Dimension.[23] Nach dem Tod der sinnliche und zärtliche Liebe vereinenden Mutter spaltet Elis also seine Liebe in diese beiden Dimensionen auf: Mit seiner Braut verbindet er zärtliche Liebe, die sinnliche Liebe richtet er auf eine lediglich imaginäre Frau. Diese Spaltung kann, ganz im Sinne Freuds, mit der inzestuösen Fixierung an die Mutter gedeutet werden. Denn als Elis Ulla zum ersten Mal sieht, erkennt er, dass sie es war, „die ihm in dem verhängnisvollen Traum die

[23] Kremer (1987, 88) weist darauf hin, dass Elis in den Bergwerken auch die Unsterblichkeit sucht, die der Künstler durch sein Werk, nicht aber durch ein bürgerliches Leben erlangen kann. In den *Bergwerken* werde dies im übertragenen Sinne durch Elis' Konservierung im Vitriolwasser symbolisiert.

rettende Hand geboten" (*Bergwerke*, 222), womit eine Ineinssetzung von Geliebter und Mutter vorgenommen wird. Diese inzestuöse Fixierung, welche es dem Mann unmöglich macht, sinnliche und zärtliche Liebe miteinander zu verbinden, lässt die beiden Bereiche Ehe und Erotik in einem permanenten Widerstreit zueinander stehen. Bereits in dem oben erwähnten, die Ereignisse vorwegnehmenden Traum wird die Gefahr des Wahnsinnigwerdens mit dem Bergschacht – also mit der Erotik – verbunden, wenn es heißt: „Sowie nun aber der Jüngling [Elis] wieder hinabschaute in das starre Antlitz der mächtigen Frau, fühlte er, daß sein Ich zerfloß in dem glänzenden Gestein." (*Bergwerke*, 216) Kurz vor der Hochzeit mit Ulla bricht der Wahnsinn bei Elis aus und „er fühlt[ ] sich wie in zwei Hälften geteilt" (*Bergwerke*, 234), kurz darauf stirbt er. Sowohl die Ehe als auch die Erotik erscheinen hier als Bedrohung – Erstere, weil sie zu einer Bindung führt, die die Welt des Wissens im Berg für immer verschließt; denn die Bergkönigin verlangt unbedingte Treue, Ergebenheit und Hingabe an die Bergarbeit und gibt ihre Schätze nur dem Jüngling preis, der in unbedingter und ungeteilter Liebe sich ihr ergibt und aus Liebe statt aus Gewinnstreben im Berg arbeitet, während sie den untreuen Mann mit dem Tode bestraft (z. B. *Bergwerke*, 216);[24] Letztere, weil sie die Grenzen des Ichs auflöst. Beide können nicht realisiert werden, weil der junge Mann inzestuös fixiert ist.

Die problematischen Suchbewegungen nach einer geeigneten Partnerin, die inzestuösen Fixierungen und die daraus resultierenden Spaltungen der Liebe in zärtliche und sinnliche Komponenten möchte ich als den Ausdruck der Loslösung des Individuums von den bestehenden Normen deuten. Die Bewegung der Hoffmannschen Protagonisten in die Zweitwelt kann mit einer Flucht des Mannes vor den Anforderungen der Realität und der Gesellschaft gleichgesetzt werden. In der gesellschaftlichen Realität um 1800 hat das von den Romantikern formulierte Ideal des Sexualitätsprinzips bereits Fuß gefasst, welches in erster Linie eine freie, auf Liebe basierende Partnerwahl verlangt. Der zukünftige Lebensgefährte soll also nicht nach handfesten, auf Allianzen beruhenden Kriterien ausgewählt werden, sondern allein unter dem Gesichtspunkt der Liebe, wodurch das Finden eines Partners vom Zufall abhängig wird. Wenn überhaupt, so kann der zukünftige Lebenspartner nur

[24] Dies ist dasselbe Muster wie im *Goldnen Topf*: Die künstlerische Arbeit verlangt absolute und ungeteilte Hingabe und Liebe und darf nicht von Streben nach Gewinn angetrieben sein. Der Verlust des Glaubens an das Reich des Überirdischen und der Liebe zu dem Ideal wird bestraft.

nach individuellen, inneren Werten geprüft werden, die indes naturgemäß nicht so messbar sind wie die Höhe der Mitgift, die Größe des väterlichen Gutes oder selbst die Arbeitskraft einer Frau. Wenn die Hoffmannschen Helden in den Kunstfiguren ihre idealen Partnerinnen sehen, so kann dies auch als Ausdruck der Situation einer freien Wahl interpretiert werden, die besonders für die Männer ein Problem darstellte. Mit der Kunstfigur lassen sich zumindest scheinbar gewisse Probleme (wie der Inzest, die Auseinandersetzung mit einer Partnerin) vermeiden, da die inzestuösen Phantasien auf die Kunstfigur abgespalten werden und sie somit kurzfristig als Störfaktor wegfallen.

Ebenso ist das Vermeiden der Beziehung Ausdruck dieser neu entstandenen freien Wahl. Denn erst in dem Moment, als die Wahl des Partners nicht mehr von den Eltern getroffen wurde, sie nicht mehr weitgehend vorbestimmt war und nach objektiv-materiellen Kriterien vonstatten ging (Allianzprinzip), sondern auf dem Zufall der Liebe basieren sollte (Sexualitätsprinzip), entstand überhaupt die Gefahr, einen Partner zu wählen, der mit einem ersten Grades verwandt war (Bruder/Schwester bzw. Mutter/Vater). Durch die Aufweichung des Allianzprinzips und durch die Möglichkeit der freien Partnerwahl zu der Zeit der Romantik entstanden Gefahren, die es so vorher nicht gegeben hatte. Der Inzest erscheint als eine Störung des zentralen Systems Familie (vgl. Titzmann 1991, 269), für das in einem gigantischen gesellschaftlichen Umstrukturierungsprozess neue Normen, neu zu kodierende emotionale Grenzen, Verhaltensweisen und familiäre Relationen gesucht wurden. In diesem Suchprozess zwischen einem in Auflösung befindlichen, alten Normsystem und einem im Entstehen begriffenen neuen existierten naturgemäß viele Leerstellen und Verunsicherungen.

Die Frauenfiguren kommen in diesem Prozess, wie wir gesehen haben, sehr viel besser zurecht als die männlichen Figuren. An den Figuren Klara und Veronika konnte ich zeigen, dass die Frauen bei der Partnerwahl zwar zunächst von ihrem Gefühl ausgehen, aber dem Allianzprinzip noch stärker verbunden sind als die jungen Männer. Realhistorisch betrachtet beruht die Tatsache, dass die Frauen aufgrund der vorherrschenden Weiblichkeitsnorm stärker an Allianzen gebunden sind, nicht auf einer freien Entscheidung, sie gereicht ihnen aber in diesem Fall zum Vorteil. Für die jungen Männer gilt das Ideal des ‚romantischen Künstlers', welches sie in weit stärkerem Maße dazu *zwingt*, das Sexualitätsprinzip als Norm anzuerkennen. Dies darf indes nicht als Plädoyer Hoffmanns für das Allianzprinzip missverstanden werden. Es ist vielmehr Ausdruck der bestehenden Suchbewegungen und Unsicher-

heiten in der Folge der genannten Umstrukturierungsprozesse und der dadurch entstandenen Vakua. In ihrem romantischen Entgrenzungsbestreben und der Suche nach Idealen und idealen Objekten ‚im Himmel' fehlt den jungen Männern die notwendige Orientierung, ohne die der Mensch nicht leben kann. Diese Orientierungslosigkeit und das Zusammenprallen verschiedener Männlichkeitsnormen bzw. ihrer Auflösung erleichtert nicht die von der Romantik propagierte Zusammenführung von Liebe, Erotik und Ehe, sondern sie verunmöglicht im Gegenteil sowohl die Eheschließung als auch die Erotik in der oben beschriebenen Weise. Dadurch, dass zärtliche und sinnliche Liebe voneinander getrennt werden, und dadurch, dass die mit der sinnlichen Liebe verbundene Frau im irrealen Raum platziert und damit entsexualisiert wird, wird Erotik ganz vermieden. Durch das Vermeiden der Erotik aber kann wiederum der Inzestgefahr entgangen werden. Die Kunst als Ersatzobjekt an die Stelle der Frau zu setzen, ist indes ebenfalls, wie oben gezeigt werden konnte, zum Scheitern verurteilt.

1.3.2 Die Zielfamilien: Vaterfiguren und -imagines, Ödipuskomplex

War für die Ursprungsfamilien die Mutterimago zentral, so spielen in den Konstellationen der Zielfamilien besonders die Vaterfiguren eine wichtige Rolle. Der Begriff der Zielfamilie bedeutet, dass der männliche Protagonist nach abgeschlossener Reife eine Frau wählt und mit dieser eine neue Familie, also die Zielfamilie, gründet. Realhistorisch hieß dies für die Frau, dass sie ihr Elternhaus verlassen musste und in die Herkunftsfamilie des Mannes einzog. In vielen Texten Hoffmanns gestaltet sich dieser Vorgang anders: Hier bewegt sich der junge Mann von seiner Herkunftsfamilie (sofern vorhanden) weg und strebt danach, in die Herkunftsfamilie der Frau einzuziehen. Dabei kehren vor allem zwei Merkmale stets wieder: Erstens gründet der Mann mit der jungen Frau keine eigene Familie, sondern dringt in eine bestehende Konstellation ein und unternimmt den Versuch, die bereits bestehende Familie zur Ersatzfamilie zu machen. Das heißt, dass der junge Mann nicht in das Stadium des Erwachsenseins eintritt, sondern Sohn bleibt, eine Tatsache, die weiter oben bereits mehrfach bestätigt wurde (der Transitionsprozess verbleibt im pubertären Stadium und mündet nicht in ein reifes, erwachsenes). Zweitens ist die Ziel- und Ersatzfamilie ebenfalls keine vollständige Familie, sondern sie besteht immer aus den Personen Vater und Tochter, und dies gilt für alle Familien gleichermaßen, die bürgerlichen, die künstlerischen sowie

die märchenhaften.[25] Dass die Familie der jungen Frau stets nur aus dieser selbst und ihrem Vater besteht, hat nicht nur für sehr viele Texte Hoffmanns, sondern auch für zahlreiche Texte anderer männlicher Autoren in Deutschland und auch in Russland Gültigkeit.[26] Dieses auffällige Phänomen kann sicherlich nicht mit der realhistorischen Tatsache erklärt werden, dass auch noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts viele Frauen bei der Geburt der Kinder gestorben sind. Es stellt sich also die Frage, warum die Familien der romantischen Texte stets unvollständig sind, und vor allem, warum es in so auffälliger Weise in diesen Familien keine Mütter gibt (man kann auch umgekehrt fragen, was anders wäre, wenn es eine Mutter gäbe). Darüber hinaus muss untersucht werden, was dies für das Verhältnis zwischen dem Protagonisten und dem ‚Ersatzvater', zwischen dem Protagonisten und der jungen Frau sowie zwischen dem Vater und der Tochter bedeutet.

In dem Moment, in dem der Protagonist auf die Konstellation Vater-Tochter stößt, entsteht eine Dreiecksbeziehung, welche psychische Dynamiken entfaltet, die in einer kompletten Familie, bestehend aus Vater, Mutter und Tochter, fehlen. Die Mutter würde in dieser Zusammensetzung ein Stück Normalität bedeuten, welche die Beziehung zwischen dem Protagonisten und der Tochter unkompliziert machen könnte: Dadurch, dass Mutter und Vater ein Paar darstellen, wäre die Tochter für den jungen Mann freigegeben. Dasselbe würde für die Konstellation Mutter-Tochter-Protagonist gelten, denn dadurch, dass Mutter und Tochter dasselbe Geschlecht haben, ist die Tochter nicht in dem Maße an den noch existierenden Elternteil angebunden, wie es

[25] Im *Artushof*: Ersatzfamilie 1 = Kaufmann Elias Roos und Tochter Christina; Ersatzfamilie 2 = Maler Berklinger und Tochter Felizitas; Ersatzfamilie 3 = alter Maler und Tochter Dorina. Im *Goldnen Topf*: Ersatzfamilie 1 = Konrektor Paulmann und Tochter Veronika; Ersatzfamilie 2 = Lindhorst und Tochter Serpentina. In den ‚dämonischen' Erzählungen *Bergwerke zu Falun* und *Sandmann* sind die Familienverhältnisse komplizierter. Im *Sandmann*: Ersatzfamilie 1 = Ursprungsfamilie; Ersatzfamilie 2 = Spalanzani (+ Coppola) und Tochter Olimpia; In den *Bergwerken*: Ersatzfamilie 1 = Pehrson Dahlsjö und Tochter Ulla; Ersatzfamilie 2 entspräche Torbern und Bergkönigin/Jungfrauen. Die Aktantenpositionen in den *Bergwerken* sind also besetzt, Torbern kann aber nicht als der Vater der Bergkönigin bezeichnet werden.

[26] Der Vater kann auch durch eine andere männliche Figur (z. B. einen Oheim) ersetzt sein, weniger häufig aber durch die Mutter oder beide Eltern. Folgende Texte können als Beispiele dienen: Eichendorff: *Das Marmorbild* (Bianka und ihr Oheim); Brentano: *Godwi* (Joduno von Eichenwehen und ihr Vater, Otilie und ihr Vater Werdo Senne); Puškin: *Dubrovskij* (Maša und ihr Vater); Puškin: *Stacionnyj smotritel' / Der Postmeister* (Dunja und ihr Vater, der Postmeister).

in der Vater-Tochter-Beziehung der Fall ist. In der in den Texten bestehenden Dreiecksbeziehung Vater-Tochter-Protagonist dagegen bleibt die junge Frau in unterschiedlicher Weise für den jungen Mann unerreichbar.

Dies hängt zunächst einmal damit zusammen, dass Vater und Tochter in einer sehr engen Bindung zueinander stehen, und die Tochter teilweise an die Stelle der Ehefrau tritt. Dies ist deutlich der Fall im *Artushof*, wo der Maler Berklinger in einer inzestuös anmutenden Beziehung seine Tochter so sehr an sich bindet, dass sie als sein narzisstisches Partialobjekt fungiert, indem er sie als Junge verkleidet, damit sie niemals einen Mann finde, den sie heirate, denn: „Es war ihm prophezeit worden, daß, sowie seine Tochter einen Liebesbund schlösse, er eines schmählichen Todes sterben müsse […]." (*Artushof*, 196-197) Eine Prophezeiung übrigens, die nach Felizitas' Verlobung in Erfüllung geht.

Die Anbindung der Tochter an den Vater geht indes in den meisten Fällen nicht von deren Vater, sondern von den jungen Männern selber aus (Lindhorst sucht z. B. explizit nach geeigneten Schwiegersöhnen für seine Töchter, da durch deren Eheschließung der über ihm lastende Fluch aufgehoben wird, und der alte italienische Maler im *Artushof* fordert Traugott ebenfalls zur Eheschließung auf, nachdem dieser bereits einige Zeit in dessen Haus verkehrt hat). Dadurch, dass die jungen Männer sich an eine Vater-Tochter-Beziehung anhängen, also an eine Beziehungskonstellation, in der die Frau eingebunden ist, können sie das Gelingen einer realen Mann-Frau-Beziehung vermeiden, wodurch sie die bereits beschriebenen Gefahren des romantischen Mannes umgehen: das Alltäglichwerden der Beziehung in der Ehe sowie den Inzest.

Dieses Vermeiden des Gelingens einer Beziehung manifestiert sich auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Konstellationen, so auch in dem in romantischen Texten häufig anzutreffenden Phänomen, dass die Protagonisten oft von vornherein einen distanzierten Blick auf die junge Frau haben (vgl. Fußnote Nr. 3). Zu Beginn dieses Kapitels wurde bereits Traugotts (*Artushof*) Begegnung mit der geliebten Felizitas beschrieben (Blick auf ein Bild, Blick durch eine Tür auf die geliebte Frau, die ihm den Rücken zuwendet). Augenfällig wird dies auch im *Sandmann*, wo der junge Mann die verführerische Frau, Olimpia, zum ersten Mal durch einen Gardinenspalt blickend wahrnimmt, das zweite Mal durch ein Fenster sieht und dabei ein Perspektiv vor den Augen hat und bei der dritten Begegnung ebenfalls durch das Perspektiv schaut, um die Frau besser sehen zu können. Der Blick durch das Fenster, den Türspalt, den Gardinenspalt usw., ebenso der Blick durch das optische Gerät werden also zu Mitteln, um eine Distanz zwischen dem

Protagonisten und der jungen Frau aufzubauen, wodurch sich bereits auf dieser Ebene zeigt, dass die Beziehung zwischen dem jungen Mann und der (Kunst-)Frau nie in eine reale Beziehung und schon gar nicht in die Alltagsrealität münden soll.

Die vom jungen Mann eigentlich angestrebte Bindung ist die zum Vater. Spielen die Väter derjenigen Frauen, gegen die sich der Protagonist schließlich entscheidet (Elias Roos im *Artushof*, Konrektor Paulmann im *Goldnen Topf*, Pehrson Dahlsjö in den *Bergwerken*), keine besondere Rolle für den jungen Mann, werden den anderen Männern wichtige Funktionen zugeschrieben, die sich vor allem auf vier Gemeinsamkeiten zusammenfassen lassen: Sie werden für den jungen Mann zum Ersatzvater, sie gehören der Sphäre von Kunst und Wissenschaft an, sie fungieren als Lehrer für den Protagonisten und sie tragen ein Geheimnis mit sich bzw. ihre Identität bleibt ungeklärt.[27] Die Funktionen Ersatzvater und Lehrer werden von dem Protagonisten des *Artushof*, Traugott, in einem Satz zusammengefasst. Als er sich von Elias Roos und Christina endgültig lossagt, ruft er Ersterem zu: „[…] ich bin ein Maler, und zwar ein tüchtiger, Berklinger ist mein Meister, mein Vater, mein alles, und Sie sind nichts, gar nichts!" (*Artushof*, 197) Der Absolutheitsanspruch der romantischen Liebesbeziehung wird hier metaphorisch übertragen auf die Vater-Sohn- und die Meister-Schüler-Beziehung. Dass der junge Mann sich dem selbsterwählten Ersatzvater auf diese Weise quasi unterwirft, ist umso bedeutsamer, als gerade die Romantik und der Kampf zwischen Allianz- und Sexualitätsprinzip auch eine Auseinandersetzung zwischen den Generationen darstellten: Die junge Generation widersetzte sich den Forderungen der alten. Bei Hoffmann dagegen steht der Protagonist zu dem Ersatzvater in einem ödipalen Konfliktverhältnis, d. h. er unterwirft sich dem Vater, um nicht dessen Frau (= Tochter) begehren zu müssen. In der vorliegenden Konstellation bedeutet dies, dass der Protagonist die Tochter als reale Partnerin vermeiden kann. Die Vermeidung der jungen Frau ist also nicht nur die Flucht vor inzestuösen Phantasien und der durch die freigegebene Objektwahl real entstandenen Gefahr des Inzests. Wenn Traugott Felizitas, Anselmus Serpentina, Elis die Bergkönigin oder Nathanael Olimpia

[27] *Goldner Topf*: Der geheimnisvolle Lindhorst lehrt Anselmus das Schreiben der romantischen Urschrift (vgl. Kittler 1995, 98-138); *Artushof*: Der ebenfalls geheimnisumwitterte Maler Berklinger wird Traugotts Meister; *Sandmann*: Der undurchsichtige Spalanzani ist Nathanaels Professor; *Bergwerke*: der alte Bergmann und Berggeist Torbern weiht Elis in die Welt der unterirdischen Schätze und des Wissens ein. Hier ist die Situation lediglich insofern anders, als man von der Bergkönigin nicht als Torberns Tochter sprechen kann.

begehren, so ist dieses Begehren eng an die Bindung des jungen Mannes an den entsprechenden Vater geknüpft: Während die Tochter die Funktion der Muse einnimmt, wird der Vater zum Lehrer und Meister des jungen Mannes und zu einer Art geliebtem Objekt. Die Funktion der Frau und ihres Vaters haben also nichts mit den eigentlichen Funktionen der entsprechenden Personen der Zielfamilie zu tun, um die es dem Protagonisten, wie gezeigt, auch gar nicht geht.

Dass der Protagonist in dem Vater der jungen Frau einen Ersatzvater findet, zu dem er eine Quasi-Liebesbeziehung eingeht, steht in einem wichtigen Zusammenhang mit der Tatsache, dass diese Väter ein Geheimnis umgibt bzw. ihre Identität unaufgeklärt bleibt, und dass sie der Sphäre von Wissenschaft und Kunst angehören. Besonders deutlich wird dies an den Vaterfiguren Spalanzani/Coppola und leiblicher Vater/Coppelius. Denn, wenn Spalanzani und Coppola einen künstlichen Menschen, nämlich Olimpia, schaffen, und Nathanaels Vater und Coppelius geheimnisvolle, nie aufgeklärte Experimente machen, dabei aber die Analogie zu dem Experiment von Coppola/Spalanzani hervorgehoben wird, so drückt sich hier als geheimes Ideal die Schöpfung ohne Beteiligung der Frau aus. Der der Kunst zustrebende junge Mann, der sich einem geheimnisvollen Meister zuwendet, will, wie man nun folgern kann, dessen Tochter als Muse benutzen, um mit Hilfe des Ersatzvaters und Meisters Kunst als Akt männlicher Schöpfung zu produzieren. Die Vorstellung, dass Kunst eine männliche Gegenschöpfung darstellt, ist ein alter Topos der Literatur, der besonders in der Romantik große Verbreitung gefunden hat. Als Sinnbild hierfür kann der in der Romantik häufig verwendete Pygmalion-Mythos begriffen werden, bei dem der Künstler zum Schöpfer wird: „Die Verliebtheit in das eigene Geschöpf wird zum Umweg einer narzißtischen Selbstliebe, über den sich die Liebesszene in eine Schöpfungsszene verwandelt, eine Szene, in der der Künstler zum Schöpfer wird und seine Position im Himmel einnimmt." (Weigel 1996, 13) Raddatz (1993, 14) leitet hieraus einen generellen Antagonismus zwischen Frau und Kunst in der Literatur ab, da das zur Natur des Weiblichen gehörende Schöpferische von dem kreativen Künstler als Konkurrenz empfunden werde.

Wie die bisherigen Analysen und Interpretationen indes zeigen konnten, wird die Vorstellung der männlichen Gegenschöpfung in den Texten Hoffmanns kritisiert. Denn nicht nur die jungen Männer scheitern in dem Bestreben der männlichen Schöpfung, sondern auch die dazugehörigen Väter (Nathanaels Vater stirbt, Coppelius, Coppola und der an Leib und Seele

schwer verwundete Spalanzani verschwinden; Berklinger stirbt).[28] Die Texte plädieren implizit für die Integration von ‚weiblichen' und ‚männlichen' Eigenschaften und für eine auf Dialog basierende Partnerschaft und Liebesbeziehung. An der Figur Nathanael wurde deutlich, dass dies auch – oder gerade – für den Künstler gilt: wahres Kunstschaffen ist nur möglich durch den partnerschaftlichen Dialog mit der als Muse fungierenden Frau.

Die reduzierte Familie an sich ermöglicht also als instabiles System die Dynamik, welche die Literatur als Möglichkeitsraum benötigt, um sich mit alten und neuen Diskursen auseinanderzusetzen und Modelle zu erproben. In der spezifischen Familienkonstellation der Texte Hoffmanns aber drücken sich die spezifischen, durch die Aufweichung des Allianzprinzips entstandenen Gefahren einerseits aus und eine Kritik an bestimmten romantischen Topoi andererseits.

[28] Auch die beiden Väter der Kunstfrau Dörtje Elverdink in *Meister Floh*, die Wissenschaftler Leeuwenhoek und Swammerdam, müssen am Ende sterben.

2. Die Perspektive weiblicher Autoren: Caroline Auguste Fischer und Therese Huber

Während die Texte Hoffmanns und anderer männlicher Autoren – abgesehen von sehr wenigen Ausnahmen – stets einen jungen Mann in seinem konflikthaften Streben nach Selbstfindung, Beruf und Partnerin fokussieren und der Held dabei zwischen zwei Frauen steht, haben wir bei den Texten der Autorinnen *zwei* Makroschemata: Die überwiegende Zahl der Texte stellt die Lebensgeschichte eines *weiblichen* Protagonisten dar, was sich häufig bereits im Titel ankündigt, z. B.: *Sophie*, *Luise* (Therese Huber), *Marie* (Sophie Mereau-Brentano), *Margarethe* (Caroline Auguste Fischer). Die Figurenkonstellation besteht ebenfalls aus einem Dreiecksverhältnis. Die Heldin steht zwischen zwei unterschiedlichen Männern, und der Text beschreibt die konfliktreiche Entscheidung für den einen und gegen den anderen und endet in der Regel mit dem Abschluss dieses Entscheidungsprozesses. Daneben existiert jedoch auch eine Anzahl von Texten weiblicher Provenienz mit einem *männlichen* Protagonisten, der sich – genau wie bei den männlichen Romantikern – in der Transitionsphase befindet und sich zwischen zwei Frauen oder Frauentypen entscheidet (z. B. Fischer: *Gustavs Verirrungen*, Caroline von Wolzogen: *Die Heilung der Natur*, Dorothea Schlegel: *Florentin*), und von Texten, in denen von Anfang an ein *Paar* im Zentrum steht (z. B. Wolzogen: *Edmund und Emma*, Mereau-Brentano: *Amanda und Eduard*). Die Grundstruktur vieler Texte männlicher und weiblicher Autoren in Deutschland ist also zunächst identisch (Protagonist in Initiationsphase und zwischen zwei möglichen Partnern), die geschlechtsspezifische Schwerpunktsetzung jedoch bereits hier explizit eine andere. Worin die Unterschiede dieser Darstellungen im Einzelnen bestehen, möchte ich in den Textanalysen herausarbeiten.

Neben der Figurenkonstellation sind auch die zentralen Themen der Texte der Männer und der Frauen ähnlich. Die für die Zeit um 1800 so wichtigen Themen Liebe, Familie und Geschlechterbeziehungen sind in den Texten der Frauen noch bedeutsamer, dabei aber weniger mit dem für die Texte der Männer so konstitutiven Aspekt des Künstlertums verknüpft. Dies lässt sich zum einen dadurch erklären, dass die Autorinnen über Dinge schrieben, die innerhalb ihres eigenen Erfahrungshorizontes lagen, und das waren vor allem die Angelegenheiten der Partnerschaft und des häuslichen Umfeldes. Zum anderen hängt diese Schwerpunktsetzung mit dem ausdrücklichen Gebot an die schreibenden Frauen zusammen, über so genannte weibliche Themen zu sprechen, zu denen philosophische, politische, gesellschaftskri-

tische, satirische und auch ästhetisch-poetologische Fragen nicht gehörten. Umso interessanter ist es, wenn sich durch die genaue Textanalyse zeigen lässt, dass auf der Ebene der Tiefenstruktur implizit doch philosophische, gesellschaftskritische, politische usw. Themen verhandelt werden. Auch hier soll der Vergleich zeigen, worin die Besonderheiten der männlichen und weiblichen Auseinandersetzung mit diesen Themen bestehen, welche Perspektiven die Frauen und Männer jeweils einnehmen, welche Schwerpunkte gesetzt und welche Anliegen verfolgt werden.

Um dem Umstand Rechnung zu tragen, dass wir unter den Texten der Autorinnen zwei typische Makroschemata haben, und aus dem Grund, weil ich Texte von zwei Autorinnen berücksichtigen möchte (hierzu weiter unten mehr), gliedert sich das vorliegende Kapitel anders als das Hoffmann-Kapitel: Ich untersuche zunächst einen Text mit einem männlichen Protagonisten (Fischer: *Gustavs Verirrungen*), wende mich dann drei Texten mit einem weiblichen Protagonisten zu (Huber: *Sophie* und *Eine Ehestandsgeschichte* sowie Fischer: *Margarethe*) und schließe die Textanalysen und -vergleiche analog zu der Gliederung des Hoffmann-Kapitels mit einem auf mehrere Werke Bezug nehmenden Abschnitt zu der Rolle der Mütter, Väter, Familien und der Frage nach dem Ödipus- und Inzestthema ab. Insgesamt werden alle im Hoffmann-Kapitel abgehandelten Aspekte besprochen und mit dem ‚männlichen' Blickwinkel verglichen: Es wird nach den weiblichen und männlichen Figuren und der Bedeutung der Figurenkonstellation für die durch sie transportierten Rollenschemata, Normen und Konstrukte von Weiblichkeit und Männlichkeit gefragt sowie nach den in den Texten verhandelten Diskursen über Liebe, Ehe, Familie, Allianz- vs. Sexualitätsdispositiv und Künstlertum.

Aufgrund verschiedener Besonderheiten der Frauentexte ist der Vergleich der Werke weiblicher Autoren mit denen männlicher Autoren erschwert. Diese Besonderheiten möchte ich im Folgenden kurz erläutern, da sich dadurch auch meine Textauswahl begründet. Die Besonderheiten der Frauentexte rühren vor allem von den spezifischen Lebens- und Schreibbedingungen der Autorinnen her, die zu der Ausbildung einer ganz eigenen und vielschichtigen Schreibtradition geführt haben, welche von der der kanonisierten männlichen romantischen Literatur verschieden ist. Sprechen wir heute von der ‚Literatur der Romantik', beziehen wir uns ganz automatisch weitgehend auf die Literatur der männlichen Romantiker; um Normen und Konstrukte zu rekonstruieren, müssen wir jedoch den ‚männlichen' und den ‚weiblichen' Blickwinkel gleichermaßen berücksichtigen und ihre Eigenheiten zueinander in Bezug

setzen, denn nur beide zusammen ergeben ein korrektes Bild des Diskurses zu dem um 1800 so wichtigen Thema der Geschlechterbeziehungen.

Geht man von den Texten der männlichen romantischen Autoren als Maßstab aus – und dies ist innerhalb der Literaturgeschichtsschreibung und -theorie ganz selbstverständlich der Fall –, so muss man feststellen, dass die von Frauen geschriebenen Texte in ihrer überwiegenden Mehrzahl diesen Werken in *poetologischer Hinsicht* nicht entsprechen, obwohl beide Autorengruppen – Männer wie Frauen – zu derselben Zeit gelebt und zum Teil dieselben Bücher rezipiert haben. Die einzige (mir bekannte) Ausnahme stellt Dorothea Schlegel dar, die als Ehefrau Friedrich Schlegels an dem Gedankengut des romantischen Literaturzirkels direkt partizipierte und diesem Diskurs dadurch näher stand als ihre schreibenden Geschlechtsgenossinnen. Bereits eine oberflächliche Analyse der Texte weiblicher Autoren dagegen lässt erkennen, dass zwei entscheidende Merkmale das hier zugrundegelegte Textkorpus der Schriftstellerinnen, welches den Zeitraum von 1798 bis 1826 umspannt, von dem der kanonisierten männlichen Autoren unterscheiden: 1. Der Grundtenor der meisten Texte weiblicher Herkunft ist der von der Poetik der Aufklärung geprägte Tenor der moralisch-didaktischen Belehrung des Publikums; die männlichen Romantiker dagegen verfolgen das Postulat der romantischen Autonomieästhetik. 2. In den Texten der Frauen existieren mehrere epochale Muster nebeneinander (Aufklärung, Empfindsamkeit, Klassik, Romantik), während die Texte der (kanonisierten) männlichen Autoren um und nach 1800 weitgehend von der romantischen Geisteshaltung geprägt sind. Die Heterogenität der Geisteshaltung und die Unterschiedlichkeit der Ausrichtung bei Verwendung ähnlicher oder identischer Themen, Strukturen und Motive erschweren den Vergleich zwischen diesen beiden Textgruppen, machen ihn aber gleichzeitig so lohnend und erhellend.

Die relative Uneinheitlichkeit der Texte der Autorinnen hat dabei ganz unterschiedliche Ursachen, was den Textvergleich noch zusätzlich erschwert. Das didaktische Anliegen der weiblichen Autoren kann, wie oben bereits erwähnt, zu einem Teil durch ihre Lebensumstände erklärt werden. Dadurch, dass die Frauen um 1800 noch weitgehend auf den Bereich des eigenen Hauses beschränkt waren, lagen ihnen philosophisch-poetologisch-ästhetische Reflexionen sicherlich ferner als die für eine schreibende Frau dieser Zeit unmittelbar drängenden Themen, nämlich die Rechtfertigung des Schreibens, die Verbindung von Schriftstellerei, Familie und Haushalt, die Konvenienz- und die Liebesheirat als Bedingung oder Hindernis der Selbstverwirklichung. So lassen sich dann auch die Ausnahmen innerhalb der Literatur von Frauen

erklären: Dorothea Schlegel als Ehefrau Friedrich Schlegels und Bettina von Arnim als Ehefrau Achim von Arnims und Schwester Clemens Brentanos waren unmittelbar in die Gedanken des romantischen Kreises eingebunden, sie arbeiteten mit ihren Männern zusammen und partizipierten an den Treffen der Romantiker. Damit waren ihnen die ästhetischen, poetologischen und philosophischen Reflexionen dieses Kreises natürlich viel näher als den anderen Autorinnen, die allen schriftstellerischen Kreisen fern standen, wie etwa Caroline Auguste Fischer.

Doch über diese mögliche soziologische Erklärung hinaus bestand tatsächlich eine von den den Kulturmarkt beherrschenden Männern formulierte Verpflichtung der Frauen auf den Zweck der Belehrung des Publikums (und das hieß vor allem: der lesenden Mädchen und Frauen) durch Literatur. Da um 1800 die Zweckgebundenheit von Literatur in den Bereich von Unterhaltung und Trivialem gehörte, wurde so ein Ausschluss der so genannten Frauenliteratur[29] aus der Domäne der hohen Literatur erreicht. Das Schreiben von Frauen wurde zu dieser Zeit noch nicht als selbstverständlich und gleichberechtigt empfunden. Um die in der Öffentlichkeit vielfach und heftig kritisierte Schriftstellerinnentätigkeit zu rechtfertigen, aber auch wegen ihrer größeren Publikumsabhängigkeit (die Frauen publizierten häufig in den Wochenzeitschriften für Frauen und verdienten sich und ihrer Familie den Lebensunterhalt durch das Schreiben) waren die Frauen gezwungen, sich den Bedingungen der Erbauungs- und Unterhaltungsliteratur anzupassen und sich so den Gesetzen des Marktes zu unterwerfen. Um dem Vorwurf von Unweiblichkeit und der Vernachlässigung ihrer Aufgaben als Gattin, Mutter und Hausfrau zu entgehen, wurden häufig in den Vorworten entsprechende Rechtfertigungen angeführt. Als Beispiel sei hier aus dem Vorwort zu Hubers posthum veröffentlichter Erzählsammlung von 1830 zitiert, in dem ihr Sohn, Victor Aimé Huber, die Rechtfertigung für seine Mutter übernimmt:

> Die verewigte Verfasserin dieser Erzählungen hat nie aufgehört, in ihrer Stellung als Schriftstellerin ein Heraustreten aus dem natürlichen Kreise stiller Weiblichkeit schmerzlich zu empfinden. So sehr dies nun auch durch den Drang der Umstände, durch ihre Pflichten als Gattin und Mutter, durch mannigfach wohlthätiges Wirken auf Andere vor ihrem Gewissen gerechtfertigt wurde, so blieb es doch immer ein

[29] Der Begriff ‚Frauenliteratur' wurde in der hier untersuchten Zeit verwendet, um die Literatur zu benennen, die von Frauen und für Frauen geschrieben wurde. Er war pejorativ besetzt und markierte die Nicht-Zugehörigkeit dieser Literatur zu der Domäne der von Männern produzierten hohen Literatur (vgl. Tebben 1998, bes. 14).

> Opfer […]. […] so rechtfertigen sie [ihre Schriften] sich deshalb durch den eignen, in ihrer letzten Lebenszeit geäußerten Wunsch der Verfasserin, daß das Opfer, was sie gebracht, indem sie als Schriftstellerin auftrat, wenigstens Andern so viel Frucht und Heil bringen solle wie möglich; daß deshalb auch einige ihrer zerstreuten, vergessenen Arbeiten zu neuer wohlthätiger Wirksamkeit gesammelt werden möchten. […] Die Verfasserin hat für ihre Arbeiten nie das Vorrecht der Kunst, der Poesie in Anspruch genommen: keinen unmittelbaren moralischen Zweck zu haben. Sie hat den altväterlichen Begriff nie ablegen können, daß solche Arbeiten belehren und bessern sollen, indem sie die Frucht eigner Lebenserfahrung auch Andern zu Gute kommen lassen. (Huber: Vorwort, V-VII)

Wenn eine Frau also zur Feder greift, so kann sie dies nur dann mit ihrer ‚weiblichen' Identität und ihren ‚weiblichen' Aufgaben verbinden, wenn sie, anstatt ihre eigenen Kinder zu erziehen – nachdem diese gestorben oder bereits erwachsen sind – nun in und mit ihren Texten andere Kinder, nämlich Mädchen und werdende Frauen, erzieht.

Die Verpflichtung auf moralisch-didaktische Belehrung des Lesepublikums war also einerseits eine notwendige formale Anpassungsleistung, um sich die Möglichkeit der Veröffentlichung zu schaffen oder diese zu erhalten, andererseits war sie – wie wir zum Beispiel aus Briefen Therese Hubers wissen – ein selbstgestecktes Ziel. Viele Autorinnen wollten mit ihrem Schreiben aus ihrem eigenen Erfahrungsbereich für andere Frauen beratend Literatur verfassen und in dieser Zeit des Umbruchs Orientierung stiften und Identifikationsangebote machen. Die Texte der Frauen zeigen also, dass ihre Verfasserinnen die an sie gestellten Rollenerwartungen verinnerlicht hatten; häufig jedoch rebellierten die Autorinnen gegen diese Rollenerwartungen durch versteckte Subversion, die sich unter der Maske der formalen Anpassung verbirgt.

Dieses Gemisch aus *ehrlichem Anliegen* und *Anpassung*, aus freiwilliger oder erzwungener *Unterwerfung* und häufig unter der Textoberfläche befindlicher *Subversion*, weiterhin das Gemisch aus *Ferne zum Diskurs* (im Sinne des Diskurses der Macht, da die Frauen – mit Ausnahme der erwähnten Ehefrauen Arnim, Schlegel, Mereau-Brentano – keine Teilhabe an den Institutionen und romantischen Literaturzirkeln hatten) und *Teilhabe am Diskurs* (durch die bloße Tatsache, dass diese Frauen zu derselben Zeit lebten wie die männlichen Autoren, dass sie deren Werke rezipierten und sich mit ihnen auseinandersetzten, dass sie Teilnehmerinnen desselben gesellschaftlichen Diskurses waren), dies alles erschwert die Analyse einzelner Texte aus weiblicher Feder, aber vor allem den Vergleich der beiden Textgruppen miteinan-

der. Häufig finden sich in dem Werk einer einzelnen Autorin, teilweise sogar innerhalb eines einzelnen Textes widersprüchliche Aussagen.[30]

Nun ist es erwartungsgemäß nicht so, dass sich in dem Werk jeder Autorin gleichermaßen affirmative und subversive Elemente finden lassen, was die Auswahl der Autorinnen für dieses Kapitel erklärt. Um den Bereich der ‚Frauenliteratur' um 1800 und eine ‚weibliche Perspektive' erfassen zu können, soll zum einen mit Therese Huber eine Vertreterin weiblichen Schreibens zu Wort kommen, in deren Werk wir neben zahlreichen affirmativen Aspekten lediglich eine sehr vorsichtige Kritik an bestimmten Elementen der herrschenden Geschlechtsrollenerwartungen vorfinden. Zum anderen werden Texte von Caroline Auguste Fischer untersucht, welche sicherlich eine der interessantesten und radikalsten Autorinnen dieser Zeit ist und deren Auseinandersetzung mit den Normen und Konstrukten von Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen das größte subversive Potential enhält, ohne dabei ein ausdrückliches didaktisches Anliegen zu verfolgen. Da mit der Auswahl dieser Autorinnen die kanonisierten Schriftstellerinnen der Romantik (Bettina von Arnim, Sophie Mereau, Dorothea Schlegel) ausgeklammert werden, bedarf es an dieser Stelle weiterführender Erläuterungen.

Der besondere Status der Frauenliteratur: Es könnte leicht der Eindruck entstehen, dass in der vorliegenden Untersuchung mit Therese Huber eine Autorin gewählt wird, die dem Bereich der Unterhaltungsliteratur zuzurechnen ist, während die Romantikerinnen der so genannten Höhenkamm-Literatur nicht berücksichtigt werden und darüber hinaus auf der Seite der männlichen Autoren die zu ihrer Zeit überaus populären Unterhaltungsschriftsteller (wie z. B. H. Clauren oder August Lafontaine) nicht in den Vergleich mit einbezogen werden. Die genaue Analyse und die Berücksichtigung der kulturhistorischen Umstände zeigen indes, dass dem nicht so ist. Denn anders als bei den männlichen Autoren, wo die Grenze zwischen Unterhaltungsliteratur und Kunstliteratur durch den eng gesteckten Kreis der innovativen Romantiker-Elite und der Weimarer Klassik deutlich markiert zu sein scheint, ist eine solche Trennlinie für die Werke weiblicher Autoren nicht so scharf zu ziehen. Das neue künstlerische Selbstbewusstein und Selbstverständnis der Romantiker – Autonomie und ‚Nutzlosigkeit' – (Safranski 2007,

[30] Die Heterogenität und Uneinheitlichkeit der Frauentexte wurde auch von anderen Forscherinnen beobachtet. Zantop (1991) etwa spricht in ihrem Nachwort zu Friederike Helene Ungers *Bekenntnissen einer schönen Seele* (1806) von einer „Doppeldeutigkeit oder innere[n] Ungereimtheit" (404) vieler Frauenromane dieser Zeit.

Kap. 2) galt nicht für die weiblichen Autoren. So zeigen die Werke zahlreicher Autorinnen aus der Zeit um 1800 – darunter auch die Therese Hubers – eine engere Anlehnung an ein Schema. (Vgl. zum Begriff des Schemas und der Schema-Literatur, welcher den Begriff der Trivialliteratur ersetzt, Zimmermann 1982.) Wie oben dargestellt, waren die Texte der Frauen den Geboten der Moral, der Belehrung und der praktischen Anwendbarkeit unterworfen. Wollten die Autorinnen ein Publikum gewinnen und als Frauen weiterhin geachtet werden, so waren sie gezwungen, sich diesen Geboten zu unterwerfen, womit eine stärkere Schematisierung dieser Texte zusammenhängt. Für die Literatur der Frauen gilt also, dass für sie andere Gesetze herrschten und dass sie somit auch einen anderen Bewertungsmaßstab verlangt. Runge (1997a, 1) beschreibt die „Andersartigkeit der Texte" von Frauen aus der hier behandelten Zeit als „Konsequenz der Möglichkeiten und Grenzen schriftstellerischer Kreativität von Frauen im Kontext zeitgenössischer Rollenzuschreibungen und ästhetischer Normen." Viele Forscherinnen plädieren daher dafür, die Frauenliteratur nach den ihnen immanenten Gesetzen zu beurteilen und nicht nach denen der männlichen Romantiker. Therese Huber ist somit keine Autorin von Schema- oder Trivial-Literatur, sondern durchaus vergleichbar mit einem ‚modernen' männlichen Autor wie E. T. A. Hoffmann.

Schema-Literatur um 1800: Obwohl das Werk Therese Hubers nur vorsichtige Kritik äußert und keine radikale Überschreitung des vorgegebenen Schemas vollzieht, ist es dennoch nicht mit der Trivialliteratur männlicher Autoren vergleichbar. (Auch mit wirklich schemaerfüllenden, konservativen, die Frauen auf immer gleiche Weise belehrenden Texten wie beispielsweise *Emma und Eduard* von Caroline von Wolzogen ist Therese Hubers Werk im Übrigen nicht auf eine Stufe zu stellen.) Vergleichen wir die Texte von Huber beispielsweise mit der zu ihrer Zeit sehr populären Erzählung *Mimili* (1819) von H. Clauren (eigentlich Carl Heun) – den man im Gegensatz zu den weiblichen Autoren ja durchaus im Rahmen des romantischen Originalitätspostulats bewerten muss – so fallen doch gravierende Unterschiede auf. *Mimili* folgt zunächst der bekannten Struktur: Ein junger Mann macht sich auf die Reise (befindet sich dabei allerdings auf der Suche nach Ruhe nach einem Kriegseinsatz und nicht, wie in den Texten der im Sinne von Zimmermanns Definition ‚modernen' Romantiker, auf der Suche nach sich selbst, einem Geheimnis oder ähnlichem). Er kommt zu einem Senner und seiner Tochter; die beiden jungen Leute verlieben sich ineinander, und der Protagonist hält um die Hand der schönen Mimili, die eigentlich bereits versprochen ist, an. Bis hierhin kann man eine gewisse Ähnlichkeit mit den Texten der ‚moder-

nen Literatur‘ erkennen, sieht man einmal ab von der Sprache, die in ihrer Eigenart weder mit der ‚modernen Literatur‘ der männlichen Romantiker noch mit der Frauenliteratur vergleichbar ist, wenn man Ergüsse wie die Folgenden betrachtet: „Ich küßte den Pfirsich-Sammet ihrer Wangen, die Purpurwürze ihrer Lippen, das Lilienweiß ihres schönen Halses.“ (Clauren 1984, 27) Der Vater des Naturmädchens verlangt als Bedingung für seine Einwilligung in die Ehe ein Probejahr. In diesem kommt es zu erneuten Kriegseinsätzen; Mimili – und mit ihr die Leser – glaubt den Verlobten Wilhelm tot, und vor Kummer wird auch sie sterbenskrank. In letzter Sekunde klärt sich jedoch alles auf, Wilhelm kommt gesund aus dem Krieg zurück, heiratet sein schönes Naturmädchen, mit dem er in Folge weiterhin in den Alpen glücklich lebt und sogar einen hübschen Sohn bekommt, wie der Text abschließend berichtet. Ein solch glückliches Ende ist für die Texte der ‚modernen‘ Romantiker, wie aus den bisherigen Analysen bereits ersichtlich geworden ist, völlig undenkbar. Die Zerrissenheit des modernen Menschen, die Unerfüllbarkeit der romantischen Liebe lassen eine glückliche Hochzeit, die Geburt eines Kindes, also das dauerhaft glückliche Leben in erfüllter Liebe, nicht zu. Auch die Texte der Frauen kennen kein ‚romantisches Happyend‘, nicht die Erfüllung großer Liebe in der Ehe/Familie, sondern nur, wie im Folgenden gezeigt werden wird, ‚lebbare Lösungen‘. Auch hier wird also deutlich, dass die Literatur der in der vorliegenden Untersuchung betrachteten Frauen um 1800 trotz ihres größeren Schematismus einen Sonderstatus besitzt. Ein genauerer Blick auf das Werk Therese Hubers ist für die vorliegende, diskursorientierte Untersuchung notwendig, um die Literatur von Frauen zu verstehen.

Der besondere Stellenwert Caroline Auguste Fischers: Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten ist es als umso bedeutsamer einzustufen, dass sich in einigen Texten Caroline Auguste Fischers – genau wie bei Hoffmann und anderen männlichen Autoren – eine außergewöhnliche Durchbrechung des Schemas finden lässt. Diese Autorin verstößt gegen das an die Frauenliteratur gestellte Gebot der moralischen Belehrung des weiblichen Lesepublikums und ist unbedingt der ‚modernen‘ Literatur zuzurechnen. Dies ist umso bemerkenswerter, als sie allen künstlerischen Zirkeln fern stand und dadurch keinen besonderen Zugang zu sozialen und geistigen Ressourcen hatte. Dass sie nicht kanonisiert wurde und heute – zu Unrecht – wenig bekannt ist, liegt nicht an dem mangelnden literarischen Wert ihrer Texte, sondern an den Prozessen der Kanonisierung. Kanonisiert wurden lediglich die bereits erwähnten Schrifstellerinnen aus dem Umkreis der männlichen Romantiker, und zwar aufgrund ihrer biographischen Nähe zu ihnen (als Schwester, Ehefrau oder

Geliebte) (vgl. z. B. Runge 1997a, 21). Wenn wir Caroline Fischer heute wiederentdecken, so allein aus dem Grund, weil einige ihrer Texte von hohem literarischem Wert sind. Besonders ihr hier behandelter Roman *Margarethe*, in dem sie sich mit dem für Texte von Frauen ungewöhnlichen Thema der weiblichen Künstlerschaft auseinandersetzt, ist in jeder Hinsicht selbständig und ungewöhnlich und steht in seinem literarischen und emanzipatorischen Gehalt den Texten der bekannten romantischen Autorinnen nicht nach. Dieser auch formal innovative Text wird von Runge (1987, 22) als der erste von einer Frau verfasste Künstlerroman in Deutschland eingeordnet. Caroline Auguste Fischer wurde erst in den 1980er Jahren von Anita Runge wiederentdeckt, so dass ihr Werk sehr viel weniger erschlossen ist als das der bekannten Romantikerinnen, die in den Forschungen zur Frauenliteratur der Romantik immer wieder untersucht werden. Da Fischer den Zirkeln der männlichen Romantiker fernstand, ist ihre Sichtweise auf das Geschlechterverhältnis jedoch genuiner und unverstellter als die der bekannten Romantikerinnen.

Der Stellenwert der kanonisierten Romantikerinnen: Es wurde bereits erläutert, dass die Kanonisierung der bekannten Autorinnen des Untersuchungszeitraumes vor allem aufgrund ihrer biographischen Zugehörigkeit zu den Zirkeln der bekannten Romantiker (Dorothea Schlegel durch die Ehe mit Friedrich Schlegel, Sophie Mereau-Brentano durch die Ehe mit Clemens Brentano, Bettina von Arnim als Frau Achim von Arnims) erfolgte. Es wäre absurd, das Werk dieser Autorinnen schmälern zu wollen, weil sie es leichter hatten als andere Frauen ihrer Zeit, an soziale oder geistige Ressourcen heranzukommen. Es ist mir jedoch wichtig hervorzuheben, dass die bekannten Texte keine wertvolleren und lohnenderen Untersuchungsgegenstände sind, nur weil sie kanonisiert wurden. So ist der Innovationsgehalt von Sophie Mereau-Brentanos Werk nicht höher als derjenige Caroline Fischers. Christa Bürger (1988) ordnet Mereau-Brentanos Texte in eine „mittlere Sphäre" ein, auch Weigel (1981, 27) bezeichnet Mereau-Brentanos Schaffen als einen „literarischen Mittelweg", eine Tatsache, die durchaus auch für einige andere – unbekannte – Autorinnen dieser Zeit zutreffen dürfte.

Eine interessante Besonderheit weist der Roman Dorothea Schlegels, *Florentin* (1801), auf. *Florentin* ist ganz gewiss kein Text, welcher der Schema-Literatur zuzurechnen ist,[31] doch findet sich hier kein eigenständiger weiblicher Entwurf, so dass er sich weniger dazu eignet, einen ‚weiblichen Standpunkt'

[31] Interessanterweise wurde jedoch auch dieser Roman in der literaturwissenschaftlichen Forschung häufig als „Trivialliteratur" bezeichnet (vgl. Stephan 1991, 97/98).

zu rekonstruieren und diesen mit dem männlichen in Bezug zu setzen. Hier scheint sich Dorothea Schlegels biographische Nähe zum literarischen Zirkel niederzuschlagen, denn dieser auf Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) Bezug nehmende Text (vgl. Nehring 1993, 310 ff.; Stephan 1991) ist stark von den Diskursen der männlichen Romantiker geprägt. Die enge Verbundenheit mit dem Kreis der Romantiker scheint Frauen wie Dorothea Schlegel in ein anderes Diskurssystem versetzt zu haben, sie sogar partiell von dem Gebot der ‚weiblichen Themen' befreit zu haben (befreit im Sinne einer persönlichen Befreiung von verinnerlichten Normen sowie eines durch die Gruppe entstandenen Schutzes vor Angriffen auf die Person). Dorothea Schlegels *Florentin* folgt ganz dem Schema des männlichen Transitionsromans: Ein junger Künstler mit ungewisser Herkunft zieht aus, auf der Suche nach sich selbst, seiner Herkunft und der idealen Geliebten, der Ahnung eines dunklen Geheimnisses folgend. Einen solchen romantischen Helden, voller Unabhängigkeit, Abenteuerlust, Einsamkeit und Melancholie habe ich in den Werken der anderen Autorinnen, in denen ein männlicher Protagonist im Mittelpunkt steht, nicht finden können; er gehört in das Diskurssystem der männlichen Romantiker. Das Gleiche gilt für das Thema Liebe: Florentin verliebt sich zunächst in ein Bild (Schlegel 1993, 33), womit Dorothea Schlegel ein Motiv aus dem Bereich Liebe und Kunst verwendet, welches wir bei Hoffmann und anderen männlichen Romantikern häufig finden, jedoch nicht in den Texten der Frauen. Florentin scheint es frei zu stehen, eine (ideale) Frau zu finden oder aber auf diese zu verzichten, was für die Protagonisten in den Frauentexten wiederum nicht zutrifft. Die Autorin greift hier also die Schemata, die Gedanken und die Motive auf, die wir auch in den Texten der männlichen Romantiker wiederfinden, die von ihr indes nicht konsequent entwickelt werden. Vielleicht deshalb bescheinigt Wolfgang Nehring (1993) der Hauptfigur Blässe und Unklarheit in ihrer erzählerischen Gestaltung. Immer wieder finden sich im *Florentin* auch Elemente aus dem Diskurs der Frauen. Zu erwähnen wäre z. B. Florentins Eheschließung, welche er – der suchende, zerrissene, romantische Held – zusammen mit der Aussicht Vater zu werden, als endliche Bestimmung seines Lebens empfindet, und das ausgerechnet in seiner produktivsten Phase als Künstler in Rom (Schlegel 1993, 89). „Beinah möcht ich glauben, daß ich eigentlich für das beschränkte häusliche Leben bestimmt bin […]", sagt er hierzu (ebd. 114/115), womit er im Diskurs der Zeit einen dezidiert weiblichen Lebensentwurf als den seinigen betrachtet. Um seiner inneren Leere zu entkommen, nimmt Florentin sich vor, in den Krieg als „eine[ ] übertäubende[ ] Tätigkeit" (ebd., 171) zu ziehen, gerät dann

aber durch einen Freund zur Wohltätigkeit. „Tätige Frömmigkeit", wie es hieß, und Wohltätigkeit aus Liebe zählten im Denken der hier behandelten Zeit ausdrücklich zu den so genannten weiblichen Aufgaben. Verknüpft Dorothea Schlegel also Elemente aus dem Diskursfeld der männlichen Romantiker mit denen der Frauenliteratur, so erscheinen diese doch wie Versatzstücke, die nicht zu einem geschlossenen Ganzen durchkomponiert werden.[32]

Mit der innovativen und kritischen Autorin Caroline Fischer und der eher konservativen Autorin Therese Huber kommen im Folgenden also zwei Schriftstellerinnen zu Wort, die aus den genannten Gründen mit den männlichen Romantikern vergleichbar sind und mit denen man versuchen kann, eine ‚weibliche' Perspektive auf das hier gestellte Thema zu erfassen.

2.1 Ein männlicher Protagonist zwischen zwei Frauen(-typen): Caroline Auguste Fischers Gustavs Verirrungen *(1801)*[33]

Gehen wir von dem Titel und der Oberflächenstruktur des kurzen Romans *Gustavs Verirrungen* von Caroline Auguste Fischer aus, so handelt es sich hierbei um einen Bildungsroman, also um ein Beispiel jener narrativen Subgattung, die, wie im vorangegangenen Kapitel skizziert, seit Goethes *Wilhelm Meister* einen so großen Stellenwert innerhalb der Literatur der männlichen

[32] Stephan (1991) erkennt in der Erzählstruktur des *Florentin* eine Aneinanderreihung von in sich abgeschlossenen ‚Bildern', die sich zu keinem geschlossenen Ganzen zusammenfügen (96), weshalb die Form des Fragments für Dorothea Schlegel unausweichlich war: „Bei Dorothea Schlegel ist das Fragmentarische Ausdruck der tiefen Unsicherheit ihrer Autorposition. Diese Unsicherheit hat historische, biographische und poetologische Gründe und läßt eine Geschlossenheit der Form nicht entstehen." (97) Während Stephan diesen Sachverhalt letztendlich positiv bewertet, möchte ich hieran die vielleicht etwas gewagte These anknüpfen, dass Dorothea Schlegel an der Gestaltung eines männlichen Protagonisten innerhalb eines ‚männlichen' Romantypus' (Genre des avantgardistischen, ‚romantischen' Romans anstelle des ‚Frauenromans') und eines ‚männlichen' Diskurssystems gescheitert ist. (Ebenso kapitulierte ja auch ihr Ehemann, Friedrich Schlegel, vor dem geplanten zweiten Teil seines *Lucinde*-Romans, der aus einer weiblichen Perspektive geschrieben werden sollte, weil er sich anscheinend nicht in die weibliche Heldin hineinversetzen konnte. Vgl. Stephan 1991, 97.) Die Texte weiblicher Autoren aus der hier untersuchten Zeit, die einen männlichen Protagonisten ins Zentrum stellen, formulieren, wie die folgenden Analysen zeigen werden, stets aus einer ‚weiblichen' Perspektive und finden eine in sich geschlossenen Form und einen Standpunkt.

[33] Im Abkürzungsverzeichnis befindet sich eine Auflistung der im Folgenden verwendeten Titelabkürzungen und ihre bibliographischen Nachweise.

Romantiker einnahm: Im Zentrum des Geschehens steht ein junger Mann an der Schwelle zum Erwachsenendasein. Auf dem Wege zur Selbstfindung und zur idealen Partnerin durchläuft er verschiedene Stationen, die jeweils mit unterschiedlichen Figuren und Typen verknüpft sind und die seinen Selbstfindungsprozess zunächst auslösen und später vorantreiben und zum Abschluss bringen. Fischer greift hier also ein Schema auf, das um und nach 1800 von vielen Autoren variiert wurde, so auch ein Jahrzehnt später von Hoffmann. Dass *Gustavs Verirrungen* trotz des zeitlichen Abstands mit Texten Hoffmanns exemplarisch verglichen werden kann, begründet sich dadurch, dass dieses Schema während des gesamten Zeitraumes von der Früh- bis zur Spätromantik variiert wurde und Fischer und Hoffmann gleichermaßen dieses bekannte Muster aufgreifen. Ein Bildungsroman mit einem männlichen Protagonisten ist jedoch ein eher seltenes Sujet für eine weibliche Autorin in der hier untersuchten Zeit, so dass es sich anbietet, durch die genaue Textanalyse vor dem Hintergrund der Analysen und Interpretationen des vorgangegangenen Kapitels der Frage nachzugehen, ob die Autorin in ihrem Text eine andere, eine ‚weibliche' Perspektive auf diese Textgattung findet und damit auch andere Schwerpunkte setzt und zu anderen ‚Lösungen' als Hoffmann (als Repräsentant der männlichen deutschen Autoren) kommt.

Die Analyse von *Gustavs Verirrungen* und der Textvergleich mit Hoffmanns Werk (welcher sich auf *Der Artushof* konzentriert), beginnt mit der Figur des Helden, untersucht dann die Bedeutung der anderen Figuren und besonders der verschiedenen Frauen(-typen) für seine Entwicklung, fragt nach Verlauf und Bedeutung der Transition und der damit verbundenen Reise und schließt mit dem zentralen Themenkomplex Liebe/Ehe/Familie/Erotik und Künstlertum ab.

2.1.1 Der männliche Protagonist, die Transition

Der Roman hat die Form einer Lebensbeichte, die vom Protagonisten, Gustav, am Ende seines Lebens niedergeschrieben und von seinem Freund und engsten Vertrauten Heinrich nach seinem Tode zuendegeführt wird. Gustav lässt seine Lebenserzählung beginnen, als er 18 Jahre alt ist und spürt, dass er am Anfang einer neuen Lebensphase steht, der Phase nämlich, in welcher der junge Mensch sich selbst, seinen Beruf/seine Berufung und seinen Partner sucht. Damit beginnt der Text in demselben Stadium wie *Der Artushof*, mit dem entscheidenden Unterschied jedoch, dass der Held des Letzteren, Traugott, zu Beginn der Erzählung äußerlich bereits eingebunden ist: Er ist

verlobt und arbeitet in dem Geschäft seines zukünftigen Schwiegervaters, wo er als dessen Nachfolger gehandelt wird. Unter dem Eindruck verschiedener Ereignisse beginnt er jedoch, an dieser Bestimmung zu zweifeln, und schlägt nach einer Zeit der inneren Zerrissenheit einen anderen Weg ein – den Weg zur Kunst und zu einer anderen Frau. Gustav dagegen ist zu Beginn zwar völlig ungebunden, aber geistig dennoch viel weniger offen für seinen künftigen Lebensweg als Traugott.

> Doch die Natur blieb ihrem Plane getreu, und mein ganzes Wesen verwandelte sich. Ein neues Blut schien meine Adern zu durchströmen, ein neues Herz in meiner Brust zu klopfen. […] Ohne zu wissen, was mir fehlte, fing ich an eine Leere, eine Unruhe, eine Sehnsucht zu fühlen, die mich unglücklich machte. […] Alle meine Gedanken und Empfindungen schienen einem geheimnißvollen Ziele zuzufliegen, und alle Pulse meines Körpers klopften demselben mit Ungeduld entgegen. / Plötzlich fingen die Weiber an mir interessant zu werden, und es bedurfte nur eines Gegenstandes, um diese unbestimmte Neigung zu entwickeln.[34] (*Gustav*, 4-5)

Fischer verwendet hier einen gängigen romantischen Topos, nämlich das unbestimmte Sehnen und Streben des männlichen Protagonisten als Auslöser der Transitionsphase. Während nun aber für Hoffmanns Künstler Traugott die geliebte Frau in erster Linie ein Mittel auf dem Wege zur Kunst darstellt, konzentriert sich Gustavs Sehnen allein auf die Frau als Gegenstand der Liebe, er ist also ganz dem Lustprinzip verhaftet. Sowohl die Geschäfte als auch Wissenschaft und Kunst sind Fischers Protagonisten verhasst, statt dessen denkt er ausschließlich an die Eroberung der begehrten Frau(en). Die Zweifel an seinem Weg kommen ihm erst sehr viel später – als er schon von einer Geschlechtskrankheit zerrüttet ist und seine Einsichten nicht mehr für sich selbst umsetzen kann. Der (später freilich aufgelösten) Ausgangs-Opposition bei Hoffmann Geschäft vs. Kunst=Liebe steht bei Fischer demnach die Ausgangs-Opposition Geschäft und Kunst vs. Liebe entgegen. Der romantische Außenseiter der Gesellschaft Traugott wird von seinen Mitmenschen für „toll" gehalten – eine „Verrücktheit" und Liebestollheit, welche Ausdruck seines Künstlertums und seines Sinnes für ‚das Höhere' ist. Bei dem adeligen, reichen und verwöhnten Gustav dagegen ist die Liebestollheit allein Ausdruck seiner ungezügelten Leidenschaften, welche den Sinn für das

[34] Hinweis: Die in dieser Reihe nachgedruckten Texte sind Faksimile-Drucke der Originalausgaben. Abweichungen von der heutigen Rechtschreibung sind also keine Tippfehler, sondern entsprechen der damaligen Schreibweise und dem zitierten Original.

Streben nach dem Höheren (Kunst und Wissenschaft) in verhängnisvoller Weise verdrängen. Der Grund für diesen Missstand liegt in der fehlenden Erziehung Gustavs: Er wuchs als Waise bei einer alten Tante auf, die ihn über die Maßen verwöhnte und ihn somit zu einem haltlosen und despotischen Jungen heranzog. Ist das Fehlen der Familie bei Hoffmann ganz im Sinne der Romantik Voraussetzung für die produktive innere Zerrissenheit und Suche des romantischen Künstlers, so ist dies bei Fischer im Sinne der Aufklärung ein Missstand, den fehlende Erziehung, fehlende Ausbildung und fehlende Vorbilder und damit ein Vorherrschen der Leidenschaften gegenüber den Tugenden und der Sublimierung von Leidenschaften bewirken. Dem jungen, reichen, gesunden und schönen Gustav (*Gustav*, 3-4) stehen nicht, wie man vermuten möchte, alle Türen des Lebens offen, er ist vielmehr durch fehlende Vorbilder und schlechte Erziehung determiniert für einen falschen Lebensweg. Dies ist, wie wir später sehen werden, auch ein durchgängiges und ganz zentrales Motiv innerhalb des Textkorpus mit weiblichen Protagonisten. Bereits die Ausgangskonstellation lässt also einen Umstand erkennen, der durch die folgenden Textanalysen weiter bestätigt wird, nämlich die stärkere Verbundenheit der weiblichen Autoren nach 1800 mit den didaktischen Konzepten der Aufklärung, welche von den männlichen Autoren mehrheitlich zugunsten romantischer Konzepte aufgegeben wird. Diese Beobachtung lässt sich nicht durch den zeitlichen Abstand der Texte Fischers und Hoffmanns erklären, denn der Blick auf andere Werke männlicher und weiblicher Autoren im untersuchten Zeitraum bestätigt diesen Befund.

2.1.2 Die Reise, die Männlichkeitsnorm

So wie der äußere Auslöser des Geschehens für den Hoffmannschen Helden die Liebe zu einer Frau (Felizitas, der Muse und Verkörperung der Kunst) ist, werden auch Gustavs Weg (und seine Verirrungen) durch die Liebe zu einer Frau, Marie, ausgelöst. In beiden Fällen steht eine Reise nach Italien im Zentrum der Erzählung, und beide Male ist der Grund für diese Reise ähnlich: Traugott erhält von Felizitas' Vater das Verbot, sich der Tocher zu nähern, nachdem der junge Mann jedoch gegen dieses Gebot verstößt, reist der Maler Berklinger mit seiner Tochter ab. Der junge Held reist nach Italien, um seine Geliebte zu suchen. Auch Gustav erhält die Anweisung, sich von Marie fernzuhalten – diesmal ist es die Mutter der jungen Frau, die diese Auflage macht –, auch er verstößt gegen das Gebot, und die junge Frau muss ihren Aufenthaltsort verlassen. Gustav beginnt, von Heinrich, dem Pächterssohn

und Freund seiner Kindheit, begleitet, seine Reise mit dem Ziel, Marie zu finden.

So wie die jeweiligen Gründe für die Reise – den klassischen Topos des Bildungsromans – bei Hoffmann und bei Fischer sehr ähnlich sind (auf die Rolle der Mütter und Väter hierbei wird im dritten Unterkapitel noch einzugehen sein), ähnelt sich auch der Verlauf der beiden Reisen zunächst, nimmt dann jedoch interessante und für die Aussage der Texte in Bezug auf mein zentrales Thema entscheidende Wendungen. Denn genau wie der Hoffmannsche Held vergisst auch der Protagonist Fischers den eigentlichen Grund der Reise sehr schnell. Dem Künstler Traugott verblasst das Bild von Felizitas in Italien deshalb, weil er hier aktiv als Künstler lebt, sein Sehnen nach Felizitas als der Muse und Verkörperung von Kunst also in der Kunstproduktion lebendig und produktiv wird, was, wie ich oben dargelegt habe, auch von ihm selber am Ende seines Selbstfindungsprozesses erkannt wird. Kunst (oder, in anderen Texten, Wissenschaft) ersetzt Liebe und Erotik oder, anders ausgedrückt, Liebe und Erotik werden in Kunst oder Wissenschaft sublimiert, womit der Künstler einerseits seine Bestimmung findet, andererseits aber – wie ich herausarbeiten konnte – zum Scheitern verurteilt ist, da die Trennung von sinnlicher und zärtlicher Liebe und die Sublimierung von Liebe und Erotik in Kunst nicht dauerhaft und problemlos lebbar sind.

Auch Gustav vergisst das Objekt seiner Suche bald, nicht aber, weil er es in eine höhere Bestimmung umsetzt, sondern, weil er es aufgrund seiner charakterlichen Schwächen und Mängel durch andere Objekte – andere Frauen, die aber *unter* Marie stehen – ersetzt. Gustav gibt sich ganz dem Lustprinzip hin, er lebt die Erotik und lehnt die Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft ab. Entscheidend für seinen Läuterungsprozess ist nun sein Begleiter, Heinrich, der diese Reise auch als Bildungsreise nutzt, dabei aber von Anfang an den im Sinne der übergeordneten Textaussage richtigen Weg verfolgt, nämlich den Weg der Vervollkommnung des Geistes (durch die Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft) und der Vervollkommnung von Sittlichkeit und Tugendhaftigkeit (durch Zügelung bzw. Sublimierung der Leidenschaften und gelebte Nächstenliebe). Als Gustav bereits unheilbar krank ist, erkennt er, dass er auf dem falschen Weg war, und begibt sich auf den Pfad der Tugend, um, wie er selber sagt, der geliebten Marie, die er inzwischen geheiratet hat, würdig zu werden. Die Ausgangsformel Erotik statt Kunst/Wissenschaft muss also für den Text Fischers zum einen ergänzt werden durch Sittlichkeit und Tugendhaftigkeit (ein Aspekt, der im Werk Hoffmanns und anderer männlicher Romantiker nicht im Vordergrund steht, in

dem Werk der weiblichen Autoren jedoch von zentraler Bedeutung ist, wie wir noch sehen werden), zum anderen wird das Ersetzen von Kunst/Wissenschaft/Tugendhaftigkeit durch Erotik von dem Protagonisten als Fehler erkannt und wird am Ende der Erzählung zurückgenommen. Gustav ändert sich, begibt sich auf den Pfad der Tugend, das heißt, er beginnt, seine Leidenschaften zu sublimieren, und wird geläutert. Zwar stirbt Gustav kurz nach seiner Läuterung, dennoch haben wir hier ein Happyend, denn erstens muss der Protagonist nicht sündhaft sterben, zweitens verlängert er sein gutes Werk, indem er verscheidend Maries und Heinrichs Hände ineinanderlegt und damit deren weiteres Schicksal bestimmt: Die heilige Marie und der tugendhafte Heinrich heiraten und bekommen zehn Kinder. Bei Hoffmann löst sich die Formel Kunst vs. Erotik bzw. Kunst statt Erotik dagegen nicht wirklich auf, was entweder in den Tod des Protagonisten als *Scheitern* (vgl. *Der Sandmann*, *Die Bergwerke zu Falun*) mündet oder lediglich als Möglichkeit im Rahmen einer Märchenutopie (vgl. *Der goldne Topf* und *Prinzessin Brambilla*, aber auch *Der Artushof*) existiert.

Gustavs Kinder- und Jugendfreund Heinrich als positive Gegenfigur und Vorbild für Gustav verkörpert also die durch den Text propagierte Männlichkeitsnorm. Diese setzt sich aus folgenden Komponenten zusammen: 1. Ein männlich schönes Erscheinungsbild. Gustav bemerkt eifersüchtig, dass Heinrich sogar noch männlicher und attraktiver aussehe als er (*Gustav*, 28), da er kräftiger ist. Mit zunehmender Vervollkommnung seiner Person nimmt auch Heinrichs Schönheit immer mehr zu. So wird er beschrieben, wie er einer armen Familie hilft, indem er ihr Feld bestellt: „Mit jeder Furche, die er zog, verschwand eine Falte von seiner Stirn, und wenn er nach dem Hüttchen blickte, so strahlte sein Gesicht von einer beynahe überirdischen Heiterkeit." (*Gustav*, 67) 2. Die Ausbildung des Geistes durch Kunst und Wissenschaften. Schon als Jugendlicher hat Heinrich „mannigfaltige[ ] Kenntnisse[ ]" (*Gustav*, 31) erworben, während Gustav müßig war. Auf ihrer Reise nutzt Heinrich ebenfalls die Zeit, in der Gustav seinen erotischen Abenteuern nachgeht, um sich mit Wissenschaft und Kunst zu beschäftigen. Als Gustav einmal während Heinrichs Abwesenheit in dessen Zimmer tritt, bemerkt er:

> Alles, was ich hier fand, überzeugte mich von seinem unablässigen Streben nach Vervollkommnung. Seine Papiere verriethen ein so tiefes und ausgebreitetes Studium, daß ich jetzt sehr wohl begriff: warum er sich des Morgens vor jedem Besuche verleugnete. (*Gustav*, 170)

3. Heinrichs Ziel, die Vervollkommung, muss neben der Ausbildung des Geistes auch eine Ausbildung des Herzens und des Charakters beinhalten. In vielen Texten Fischers und anderer Autorinnen wird der Gedanke betont, dass die Bildung nicht rein mechanisch sein dürfe, sondern auch stets Charakterbildung sein müsse. Die hier genannten Komponenten der Herzensbildung betreffen Tugend, Sittsamkeit und gelebte Nächstenliebe (wie die oben bereits erwähnte Hilfe für eine arme Familie). Die Vervollkommnung von Geist und Tugend erhebt den Menschen auf ein göttliches Niveau. Gustav sagt über Heinrich: „[E]s war etwas so Hohes, Ueberirdisches in seinem Wesen [...]" (*Gustav*, 171), und Heinrich selber formuliert es so: „[N]enne das Ideal der Menschheit einen Gott, und denjenigen, der sich diesem Ideale zu nähern strebt, einen werdenden Gott [...]. (*Gustav*, 188)

Interessant bei dieser Aufstellung ist nun, dass Fischer dem gängigen Programm der Aufklärung – der Perfektibilität des Menschen – eine ‚weibliche' Wendung gibt, indem sie erstens nicht die um 1800 übliche Trennung von weiblich und männlich konnotierten Eigenschaften – in diesem Falle die Trennung von Verstand und Emotionen – propagiert, sondern sich für eine Verbindung dieser beiden Sphären ausspricht. Zweitens weist sie dem Herzensbereich solche Eigenschaften zu, welche im Diskurs der Zeit explizit dem weiblichen Bildungsprogramm zugeordnet waren, nämlich „Sittsamkeit", „Tugendhaftigkeit" und „tätige Frömmigkeit". Ziel der Vervollkommnung ist also eine perfekte Verbindung von ‚weiblichen' und ‚männlichen' Eigenschaften, welche sich aber letztlich in einer Eigenschaft manifestiert, die um 1800 ausdrücklich den Frauen zugesprochen wurde, nämlich der überirdisch anmutenden moralischen Perfektion. Die behauptete moralische Überlegenheit der Frau galt sozusagen als Entschädigung für ihre soziale Benachteiligung und die geforderte Unterordnung unter den Mann.[35] Der Androgynität als idealem Menschenbild der Romantiker[36] steht bei Fischer also eine (androgyne) Verbindung von männlich und weiblich konnotierten Eigenschaften gegenüber, die Teile des ‚Weiblichen' als höhere und höchste Stufe des Menschen bewertet. So heißt es auch von Heinrich explizit, er

[35] Das prominenteste Beispiel für die literarische Ausgestaltung dieses Diskurselementes ist Wilhelmine Karoline von Wobesers berühmtes, vielfach aufgelegtes Werk *Elisa oder das Weib wie es sein sollte* (1795), mit dem sich viele Autorinnen und Autoren auseinandersetzten.

[36] Vgl. hierzu z. B. Becker-Cantarino (1979, 111); Heinzius (2001, 420). Beide Autorinnen beziehen sich mit dieser Einschätzung auf Friedrich Schlegel, dem sie in dieser Hinsicht eine das Ideal bestimmende Kraft zusprechen.

sei „so fest und doch so sanft, so männlich und doch so kindlich sich anschließend" (*Gustav*, 31); gegenüber Gustav ist Heinrich wie eine Mutter, die als Schutzgeist fungiert, die die eigenen Wünsche für das ‚Kind' zurückstellt (Heinrich verzichtet zugunsten von Gustav auf Marie, die er ebenfalls liebt) und es wie ein guter Engel auf den Pfad der Tugend führt („[M]it ihm verläßt mich mein Schutzgeist! ohne ihn verzweifle ich an mir selbst! nie kann ein menschliches Wesen mir das werden, was er mir war."; *Gustav*, 197). Die ständigen Liebesbeteuerungen und leidenschaftlichen Umarmungen vervollständigen dieses Bild.

Ein weiterer interessanter Unterschied zwischen Fischers Männlichkeitskonzept und dem Hoffmanns und anderer männlicher Romantiker besteht darin, dass die von den Hoffmannschen Helden verkörperte romantische Männlichkeitsnorm zum Scheitern verurteilt ist, während Fischer auch für ihre männlichen Figuren lebbare Lösungen findet. Es ist quasi Teil des Programms, dass der umherschweifende, von unbestimmten Sehnsüchten getriebene romantische Held keine Lebenslösungen findet, wohingegen ja die bei Hoffmann etwas im Hintergrund stehenden jungen Frauen durchaus lebbare Wege einschlagen. Anders als bei Hoffmann wird bei Fischer auch für die Männer schon eine lebbare Männlichkeitsnorm entworfen (wie das bei den Frauenfiguren ist, werde ich im nächsten Kapitel untersuchen). Im scharfen Gegensatz zu den Helden männlicher Autoren und zu der Gegenfigur Gustav in ihrem *laissez-faire* strebt Heinrich mit „unerbittliche[r] Strenge gegen sich selbst" (*Gustav*, 163) und seine Triebe dem Ziel der Vollkommenheit entgegen. Dem ungezügelten Gustav steht der extreme Zwang gegenüber, dem sich Heinrich unterwirft, um dem Männlichkeitsideal, welches auch als ein Menschlichkeitsideal aufgestellt wird, zu entsprechen. Neben harter physischer und geistiger Arbeit besteht dies vor allem in der Zügelung der Leidenschaften. Heinrich, der Marie ebenfalls liebt und begehrt, sublimiert seine Leidenschaft in der Wissenschaft, in der Frömmigkeit, aber auch in der Kunst. So malt er ein Bild von Marie, mit dem er spricht und das er küsst, um von dem eigentlichen Gegenstand seiner Begierde abzulenken: „Ich mahlte es in Neapel aus der Phantasie, als mich die Sinnlichkeit am schrecklichsten bestürmte. Es hat mich gerettet." (*Gustav*, 198/199) Die bei Fischer verhandelte und aus der Aufklärung entlehnte Männlichkeitsnorm ist also zwar mit enormen Zwängen für den Mann verbunden, sie ist aber, im Gegensatz zu der bei Hoffmann und anderen männlichen Autoren verhandelten romantischen Männlichkeitsnorm, für die Männer lebbar.

2.1.3 Die jungen Frauen, die Weiblichkeitsnorm und die Liebeskonzeption

Interessanterweise gibt es in der Darstellung der den Protagonisten begleitenden jungen Frauen und der durch den Text propagierten Liebeskonzeption die größten Unterschiede zu den Texten Hoffmanns. Gleichzeitig macht die Analyse der Frauenfiguren die meisten Schwierigkeiten, da, wie ich meine, die Autorin hier gängige Weiblichkeitsnormen erfüllt, aber gleichzeitig an vielen Stellen kritisch unterwandert. Auf den verschiedenen Stationen seiner Reise macht Gustav mit insgesamt fünf jungen Frauen Bekanntschaft, welche sich zwei polaren Frauentypen zuordnen lassen. Der eine ist der in der Zeit um 1800 positiv konnotierte Typ der heiligen, tugendhaften Frau, der andere ist der im Diskurs der Zeit negativ konnotierte Typ der sinnlichen Frau. Dieses Muster findet sich in vielen Texten weiblicher Autoren wieder, auch Fischer modelliert es in mehreren Texten, es wird bei ihr aber auf signifikante Weise unterlaufen,[37] was für den vorliegenden Text im Folgenden offengelegt werden soll. Dem ‚positiven Pol' gehören die weibliche Hauptfigur Marie an sowie die tugendhafte Sophie. Diesen stehen die Frauen Amalia, Rosa und eine italienische Marquise gegenüber, mit denen Gustav seine erotischen Abenteuer erlebt. Diese fünf Frauen können indes nicht nur als Repräsentantinnen eines dichotomischen Modells aufgefasst werden, sondern auch als die verschiedenen die Liebe bzw. die Beziehung zwischen Mann und Frau verhindernden Komponenten.

Oberflächlich betrachtet haben wir in diesem Roman also die in der Romantik gängige Konstellation: männlicher Protagonist zwischen zwei Frauen/Frauentypen, welche wiederum Liebe bzw. Erotik verkörpern. Doch erstens stehen, wie ich im Folgenden darstellen möchte, die Frauen bei Fi-

[37] Vgl. *Der Günstling*: Die sexuell fordernde, aggressive und moralisch verworfene Regentin Iwanova vs. die tugendhafte, kindlich-naive, duldsame Maria; *Die Honigmonathe*: Die emanzipierte Wilhelmine vs. die tugendhafte, duldsame, natürlich gute und sich unterordnende Julie. Anita Runge erkennt in beiden von ihr untersuchten Romanen eine Unterwanderung der oberflächlich vorhandenen Polarität. In *Der Günstling* wird die Polarisierung dadurch unterlaufen, dass durch die Erzählperspektive die beiden Frauenfiguren subtil als männliche Weiblichkeits*bilder* bloßgelegt werden. „Fischer verbirgt unter der männlichen Maske […] die Perspektive einer Frau auf zeitgenössische Muster idealer bzw. abschreckender Weiblichkeit. Es geht ihr darum, die beschriebenen Frauen als Projektionen männlicher Wünsche und Ängste zu kennzeichnen." (Runge 1988, 199) Ein extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler meldet sich zum Schluss des Romans zu Wort und bewertet die Verteufelung der selbstbewussten Frau durch den Mann als mitverantwortlich für das zerstörerische Potential weiblicher Sinnlichkeit.

scher für andere Werte und Normen als bei den männlichen Autoren, und auch hinter dem Oppositionspaar Liebe vs. Erotik stehen andere Konzeptionen. Zweitens – und dies ist ein ganz entscheidender Unterschied zu den männlichen romantischen Autoren – geht es bei Fischer nicht allein um den Mann, sondern auch um die Auswirkungen des männlichen Verhaltens und des Geschlechterverhältnisses auf die Frau. Sind die Frauenfiguren bei Hoffmann und anderen männlichen Autoren reine Begleitfiguren auf dem Weg des Mannes, Erfüllungsgehilfinnen für seine Entwicklung, so interessiert bei Fischer, obwohl der Protagonist männlich ist, auch der Lebensweg der ihn begleitenden Frau. Ich werde im Folgenden zunächst die Frauenfiguren und die Liebeskonzeption bei Fischer untersuchen und diese dann im zweiten Schritt mit den entsprechenden Themen bei Hoffmann vergleichen.

Die drei auf dem negativen Pol angesiedelten Frauen scheinen zunächst dem um 1800 gängigen Weiblichkeitsklischee der sinnlichen, erotisch begehrenden und somit gefährlichen und moralisch verworfenen Frau zu entsprechen. Sie stehen ausschließlich für die Leidenschaften, Gustav erlebt mit ihnen seine erotischen Abenteuer und vollzieht sogar ausdrücklich den sexuellen Akt, was in der Literatur weiblicher Autoren dieser Zeit ein sehr ungewöhnliches Motiv darstellt. Klischeehaft erscheint dabei weiterhin, dass mit den Frauenfiguren eine Raumopposition angedeutet (wenngleich nicht durchgängig ausgeführt) wird, die diese den traditionell positiv bzw. negativ besetzten Räumen Stadt und Land zuordnet: Amalia und die Marquise sind sehr reiche Stadtfrauen, welche in ihren Palästen auftreten, Marie dagegen ein verarmtes Mädchen (von vornehmem Stand freilich), das dem Lande zugeordnet ist. Die erotisch aktiven Frauen, welche die Männer ‚verbrauchen', ohne sich je an sie zu binden, verkörpern auch die verschiedenen Störfaktoren einer möglichen Beziehung: Amalia ist eine *femme fatale*, die die Männer sexuell ausbeutet und Macht über sie ausübt, um sich an dem verhassten Geschlecht zu rächen; die Marquise ist völlig gleichgültig gegenüber dem Einzelnen und steckt Gustav und ihren Parallelliebhaber mit einer Geschlechtskrankheit an; Röschen, die Kammerzofe von Gustavs Tante, trennt ihr sozialer Stand von Gustav. Die oberflächliche und durchaus gängige Polarität von guter vs. böser Frau, von Madonna vs. *femme fatale*, von Land vs. Stadt verdeckt aber nur den sehr starken kritischen Gehalt, mit dem Fischer dieses Schema zumindest auf dieser Seite der Polarität brüchig macht. Denn Amalias Spiel mit den Männern, die Ausbeutung der männlichen Sexualität und ihre Bindungsunfähigkeit werden von dem Text an mehreren Stellen als genuin *männliches*

Liebesverhalten entlarvt. Dessen zentrales Merkmal besteht darin, dass die Männer nur solange Interesse an der Frau haben, wie diese für sie unerreichbar ist, nach ihrer Eroberung wird die Frau uninteressant für den Mann. Die Liebe der Frau dagegen wird als dauerhaft und beständig bezeichnet. Ein solches männliches Liebesverhalten hat Gustav zuvor gegenüber Sophie gezeigt. Nachdem er sie erobert hatte, wurde sie für ihn uninteressant, und er begann ein demütigendes Machtspiel. Er selbst reflektiert dies in seiner Lebensbeichte folgendermaßen:

> […] der tollkühne Glaube: sie können nie aufhören mich zu lieben – trieb jetzt meine Unart auf das Aeußerste. […] Gleichwohl würde die Gewißheit: sie könne sich wirklich von mir losreißen – höchst wahrscheinlich eine plötzliche Verwandlung meiner ganzen Empfindungsart hervorgebracht haben. / Doch woher sollte diese Gewißheit kommen? – Sophiens Liebe schien nur mit ihrem Leben aufhören zu können, und eher würde ich an dem Meinigen, als an ihrer Dauer gezweifelt haben. (*Gustav*, 88-89)

Die männerhassende und sich wie ein Mann benehmende ‚emanzipierte' Amalia empfindet also wie ein Mann, wenn sie, wie sie erzählt, unfähig ist, sich dauerhaft emotional an etwas zu binden. Gustav dagegen mutiert an ihrer Seite zur Frau, er gibt sich selbst auf und gibt sich ihr völlig hin. Seine Empfindungen werden mit denselben Worten und Wendungen beschrieben wie zuvor die Gefühle Sophies ihm gegenüber (vgl. *Gustav*, 84), wenn es heißt:

> Doch bald hatte ich keinen Sinn mehr für das, was mich umgab. Nur durch Amalie dacht ich, empfand ich – nur in ihr, nur mit ihr wollt ich leben – alles Andre war todt für mich. / Meine Anhänglichkeit war Leidenschaft, meine Leidenschaft war ein schnell um sich greifendes verzehrendes Feuer geworden. (*Gustav*, 127)

Und folglich wird Amalia Gustavs überdrüssig und sie beendet die Beziehung. Dass Amalia eine so gestörte Beziehung zu Männern hat, wird durch ihre Geschichte erklärt: Mit knapp 17 Jahren ist sie von ihrem Vater in eine Allianzehe mit einem fast 60-jährigen Mann gezwungen worden, der sie tyrannisch quälte und misshandelte. Während Caroline Fischer also oberflächlich das Weiblichkeitsklischee der bösen, moralisch verworfenen sinnlichen Frau modelliert, nimmt sie eine dezidiert ‚weibliche' Perspektive ein, wenn sie dieses Diskurselement kritisch unterwandert, indem diese Frau erstens mit ihrem zerstörerischen und abartigen Verhalten das *männliche* Liebesverhalten

verkörpert und zweitens Amalias unerhörte Emanzipiertheit und ihre strikte Ablehnung der Ehe *erklärt* – und damit ja gewissermaßen auch entschuldigt – werden. Darüber hinaus werden ihr Verhalten und ihr Männerhass als Produkte *männlichen Fehlverhaltens* (des Vaters und des Ehemannes) bezeichnet. Es geht also, wie oben bereits angekündigt, nicht, wie bei den männlichen deutschen Romantikern, allein um den Bildungsweg des männlichen Protagonisten, die ihn begleitenden Frauen sind nicht nur Zuarbeiterinnen für seine Läuterung, sondern es geht auch ganz zentral um das Schicksal der Frauen, mit denen der Held eine Beziehung eingeht, und um die Auswirkungen seines (d. h. des männlichen) Verhaltens und der Geschlechtsrollen auf ihr Leben. Auch Gustav selbst setzt sich in seiner Lebensbeichte immer wieder damit auseinander. Sein demütigendes Machtspiel gegenüber Sophie kommentiert er mit den Worten:

> Ihr unglücklichen Weiber! wie könnt ihr so thöricht seyn, eure ganze Glückseligkeit den Händen eines Mannes, eines angebohrnen Feindes, zu vertrauen! – Nein, wollt ihr euch nicht dem schrecklichsten Elende Preiß geben: sucht immerhin uns glücklich zu machen, aber hofft es nie durch uns zu werden. (*Gustav*, 85-86)

Indem Fischer Amalias Charakter erklärt, kritisiert sie dabei auch *en passant* die erzwungene Allianzehe, gleichwohl aber auch die romantische Liebesheirat. Während die Erstere nicht funktionieren kann, weil die Frau abhängig von den Launen des Mannes und ihm hilflos untergeordnet ist, sie also nur unglücklich werden kann – auch hier also geht es wieder um das Schicksal der Frau –, muss Letztere scheitern, weil die leidenschaftliche Liebe nicht verlängerbar ist, sondern nur aus der Entfernung, durch den Nicht-Vollzug erhalten werden kann. Mit diesem Argument verhindert Amalia z. B. die Eheschließung zwischen ihrer Kammerzofe und deren Geliebtem: „[H]ätte ich nicht aus allen Kräften dagegen gearbeitet, so wären sie seit zwey Jahren verheurathet, und einander schon so überdrüßig, daß sie sich kaum mehr sehen möchten." (*Gustav*, 121) Diese Einschätzung der Nicht-Lebbarkeit sowohl der Liebesheirat als auch der Allianzehe ist ein ganz zentraler und immer wieder aufgegriffener Gedanke in der Literatur der Frauen, der vor allem bei Therese Huber im Mittelpunkt des Werkes steht und im nächsten Kapitel besprochen werden soll.

Eine derart subversive und kritische Haltung gegenüber einer zentralen Frauenimago war wohl für eine weibliche Autorin Anfang des 19. Jahrhunderts nur möglich aufgrund der viel stärkeren Anpassung an das zu der Zeit

gängige Weiblichkeitsideal auf der Seite der positiven Frauen, denn eine zu radikale Abkehr von dem Erwartbaren und Gängigen würde bewirken, dass der Text nicht mehr rezipierbar wäre. Die beiden positiven Frauen, Marie und Sophie, stellen zwei Seiten der idealen Weiblichkeit dar, sie werden an mehreren Stellen als zusammengehörig bezeichnet. Dabei stehen beide für die entsexualisierte Liebe und werden als Heilige bezeichnet. Bereits ihre Namen sind Programm und verdeutlichen, dass es sich bei diesen beiden Frauen nicht um Individuen, sondern um zwei Typen handelt. Sophie ist der Name der Protagonistin aus Rousseaus *Émile* – der tugendhaften, moralisch hochstehenden, sanften und sich dem Mann unterordnenden Partnerin – mit der bezeichnenden Namensbedeutung „Weisheit", Marie gemahnt an die heilige Maria aus der Bibel.

Sophie verkörpert die mütterliche Komponente der idealen Weiblichkeit. Sie ist zehn Jahre älter als Gustav, nicht attraktiv (*Gustav*, 62), aber durch ihre vollendeten weiblichen Charaktereigenschaften – „Sanftmuth, Bescheidenheit, und überschwengliche[] Herzensgüte" (*Gustav*, 63) – und durch ihre Bildung eine große, engelhafte Seele, die eine unendliche Ruhe ausstrahlt und jeden mit ihrem wunderbaren Geist umfängt. Sophie wird Gustavs mütterliche Freundin, der er von seinem Liebeskummer erzählt und die sich ihm mit dem uneigennützigen Interesse einer Mutter widmet („Nein! dieses gänzliche Dahingeben in ein fremdes Interesse vermag kein Mann von sich zu erzwingen."; *Gustav*, 67). Gustav verliebt sich in Sophie und erzwingt die Nähe gleichermaßen dadurch, dass er in ihrem Hause krank wird und von ihr kindlich-trotzig die Krankenpflege fordert. Während der hingebungs- und aufopferungsvollen Pflege (einer genuin ‚mütterlichen' Tätigkeit also) verliebt sich auch Sophie in Gustav, und sie beginnen ein Liebesverhältnis, welches allerdings rein platonisch bleibt (vgl. *Gustav*, 88). Wie oben bereits gesagt, muss ihr Verhältnis an der unterschiedlichen Liebesfähigkeit von Mann und Frau scheitern. An der Figur Sophies wird nun auch klar, worin diese unterschiedliche Liebesfähigkeit genau besteht: Die Liebe des Mannes ist *Begehren*, und dieses wiederum existiert nur solange, wie es *unerfüllt* bleibt. Gustav formuliert es selber so:

> […] mit dem ganzen Wahnsinn der Leidenschaft that ich ihr das Bekenntniß meiner Liebe. / Ach ich hatte keinen andern Namen für meine Empfindung! – arme Weiber! Wie oft ist dies der Fall bey uns Männern, und wie schrecklich müßt ihr für diesen Irrthum büßen! (*Gustav*, 80)

Die Liebe der Frau dagegen – so verallgemeinert der Text an den Figuren Gustav und Sophie – ist *mütterlich*, d. h. bedingungslos, sich selbst aufopfernd, endlos und frei von Erotik. Aber genau diese Liebe, die der Mann ja einerseits sucht, ist es auch, die ihm die Frau dann andererseits so uninteressant und lästig macht und die ihn zu seinem demütigenden Machtspiel provoziert. Denn erstens wird die Frau, wenn sie eine Beziehung eingeht, dadurch erreichbar, darüber hinaus sogar unterwürfig und sich aufopfernd, zweitens aber stellen auch die Frauen Forderungen an die Liebe und die Beziehung. Sie suchen, nachdem sie sich einem Mann hingegeben haben, ihrerseits Schutz und Erfüllung in der Beziehung zum Mann, und genau damit kommen die Männer nicht klar. Die Liebe der Frauen soll stets mütterlich-gebend, niemals aber fordernd sein.

> Sie hatte mir ihren guten Ruf, ja sogar ihre freundschaftlichen Verbindungen aufgeopfert; jetzt wollte sie alles in mir wiederfinden. Ich ward ihr Abgott; und alle ihre Gedanken und Empfindungen bezogen sich nur auf mich. / Unser ganzes Verhältniß war mit einem Male verwandelt. Das Wesen, das vormals so weit über mich erhaben schien, lag jetzt zu meinen Füßen […]. Welcher Mann hätte ein solches gänzliches Dahingeben ertragen, welcher Mann hätte es verdienen können! – mich bethörte es so sehr, dass ich von dem achtungsvollsten Betragen zur beleidigendsten Unart überging. / Aber gerade das stille, von aller Leidenschaft entfernte Wesen war es ja auch, was mein unruhiges Herz zu Sophien geneigt hatte. – Ich wähnte, sie sollte mich heilen, sie sollte über die Stürme des Lebens mich erheben – und ach! jetzt ward sie selbst davon ergriffen. Was ich suchte, was ich liebte, war verschwunden […]. (*Gustav*, 84-85)

Stellt Sophie das Sinnbild der heiligen *Mütterlichkeit und Tugend* dar, ist Marie die Madonna und Verkörperung der idealen, heiligen *Schönheit* (vgl. *Gustav*, 207). Tugendhaftigkeit und Schönheit gelten um 1800 als die beiden wichtigsten Elemente der idealen Weiblichkeit und werden auch im vorliegenden Text, aufgespalten auf die beiden Figuren Marie und Sophie, als solche bezeichnet.

> Ihr [Sophies] und Mariens Bild wurden jetzt die herrschenden meiner Seele und oft so in einander verschmolzen, dass sie mir zuletzt nur ein Wesen auszumachen schienen. / Ich wollte mich der Tugend widmen; aber meine Phantasie bedurfte einer menschlichen Gestalt, sie zu umhüllen, und indem Sophie mir für die Tugend selbst galt, schmückte ich sie mit allen jugendlichen Reitzen Mariens. (*Gustav*, 180)

Fischer indes kritisiert die zu ihren Lebzeiten gängige Weiblichkeitsnorm, wie wir gesehen haben, dadurch, dass sie die Beziehung zwischen Gustav und Sophie scheitern lässt. Die Figuren scheitern an ihrer unterschiedlichen Liebesfähigkeit und an den nicht kompatiblen Erwartungen der jeweiligen Rollennormen.

Von der weiblichen Hauptfigur Marie erfährt der Leser nicht sehr viel, außer dass sie schön, sanft und duldsam ist. Wichtig aber ist, dass ihre ideale weibliche Schönheit – genau wie die ideale weibliche Tugend – heilig und frei von Erotik ist:

> Welch ein Zauber liegt doch in einer vollendeten weiblichen Schönheit! – jede thierische Begierde verstummt, die Seele versinkt in tiefe Ruhe, und der sinnlichste Mensch begreift bey ihrem Anblicke: dass es noch etwas wünschenswertheres als Sinnlichkeit gebe. (*Gustav*, 38)

Die Idealfrau Marie ist also durch ihr überirdisches Wesen so weit entrückt, dass die Gefühle sich nicht mit der Realität auseinandersetzen müssen. Sie ist, mit anderen Worten, stets unerreichbar und gleichzeitig lässt sie das Begehren des Mannes verstummen, so dass die Gefühle zu ihr dauerhaft bestehen können. Hierin mag der Grund dafür liegen, dass die gängige Vorstellung der idealen Weiblichkeit in der Romantik das Bild der schönen Madonna entwirft: Durch ihre Unerreichbarkeit und die Unerfüllbarkeit des Begehrens bleibt sie immer begehrens- und liebenswert.

Als Gustav Marie erblickt, verliebt er sich sofort in sie, und trotz aller anderen Frauen weiß er, dass Marie seine einzige, wahre Liebe ist. Auch in anderen Texten Fischers wird eine solche Liebeskonzeption entwickelt: Die wahre Liebe erfasst einen auf den ersten Blick, und nur die erste Liebe ist die wahre Liebe, alle weiteren sind bereits befleckt und nicht mehr unbedingt.[38] Auch bei den männlichen deutschen Autoren wird das Verlieben auf den ersten Blick als wichtiges Signum der großen, wahren romantischen Liebe konzipiert. Doch während hier bereits im Prozess des Verliebens das Scheitern der romantischen Künstlerliebe angedeutet wird (der Blick auf das Liebesobjekt ist in irgendeiner Weise distanziert, und das Liebesobjekt ist nicht menschlich oder zumindest nicht eindeutig weiblich), entwirft Fischer von Anfang an ein lebbares Konzept: Die wahre Liebe zeichnet sich durch Ent-

[38] Dies ist zum Beispiel das zentrale Thema der Erzählung *Mathilde* (1818) (Fischer, bes. 129).

haltsamkeit von der Leidenschaft aus: „Das unterscheidentste Kennzeichen der ersten, so wie der wahren Liebe […] ist Genügsamkeit." (*Gustav*, 22) Nach dem Stadium des Verliebtseins kann die wahre Liebe also nicht mehr romantisch sein, um dauerhaft lebbar zu sein. Die dauerhaft lebbare Liebe bei Fischer öffnet sich außerdem der Gemeinschaft (in der tätigen Nächstenliebe), während die romantische Liebe exklusiv und quasi narzisstisch ist und sich auch darin – wie sich bei Hoffmann und anderen männlichen Autoren zeigt – nicht langfristig in den Alltag umsetzen lässt, sondern eine Gefahr für die Gemeinschaft darstellt.

Vergleicht man das Basisschema Fischers (Mann zwischen zwei Frauen/Frauentypen) mit dem der männlichen deutschen Autoren und fragt danach, welche Liebeskonzeption bzw. welche Auseinandersetzung mit dem romantischen Liebesdiskurs sich hierin ausdrückt, so kann man folgende Ergebnisse formulieren:

In der Basisopposition stehen sich bei Caroline Fischer die nur Erotik verkörpernden ‚negativen Frauen' und die Tugend und Schönheit verkörpernden ‚positiven Frauen' gegenüber. Die Beziehung des männlichen Protagonisten scheitert zu beiden. Die weibliche Hauptfigur und Idealfrau Marie heiratet zum Schluss Gustavs Gegenfigur Heinrich, mit dem sie eine Familie gründet und ein göttlich gutes, sittliches Leben führen wird. Die nur der Erotik lebenden ‚negativen Frauen' bleiben dagegen bindungs-, familien- und kinderlos. Wenn die Idealfrau Marie und Heinrich, der sich geistig und moralisch vervollkommnet hat, eine funktionierende Familie gründen, so heißt dies, dass die lebbare Liebe die Erotik sublimieren *muss* – in Kunst und Wissenschaft einerseits und in Tugendhaftigkeit andererseits als Elemente der menschlichen Vollkommenheit. Die Ehe stellt einen Freundschaftsbund als Produkt der sublimierten Triebe dar, in dem Liebe/Zärtlichkeit und Sexualität zum Zweck der Fortpflanzung herrschen. Dies wird in der Opposition gut vs. glücklich ausgedrückt: Der Begriff „glücklich" bezeichnet bei Fischer und anderen weiblichen Autoren den kurzen und nicht verlängerbaren Glücksmoment, den die Leidenschaft hervorbringt; „gut" dagegen bedeutet ein Leben mit dauerhafter Glückseligkeit durch sublimierte Sinnlichkeit (vgl. *Gustav*, 56 u. 183). Die rein auf leidenschaftlicher Liebe basierenden Beziehungen führen in die Irre, die entfesselte romantische Liebe bedeutet Gefahr für das stetige und auf Gemeinschaft basierende Leben – sie ist egoistisch, da sie von der Gemeinschaft wegführt, und sie ist nicht dauerhaft lebbar. Die dauerhaft „glückliche" Bindung funktioniert für Marie also

nicht mit Gustav, sondern nur mit dem vernunftgesteuerten Heinrich, der seine Leidenschaften in der aufklärerischen Vervollkommnung von Geist, Herz und tätiger Nächstenliebe sublimiert hat. Mit ihm kann die Idealfrau ein Vertrauens- und Freundschaftsbündis eingehen, in dem die Erotik allein der Fortpflanzung dient. Nach der Freigabe der Liebe durch Staat und Kirche Ende des 18. Jahrhunderts[39] gibt Fischer der Liebe also ein neues Korsett und einen Orientierungsrahmen durch diese soziale Zweckbindung (Fortpflanzung, Nächstenliebe).

Hoffmanns Konzept ist dem Fischers zunächst diametral entgegen gesetzt, führt aber letztlich, wie wir sehen werden, zu einem sehr ähnlichen Schluss. In den Hoffmannschen Texten stehen sich auch zwei Frauen(-typen) gegenüber, die Verbindung von ‚positiven und negativen Frauen' und Erotik erscheint aber zunächst genau umgekehrt wie bei Fischer: Die ‚negativen Frauen' (wie z. B. Christina im *Artushof*) stehen ebenfalls nur für die Erotik – hier aber eine Erotik, die der Familiengründung und Fortpflanzung dient. Die ‚positiven Frauen' (wie z. B. Felizitas) stellen die sublimierte Erotik dar: die Muse, die Verkörperung der Kunst – eine Erotik, die familienlos bleiben muss (die unsterbliche Kunst ersetzt die menschliche Fortpflanzung). Diese Ausschließlichkeit aber (Erotik = Familie bedeutet plattes Bürgertum; Erotik sublimiert in Kunst/Wissenschaft kann nicht in Familie und Fortpflanzung münden, die heilige Idealfrau dient nur einem narzisstischen Musenzweck und verhindert Inzestphantasien) stellt Hoffmann als zum Scheitern verurteilt dar. Wenn die Erotik in Kunst/Wissenschaft sublimiert wird, dabei aber keine Integration in eine Ehe/Familie erfährt – was ja das Konzept der romantischen Künstlerliebe ist –, so scheitern sowohl die Kunst als auch die Beziehung zwischen Mann und Frau. Die beiden Konzepte bei Hoffmann und Fischer, die also zunächst so unterschiedlich erscheinen, kommen auf sehr verschiedene Weise zu ähnlichen ‚Lösungen'. Fischer indes, so könnte man abschließend sagen, zeigt den ‚falschen' *und* den ‚richtigen' Weg (in den Figuren des Romantikers Gustav und des ‚androgynen Aufklärers' Heinrich), Hoffmann dagegen führt vor allem das Scheitern des romantischen Ausschließlichkeitsmodells vor. ‚Lösungen' werden bei ihm lediglich angedeutet:

[39] Ariès (1984a, bes. 192 ff.) legt dar, wie die „Liebe" in der Institution Ehe im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr einen öffentlichen Charakter erhielt. Die von der Kirche ausgeübte Funktion der Überwachung von Ehe und Sexualität wurde dabei im 18. Jahrhundert an den Staat übergeben. Letzterer lockert gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Kontrolle. (Vgl. hierzu auch Weber-Kellermann 1976, 34 ff. u. 95.)

Im *Artushof* beispielsweise erscheint die Verbindung von Kunst und Ehe/Familie in der Figur Dorinas als eine Möglichkeit, die aber nicht – weder in diesem Text noch in anderen – realisiert wird. Die bei Hoffmann so häufig durchgespielte romantische Trennung von Erotik = Fortpflanzung und Erotik = Kunst/Wissenschaft wird bei Fischer aufgehoben in der aufklärerisch anmutenden, integrierenden Formel ‚Erotik sublimiert in Kunst/Wissenschaft/Tugend + Erotik zum Zwecke der Fortpflanzung = Ehe/Familie'. Das integrative Modell Fischers ist – bei aller Schwierigkeit – lebbar, das Ausschließlichkeitsmodell Hoffmanns dagegen nicht.

Wichtig ist außerdem, dass die Frau in dem Erkenntnisprozess des Mannes nicht nur die Rolle einer Gehilfin ausüben darf. Was passiert, wenn der Mann nicht zu einem partnerschaftlichen Verhalten fähig ist, zeigt Hoffmann anhand der negativen Folgen für den Mann (beispielsweise Nathanael im „Sandmann", der unfähig ist, seine Verlobte auch als Partnerin anzunehmen, scheitert in der Liebe und in der Kunst und endet in Wahnsinn und Tod). Die weibliche Autorin Fischer dagegen fokussiert die Folgen des männlichen Fehlverhaltens in ihren Auswirkungen sowohl für den Mann (hier demonstriert an Gustav) als auch – und ganz zentral – für die Frauen.

2.2 Texte mit einem weiblichen Protagonisten

Texte, die eine weibliche Figur in den Mittelpunkt stellen, sind in der Literatur der Frauen die Mehrheit. Die weiblichen Autoren standen, wie zu Beginn des Kapitels dargelegt, unter der Vorgabe, für Frauen und über Frauen zu schreiben, wobei die Heldin als Vorbild- und Orientierungsfigur fungieren sollte, an der der weibliche Tugendkatalog durchgespielt wurde. Zentrales Thema ist das Lebensschicksal einer jungen Frau, welche sich mit den für ihr Leben entscheidenden Fragen der Eheschließung und Familiengründung auseinanderzusetzen hat. Dabei geht es in diesen Texten in erster Linie um die Auseinandersetzung mit dem alten Modell der Allianzehe und dem neuen und vieldiskutierten Modell der Liebesehe und deren alltagspraktischen Auswirkungen für das Leben der Frauen.

Als ein wichtiger Bezugstext für die Literatur der Autorinnen fungiert Wilhelmine Karoline von Wobesers *Elisa oder das Weib wie es sein sollte* (1795), in dem eine auch für die Zeit seiner Entstehung bereits konservative Lösung propagiert wird: Die Protagonistin, Elisa, verzichtet auf ihre große Liebe und willigt in eine Allianzehe mit einem grausamen, dummen und moralisch

tiefstehenden Mann ein. Aufgrund ihrer ‚weiblichen Tugenden' – Duldsamkeit, Bescheidenheit, Unterordnung – gelingt es ihr, ein ‚zufriedenes' Leben in der Ausübung aller durch pädagogische, philosophische und populärwissenschaftliche Texte der ‚weiblichen Bestimmung' zugeordneten Aufgaben zu führen, nämlich als Gattin, Mutter, Erzieherin der (weiblichen) Kinder, Hausfrau und Wohltäterin. Am Ende ihres Lebens gibt sie ihre Lebensphilosophie an ihre Tochter weiter und kann in der ruhigen Gewissheit sterben, ihren Mann moralisch geläutert zu haben. Der Grund für die enorme Beliebtheit dieses Buches muss wohl darin gesucht werden, dass es vielen Leserinnen in dieser Zeit des Umbruchs und der moralischen Neuorientierung eine Orientierungshilfe anbot und mit der positiven Zentralfigur ein Identifikationsangebot machte, das Trost und Hilfestellung für das eigene Leben gab. Spätestens seit dem Erscheinen von Schlegels *Lucinde* (1799) hatte indes die Liebesheirat gegenüber der Allianzehe im öffentlichen und literarischen Diskurs als positiver Wert an Macht gewonnen und wurde vielfach diskutiert, so dass ein Entwurf wie *Elisa* extrem konservativ anmuten musste.

Auffällig ist nun, dass viele weibliche Autoren weder, wie Schlegel und andere männliche Romantiker, dezidiert die Liebesheirat propagieren, noch sich an das die erzwungene Allianzehe verteidigende Modell *Elisas* anlehnen.[40] Selbst sehr konservative Autorinnen (wie z. B. Karoline von Wolzogen) sprechen sich dezidiert gegen die erzwungene Allianzehe aus als unglücksbringend für die Frau. Die folgenden Textanalysen sollen zeigen, welche Alternativentwürfe die Frauen entwickeln. Die beiden hier behandelten und zu ihren Lebzeiten äußerst beliebten Autorinnen gehen in ihrer Auseinandersetzung mit diesem Thema unterschiedliche Wege. Während Fischer dezidiert ‚frauenrechtlerische' Positionen vertritt, gelingt Huber das Kunststück, ‚emanzipatorische' Entwürfe im Rahmen traditioneller Rollenvorgaben zu machen. Beide diskutieren sowohl die um 1800 real herrschende, gelebte Weiblichkeitsnorm und Geschlechterbeziehung als auch die als Ideal existierende (aber lebenspraktisch nur selten umgesetzte) romantische Vorstellung von Weiblichkeit, Männlichkeit, Geschlechterbeziehung und Liebe.

[40] Es passt in das Bild, dass die Autorschaft der anonym erschienenen *Elisa* nie wirklich geklärt wurde und Lydia Schieth (1990, 10-15) einen männlichen Urheber vermutet.

2.2.1 Therese Huber: Sophie *(1798) und* Eine Ehestandsgeschichte *(1804)*

Das Thema Allianzehe vs. Liebesehe wird in den Erzählungen und Romanen Therese Hubers immer wieder in verschiedenen Variationen durchgespielt und in seinen unterschiedlichen Stationen beleuchtet. Besonders auffällig ist die Modellierung von zwei Möglichkeiten, die gewissermaßen die beiden Seiten einer Medaille bilden: 1. Die Auswirkungen einer Liebesheirat (*Sophie*, *Das mißlungene Opfer*); 2. Die Auswirkungen einer erzwungenen Allianzehe bei gleichzeitigem Verzicht auf einen geliebten Mann (*Eine Ehestandsgeschichte*, *Luise*, *Die Frau von vierzig Jahren*). In beiden Varianten steht die Protagonistin zwischen zwei Männern: im ersten Fall zwischen dem geliebten Ehemann und einem sie liebenden, von ihr aber nicht geliebten Freund; im zweiten Fall zwischen dem ungeliebten Ehemann und der großen Liebe. Beide Varianten möchte ich im Folgenden vorstellen und diskutieren.

a) Die Protagonistin und die Weiblichkeitsnorm

Die beiden Protagonistinnen, Sophie (*Sophie*) und Julie (*Eine Ehestandsgeschichte*), sind auf den ersten Blick durchaus ‚konservative' Frauen, welche die um 1800 verbreitete Weiblichkeitsnorm verinnerlicht haben und in ihrem Leben umzusetzen versuchen. Sie trachten danach, die der so genannten weiblichen Bestimmung zugeordneten Aufgaben als Hausfrau, Gattin, Mutter und Wohltäterin korrekt und gewissenhaft auszuüben, dabei zeigen sie in ihrem Verhalten und ihrem Charakter die wichtigen weiblichen Tugenden Bescheidenheit, Sanftmut und Güte (vgl. *Sophie*, 260). Die Beschreibung dieser jungen Frauen bedient sich vieler in Hubers Werk immer wieder vorkommender stereotyper Versatzstücke, so dass sie nicht individualisiert erscheinen, sondern als repräsentative Typen, an denen die Autorin ihr moralisch-didaktisches Anliegen veranschaulicht. Ähnlich wie in *Gustavs Verirrungen* unterstreichen dies die Namen, welche beide aus Texten Rousseaus stammen (Julie heißt die Protagonistin in *La Nouvelle Héloïse*, Sophie verweist auf *Émile*) und die in der Rousseau-Rezeption für das Weiblichkeitsprogramm der Tugendhaftigkeit und Unterordnung unter den Mann standen.[41] Dies

[41] Die Namen Sophie und Julie werden in sehr vielen Texten weiblicher Autoren verwendet. Der besonders häufige Name Sophie bezieht sich dabei auch auf den ersten deutschen „Frauenroman", *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) von Sophie von La Roche, welcher in seinem Tenor Wobesers *Elisa* ähnelt.

zeigt sich ebenfalls an dem für die weibliche Protagonistin so typischen Alter zwischen 14 und 19 Jahren.

Neben den ‚typisch weiblichen' Eigenschaften des Herzens gehört indes zu den positiven und bewunderten Eigenschaften von Hubers Protagonistinnen auch ein reicher und gebildeter Geist. Julie erhält von ihrem ihre tiefen Anlagen erkennenden väterlichen Freund Bildung, während ihr Ehemann dem mit Unverständnis und Ablehnung gegenübersteht:

> [D]ieses empfindsame Wesen komme beim Lesen von Romanen und beim Declamiren von Tragödien heraus; eine junge, artige Frau, die ihrer Lage jede Annehmlichkeit verdanke, thue besser, in Gesellschaft heiter zu sein und zu Hause ihren Geschäften nachzugehen. – Seit einiger Zeit schloß er trocken, sehe ich Dich in Gesellschaft dissertiren und zu Hause weinen. Dabei erwächst der Ehe keine Freude. (*Ehestandsgeschichte*, 21)

Die Erzählerstimme aber teilt die Ansicht des konservativen Ehemannes nicht. Immer wieder wird in Hubers Texten betont, dass eine Frau, die keine geistige Anregung erhalte, genauso verkümmern müsse wie eine Frau, der die Liebe, also die emotionale Basis, fehle. Damit stellt sich aber Huber dezidiert gegen die um 1800 herrschende Weiblichkeitsnorm, die Bildung für Frauen lediglich als zweckgebundene Ausbildung für die Belange des Haushalts und der Kindererziehung vorsah.

Die weibliche Bildung, so heißt es bei Huber weiter, muss aber stets Geist und Herz zu einer homogenen Verbindung bringen und darf außerdem nie in Gelehrtheit ausarten. Dieses die ‚weiblichen' und ‚männlichen' Elemente Emotion und Verstand verbindende Konzept erscheint allerdings nicht als ein Plädoyer für die romantische Androgynität, sondern als ein konkretes Engagement für die lebenspraktische Verbesserung der weiblichen Existenz.

Sophies Hang zur Depression (so muss wohl der im Text verwendete Begriff „Gemütskrankheit" übersetzt werden) hat seinen Ursprung in einer fehlgeleiteten Erziehung. Ihre Mutter nämlich war keine Hausfrau, sondern verkehrte in den Zirkeln der Männer und beschäftigte sich mit Wissenschaften, konnte Sophie also nicht als weibliches Vorbild dienen, löste in der anders gearteten Tochter vielmehr stets einen Widerwillen aus (*Sophie*, 243). Nach dem Tode der Mutter bleibt der Vater unverheiratet und übergibt der 13-jährigen Sophie die Hauswirtschaft und die Erziehung der jüngeren Geschwister. Aufgrund ihrer angeborenen ‚weiblichen Eigenschaften' – Sparsamkeit, Ordnungsliebe, Aufopferungsfähigkeit, Geschmack, Schicklichkeit

(vgl. *Sophie*, 242) – gelingt es Sophie, die zu der ‚Bestimmung der Frau' gehörenden Aufgaben als Hausfrau und Mutter zu erfüllen. Um dem Vater außerdem die fehlende Gattin zu ersetzen, beginnt sie, der weder von ihrem Vater noch von ihrer Mutter eine systematische Bildung zuteil wurde, zu lesen. Diese Form der Bildung ohne Anleitung, ohne einen festen Rahmen und ohne entsprechende Vorbilder indes kann nicht zur Ausbildung eines homogenen Charakters führen, sondern produziert eine gärende Mischung von glühenden Emotionen, rastloser Geistestätigkeit, Phantasie und Wissen, die ohne Grundsätze bleibt und den Menschen letztlich psychisch behindert. Hinzu kommt, dass Sophie über den Zweck, ihrem Vater eine anregende und ihn erheiternde Gesprächspartnerin zu sein, Interesse an den Wissenschaften gewinnt und sich über das notwendige Maß hinaus bildet. Zweckfreie Bildung aus Interesse aber fällt in den Bereich der Gelehrsamkeit und gilt als ein gefährliches Übel, welches auch der Vater erkennt und durch Abwertung und vermehrte hauswirtschaftliche Tätigkeit abzuwenden versucht. Wenn Huber sich also für die Bildung der Frau ausspricht, gleichzeitig aber eine Grenze zieht, die der Zweck im Rahmen der ‚weiblichen Aufgaben' vorgibt, so kann man sagen, dass sie nicht die Normen an sich auszuhebeln versucht, sondern für Verbesserungen für die Frauen im Rahmen des Bestehenden plädiert.[42] Die Frau soll die um 1800 herrschende Weiblichkeitsrolle erfüllen, ihr müssen dafür aber bestimmte Bedingungen geschaffen werden. Eine dieser Bedingungen ist eine wohlgeleitete und begrenzte Erziehung und Bildung und stetige Anregung des Geistes in der Ehe gemeinsam mit dem Partner. In den beiden hier zentral untersuchten Texten üben die Ersatzpartner Lehrbach und der alte Franzose diese Tätigkeiten aus: Sie lesen der Frau vor, sprechen mit ihr über die Texte, gehen mit ihr ins Theater usw.

Dass Huber mit ihrem Text über den Rahmen der Fiktion hinaus auf die Realität der Frauen Einfluss nehmen will, ist einer der grundlegenden Unterschiede zu der Literatur der männlichen Autoren wie Schlegel, Novalis, Tieck oder Hoffmann. Dort findet eine philosophische, poetologische und ästhetische Auseinandersetzung mit Konstrukten und Normen der Romantik statt, nicht aber eine lebenspraktische. Die jungen Frauen bei Huber sind

[42] Dieses Ergebnis, welches ich für Hubers Textwelt im Ganzen formulieren kann, zieht Wullbusch (2005) für die *Person* Hubers aus der Analyse ihrer Briefe an Emil von Herder. Huber formuliere die „Idee der Freiheit [...] innerhalb der Geschlechterhierarchie" (180), heißt es, und überschreite damit und mit weiteren Vorstellungen auch immer wieder die durch die diskursmächtigen Männer (Wullbusch nennt Jean-Jacques Rousseau, Joachim Heinrich Campe, Ernst Brandes und Carl Friedrich Pockels) gesteckten Grenzen.

in ihrer Verbindung von ‚weiblichen Tugenden' und Bildung zwar den ‚Bürgermädchen' bei Hoffmann (Veronika in *Der goldne Topf*, Klara in *Der Sandmann* und Ulla in *Die Bergwerke zu Falun*) nicht unähnlich, doch erscheinen Erstere unter dem Joch ihrer Rollennorm viel schwächer und gedrückter und vom Mann abhängiger, während der männliche Autor Hoffmann eine starke, pragmatische junge Frau konstruiert, die sich, obwohl konservativ, von dem Mann nicht ‚unterkriegen' lässt (vgl. meine Analyse der Figur der Veronika). Auch die Frage der Bildung wird im *Sandmann* auf ganz ähnliche Weise angesprochen, hat aber dennoch eine gänzlich andere Stoßrichtung als bei Huber: Nathanael kritisiert seine Verlobte Klara, weil sie zu viel männliche Gelehrsamkeit zur Schau stelle, der Erzähler indes sieht in Klaras Verbindung von Herz und Geist das Ideal, welches auch die Gesellschaft nach dem Olimpia-Skandal von den Frauen fordert. Doch bei Hoffmann dient das Thema der weiblichen Bildung der Kritik an der romantischen Männlichkeitsnorm, bei Huber hat es eine lebenspraktisch-pragmatische Ausrichtung im Sinne der Frauen.

b) Die Gründe für das Scheitern der Liebes- und der Konvenienzehe

Julie und Sophie werden in ihrer Ehe – der Liebesehe und der Konvenienzehe – nicht glücklich, und zwar beide aus demselben Grund, nämlich aus einem Mangel an Liebe. Während in der erzwungenen Allianzehe die Liebe von Beginn an fehlt, entschwindet sie, wie es in vielen Texten Hubers heißt, in der Liebesehe aufgrund der männlichen Natur, die nur das lieben kann, was sie noch nicht besitzt. Die Frau dagegen, so sagen die Texte weiter, könne dauerhaft lieben und müsse zwangsläufig an der sich einstellenden Nachlässigkeit des geliebten Mannes leiden. Dieser immer wieder variierte Gedanke wurde auch, wie ich herausarbeiten konnte, in *Gustavs Verirrungen* formuliert. In *Eine Ehestandsgeschichte* heißt es über die Ehe von Julies Eltern: „Sie hatten sich geliebt, wie man liebt, wenn man jung ist und Hindernisse findet." (5) Während Schellberg (in der Erzählung *Sophie*) voller Zufriedenheit und ohne irgendwelche Wünsche zu haben in dem Glauben lebt, seine Frau auf das innigste zu lieben, während er nichts entbehrt und seine Frau sein höchstes Glück ist (*Sophie*, 290), leidet Sophie unter der im Alltag zum „Skelet" (*Sophie*, 312) und „zum alltäglichen, nur noch nützlichen Hausrath" (*Sophie*, 265) verkümmerten Liebe: Ihr Mann verhält sich gleichgültig gegenüber ihren Wünschen und erwidert nicht mehr ihre Leidenschaft, sondern bezeichnet sie als „Schwärmerey". Bereits vor der Hochzeit mit Schellberg hatte

Sophie die feste Überzeugung, dass die Liebe zwar „etwas sehr Reizendes ist", sie aber „die Hochzeit nicht überlebt, und daß es also besser ist, ohne sie anzufangen: man vermeidet immer einen gefährlichen Vergleichspunkt." (*Sophie*, 249) Konsequenterweise lehnt sie die Werbung Schellbergs ab und geht mit 19 Jahren eine Konvenienzehe mit dem älteren, angesehenen Herrn von Z. ein. Als Herr von Z. stirbt und Schellberg aus Amerika wiederkommt und erneut um sie wirbt, willigt sie in die Ehe nur deshalb ein, weil sie den festen Glauben hat, sowieso bald sterben zu müssen. Während ihrer Verlobungszeit mit Z. und Schellbergs intensiver Werbung um sie entbehrt Sophie keinerlei Glück, denn:

> Sie wußte nun, was Liebe war; sie liebte auf's reinste, innigste, und eben so ward sie geliebt; mit der gänzlichen, aber freywilligen Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe glaubte sie sich völlig zufrieden. Ihr hätte jede Reue, jeder Wunsch romanhaft geschienen: zu lieben verhinderte sie ja nichts, Schellberg war die Gottheit ihres Herzens, sie lebte durch ihn und in seinem Andenken, und das erste Opfer, das sie auf seinem Altar niederlegte, war die Erfüllung ihrer Pflichten. (*Sophie*, 252)

Andersherum formuliert heißt dies: Es ist wichtig, zu lieben und geliebt zu werden, doch die große Liebe darf nicht in eine Ehe umgesetzt werden, da sie sonst endet. Allein der Verzicht hält das Begehren aufrecht.[43]

Auch Julie willigt in die von ihrem Vater vorgeschlagene Allianzehe mit Rader nur deshalb ein, weil ihre Mutter ihr diese Ansichten auseinandergesetzt hatte („So sind die Männer, meine Julie! Ihr Glück besteht im Streben; auf den Besitz folgt bei ihnen Überdruß. Glücklicher ist die Frau, deren Ehe ohne Liebe beginnt"; *Ehestandsgeschichte*, 6) und sie die Überzeugung erlangt, „daß sie allem Glück des Herzens auf immer abgestorben wäre" (*Ehestandsgeschichte*, 8).

[43] Helga Gallas (1990) hat eine Untersuchung zu diesem häufig aufgegriffenen Thema des Verzichts auf die große Liebe gemacht. Sie zeigt, dass in vielen Texten weiblicher Autoren die Heldin auf den leidenschaftlich geliebten Mann zugunsten eines Ungeliebten, den sie heiratet, verzichtet. Die Hinderungsgründe für den Vollzug der Liebesheirat erscheinen dabei vorgeschoben. Das Muster entstammt, so Gallas weiter, der *Nouvelle Héloïse* Rousseaus. Die Protagonistin, Julie, verzichtet auf den geliebten Mann in dem Bewusstsein, dass erstens die Liebe keine Basis für eine dauerhafte Beziehung wie die Ehe darstellen könne, da sie vergänglich sei, und dass zweitens die Liebe nur so lange erhalten bleibe, wie das Begehren existiere, dieses aber wiederum Hindernisse brauche, um nicht zu verfliegen. Liebe und Begehren dürfen also nicht Ehe werden, sondern werden durch Verzicht bewahrt.

Doch Julies und Sophies Rechung kann, aus unterschiedlichen Gründen, nicht aufgehen. Während Sophie in ihrer Konvenienzehe mit Z. in dem Bewusstsein der großen Liebe leben kann, gibt es für Julie in ihrer Beziehung zu dem alten Rader, dem sie bald lästig wird, lange Zeit nichts, was sie emotional am Leben erhält. Sie bezeichnet sich selber als „Lebendigtodte" (*Ehestandsgeschichte*, 25). Erst nachdem ihre Jugendliebe Saarheim auftaucht und sie sich gegenseitig ihrer Liebe vergewissert haben, gewinnt sie die Kraft, ihr freudloses Leben zu erhalten:

> Eduard [d. i. Saarheim], vermag die Liebe nichts, als nach Glück zu streben? Die meinige wirkt anders. Sie gibt mir Muth, meine Pflicht zu erfüllen. – Ach, ohne sie hätte ich ihn nicht! Ich fühle es mit Schaudern – ohne Dein Andenken in meinem Herzen würde ich mein Kind nicht lieben können. (*Ehestandsgeschichte*, 61)

Eine Beziehung kann also auch nicht funktionieren, wenn keinerlei Liebe vorhanden ist, und genau das erfährt auch Sophie in der Konvenienzehe mit Z.: „An einer so künstlichen Existenz mußte nach und nach bald dieses bald jenes Gerüste abbrechen. Doch hielt Sophie ihr Loos nur für das allgemeine Loos ihres Geschlechts, das sie nur etwas bitterer fühlen möchte." (*Sophie*, 253) Sophie wird in dieser Ehe unglücklich, und der Beginn ihrer psychosomatischen Krankheit, bestehend aus „Resignation und Exaltation" (*Sophie*, 253), hat hier seine Wurzeln. Die erzwungene Konvenienzehe muss also auch immer scheitern, weil hier sowohl Herz als auch Geist verkümmern. (Bezeichnenderweise entstehen aus diesen Verbindungen auch keine Kinder, oder – wie bei Sophie – nur kränkliche Kinder, die bald sterben.) Es fehlen hier die notwendige gegenseitige Achtung und Teilnahme, das Vertrauen und die Freundschaft, die Gleichgestimmtheit der Seelen und der geistige Austausch.

Demonstriert wird dieser Gedanke an einem Typ Mann, der stets als Ehepartner in Konvenienzehen auftritt: Er ist Geschäftsmann oder Soldat, der dem Reichtum des Gefühls und des Verstandes seiner Frau gänzlich mit Unverständnis gegenübersteht. Sein geistiges und emotionales Repertoire ist sehr einfach bis hin zur Grobheit, welche sich in Gleichgültigkeit und Beleidigungen gegenüber der Frau manifestiert. In der Ehefrau wünscht dieser Mann, seine Eitelkeit zu befriedigen, wenn diese mit ihrer Schönheit in Gesellschaft glänzt, ansonsten soll sie dem einfachen Bild einer Hausfrau entsprechen.

Die geistvolle und empfindsame junge Frau muss in einer solchen Beziehung – wie beispielsweise Julie mit Rader oder Sophie mit Z. – stets ihre Gefühle unterdrücken. Über Julie heißt es:

> Es schlichen Tage, Monate, Jahre dahin, und immer öder schien ihr der Pfad zu werden, den zu wandeln die Bestimmung ihres Lebens war. Ewig ungetheilte Empfindungen im Busen verschließend, in voller Wärme des Gefühls zu einer kalten mechanischen Existenz verurtheilt, in der Blüte des Lebens der Aussicht weiterer Entwickelung beraubt […]. Wenn sie so einen ganzen Tag lang sorgfältig bedacht gewesen war, kein Gefühl in ihrer Brust aufkommen zu lassen, und ihr Gemahl, ungestört in seiner Alltäglichkeit, sich darum freundlicher an den Spieltisch setzte […], dann tönte es in ihrem Herzen: Lebendigtodte, wann empfängt dich das Grab? (*Ehestandsgeschichte*, 24-25)

Aber auch Sophie muss in ihrer Liebesehe mit Schellberg ihre Gefühle, wie es heißt, in sich selbst zurückdrängen, denn auch ihre Emotionen und ihre Leidenschaft bleiben von dem nachlässig und gleichgültig gewordenen Ehemann unerwidert, diesmal indes von einem Mann, der als mit allen Vorzügen des Herzens und des Geistes ausgestattet bezeichnet wird. Aus dem beständigen Zurückdrängen des Gefühls jedoch entstehen innere Spannungen, die sich in Depressionen und in körperlichen Krankheiten manifestieren. Julies Körper erliegt ihrer „erzwungenen Existenz" (*Ehestandsgeschichte*, 73), und sie bezeichnet sich selbst als „rettungslos krank" (*Ehestandsgeschichte*, 75). Nachdem sich ihr Schicksal geklärt hat, sie sich für einen Geliebten in der Ferne und den Ehemann an ihrer Seite entschieden hat (und freilich ihr Ehemann sich auch stark gewandelt hat), wird ihre Gesundheit wieder kräftiger und auch das so spät noch in der Ehe mit Rader geborene Kind darf überleben. Sophie in der komplementären Situation indes hat nicht die Möglichkeit, wie Julie das Blatt zu wenden, da sie ja ihre große Liebe geheiratet hat. Sie erliegt dem Konflikt, in den sie durch die enttäuschte Liebesehe und die Existenz des sie umwerbenden Freundes geraten ist – ihre psychische Krankheit wird immer manifester, bis sie an Schwindsucht stirbt.

Huber geht mit ihrer Darstellung der psychosomatischen Krankheit weit über den zu der Zeit gängigen Topos des Krankwerdens aus Liebe hinaus, welcher in praktisch jedem Text weiblicher Provenienz mindestens ein Mal aufgegriffen wird. Diese Krankheit manifestiert sich in der Regel in hohem Fieber und lang anhaltender Schwäche, nicht aber, wie in den beiden vorliegenden Texten, in dauerhaften Depressionen mit körperlichen Symptomen. Hier handelt es sich nicht um die punktuelle Erkrankung aus Liebeskummer,

sondern um einen tiefliegenden Konflikt zwischen Rollenerwartungen, Ansprüchen an die ‚weibliche Bestimmung' und den eigenen Empfindungen. Die Frau ist quasi zu einer krankmachenden Existenz verdammt, da die an die weibliche Rolle geknüpften Erwartungen an sich schon widersprüchlich sind: Diese definieren die Frau über das Gefühl und die Liebe (Frau = Natur, Geschlecht, Materie), verlangen aber gleichzeitig von ihr, die Emotionen in der Ehe zu mäßigen und über allen Dingen zu stehen. Nun soll sie im Bewusstsein ihrer moralischen Überlegenheit gegenüber dem Mann mit Freuden nüchtern, erduldend, verzichtend, ergeben und vergebend sein. Darüber hinaus steht die an sich schon widersprüchliche Rollenerwartung in einem Kontrast zu der „natürlichen Beschaffenheit der Geschlechter" (vgl. *Sophie*, 261), welche beim Mann das Gefühl versiegen, bei der Frau das Gefühl durch Ehe und Mutterschaft stärker werden lässt, wodurch die Frau in doppelter Hinsicht an der Erfüllung ihrer ‚Bestimmung' zerbrechen muss. Ihre Lebensform wird ihr in hohem Maße von einer Gesellschaft vorgegeben, welche die Lebensweise der Frau an der von ihr definierten ‚weiblichen Bestimmung' ausrichtet, gleichzeitig aber ist die Frau durch diese Konventionen dazu verdammt, „daß ihr Leben ihre Bestimmung zerstört" (*Sophie*, 295). Die Krankheit ist in diesem Falle also nicht, wie feministische Forscherinnen dies für andere Texte von Frauen herausgearbeitet haben, als Subversion zu verstehen, sondern als Folge eines als schuldhaft empfundenen und quasi unausweichlichen Scheiterns an der Weiblichkeitsnorm und den Rollenerwartungen gegenüber den Frauen. Auch gestaltet Huber hier eine ganz andere Form der psychischen Erkrankung, als dies aus den Texten der männlichen Romantiker bekannt ist. Dort gilt der „Wahnsinn" als positiver Zustand, der dem Romantiker den Austritt aus der beengenden Realität und somit wahres Sehen und Empfinden des der Alltagswelt enthobenen Wunderbaren ermöglicht.

Es konnte gezeigt werden, dass die Eigenarten der beiden Männertypen – die des groben, einfältigen und häufig alten Mannes der Konvenienzehe und die des hochgelobten Mannes der Liebesehe – aus unterschiedlichen Gründen verantwortlich sind für das Unglück der Frauen. Nun gibt es noch einen dritten Typus, den ‚Liebhaber', auf den freiwilliger Verzicht geleistet wird, und welcher einige Eigenschaften besitzt, die ihn von den beiden anderen Typen unterscheiden. Lehrbach (*Sophie*) und Saarheim (*Ehestandsgeschichte*) kommen in ihrem Reichtum an Geist und Gefühl dem geliebten Schellberg sehr nahe, unterscheiden sich aber von ihm durch ihre Feinfühligkeit und Aufopferung gegenüber der Frau. Sie leben nur für diese, erfüllen ihr alle

Wünsche, geben sich selbst gleichsam auf, um der unglücklichen geliebten Frau ein wenig Glück zu verschaffen („daß für sie zu leben der Zweck seines ganzen Daseins war"; *Ehestandsgeschichte*, 54). Anders als der grobe, einfältige Geschäftsmann der Allianzehe, anders auch als der erfolgreiche und interessierte, aber dennoch kindlich-naive Schellberg[44] ist der Verehrer und Freund ein künstlerisch interessierter oder gar künstlerisch tätiger Typ. Damit ist er indes weit entfernt von dem romantischen Künstler der Texte männlicher Provenienz. Ihm fehlen dessen Zerrissenheit, dessen Narzissmus, das einsam-melancholische Umherschweifen auf der Suche nach den eigenen Wurzeln und Identität und vieles mehr. Der hier vorgestellte Typus des jungen, heiratsfähigen und -willigen Mannes hat seine Transitionsphase bereits abgeschlossen, die Zeit des Ausprobierens und Suchens liegt hinter ihm, er weiß nun, was er will (nämlich die Protagonistin des Textes), und verfolgt dieses Ziel auf eine gerade, aber uneigennützige und rücksichtsvolle Weise. Er kann sich selbstlos für die geliebte Frau – und um diese geht es, nicht, wie bei den männlichen Autoren, um den Mann – aufopfern und sein Leben in ihren Dienst stellen. In einem anderen Text skizziert Huber das ideale Paar folgendermaßen:

> Ida war in der Blüte der Schönheit und Jugend, als Hugo, aus den Feldzügen für das Vaterland zurückkehrend, sie bei einem Besuch in der Hauptstadt kennen lernte und liebte. Hugo legte gegen Ida's Reize eine ehrenvolle Narbe in die Wagschale der Ansprüche, gegen ihre sorglose Jugend einen geprüften heitern Sinn, gegen ihr reiches Heirathsgut ein Amt, von dem aus seine Verdienste ihm den Weg der ersten Ehren eröffneten. (Huber: *Der Ehewagen*, 192)

Der Schönheit, Jugend und Kindlichkeit der Frau stehen also in diesem dichotomischen Modell Kühnheit, reiferes Alter (in der Regel Ende 20) und geistige Reife gegenüber. Ganz anders als bei Hoffmann, der eine vernünftige junge Frau und einen zerrissenen jungen, romantischen Mann modelliert, zeigt Huber einen gereiften jungen Mann und eine sehr junge Frau, die noch nicht selbst über ihr Leben entscheiden kann, mithin als ein Opfer der Entscheidungen der Männer (Vater, Ehemann) erscheinen muss.

Das Künstlerische bei dem jungen Freund manifestiert sich also nicht in einem egoistischen Künstlertum, sondern in seinem Bestreben, Kunst in das

[44] Alles, was ich hier über Schellberg sage, gilt auch für Grünau, die andere Männerfigur, die in einer Liebesehe dargestellt wird, in Hubers Erzählung *Das mißlungene Opfer*.

Leben der geliebten Frau zu bringen: „Ihr Leben erhielt wieder eine Art von kunstmäßigem Gehalt, den sie verloren geglaubt hatte […]“ (*Sophie*, 279). Kunst wird hier also verstanden als die Bereicherung des Alltags und der mit ihm verbundenen Pflichten mit geistiger Anregung und Liebe, als ein notwendiger Teil des täglichen Lebens also, den die Frauen, anders als die Männer, zu bewahren wissen, nicht aber alleine realisieren können.

Doch sind die ‚Kunst des Lebens‘ und die Geschlechterbeziehung in jedem Fall zum Scheitern verurteilt, denn die Erzählerstimme und die weiblichen Figuren deuten mehrfach an, dass das Verhalten des Verehrers nur ein temporär andauerndes ist, vergleichbar mit der Phase der Bewerbung, nach der sich der Überdruss einstellt. Bezeichnenderweise hält auch der Sophie über alles liebende Lehrbach Schellberg als *Ehemann* „nicht für verpflichtet, die Bedürfnisse von Sophiens Schwärmerey zu erfüllen. […] Sie fehlen“, sagt er, „– nicht Schellberg – der feste Mann soll sich nicht ändern, das Weib soll es.“ (*Sophie*, 280, 320) Die Männer fühlen sich stets in ihrem Tun im Recht, und zwar qua Geschlechtszugehörigkeit. Dies ändert sich erst, als es zu spät ist, nämlich als Sophie bereits tot, sie mithin also wiederum unerreichbar ist.

Wie immer wieder deutlich wird und schon an anderen Stellen erwähnt wurde, klinkt sich Huber mit ihren Texten nicht in den romantischen Diskurs ein und reflektiert nicht dessen poetologische, ästhetische oder philosophische Ideen. Mit der Gestaltung der oben untersuchten Themen – Weiblichkeitsnorm, Männlichkeitskonstrukte, Krankheit, Kunst, Konvenienzehe, Liebesehe – verfolgt sie vielmehr ein lebenspraktisch didaktisches und im Rahmen des Gegebenen emanzipatorisches Ziel zur Verbesserung der weiblichen Situation. Das Problem der Verlängerung des Augenblickes, des dauerhaften Glücks der romantischen Liebe wurde auch von den männlichen Autoren der Romantik erkannt und reflektiert. Doch weder bei Hoffmann noch bei anderen männlichen Autoren wird dieses Thema als Problem der *männlichen Natur* bezeichnet (der Mann stellt dort ja die Norm des Menschen dar), sondern als Problem der Liebeskonzeption an sich. In der Auseinandersetzung mit dem Thema Allianzehe vs. Liebesehe fehlt bei Hoffmann und anderen männlichen Autoren der Typus des groben Allianzpartners gänzlich, denn auch dieser Typus spielt nur für das Schicksal der Frauen eine Rolle, nicht aber für die Entwicklung des jungen romantischen Künstlertyps als des typischen Helden der Texte männlicher Autoren.

c) Die Verinnerlichung der Weiblichkeitsnorm bei den jungen Frauen

Wie sehr die jungen Frauen Julie und Sophie die herrschenden Normen verinnerlicht haben, zeigt sich daran, dass sie, die beide aufgrund ihrer emotionalen Konflikte in ihrer Ehe seelisch krank werden („gemüthskrank" heißt es in *Sophie*, 301), sich stets selber die Schuld an diesem Zustand geben, welchen sie als einen krankhaften Zustand der Nichterfüllung ihrer Rollenvorgaben empfinden. Julie beschuldigt sich, mit der Erfüllung ihrer Pflichten in ihrer Konvenienzehe nicht zufrieden zu sein und statt dessen das Gefühl zu haben, emotional zu verkümmern, und genauso sagt Sophie: „[…] ich bin krank, ich bin nicht, wie ich sollte, nicht, was ich sollte!" (*Sophie*, 317) Genau wie Sophie beschuldigt sich auch die Protagonistin in *Das mißlungene Opfer* selbst, zu hohe Ansprüche an ihren Mann innerhalb ihrer Liebesehe zu stellen. Ihre Formulierung zeigt deutlich, dass sie die verinnerlichte Norm nicht in Frage stellt, sondern sich selbst die Auflage macht, dieser zum Wohle des Mannes zu entsprechen und dabei zufrieden zu sein:

> Wenn nun eine schale Alltäglichkeit Gefühl und Geist entbehrlich macht, wenn das vergötterte Mädchen, das angebetete Weib mit der Zeit zur wohlbestellten Haushälterin und Kinderwärterin werden mußte – an *mir* ist ja die Schuld, daß in diesem Busen ein noch innigeres Feuer lodert, wie damals, da Jugend noch meine Wangen färbte. Entschädigt bin ich: was ich als Hausfrau, als Kinderwärterin tue, das Hemd, das ich nähe, der Brei, den ich rühre – es macht mich stolzer, wie ehemals meiner Liebe Glück. […]. Ich bin nicht unglücklich. […] Daß ich die Notwendigkeit nicht ohne Bitterkeit ertrage, ist *mein* Fehler; mein Gefühl ist ungerecht; es ist das eigennützige Begehren, daß Grünau [das ist ihr Ehemann] auf *meine* Art glücklich sein soll – mir sollte genügen, daß er es ist, und ich sollte nur in meinen Kindern, in meinen Pflichten leben. […] Ich werfe Euch nichts vor; es ist Bedingung Eurer Natur, so leicht ohne Gefühl fertig zu werden – ja ich beschuldige mich, auf einen Abweg geraten zu sein – (Huber: *Das mißlungene Opfer*, 112-114; Hervorhebungen im Original.)

Anders aber als die weiblichen Figuren bezieht der jeweilige Erzähler eindeutig für die Frauen und gegen die Männer Stellung: Der männliche Erzähler in „Sophie" bezeichnet nicht, wie Sophie selbst dies tut, die Frauen als schuldig, sondern er macht einerseits das männliche Verhalten verantwortlich für das Unglück der Frauen, andererseits stellt er die (von Frauen und Männern gleichermaßen verinnerlichte) Weiblichkeitsnorm, welche von der Frau das resignative Sich-Abfinden mit ihrem Schicksal (also der ‚Natur' des Mannes) fordert und als Entschädigung den Stolz auf Hauswirtschaft und Kinder-

erziehung anbietet, als fehlerhaft dar. Gleichzeitig wird das Konstrukt der männlichen Rollen, das ein solches Schicksal für die Frauen unproblematisiert vorsieht, der Kritik unterzogen.

Der Erzähler in *Sophie* tritt zu Beginn des Textes als Ich-Erzähler auf. Er sieht den Leichenzug bei Sophies Begräbnis und geht, neugierig gemacht durch die unterschiedlichen Bemerkungen anderer Personen über die Verstorbene, der Geschichte dieser Frau nach. Diese rekonstruiert er aus verschiedenen Papieren und Gesprächen. Das Resultat ist „diese belehrende Geschichte" (*Sophie*, 241), die das explizite Ziel verfolgt, Sophies Verhalten zu erklären und die Frau zu verteidigen, um dabei als Exempel zu dienen und das Verhalten der potentiellen Leser gegenüber Frauen zu verbessern: „Besonders aber fraget Euch, ob Ihr nie einer feinen und hohen Seele durch eure Behandlung Verirrungen und unschuldig verdiente Leiden zubereitetet. Lenket ein, wenn es noch Zeit ist […]." (*Sophie*, 241) Der Rahmenerzähler ist also eindeutig als männlicher markiert, die Frau als das zu verteidigende Opfer. Die von Sophie (und ebenso von Julie) verinnerlichte Norm wird als unerfüllbar unter den herrschenden Umständen bloßgelegt. Das beständige Streben der Frauen danach, den Ehemann glücklich zu machen – ihre wichtigste Vorgabe im Rahmen ihrer Aufgabe als Gattin, welche umgekehrt die einzige Quelle des Glückes für die Frau darstellen sollte („sie würde beglücken, also glüklich seyn können", *Sophie*, 247) – kann in einer Verbindung, welche die Frau selber unglücklich macht, nicht ans Ziel kommen: „Wie es auf diese Weise um die Erfüllung ihres edeln Traumes, Glük zu verleihen, das sie selbst entbehrte, aussehen mochte, wird man leicht ermessen können. […] Sie machte ihren Mann nicht glüklich, ob sie gleich unaufhörlich darnach strebte." (*Sophie*, 254) Auch die schon erwähnte Meinung, dass die Frau zwar treu ihre Pflichten zu erfüllen habe, dabei aber Liebe und geistige Anregung brauche, ist eine kritische Stellungnahme des Erzählers für die Anliegen der Frauen. Das „Abbeten des todten Buchstabens [ihrer] Pflicht" (*Ehestandsgeschichte*, 77) dagegen könne nicht anders als krank machen, denn in einem richtigen Verhältnis bereitet die Erfüllung der Pflicht Freude (ebd.). Julies und Sophies Krankheit wird nicht als exaltierte, empfindsame oder hysterische Scheinkrankheit dargestellt – der Erzähler in *Sophie* betont vielmehr immer wieder, dass diese Frau keine „Schwärmerin" sei und nichts „überspanntes" und „romanhaftes" habe (vgl. *Sophie*, 247) –, sondern als Ausdruck unvermeidlicher, aus dem Konflikt zwischen Rolle und Gefühl entstehender, krankmachender innerer Spannungen. Diese setzen sich unter anderem zusammen aus Resignation, aus den beständig verdrängten Emotionen, aber

auch aus dem permanenten eigenen Schuldgefühl und dem Gefühl des Versagens gegenüber der Weiblichkeitsrolle und dem Ehemann. In seiner Kritik an der Rolle der Frau und dem Verhalten des Mannes geht der Erzähler sogar so weit, die Untreue von Frauen zu verteidigen:

> Sie gieng dem Ursprung der Untreue manches Weibes nach; […] Aber von dem allen weiß der Ehemann bald nichts mehr; er besitzt; er liebt sein Hausweib, die Mutter und Wärterin seiner Kinder, seine Köchin, seine Gesellschafterin – was aber, von dem Bräutigam zur Braut, Liebe geschienen hatte, die innigen oder stürmischen Gefühle, die Liebkosungen, die Verherrlichung der Geliebten: das war nur die Bewerbung des Menschenmännchens, wie das Windspielmännchen nach seiner Art auch um sein Weibchen buhlt. Unverändert bleibt unterdessen bey der Frau die Stimmung ihres Geistes, das Bedürfniß ihres Herzens: doch geschieht es oft, daß ihre Lage, die Pflichten, die Freuden und die Leiden ihrer Existenz als Mutter, sie ruhiges Entbehren lehren, bis bleyerne Gewohnheit ihr Wesen ihrem Verhängniß gleichstellt, oder die Hand des Alters sie fühlloser macht. Wenn aber ein anderer Mann erschien, und aus seinem Munde wieder jene Sprache an ihre Ohren tönte, die sie sonst mit solchem Entzücken vernommen hatte, wenn er ihr die Achtsamkeit, die sanfte Beschützung weiblicher Schüchternheit wieder darbot, der sie sich einst so gern hingegeben hatte […] wenn sich nun die Arme zum zweytenmal betrügen ließ, o dann falle der Fluch auf den selbstsüchtigen, stumpfsinnigen Ehemann, nicht auf die Unglückliche, der das Grab allein jetzt einen treuen Freund gewähren wird! (*Sophie*, 266-267)

Um die herrschenden Konstrukte erfüllen zu können, müssen also einige Bedingungen verändert werden: Der Frau muss Bildung zuteil werden und sie muss in einer liebevollen Beziehung leben, die sie ihre Pflichten mit Freuden erfüllen lässt.

d) Die Lösung: der freiwillige Vernunft- und Freundschaftsbund

Dieser Gedanke erscheint zunächst vor dem bisher Gesagten als ein Widerspruch in Hubers Denkgebäude: Einerseits betont Huber ja immer wieder, dass auch die Liebesehe scheitern muss und die Frau nicht glücklich machen kann, gerade weil sie auf Liebe begründet ist, andererseits sagt sie, dass eine Beziehung ohne Liebe nicht funktionieren kann. Worin besteht nun also die ‚Lösung'? Huber entwirft tatsächlich eine ‚Lösung' des Geschlechterproblems, und zwar die gleiche, die zahlreiche andere weibliche Autoren in ihren Texten vorschlagen: Der freiwillige Vernunft- und Freundschaftsbund, der auf gegenseitiger Achtung, Gleichgestimmtheit und Treue beruht,

aber – und das ist das Entscheidende – *auf Erotik verzichtet*. Wenn von der Liebe als Basis der Liebesheirat die Rede ist, ist immer die leidenschaftliche Liebe gemeint, das Begehren, das – beim Mann – verfliegt, sobald er nicht mehr werbend und sehnend ist; die Liebe als notwendiger Bestandteil der alltagstauglichen Beziehung aber ist ohne Leidenschaft, sie ist Achtung und Zärtlichkeit. Ein ganz wichtiger Aspekt dieser Beziehung besteht außerdem darin, dass die Frau sich *freiwillig* zu dieser Verbindung entschließt und nicht, wie es für die Allianzehe üblich war, mehr oder weniger in sie gezwungen wird. Als Julie von ihrem (charakterlich gewandelten) Ehemann das Angebot erhält, sich von ihm scheiden zu lassen, verzichtet sie auf ihre große Liebe und entscheidet sich voller Glück für Rader:

> Jetzt danke ich Euch den unverhofftesten, den wohlthätigsten Augenblick meines Lebens. Ich weiß nun, daß ich nicht umsonst lebte. Jede Mühe, die meine Pflicht mich gekostet haben mag, ist mir nun reichlich gelohnt. […] Jetzt habe ich ja *gewählt*; ich bin Herr meines Schicksals gewesen. […] Mein Loos ist schön, mein Vater! Ich bin stolz auf dieses Loos. (*Ehestandsgeschichte*, 86-88; Hervorhebung im Original.)

Julie betont weiter, dass sie nur hier, nur in der Beziehung mit Rader, mit dem sie sich auf ein Vater-Tochter-Verhältnis geeinigt hat (also auf ein Verhältnis ohne Leidenschaft), die dauerhafte „Freude, den Genuß meines Herzens […] in der Erlaubniß, Ihnen Gattin, Tochter, Mutter Ihres Kindes bleiben zu dürfen" (*Ehestandsgeschichte*, 86) finden könne – nicht in der Ehe mit dem leidenschaftlich geliebten und sie leidenschaftlich liebenden Saarheim. Dem vom Mann angestrebten Glück – welches Erfüllung der Leidenschaft, also einen kurzen Glücks*moment* bedeutet – steht die weibliche Sehnsucht nach Liebe, einer dauerhaften Übereinstimmung der Seelen, Zärtlichkeit und die Kraft, den Alltag „kunstmäßig" zu meistern, gegenüber.

Während Hoffmann und andere männliche deutsche Romantiker das Scheitern des männlichen Helden aufgrund der Trennung von sinnlicher und zärtlicher Liebe demonstrieren, propagiert Huber eben diese Trennung als das einzige lebenstaugliche Konzept für die Frauen. Sinnliche und zärtliche Liebe müssen getrennt werden, damit sich einerseits nicht die Enttäuschung über das Verfliegen der sinnlichen Liebe in der Ehe einstellt, andererseits aber auch nicht die Ehe an einem Mangel an (zärtlicher) Liebe scheitert. Die von Huber entworfene ‚Lösung' entspricht also am ehesten der Lebenslösung der Figur Veronika in Hoffmanns *Der goldne Topf*, welche am Ende die Ehe mit

einem nicht leidenschaftlich geliebten, aber geschätzten Freund eingeht. Darüber hinaus scheitert der Hoffmannsche Held mit seiner Liebesvorstellung, weil er die sinnliche Liebe in Kunst sublimiert – ein notwendig egoistischer Akt, der weder lebenstauglich ist, noch der Kunst förderlich. Die Frauen sublimieren ihre sinnliche Liebe auch, aber, genau umgekehrt, in einem gemeinschaftsstiftenden Unternehmen, nämlich in der tätigen Nächstenliebe. Wie schon im vorangegangenen Kapitel gesagt, zeigt Hoffmann das *Scheitern* (*des Mannes*) und entwirft für diesen – anders als für seine Frauenfiguren – auch keine Lösung, während Huber (und Fischer) eine *Lösung (für die Frauen)* entwerfen und dabei auch die Männer mit einbeziehen. Die Lösung erscheint bei Huber indes nicht als unscheinbare Nebenhandlung, sondern als das zentrale Anliegen der Texte, das wohl als Trost, Orientierungshilfe und Anleitung für weibliche Leserinnen dienen sollte. Die Perspektive auf das literarische Geschehen ist also jeweils eine andere. Wenn Hoffmann und andere männliche Autoren zeigen, dass der Mann an seiner egoistischen Ausnutzung der Frau scheitert, geht es ihnen um das Schicksal des Mannes im Rahmen eines philosophischen und poetologischen Konzepts. Wenn Huber zeigt, wie die Frauen unter ihrem Dasein für Mann, Kinder, Haushalt und Gemeinschaft leiden, dann geht es ihr um die Frau und darum, die Bedinungen für die Erfüllung dieser Aufgaben zu verbessern.

Die Erzählung *Eine Ehestandsgeschichte* endet mit der abgeschlossenen Transitionsphase Julies, nämlich mit der positiven Klärung ihres Lebensschicksals; die Erzählung *Sophie* endet mit dem Scheitern Sophies, mit ihrem Tod. Hiermit sind die beiden Muster der weiblichen Transition im Erzählwerk Hubers umrissen: Zu Beginn der Erzählung sind die weiblichen Protagonistinnen im Heiratsalter, also, genau wie die Hauptfiguren der Texte männlicher deutscher Autoren, am Beginn ihrer Transitionsphase. Diese beginnt bei den Frauen indes sehr viel früher, nämlich mit 13-20 Jahren, in einem Alter also, in dem sie noch nicht Herrin über ihr Schicksal sein können. Kindheit und Jugend der weiblichen Protagonistinnen bei Huber werden als Erklärung für ihr Lebensschicksal in einem Rückblick angefügt. Die negativ verlaufende Transition endet bei den Frauen mit dem Tod der Protagonistin, die positiv verlaufende Transition endet in einer Situation, in der die Frau in irgendeiner Form einen Weg für sich und ihr Leben gefunden und aus den Irrtümern der Vergangenheit gelernt hat. Diese Situation stellt die Protagonistin in einem Alter von 30-40 Jahren dar, womit also insgesamt bei den Protagonistinnen in den Texten der Frauen ein sehr viel größerer Zeitraum des Lebens beschrieben wird, als dies in den Texten der männlichen Autoren

der Fall ist. Hierin liegt denn auch der entscheidende Unterschied zwischen der bei Hoffmann und anderen männlichen Autoren dargestellen Transition des männlichen Helden und der bei Huber und anderen weiblichen Autorinnen gestalteten Selbstfindungsphase der weiblichen Heldin: Wie ich in meinen Analysen herausarbeiten konnte, befinden sich Hoffmanns Helden ausschließlich in dem *pubertären Stadium* der Selbstfindung, das durch das trotzige Verlassen der Familie, den revolutionären Aufbruch, das Sprengen aller Grenzen, den Glauben an Ideale und das egoistische ‚Benutzen' aller anderen Menschen für die eigene Selbstfindung gekennzeichnet ist. Die Heldinnen in den Texten der Frauen dagegen enden nach einem Weg der Suche im *Stadium der Reife*, welches die männlichen Helden bei Hoffmann niemals finden. Die Heldinnen streben danach, Ruhe in ihrem Dasein und einen zufriedenen Alltag zu finden, also das genaue Gegenteil dessen, was die Männer anstreben, die ja gerade alles Alltägliche verlassen wollen. Auch alle anderen für die Protagonisten männlicher Autoren typischen Elemente der Selbstfindungsphase gelten so nicht für die Frauen (bei Huber) – Letztere sind sehr viel abhängiger von Familie und Konventionen und leben in dem engen Korsett ihrer Rollennorm, die sie nur lockern, nicht aber sprengen können (und wollen). Die männlichen Autoren orientieren sich gewissermaßen an (romantischen) Idealen, während die weibliche Autorin sich mit dem ‚Realen' auseinandersetzt.

2.2.2 Caroline Auguste Fischer: Margarethe *(1812)*

Dass Caroline Auguste Fischer unter den Autorinnen ihrer Zeit aufgrund der literarischen Qualität und des emanzipatorischen Gehalts ihrer Texte eine exzeptionelle Stellung innehat, zeigt sich besonders an dem Roman *Margarethe*. In diesem ästhetisch hochwertigen und ungewöhnlichen Text werden mehr Themen verarbeitet, als dies in der Mehrzahl der Texte weiblicher Autoren der Fall ist. Fischer zitiert die bekannten Schemata an, erfüllt sie auch teilweise, unterläuft aber auch viele Erwartungen. Das Ergebnis ist eine ungewöhnliche Auseinandersetzung mit den Normen von Männlichkeit, Weiblichkeit, Geschlechterbeziehungen, Liebe und Ehe einerseits und mit dem Gedankengut von Aufklärung und Romantik andererseits. *Margarethe* ist wohl der einzige Text einer Frau in Deutschland, in dem das für die männlichen Romantiker so wichtige Thema Kunst und Künstlertum breiten Raum einnimmt und darüber hinaus eine weibliche Künstlerfigur gestaltet wird. Anita Runge (1997) bezeichnet *Margarethe* als den ersten Künstlerroman einer Frau und

betont seine Bedeutung: „Bis heute hat die Literaturgeschichtsschreibung nicht wahrgenommen, daß die weibliche Antwort auf das frühromantische Kunst- und Liebesideal, die Dorothea Schlegels *Florentin* vermissen läßt, in Caroline Auguste Fischers Roman *Margarethe* […] vorliegt." (75). Wie bereits in den vorangegangenen Unterkapiteln möchte ich auch im Folgenden von der Figurenkonstellation ausgehend die relevanten Themen untersuchen.

a) Die Figurenkonstellation als Ausgangspunkt: das Dreieck

Wie in allen hier behandelten Texten (männlicher und weiblicher Autoren) ist es auch ein Merkmal des vorliegenden Romans, dass die Figuren Dreieckskonstellationen bilden. Die vier in *Margarethe* auftretenden Handlungsträger – Margarethe, Rosamunde, Stephani und der Fürst – bilden sogar gleich mehrere Dreiecke der bekannten Konstellation ‚ein Mann zwischen zwei Frauen' und ‚eine Frau zwischen zwei Männern': Gretchen steht in Beziehung zu dem Fürsten und zu Stephani; Stephani steht zwischen Rosamunde und Gretchen; der Fürst wird in seiner Beziehung zu Rosamunde und Gretchen dargestellt. Rosamunde steht zwischen Stephani und dem Fürsten, aber auch zwischen Stephani und dem Mann im Allgemeinen.

Es ist auffällig, dass die Dreieckskonstellation in diesem und, wie aus den bisherigen Analysen bekannt, auch in anderen Texten der Zeit so im Vordergrund steht, und die Themen Geschlechterbeziehung, (romantische) Liebe, Ehe, Familie und Künstlertum an diese geknüpft sind. Das bedeutet, dass es immer einen anderen gibt, zwei Personen zur Auswahl und damit auch eine Person, die Konflikte herausfordert und deren Bewältigung notwendig macht. Nun scheint es nicht besonders ungewöhnlich, dass Literatur Konflikte thematisiert und diese in der Liebe durch eine dritte Person entstehen, denn das Glück ist kaum literarisch darstellbar: Das (literarisch relevante) Ereignis – wie Lotman (1993, 332 ff.) so einsichtig darlegt – entsteht immer aus der Abweichung von der Regel. Wenn wir also – wie es in unserer Kultur üblich ist – davon ausgehen, dass eine Liebesbeziehung aus Mann und Frau besteht, so muss die Störung logischerweise durch eine dritte Person kommen. Das Auffällige der hier im Zentrum stehenden Texte ist indes die Häufung dieses Themas. Wenn jeder Text eines bestimmten Zeitraumes in unterschiedlichen Variationen eine bestimmte Konstellation modelliert, so muss eine besondere – psychologische, sozio-kulturelle, poetologische – Relevanz darin liegen. Dies ist umso einsichtiger, wenn wir bedenken, dass mit der konfliktreichen Dreieckskonstellation stets das gleiche Themenrepertoire

verknüpft ist. Das heißt, dass die Modellierung der Dreieckskonstellation auch eine Auseinandersetzung mit der uns so selbstverständlich gewordenen kulturellen Konzeption der Ehebeziehung (Mann + Frau) darstellt. Meine These ist, dass der Roman *Margarethe* die Unmöglichkeit der sich als exklusive Zweierbeziehung darstellenden romantischen Liebe verhandelt.

b) Gretchen: die realhistorische und die romantische Weiblichkeitsnorm und ihre Unterwanderung

Oberflächlich betrachtet bilden die beiden Frauen, Rosamunde und Gretchen, die in vielen Texten variierte Polarität negative Frau vs. positive Frau. Die erste stellt eine starke, ‚emanzipierte' Frau dar (Künstlerin, Amazone,[45] Herrscherin[46]) und die zweite die dem zeitgenössischen Ideal entsprechende engelhafte, sich unterordnende Kind-Frau. Rosamunde und Gretchen sind die Verkörperung der Sinnlichkeit und der Heiligkeit, sind Venus und Madonna und stehen für den Gegensatz von Kunst und Natur. Die genauere Analyse kann jedoch zeigen, dass Fischer diese zu ihren Lebzeiten herrschende Polarität von Weiblichkeitsimagines anzitiert, um sie zu unterlaufen. Die beiden zunächst so unterschiedlich scheinenden Frauen Rosamunde und Gretchen gehen nämlich unterschiedlich motiviert und auf verschiedenen Wegen zu sehr ähnlichen Zielen.

Gretchen scheint in ihrem Äußeren und ihrem Charakter dem Klischee oder dem Rollenkonstrukt der idealen positiven Frau voll zu entsprechen. Sie wird als vollendet schön beschrieben, und diese Schönheit erhält von Anfang an Attribute des Heiligen und Überirdischen. Ihr Charakter hat die unverstellte Unschuld des reinen Kindes oder des göttlichen Menschen. Der von heuchelnden Höflingen umgebene Fürst bittet Gretchen, ihn täglich zu besuchen, um ihn aufzuheitern, und thematisiert dabei immer wieder, wie wichtig für ihn ihre kindlich-unschuldige Unverstelltheit und Ehrlichkeit sei. Gretchen kommt vom Lande und ist, wie es heißt, gänzlich ungebildet, dabei sittsam und fromm, sanft und gutmütig, zartfühlend und mitleidig mit allen Menschen. In ihren auf Dialog angelegten Briefen an die Mutter holt sie sich des öfteren Rat und bittet um Erlaubnis für verschiedene Entscheidungen. Dabei bittet Gretchen auch häufig darum, ihre Fragen an den Pfarrer weiterzuleiten, der die Quelle ihrer Lebensweisheiten zu sein scheint.

---

45 Ein Beispiel hierfür ist Wilhelmine in Fischers *Die Honigmonathe*.

46 Ein Beispiel hierfür ist die Herrscherin Iwanova in Fischers *Der Günstling*.

Die schöne, naive, fromme Kind-Frau Margarethe erfüllt also alle zu der so genannten Bestimmung der Frau gehörenden weiblichen Tugenden, welche darauf ausgelegt sind, im Stillen als Hausfrau, Mutter, Wohltäterin und Gattin zu wirken und andere Menschen – vor allem den eigenen Ehemann – zu beglücken. Bei der ersten Begegnung zwischen Stephani und Gretchen ist diese als Christkind verkleidet und trägt eine Krone auf dem Haar und einen Palmzweig in der Hand. Stephani beschreibt diese Begegnung mit folgenden Worten:

> Ich trete näher, sehe ein Wunder unvergleichlicher Schönheit, eine Jungfrau im höchsten Sinne des Worts. Meine Knie wollen sich beugen. Da nimmt sie die Krone vom Haupt, und reicht sie mir mit einem Palmzweige. In dem Augenblicke fällt ein Lichtstral in meine Seele. Ich erkenne das himmlische Kind, was mir im Fieber einst Trank reichte. Aber die göttliche Erscheinung wendet sich von mir und verschwindet. (*Margarethe*, 154)

Mit dieser Beschreibung und dem wie ein symbolischer Akt anmutenden Überreichen des Palmzweiges durch die Frau an den Künstler erscheint Gretchen als die Verkörperung der in der Frühromantik neu entstandenen Figur der Priesterin und Lichtbringerin (vgl. z. B. Becker-Cantarino 1979). Diese ist die ideale, schöne, heilige, tugendhafte Frau, die ihr Leben und Wirken in den Dienst des Mannes stellt und ihn, unauffällig wirkend, zu Höherem führt – zu moralischer Größe, aber auch zu hohem Kunstschaffen.[47] In den Briefen Gretchens an ihre Mutter baut sich auch genau diese Erwartung beim Leser auf, denn Gretchen ihrerseits vergöttert den Maler Stephani, zeichnet ihn vor allen anderen Menschen aus, arbeitet für ihn und hilft ihm heimlich. In den Gesprächen mit dem eifersüchtigen Fürsten betont Gretchen immer wieder, dass sie dem vor Liebeskummer unglücklichen Stephani helfen wolle, dass sie ihr Leben hingeben würde, um seines zu erleichtern, und dass es sie unglücklich mache, wenn irgendetwas von ihren Taten bekannt würde. Nachdem Fischer also alle Erwartungen dahingehend geweckt hat, dass sich zwischen Gretchen und Stephani eine Liebesbeziehung entwickeln und die Frau dabei die Rolle der romantischen Lichtbringerin gegenüber dem männlichen Künstler erfüllen werde, unterwandert sie diese Rollennorm, und zwar durch

[47] Solche Idealisierung und Überhöhung der Frau grenzt diese aus dem Bereich des Realen aus und wertet sie, wie Becker-Cantarino (1979) und Runge (1997, 77) feststellen, in letzter Konsequenz ab.

*Über*erfüllung. Denn Gretchen will zwar andere glücklich machen und würde dafür ihr Leben geben, aber sie beschränkt diesen der ‚weiblichen Bestimmung' zugesprochenen Wunsch nicht auf einen einzelnen Mann – den Ehemann –, sondern sie will *alle* Menschen glücklich machen. Sie will zwar, ohne dafür gerühmt zu werden, für andere wirken, nicht aber im beschränkten Rahmen der Hausfrau, Ehefrau und Mutter, sondern in einem als wohltätige Einrichtung konzipierten Kloster. In mehreren Gesprächen mit dem in sie verliebten Fürsten versucht dieser sie auf seine Liebe, seine Eifersucht und seinen Wunsch nach einer Verbindung mit ihr zu stoßen, doch Gretchen scheint ihn stets misszuverstehen, da ihre Vorstellung von Liebe eine gänzlich andere ist als die des Fürsten: Gretchen nämlich spricht von der *göttlichen Liebe*, während der Fürst die *menschliche Liebe* im Sinn hat. Erstere ist die aller Schöpfung zugrundeliegende Liebe zu allen Menschen, Letztere die leidenschaftliche Liebe zwischen zwei Individuen.

> [Gretchen zum Fürsten:] Grosser Gott! die Liebe ist ja das Allervernünftigste auf der Erde. […] die Liebe erhält, und der Haß zerstört. Nun wäre es ja aber unvernünftig, wenn ich mir einbildete: der liebe Gott wolle seine eigenen Werke zerstört haben. O nein! er hat den Menschen die Liebe gegeben, damit sie erhalten werden, und hat den Heiland gesandt, damit er die Menschen durch sein heiliges Leben an die Liebe – an das Eine, was Noth thut, – erinnere. […] die Liebe hat, so lange sie da ist, noch kein Unheil angerichtet. (*Margarethe*, 100-103)

Nach langem Werben muss der Fürst endlich einsehen, dass Gretchen nicht nur das männliche Wunsch*bild* der Heiligen darstellt, sondern, dass sie tatsächlich *über*irdisch ist und nur die Leidenschaft und Erotik entbehrende göttliche Liebe kennt und kennen will. Dies steht in einem Widerspruch zu der Konzeption von Gretchen als Priesterin und Lichtbringerin, denn in der romantischen Weiblichkeitsimagination der heiligen Kind-Frau steckt durchaus Sinnlichkeit. Die Frau wird in den Raum des Überirdischen gebannt, wodurch die weibliche Sexualität weder gefährlich werden kann, noch alltäglich, statt dessen dem romantischen Mann in seinem Streben nach Höherem dient. Das Überirdische Gretchens dagegen mutiert im Laufe des Romans von der ursprünglich erwarteten Heiligkeit der Idealfrau immer mehr zu dem, was sie wirklich ist, nämlich einer geschlechtslosen Reinheit. In den Gesprächen mit dem Fürsten und der Frau Präsidentin, bei der Gretchen später wohnt, äußert sie ihr ehrliches Erstaunen darüber, dass man von ihr erwarte zu heiraten, und dass man hinter der Ablehnung des fürstlichen An-

trages die Wahl eines anderen Mannes vermute: „[…] ich habe ja gar keinen Mann gewählt, und werde auch keinen wählen!“ (*Margarethe*, 256) Gretchen, die mehrmals betont, dass sie niemals heiraten werde, begreift als ganz selbstverständlich, was zu Anfang des 19. Jahrhunderts durchaus nicht selbstverständlich war: die freiwillige, bewusste Entscheidung für die Ehelosigkeit. Sie entzieht sich damit dem Besitzstreben der Männer (Fürst und Stephani) und der zeitgenössischen Rollenerwartung. Darüber hinaus dreht Gretchen den Spieß gewissermaßen um, denn sie behandelt die Männer genau so, wie diese ihrerseits die Frauen behandeln, nämlich nicht als Individuen, die um ihrer selbst willen geliebt werden, sondern als Vertreter ihres Geschlechts oder ihrer Funktion. So wie der männliche romantische Künstler die Frau nicht als individuelle Person liebt, sondern als göttliche Muse, in der er die Kunst findet, liebt und vergöttert Gretchen den Künstler Stephani als Heiligen, als Engel, nicht aber als Individuum, dem sie sich hingeben möchte. Und so wie der Fürst in Gretchen das Kind und die angehende Hausfrau und Mutter liebt, verehrt Gretchen ihrerseits den Fürsten als den Vertreter der Macht, der, wie sie meint, genau wie sie alle Menschen liebe und glücklich machen wolle (und qua Amt auch könne). Wenn eine weibliche Figur jedoch das für den Mann gängige Liebes- und Beziehungsverhalten an den Tag legt, unterläuft sie alle Erwartungen – die der anderen Romanfiguren und die der Leser. Die Figur des Gretchens ist also als die perfekte Frau angelegt, und zwar sowohl in ihren Eigenschaften als romantische Lichtbringerin, als auch in den Eigenschaften, die sie zur Ehefrau, Hausfrau, Mutter und Wohltäterin prädestinieren. Wenn in der dichotomischen Geschlechtscharakteristik um 1800 der Mann als der eigentliche Mensch angesehen wird, die Frau dagegen als Kind, welches mit Klassifikationen unterhalb und oberhalb des Menschlichen (Engel, Pflanze) versehen wird (vgl. Volker Hoffmann 1983, 87), so erfüllt Gretchen diese Rollenvorgabe gänzlich. Doch dadurch, dass sie die Erwartungen und Konstrukte ernst nimmt, also ‚übersieht‘, dass hinter dem Weiblichkeitskonzept der Heiligen die widersprüchlich-ambivalenten Forderungen stecken, gleichzeitig Hausfrau und Geliebte zu sein, und dadurch, dass sie die Konstrukte damit übererfüllt, unterläuft sie die Normen und stellt sie in ihrer Absurdität und Widersprüchlichkeit bloß. Während Sophie in der gleichnamigen Erzählung von Therese Huber an dem Versuch zerbricht, die widersprüchliche Rollennorm zu erfüllen, entzieht sich Gretchen durch Übererfüllung und lebt ein langes, glückliches Leben, in dem sie alle ‚weiblichen Aufgaben‘ erfüllt, bis auf diejenige der Gattin. Und dass genau in dieser Komponente der weiblichen Rolle das Problem liegt, wird durch die

Gegenüberstellung von menschlicher und göttlicher Liebe verdeutlicht. Auf die Äußerung des Fürsten „Wer wird der Mann seyn, durch welchen du die Liebe begreifst?“ antwortet Gretchen:

> […] da sey Gott vor, gnädiger Herr! daß ich die Liebe jemals durch den Haß begreife. O, glauben Sie es mir! diese ausschliessende Liebe, welche mit dem Hasse so genau verbunden ist, den geliebten Gegenstand so absondern, ja, ohne es zu wissen, verzehren, vernichten will, ist nichts, als eine Ausgeburt der Verderbtheit der Menschen. Liebt Gott so? – Lieben göttliche Menschen so? Kann der Mensch durch diese dürftige, eingeschränkte, und eben deswegen sich selbst zerstörende Liebe, das werden, was er werden soll? – So gewiß nicht, gnädigster Herr! […] Ach diese Liebe ist eine Krankheit, welche tausend und tausend Menschen elend macht, eben weil sie sie für die höchste Gesundheit halten. (*Margarethe*, 335-336)

Signum der menschlichen – und man muss hier ergänzen der *romantischen – Liebe* ist also *Erotik* und *Ausschließlichkeit*, und beides ist destruierend. Mit dem Aspekt, dass die leidenschaftliche Liebe ‚ausschließend‘ ist, möchte ich wieder an meinen Ausgangsgedanken anknüpfen. Denn damit ist ja nichts anderes gesagt, als dass Erotik und Exklusivität alle anderen Menschen ausschließen, also Eifersucht produzieren (Dreieckskonstellation) und damit die ausgeschlossene Person und die ausschließenden Personen gleichermaßen unglücklich werden. In ihrer Entscheidung gegen Stephani und den Fürsten formuliert Gretchen genau diesen Gedanken: „Würden sich die beiden vortrefflichen Menschen, er [d. i. Stephani] und der Fürst, nicht hassen, wenn ich Einen von Beiden erwählte? – Und das müßt’ ich mit ansehen und ertragen!“ (*Margarethe*, 288/289) Das romantisch, exklusiv und leidenschaftlich sich liebende Paar sondert sich außerdem von der Gemeinschaft in einer sich selbst verschlingenden Art und Weise ab. Sowohl dieser Egoismus als auch die Eifersucht und der daraus entstehende Hass wirken destruktiv für die menschliche Gemeinschaft.

Gretchens ‚Lösung‘ besteht darin, die Erotik gänzlich zu sublimieren, womit sie natürlich auch das uralte christliche Ideal des Verzichts lebt. Dies ist keine bewusste Entscheidung ihrerseits, sondern es ist Ausdruck ihrer kindlichen Unschuld und der reinen, heiligen Natur (auch hierin steckt wieder die Übererfüllung des Weiblichkeitskonstrukts, denn die Frau wurde ja in der zeitgenössischen Geschlechterdichotomie der Natur zugeordnet). Das Problem ist aber, dass die sublimierende Transformation der Erotik in eine kindliche oder göttliche – allumfassende und unerotische – Liebe zwar für Gretchen eine adäquate Lebenslösung darstellt, aber nicht verallgemeinert

und auf alle Menschen übertragen werden kann. Der Fürst betont dies gegenüber Gretchen, wenn er sagt, dass sich Mann und Frau immer zusammenfinden werden und auch, zum Zweck der Fortpflanzung, müssen. Hiermit ist letztlich eine grundlegend pessimistische Sicht auf das Geschlechterverhältnis ausgedrückt, denn für die Beziehung der Geschlechter scheint es keine Lösung zu geben.

c) Rosamunde: die Künstlerin und ‚Frauenrechtlerin'

Als Verkörperung der sinnlichen und berufstätigen Frau steht die Figur der Rosamunde in der zeitgenössischen Polarität auf der Seite der negativen Frauen(-bilder). Dies wird durch die Urteile anderer Figuren über sie zunächst bestätigt: Sie gilt als Tänzerin als eine anstößige Person, und man wirft ihr außerdem vor, dass sie eine Verbindung mit dem verliebten Stephani ablehne, ihn also scheinbar unglücklich mache. Damit verstößt sie gleich in doppelter Hinsicht gegen die ‚weibliche Bestimmung', die ja vorsieht, dass die Frau im Hintergrund wirken und den Mann beglücken soll. Doch Rosamunde, die sich nicht, wie Gretchen, in subtiler, sondern in ganz offener Weise allen weiblichen Rollennormen entzieht, ist dennoch keine von der übergeordneten Erzählinstanz abgewertete Figur. Darüber hinaus revidieren auch die Figuren am Ende des Romans ihr Urteil über sie und gestehen ihr zu, dass sie mehr erkannt habe als alle anderen. Rosamunde wird in drei relevanten Beziehungen präsentiert, die im Folgenden untersucht werden sollen: Als emanzipierte Frau wird sie dem die um 1800 gültige Geschlechterdichotomie vertretenden Fürsten gegenübergestellt, als Künstlerin dem männlichen Künstler Stephani und als Verkörperung der Kunst dem Sinnbild der Natur in der Figur Gretchens.

α. *Emanzipatorischer Standpunkt vs. konservative Geschlechterdichotomie und Geschlechtsrollenkonstruktion*

Die Gegenüberstellung dieser beiden Standpunkte erfolgt zum einen in zwei Gesprächen, die zwischen Rosamunde und dem Fürsten stattfinden. Das erste Zusammentreffen findet nach einer Vorstellung statt, bei der der Fürst von der Tänzerin verzaubert wurde. Nach dem Gespräch, bei dem die Unvereinbarkeit ihrer Standpunkte offensichtlich wird, verlässt er sie mit den Worten: „Bewundern kann ich sie [sic] […] aber vor der Liebe haben Sie mich geschützt." (*Margarethe*, 53) Das zweite Mal sucht der Fürst als Freund,

Bewunderer und Förderer Stephanis die Künstlerin erbost auf, um ihr ‚ins Gewissen zu reden'. Er will sie zu einer Verbindung mit Stephani bewegen, damit dessen „Unglück" (der Liebeskummer) ende. Zum anderen wird uns Rosamundes emanzipatorischer Standpunkt durch ein Dokument, „Rosamundens Geschichte" übertitelt, unterbreitet, das sie Stephani zur Erklärung ihres Charakters und Handelns übergibt.

Die Forderungen des Fürsten gegenüber Rosamunde entsprechen genau dem um 1800 herrschenden Tugendkatalog der so genannten weiblichen Bestimmung, der uns aus den bisher analysierten Texten weitgehend bekannt ist. Das zentrale, gleichzeitig aber gar nicht direkt ausgesprochene Anliegen des Fürsten besteht darin, dass dieser, wenn er von Rosamunde fordert, sich mit Stephani zu verbinden, von ihr verlangt, ihren Beruf aufzugeben. Die Berufstätigkeit an sich, vor allem aber das Künstlertum, widersprechen allen Rollenanforderungen an die Frau. Die Frau soll statt dessen in demutsvoller Selbstaufgabe nur für den Mann – ihren Ehemann – da sein, ihm ihre Jugend und Schönheit opfern, ihn schützen, ihn fördern und, wenn er ihr Opfer missbraucht, ihm verzeihen. Die Frau geht durch die Ehe in den Besitz des Mannes über, und der Fürst gesteht dem Mann darüber hinaus zu, seine Frau in egoistischer Weise zu lieben (und auszunutzen):

> […] denn sonst würde sie nie das Eigenthum eines Einzigen, würde nie von ihm als Eigenthum geliebt, genossen und bedauert werden. […] Wer wird ein liebendes Weib mißhandeln, das uns Jugend und Schönheit geopfert, vor mehreren Verirrungen still gewarnt, und die unvermeidlichen großmüthig verziehen hat? […] [Und wenn die Frau Jugend und Schönheit verloren hat:] Er wird Mitleiden haben mit ihrem Schicksale und mit dem seinigen, er wird sie jetzt großmüthig lieben, so wie er sie vormals geniessend und vielleicht eigensüchtig geliebt hat. (*Margarethe*, 51-53)
>
> Seyen Sie ein Weib, ein wahrhaft schönes, ein liebendes Weib! Opfern Sie sich auf, und werden Sie – gelüstet Sie nach Ruhm – durch dieses Opfer grösser, als der, dem Sie sich opfern. (*Margarethe*, 127)

Die Künstlerin aber entzieht sich dem Besitz eines Einzelnen und ist statt dessen für alle da. Gleichzeitig verwirklicht sie ihre eigenen Lebenspläne, was ihr als Egoismus vorgeworfen wird. Damit verhält sich Rosamunde letztlich genauso wie Gretchen, die ja auch die dichotomischenen Normen, welche von der Frau Selbstaufopferung für den Mann und Wirken nach innen fordern, für den Mann dagegen Selbstverwirklichung und Wirken nach außen vorsehen, verletzt. Beide Frauen nehmen nicht in Besitz und entziehen sich der Inbesitznahme durch einen Mann, beide erschaffen und leben einen ei-

genen Selbstentwurf, und zwar ohne Ehemann. Gretchens Standpunkt jedoch knüpft an die traditionelle Konstruktion an und wird daher von den männlichen Figuren nicht als Normverletzung durchschaut, sondern im Gegenteil bewundert. Das gleiche gilt für das Postulat des stillen Wirkens im Hintergrund, das von Rosamunde als Tänzerin unterwandert wird. Sie verletzt damit die dichotomischen Normen, die dem Mann Öffentlichkeit und Ruhm, der Frau Privatheit und Bescheidenheit zusprechen, welche ebenfalls von Gretchen ausgehebelt werden, wiederum aber zunächst unerkannt. Rosamunde sagt, dass die Männer den Ruhm einer Frau nicht ertragen könnten, wohl aber die Größe. Diese nämlich werde von der Frau so eingesetzt, dass die Männer die Überlegenheit der Frauen nicht zu spüren bekämen.

> Denn so weit ich die Männer kenne, ist die Berühmtheit nächst dem Alter, der Häßlichkeit und der Kränklichkeit, derjenige Fehler, welchen sie am empfindlichsten rächen, und vielleicht hat es, seit Männer leben, kaum zehn gegeben, welche wahrhaft groß genug waren, eine grosse Frau zu ertragen. Allerdings ist Berühmtheit und Grösse keineswegs gleichbedeutend, und manche göttlich grosse Frau hat kaum ihren nächsten Verwandten für das, was sie war, gegolten. Diese Grösse können die Männer gar wohl ertragen, um so mehr, da man sie benutzen kann, ohne sie anzuerkennen. (*Margarethe*, 231-232)

Der Fürst führt Gretchen gegenüber Rosamunde als das weibliche Idealbild an, das ganz aus Liebe bestehe:

> Ein Mädchen, das nichts kennt, nichts weiß, als lieben. Ein Engel stralend von Unschuld. Sein Ideal, dafür bürg' ich mit meinem Leben! […] Dieser Engel, voll ewiger Unschuld und Liebe, das Urbild aller Schönheit wird er ihm werden […] (*Margarethe*, 129-130)

Gretchen erfüllt in den Augen des Fürsten das von Rousseau und Fichte aufgestellte Postulat, dass die Frau ganz Liebe sei und nur aus Liebe bestehe. Da aber auch die von allen verehrte und geliebte Tänzerin Rosamunde als ein Sinnbild der Schönheit und Liebe verstanden werden muss, spricht der Fürst hier, ohne es selbst zu merken, den Gegensatz von sinnlicher und göttlicher Liebe aus, und damit den weiter oben bereits analysierten Widerspruch innerhalb der weiblichen Rollennorm. Das Ideal der weiblichen Liebe ist die göttliche Liebe ohne Leidenschaft, gleichzeitig soll die Frau die Geliebte des Mannes sein und sich ihm sinnlich hingeben. Aus den obigen Zitaten geht außerdem hervor, dass mit all diesen Anforderungen an die Frau der Zwang

zur Schönheit verbunden ist. Wenn diese verblüht, bleiben der Frau nur der Trost des männlichen Mitleids und der, ihr Leben durch Nachkommen verlängert zu haben:

> Wozu seyd ihr da? […] als gleich Blumen das Auge zu ergötzen, das innerste Leben zu erquicken, und Früchte zu tragen? […] Was seyd ihr? was bleibt ihr, wenn Früchte nicht an euer kurzes Daseyn erinnern? (*Margarethe*, 125)

Auch hier wieder zeigt sich, dass Gretchen und Rosamunde, so unterschiedlich sie zunächst erscheinen, doch sehr ähnlich sind und einen vergleichbaren Selbstentwurf leben. Denn mit der Verwendung der so häufig gegenüber Frauenfiguren gebrauchten Blumenmetapher setzt der Fürst Rosamunde ebenso in einen Bereich außerhalb des Menschlichen, wie er dies mit Gretchen tut, wenn er sie als Engel und Heilige bezeichnet.

Ein großer Unterschied zwischen Gretchen und Rosamunde besteht indes darin, dass Gretchens Entscheidung gegen die Ehelosigkeit als Teil ihrer Natur dargestellt wird, Rosamunde sich dagegen aufgrund von Erfahrungen und Beobachtungen ganz bewusst gegen die Ehe entschlossen hat. In ihrer Kindheitsgeschichte erzählt sie, dass sie schon früh das Gefühl vermittelt bekommen habe, ungeliebt zu sein, woraus eine gewisse Selbständigkeit erwachsen sei. Als sich der Mann ihrer Schwester, die sie in die Flitterwochen begleitet, als ein höhnischer Betrüger entpuppt, nimmt sie das Schicksal ihrer Schwester und ihr eigenes selbst in die Hand und beginnt, als Tänzerin zu arbeiten und sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen, während ihre Schwester den, wie man sagen kann, für eine Frau ‚üblicheren' Weg einschlägt und sich in Kummer verzehrt. Spätestens in dem Moment, als Rosamunde zu arbeiten begonnen hat, hat sie sich einen Grad an Freiheit und Eigenständigkeit erworben, den sie, wie sie sagt, in einer Ehe niemals würde bewahren können.

> Jemals zu heirathen schien mir, bei der Ueberzeugung, ich werde nie geliebt werden, unmöglich. Auch hatte ich sogenannte glücklichen [sic] Ehen genug beobachtet, um zu wissen, daß Ein Theil durchaus der Leidende seyn müsse, um dieses scheinbare Glück hervorzubringen und zu erhalten. Leiden erregte mir aber nicht Furcht, sondern Eckel. Es schien mir eine Krankheit, die, besonders wo sie anhaltend wäre, den Tod des Geistes nothwendig zur Folge haben müsse. So war ich dann fest entschlossen, es zu fliehen, wie und wo es mir drohen möge, und seine beiden furchtbarsten Feinde, Freiheit und Thätigkeit, zu erhalten. (*Margarethe*, 84)

> Mußt ich nicht lächeln, daß Menschen, die ich ihrer Armuth wegen bedauerte, mich bereichern wollten? daß der gute Graf, der mich so frei sah, wie ein menschlicher Geist es werden konnte, mich durch vornehme Sclaverei zu beglücken dachte? Begeistert und selig über Tausende schwebend, sollte ich mich da unten, wo es mir vielleicht schon nach Jahresfrist nicht mehr gelang, die Falten seiner flachen Stirne zu verwischen, erhoben glauben! – / Diese unbegreifliche Eitelkeit, welcher ich mehrere seines Standes und Geschlechtes ergeben sah, war eben so wenig, als das Schicksal der unglücklichen Weiber, welche ihrer sogenannten Liebe vertraueten, geschickt, mir eine höhere Meinung von den Männern beizubringen. (*Margarethe*, 91)

Aus Beobachtungen der Männer und anderer Ehen weiß Rosamunde also, dass diese für die Frau eine Unterwerfung unter den Mann in mehrerer Hinsicht bedeuten, nämlich in äußerlicher und in emotionaler. Denn es ist Teil der Natur des Mannes, dass er, „der den reizbarsten Sinn für Jugend und Schönheit hat, […] eben deswegen, wenn beide entfliehen, unaussprechlich elend die schreckliche Leere seines Herzens mit irgend etwas, sollte es auch mit dem Hasse seyn, auszufüllen gezwungen ist." (*Margarethe*, 52) Wenn die Frau Jugend und Schönheit verliert, lässt, so Rosamunde, der Mann sie emotional, aber auch de facto fallen (indem er ihr untreu wird) und setzt sie so Misshandlungen aus, vor denen die freie Frau auch im Alter geschützt ist. Weil der Mann der Inhaber der Macht ist (und damit ist jede Form von Macht gemeint, von der Besitzmacht über die Frau, der Macht der Ressourcen bis hin zur Diskursmacht), hat er auch die Möglichkeiten, seiner Natur gemäß zu handeln. Mit der für den Anfang des 19. Jahrhunderts so revolutionären Entscheidung gegen die Ehe und für einen Beruf, für das Künstlertum zumal, erhebt sich Rosamunde über die ‚weibliche Bestimmung' und das Schicksal ihrer Geschlechtsgenossinnen. Genau wie der überirdische Engel Gretchen schwebt auch sie mittels ihrer Kunst über der „kleinlichen Erdennoth" (*Margarethe*, 87). Hiermit ist jedoch eine gänzliche Unvereinbarkeit zwischen den Bedürfnissen der Frauen, die sich ständig in Beziehung zu den Weiblichkeitsnormen und -imagines setzen müssen, und den Wünschen der Männer ausgedrückt.

β. *Die Liebe des männlichen romantischen Künstlers vs. der weibliche Künstler*

Obwohl Rosamunde Stephani liebt, verweigert sie sich ihm, um sich vor ihm, aber auch um ihn vor sich selbst zu schützen. Anhand der folgenden Analyse möchte ich zeigen, dass der Grund für Rosamundes Handeln darin liegt, dass sie Stephanis Liebe als die Liebe des romantischen Künstlers durchschaut und antizipiert, dass diese nicht in eine stabile, partnerschaftliche Beziehung

umsetzbar ist. Ich werde zunächst die Figur Stephani als Repräsentanten des romantischen Helden/Künstlers untersuchen, dann die Liebeskonzeption des männlichen Künstlers und zum Schluss Rosamundes Konzept einer weiblichen Künstlerin.

Die Figur Stephani verkörpert den romantischen Helden, wie er uns auch in den Texten Hoffmanns begegnet: Es handelt sich um einen jungen Mann, der, suchend nach einem ihm entsprechenden Lebensweg, nach Italien reist und dort in der Kunst seine eigentliche Bestimmung findet. Als Künstler befindet er sich per se geistig außerhalb der Gesellschaft, die ihn in seinen Eigenarten nicht verstehen kann. Dies wird in erster Linie anhand der unglücklichen Liebesbeziehung zu Rosamunde demonstriert. Ist für die Bürger das höchste Lebensziel Ruhe, darf der Künstler dagegen nicht zur Ruhe kommen, sondern muss immer auf dem Weg sein. Der Fürst will Rosamunde aus der Stadt entfernen, damit sich Stephani wieder beruhigt, Letzterer dagegen erkennt, dass es gerade die sehnende Liebe zu der Frau ist, die in ihm die Kunst hervorruft: „Von ihr getrennt, wär' ich gerettet? – Ewig – verlöre die Kunst etwas an mir – ewig für sie verloren! mein Leben ruht tief in Rosamunden, nur von ihren Lippen empfang ich es wieder. Trennung? – Wahnsinn! Selbstmord!" (*Margarethe*, 120-121) Sind die Bürger ‚normal Sehende', hat der Künstler die Gabe, über das irdische Erdenmaß hinaus zu sehen. Dazu verhelfen ihm die Liebe und die Unschuld seiner Seele: „So sehen sie [die Bürger] sie [Rosamunde] nicht, so können sie sie nicht sehen; denn dazu gehört nicht allein das Auge des Künstlers, sondern das Auge der Liebe, das allenthalben das Wahrste, das heißt: das Schönste entdeckt." (*Margarethe*, 18) Es ist also kein Zufall, dass Stephani außer Gretchen als dem Symbol für Unschuld und Heiligkeit nur Kinder um sich duldet. In diesen Besonderheiten zeigt sich aber auch eine Eigenschaft, die bei Hoffmann zum Scheitern des Künstlers führt: der Egoismus oder Narzissmus. Der romantische Künstler und Held benutzt alle anderen Menschen (vor allem Frauen) für seine eigenen Zwecke und seinen eigenen Weg, er nimmt das Weibliche in Besitz, um es für seine künstlerischen Zwecke zu gebrauchen. Bei Stephani drückt sich diese Selbstbezogenheit z. B. in seinem Kommunikationsverhalten gegenüber seinen Verwandten in seinen Briefen aus. Während Gretchen ihre Mutter mit entsprechenden Formeln anredet („Herzliebe Mutter"), bei ihr um Rat und Erlaubnis bittet, verzichten Stephanis Briefe auf Begrüßungs- und Verabschiedungsformeln und sind lediglich ganz zu Anfang auf einen Dialog hin ausgerichtet, danach ähneln sie Tagebuchaufzeichnungen oder Selbstgesprächen, bei denen der Kommunikationspartner keine Rolle mehr spielt.

Doch über allen diesen Gemeinsamkeiten zwischen Stephani und den romantischen Helden/Künstlern in den Texten des männlichen Autors Hoffmann steht ein ganz entscheidender Unterschied: Stephani scheitert nicht. Sein Leben, welches der extradiegetische Erzähler am Ende zusammenfasst, endet zwar mit einem frühen Tod, dieser ist aber nichtAusdruck eines Scheiterns.

Den Grund dafür, dass Stephani im Gegensatz zu den Hoffmannschen Künstler-Helden nicht scheitert, sehe ich gerade darin, dass sich die beiden von ihm geliebten Frauen, Rosamunde und Gretchen, ihm entziehen. So schützen sie ihn gleichsam vor der Falle der romantischen Männlichkeits(= Künstler)norm, in die Hoffmanns Protagonisten tappen. Dies geht in erster Linie von der Künstlerin Rosamunde aus, die sich Stephani ganz bewusst verweigert, da sie ihn durchschaut (bes. *Margarethe*, 39-42) – was ihr von den anderen Figuren am Schluss auch bestätigt wird.

Genau wie die romantischen Künstler bei Hoffmann liebt auch Stephani, wie Rosamunde erkennt, in der Frau nicht das *Individuum*, sondern die *Kunst* selbst, die sich in der Frau verkörpert. Damit liebt er aber niemals nur eine Frau, sondern immer potentiell alle und kann, wie Rosamunde weiß, niemals einer Frau treu sein. Außerdem gehört sein Herz in erster Linie der Kunst und nicht der Frau, die für ihn nur Mittel zum Zweck der Kunst ist. Als selbst der Fürst Stephani vorwirft, dass dieser Rosamunde völlig vergessen habe, nachdem ihm Gretchen begegnet sei, antwortet Stephani:

> Wenn das ist, mein Fürst! muß ich glauben, es sey ein Verbrechen? – Sie sagten mir einst, ich werde ein höheres Ideal kennen lernen. Wenn ich es kennen lernte, führte ich, oder das Schicksal es herbei? […] Strafen Sie mich dann, daß ich das bin, wozu die Natur mich bildete. […] Gott ist mein Zeuge! daß ich sie [Rosamunde] weder verlassen habe, noch verlassen wollte. […] Aber das, was mich in diesen Tagen beschäftigte, mußte meine ganze Seele einnehmen. (*Margarethe*, 212-213)

Um inspirierend zu sein, muss die Künstlerliebe stets sehnend, aber sie darf nicht hoffnungslos sein. So wird Stephani nach dem Gespräch mit Rosamunde, in dem sie ihm ihre Verweigerung offenbart, krank und gerät in einen unproduktiven Zustand. Dies ändert sich in dem Moment, da er Gretchen trifft, in der er ein noch höheres Ideal erkennt. Durch den Wechsel von der Liebe zu Rosamunde zur Liebe zu Gretchen bestätigt Stephani Rosamundes Antizipation. Für Stephani sind weder Rosamunde noch Gretchen reale, um ihrer selbst willen geliebte Frauen, sondern Musen in einem Bereich außerhalb des Irdischen:

> Rosamunde, du schwebtest! Margarethe, du sollst schweben, wie sie! Aus eigener Kraft erhob sich jene von der Erde; du warst vom Anfange erhoben. Genien meines Lebens! Kunst und Liebe hält euch in meiner Nähe! Halleluja, ihr könnt nicht mehr von mir weichen! (*Margarethe*, 174)

Mit dieser Eigenschaft ist der männliche Künstler gewissermaßen eine Steigerungsstufe des Mannes im Allgemeinen, der ja auch, wie Rosamunde sagt, der Frau nicht dauerhaft treu sein kann. Und auch alle anderen Besonderheiten der männlichen Künstlerliebe finden sich Rosamundes Schilderung zufolge in abgeschwächter Form in der ‚normalen' Mann-Frau-Beziehung wieder. *Die Aufopferung*: Soll die Frau sich für den Mann selbst aufgeben und nur noch für ihn da sein als Hausfrau, Gattin und Mutter, muss die Geliebte des Künstlers mögliche eigene Lebensentwürfe aufgeben und nur noch für ihn da sein als *Muse*. *Die Unerreichbarkeit*: Wird die Frau im Allgemeinen von ihrem Mann fallengelassen, sobald die Phase des Werbens vorüber und sie in den Besitz des Ehemannes übergegangen ist, inspiriert die Muse den Künstler nur solange, wie sie unerreichbar für ihn ist und er sich in sehnender Liebe nach ihr verzehrt. *Jugend und Schönheit*: Steht die ‚normale Frau' unter dem Zwang von Schönheit und Jugend (Alter und Hässlichkeit, so Rosamunde, werden wie ein Verbrechen geahndet), gilt dies erst recht für die Muse des Künstlers, die nur in diesem Zustand eine Inspirationsquelle der schönen Kunst sein kann. *Die Inbesitznahme der Frau*: So wie die durchschnittliche Ehefrau Eigentum ihres Mannes ist, nimmt auch der Künstler die Frauen auf egoistische Weise in Besitz. Stephani macht sich die Frauen dadurch zu eigen, dass er sie malt, gegenüber Rosamunde zeigt sich dies aber noch in einer ganz konkreten Art und Weise, denn er nimmt nach ihrem Tode ihr Herz an sich. Für den Künstler hat die Frau/Muse nun noch eine weitere Eigenschaft, welche für die ‚normale Frau' entbehrlich ist: Als Verkörperung der Kunst ist sie die *Unsterblichkeit und Unendlichkeit*. In dieser Eigenschaft, unsterblich und unendlich jung und schön, die heilige Kunst selbst und Besitztum des Mannes zu sein, mutiert die Frau genau zu dem, was Hoffmann in seiner extremen Konsequenz zeigt: zur *Kunstfigur*. So wird die leidenschaftlich geliebte Frau/Muse aber nicht nur nicht als Persönlichkeit wahrgenommen und geliebt, sondern auch nicht als irdisch-erotisches Wesen. Denn die Liebe zur Frau/Muse ist immer eine *Sublimierung*. Die leidenschaftliche Liebe geht über in Kunst, die Frau ist eine Station auf dem Weg zu etwas Höherem, nämlich der heiligen Kunst. Wenn der Mann die Täuschung erkennt, die Frau also als sterbliches und vergängliches Wesen wahrnimmt (spätestens dann,

wenn Jugend und Schönheit schwinden und somit offensichtlich wird, dass sie ein vergänglicher Mensch ist), lässt er sie fallen und wendet sich einem neuen Objekt zu. Es wird deutlich, dass die Konzeption der männlichen, romantischen Künstlerliebe, wie sie in diesem Roman entwickelt wird, in fast allen Punkten der aus den Hoffmannschen Texten bekannten Konzeption entspricht. Folgendes Zitat aus dem *Artushof* fasst einige dieser Aspekte zusammen:

> Auf wunderbare Weise konnte er sich den Besitz der entschwundenen Geliebten als Frau nicht wohl denken. Felizitas stellt sich ihm dar als ein geistig Bild, das er nie verlieren, nie gewinnen könne. Ewiges geistiges Inwohnen der Geliebten – niemals physisches Haben und Besitzen. […] Beim Malen dachte er niemals an Dorina, wohl aber an Felizitas, die blieb sein stetes Ideal. (*Artushof*, 71-72)

Einer der beiden wichtigsten und interessantesten Unterschiede zwischen Fischers Roman und den Texten Hoffmanns besteht nun nicht in den Nuancen der Liebeskonzeption selbst, sondern in der Art der Darstellung. Denn der Charakter der männlichen Künstlerliebe wird bei Fischer erstens *aus der Sicht einer Frau* dargestellt und zweitens in seiner *Auswirkung auf die Frauen*.[48] Die eine Trennung zwischen Kunst und Leben herstellende romantische Künstlerliebe nämlich degradiert, so Rosamunde, die Frau zu einem Scheinleben („Aufgeben soll ich mein wahres, lebendiges Leben, um ein Scheinleben, einen verkappten Tod mit dir zu versuchen.“, *Margarethe*, 39), weshalb sich Rosamunde gegen ein Dasein als Muse und für eine eigenständige künstlerische Existenz entscheidet. Damit kritisiert Fischer die Konzeption der männlichen romantischen Künstlerliebe, und zwar nicht nur, wie Hoffmann, als eine Konzeption, die den Mann scheitern lässt. Fischer drückt darüber hinaus aus – und das ist wirklich außergewöhnlich für einen Text aus dem Jahr 1812 –, dass die Frau auch ein Recht auf ein selbstbestimmtes Leben habe, dessen Sinn darüber hinaus gehe, dem Mann geistig, emotional und physisch zuzuarbeiten. Bei Fischer geht es nicht um das Schicksal des Mannes, zumal dieser ja von den Frauen davor bewahrt wird, in die Falle der gängigen Männlichkeitskonstrukte zu tappen und daher nicht scheitern muss; sondern es geht um das Schicksal der Frauen, die in einer Zerreißprobe zwischen äußer-

[48] Die Konsequenzen des männlichen Verhaltens für das Leben von Frauen sind auch in *Die Honigmonathe* das zentrale Thema, wie Anita Runge (1997, 97) in ihrer Analyse herausarbeitet.

lichen Normen und eigenen Wünschen stehen sowie in der Unvereinbarkeit zwischen männlichen und weiblichen Liebes- und Lebensvorstellungen.

Der zweite wichtige Unterschied zwischen Fischers und Hoffmanns Texten besteht darin, dass Fischer neben dem Bild des männlichen romantischen Künstlers auch eine weibliche Künstlerfigur entwirft. Vieles, was für den männlichen Künstler gilt, findet sich auch bei der weiblichen Künstlerin wieder, hier aber gleichsam in einem kleineren Maßstab. Während der männliche Künstler Fremder in der Gesellschaft ist, erklärt Rosamunde ihren Weg zur Kunst dadurch, dass sie Fremde in ihrer eigenen Familie war. Während der männliche Künstler nach Italien geht, um seine Identität und seine Bestimmung zu finden, kommt Rosamunde dadurch nach Italien, dass sie ihre Schwester bei der Hochzeitsreise begleitet. Auch andere Aspekte des Künstlertums gelten sowohl für den Mann als auch für die Frau. Stephani sagt über Rosamunde: „Sie übt eine schöne Kunst, und so muß ihr Herz ewig getheilt bleiben." (*Margarethe*, 211) – auch die weibliche Künstlerin also liebt in erster Linie ihre Kunst. Während sich aber alle Menschen in Stephanis Umfeld um sein Wohl bekümmern und ihn der Welt und der Kunst zu erhalten trachten, wird Rosamunde die Verfolgung ihrer künstlerischen Ziele als Kälte und Egoismus vorgeworfen, denn einen eigenen Lebensentwurf zu entwickeln, einen künstlerischen zumal, und nicht dem Mann zuzuarbeiten, widerspricht der weiblichen Rollennorm. Es widerspricht außerdem der Weiblichkeitskonstruktion, dass Rosamunde die Trennung vollzieht, die grundlegend für die männliche romantische Künstlerliebe ist, wie sie uns aus Texten Hoffmanns bekannt ist, nämlich die Trennung von Kunst und ‚Leben'. Rosamunde verzichtet auf Ehe und Fortpflanzung, da diese Elemente des bürgerlichen Lebens für sie als Frau, wie sie sagt, gleichbedeutend sind mit Sklaverei, Misshandlung und Enttäuschung. Genau wie die männlichen Künstler sublimiert sie die Liebe statt dessen in der Kunst und bleibt so frei von der Unterdrückung der Männer. Die Kunst ist hier also in noch viel höherem Maße, als es für den Mann gilt, ein Akt der Befreiung von irdischen, alltäglichen Zwängen. Es ist indes ein zentraler Aspekt der Texte Hoffmanns, dass diese Trennung von Kunst und Leben zum Scheitern des Helden führt und man umgekehrt ein implizites Plädoyer für eine Verbindung der Welt der Kunst mit der Welt des alltäglichen Lebens in den Texten finden kann. Für die weibliche Künstlerin in dem Text der weiblichen Autorin Fischer dagegen ist der bewusste, unter emanzipatorischen Gesichtspunkten vollzogene Verzicht auf die irdische Liebe ein positiver Weg. Mehr noch: Die Trennung von Kunst und bürgerlichem Leben ist für die weibliche Künstlerin und für die

Frau überhaupt (denn das gleiche gilt auch für Gretchen) die einzige Möglichkeit, um ein selbstbestimmtes Leben zu führen.[49] Die Grundbedingung besteht in der Sublimierung der menschlichen Liebe, d. h. der erotischen Liebe und der Liebe zu einem einzelnen Menschen (in den Worten Gretchens: der ausschließenden Liebe). Dadurch machen sich Rosamunde und Gretchen einerseits frei von dem unterdrückenden bürgerlichen Leben und andererseits von der destruierenden menschlichen, ausschließenden (romantischen) Liebe. Wenn die Tänzerin Rosamunde über allen und über dem Irdischen überhaupt schwebt, kann sie alle Menschen lieben und wird von allen geliebt. Das gleiche gilt für Gretchen, die ja auch alle Menschen gleichermaßen liebt und von ihnen geliebt werden kann. So wie in der Sublimierung immer das Sublimierte enthalten ist, scheint auch in Rosamundes (und Gretchens) Sublimierung der erotischen Liebe das Sublimierte durch, nämlich die auf Geben ausgerichtete ‚weibliche' Art zu lieben. Indem Rosamunde ihren Körper und ihre Schönheit zeigt, den Menschen also etwas – sich selbst – mit ihrer Kunst schenkt, sublimiert sie den Wunsch, Liebe zu geben, was ja der weiblichen Rollennorm entspricht. Weder Rosamunde noch Gretchen wollen andere in Besitz nehmen, lassen sich aber auch nicht besitzen. Darüber hinaus braucht Rosamunde für ihre Kunstausübung keine Muse, sie muss also keine andere Person für ihre Zwecke missbrauchen. Damit stellt die Konzeption der weiblichen Künstlerin und des männlichen Künstlers wiederum eine Intensivierung der durchschnittlichen Geschlechterbeziehung dar. Während der männliche Künstler Stephani danach strebt, die Frauen (als Geliebte) zu erobern, (als Musen) zu benutzen und (im Bild gebannt) zu besitzen, stellt die weibliche Künstlerin die Kunst durch sich selbst dar und gibt den Menschen dadurch etwas. Analog dazu will der Fürst als Mann und qua Amt besitzen und erobern, während Gretchen ihr Leben dafür geben würde, anderen Menschen zu helfen. Dieser Gedanke findet sich indirekt in einer von Stephani aufgestellten Dichotomie wieder, nach der das Urmännliche der Kampf sei und das Urweibliche die sittliche Schönheit. Das Konzept des Künstlers ist

[49] Anita Runge (1997) betont, dass sich hierin die unauflösbaren Widersprüche weiblicher Existenz ausdrücken: Selbstverwirklichung geht nur um den Preis des Liebesverlusts, Liebe nur um den Preis der Selbstaufgabe (108). „Liebe *oder* Kunst, Freiheit *oder* Geborgenheit, Einsamkeit *oder* Unterdrückung, Tugend *oder* Selbstverwirklichung: Es sind unerträgliche Alternativen, vor die Caroline Auguste Fischer ihre weiblichen Protagonisten stellt. Keine der Frauen, die um 1800 erstmals beginnen, eigene Erfahrungen in der Literatur zu Wort kommen zu lassen, hat die Widersprüche einer weiblichen künstlerischen Existenz mit solcher Schärfe analysiert und zur Grundlage eines erzählerischen Werkes gemacht." (40; Hervorhebungen im Original.)

dabei erfolgreicher als das der Künstlerin: Durch Eroberung, Inbesitznahme und Ausnutzung schafft der Künstler dauerhafte Werke (Bilder) und somit die ersehnte Unsterblichkeit. Die Künstlerin dagegen gibt sich selbst in der Kunst hin und schafft ein flüchtiges, vergängliches Werk (Tanz) und erringt keine Unsterblichkeit. Diese würde sie, wie der Fürst ihr erläutert, durch die Erfüllung der weiblichen Rollennorm durch ihre Kinder erreichen. Wie bei Therese Huber und in anderen Texten Caroline Fischers drückt sich hier der Gedanke aus, dass die Liebe von Männern und Frauen nicht zusammenpasst und die Frauen in der Beziehung unterliegen.

Vor dem Hintergrund der obigen Analyse erscheint Rosamundes Tod dreifach begründet: Erstens muss sie auf der Höhe ihrer Jugend, Schönheit und Kunstausübung sterben, da ihre Kunst nicht verlängerbar und konservierbar ist („Ich tanzte […] meine Sehnsucht nach der unvergänglichen Schönheit"; *Margarethe*, 87), sie mit ihr also keine Unsterblichkeit erringen kann. Zweitens resigniert sie als emanzipierte Frau vor der vernichtenden Realität der Geschlechterbeziehung: „Ich will die Schmach dieses schändlich mißhandelten Geschlechts nicht länger mit ansehen. Ich bin dem Tode geweiht, will es seyn, wer darf es mir wehren?" (*Margarethe*, 133)[50] Drittens versagt Rosamundes Sublimierung in der Kunst vor der Natur in der Gestalt Gretchens. Als Rosamunde das vollendet schöne, heilige Gretchen und das Gretchen als Madonna darstellende Gemälde erblickt, ist sie dem zerstörerischen Mechanismus der ausschließenden (menschlichen, erotischen, romantischen) Liebe preisgegeben. Rosamunde sagt über den Anblick des Gemäldes in der Kirche: „Ich sah dort, was ich nicht bin, und das schließt meine Augen auf ewig." (*Margarethe*, 309) Und Stephani drückt es später so aus: „Der Anblick der Himmlischen tödtete sie, und da ich scheinbar ihres Werthes nicht achtete, verachtete sie ihn, und wollte nicht mehr seyn, da sie das Höchste nicht war." (*Margarethe*, 328) Dennoch erscheint Rosamundes Tod nicht als Scheitern, zumindest nicht in dem Sinne, in dem die Hoffmannschen Künstlerhelden scheitern. Denn die Frau und Künstlerin Rosamunde hat im Rahmen des Möglichen alles erreicht, was sie nur erreichen konnte: Ein freies, selbstbestimmtes Leben und die erfolgreiche Ausübung ihrer Kunst. Den Preis hierfür stellt der Verzicht auf das private Liebesglück dar, welches umgekehrt bei Hoffmann Vorbedingung für das Gelingen des Künstertums ist, aber nie (bzw. nur im Märchen) realisiert wird.

[50] Vgl. hierzu auch Runge (1997, 83), die Rosamundes Tod als „Anklage gegen die patriarchalische Gesellschaft" interpretiert.

γ. *Absage an die romantische Liebe und Scheitern der Geschlechterbeziehung*

Die polar erscheinende Frauenkonstellation wird sowohl bei Hoffmann als auch bei Fischer aufgehoben. Die vom Hoffmannschen Helden als positiv bewerteten Frauen (die ‚poetischen' Frauen Olimpia, Felizitas, Bergkönigin) entpuppen sich als Projektionen seiner eigenen narzisstischen, gestörten Persönlichkeit, welche ihn als Künstler und Familienmann nicht zum Erfolg führen. Die von ihm verachteten bürgerlichen Frauen (Klara, Ulla, Veronika) dagegen wollen helfen und finden für sich selbst einen lebbaren Weg. Dies habe ich als eine Kritik an der Trennung von sinnlicher und zärtlicher Liebe einerseits und von Kunst und Leben andererseits interpretiert. Auch bei Fischer löst sich der Gegensatz zwischen Gretchen und Rosamunde auf: Beide verfolgen das Ziel eines eigenen Lebensentwurfs und entziehen sich zu diesem Zweck der Ehe. Gretchen sublimiert die Erotik im Wohltäterdasein, Rosamunde in der Kunst, beide Frauen müssen zur Erlangung ihres Zieles auf Familie und Fortpflanzung verzichten. Doch anders als die männlichen Helden bei Hoffmann scheitern diese Frauen nicht an der Trennung von sinnlicher und zärtlicher Liebe sowie Kunst und Leben, diese Trennung ist vielmehr Vorbedingung für die Verwirklichung ihres Lebenszieles, das sie auch erreichen. Beides jedoch – eine Liebesbeziehung *und* die Selbstverwirklichung – ist für die Frauen nicht realisierbar, während dies den Hoffmannschen Helden von den sie umgebenden Frauen in ständigem Bemühen angeboten wird. Bei Hoffmann geht es immer um die Realisierbarkeit der *Kunst*, welche sich auf dem Weg zum Ziel mit der Geschlechterbeziehung auseinandersetzen muss. Bei Fischer dagegen geht es in letzter Konsequenz um die *Inkommensurabilität der Geschlechter*, welche sich eben auch im Künstlertum ausdrückt.

Die Tänzerin Rosamunde tanzt für alle Menschen und schließt niemanden aus, die heilige Nonne Margarethe hilft allen Menschen, der Künstler Stephani liebt alle Frauen und ist als Künstler für alle Menschen da, und der Fürst setzt sich qua Amt für alle Menschen ein – alle Figuren suchen einen Ausweg aus der destruierenden Zweierbeziehung, keine realisiert ein privates Familienglück. Während die Männer aber eine suboptimale Lösung finden (der Fürst übt sein Amt aus und geht eine Allianzehe ein, der Künstler schafft Kunstwerke und hat Liebesbeziehungen), müssen die Frauen zugunsten ihrer Selbstverwirklichung auf ‚irdische', erotische Verbindungen mit Männern gänzlich verzichten. Der Ausweg aus dem Problem der ausschließenden Liebe besteht für die Frauen im Tod bzw. im Kloster (Verzicht auf Liebe), für die Männer im Verzicht auf den Besitz der geliebten Frau.

Fischer drückt in ihrem Roman, wie die Analysen zeigen konnten, zwei grundlegende Gedanken aus: erstens eine pessimistische Absage an das Gelingen der Geschlechterbeziehung aufgrund der unterschiedlichen männlichen und weiblichen Art zu lieben; zweitens eine Absage an die romantische Liebe, die unter anderem auf Exklusivität beruht, also immer einen potentiellen Dritten ausschließt und unglücklich macht (das Dreieck) und in letzter Konsequenz egoistisch und nicht gemeinschaftsdienlich ist. Der zuletzt genannte, dem Erbe der Aufklärung entstammende Gedanke durchzieht das Werk der weiblichen Autoren wie ein roter Faden und ist auch in den hier untersuchten Texten bereits mehrfach angeklungen.

2.3 Die Rolle der Mütter und der Väter, die Ausgangs- und Zielfamilien, Ödipuskomplex und Inzest

2.3.1 Mütter, Väter, Familien

Der Stellenwert der Mütter, Väter und Familien ist in den Texten der weiblichen Autoren ein gänzlich anderer als in den Texten männlicher Autoren, für die Hoffmann repräsentativ untersucht wurde. Es lassen sich kaum Gemeinsamkeiten in ihrer Bedeutung herausarbeiten, dafür aber einige interessante Unterschiede. Zur Erinnerung sei die Grundkonstellation bei Hoffmann zusammengefasst, welche sich in seinen Texten in verschiedenen Variationen stets wiederholt: Der junge Mann und Protagonist hat keine Ursprungsfamilie mehr, in den Fällen, in denen die Familie defizitär vorhanden ist, existiert nur noch die Mutter, welche es unbedingt zu verlassen gilt. Die Zielfamilie besteht aus Vater und Tochter, was ich als Vermeidungskonstellation interpretiert habe: Die junge Frau ist durch die (inzestuös geprägte) Beziehung zum Vater nicht ‚freigegeben', und der junge Mann will die Verbindung mit der jungen Frau, zu welcher er wiederum in einer inzestuösen Beziehung steht (sie repräsentiert die eigene Mutter), vermeiden. Er strebt danach, den Vater der jungen Frau als seinen eigenen Vater und Lehrer zu gewinnen und ewig Sohn zu bleiben (also nie das pubertäre Stadium zu überwinden).

Die Familien in den Texten der Frauen sind einerseits insofern weniger wichtig als bei den männlichen Romantikern, als sie nicht die zentrale Bedeutung für den Verlauf der Handlung besitzen, die ich in Bezug auf Hoffmanns Texte vom psychoanalytischen Standpunkt aus interpretiert habe. Es gibt sehr viel mehr Familienkonstellationen als bei den männlichen Auto-

ren, und die entscheidenden Konflikte scheinen eher durch dritte Personen, durch die unterschiedlichen Wünsche und Eigenschaften der Geschlechter und die Diskrepanz zu den gesellschaftlich vorgegebenen Rollennormen zu entstehen als durch die unsichtbaren, aber alles prägenden, beziehungspsychologischen Verbindungen zu Müttern und Vätern. Andererseits haben die Familien für die Protagonistinnen in einem anderen Sinne – nämlich einem eher lebenspraktischen als beziehungspsychologischen – eine gewichtigere Bedeutung, als dies bei den männlichen Autoren der Fall ist, da die Frau als gänzlich abhängig von ihren Eltern und später von ihrem Ehemann geschildert wird. Die Wahl des Ehemannes entscheidet über Gedeih oder Verderb des Lebens der jungen Frau, und auf diese Wahl nehmen die Eltern großen Einfluss.

Die Texte Therese Hubers durchzieht ein recht klares Grundschema: Mütter und Väter nehmen auf die Wahl des Ehemannes ihrer Tochter Einfluss, dabei führen die Mütter emotionale Gründe an und die Väter rationale. Die Mütter wollen in der Regel zum Besten der Tochter wählen, wobei sie aus dem eigenen Erfahrungsschatz schöpfen. Sie warnen die Tochter vor den Gefahren der Liebesheirat und raten ihr statt dessen zu einem Vernunftbündnis, das sowohl in emotionaler als auch in versorgungspraktischer Hinsicht lebenstauglicher sei. Die Väter dagegen sind in ihrem Rat stärker auf sich selbst bezogen. Sie drängen die Töchter zu Allianzverbindungen, die Wohlstand und Rang versprechen, ohne auf die emotionale Haltbarkeit solcher Bündnisse zu achten, da sie damit häufig eigene Eitelkeiten befriedigen wollen. Nichts in den Texten spricht dafür, dass sich – wie dies ja bei Hoffmann der Fall ist – in dem Vater-Tochter-Verhältnis ein inzestuöses Verlangen ausdrückt (etwa in dem Sinne, dass der Vater auf eine Allianzverbindung drängt, damit ihm auf diese Weise die Liebe der Tochter erhalten bleibe). Zwar muss die Tochter nach dem Tod der Mutter manchmal die Gattin ersetzen, doch ist diese Konstellation in den Texten wenig ausgestaltet, sie bleibt eine Übergangsphase bis zu der vom Vater ebenfalls erwünschten Heirat. Die beiden Elternteile vertreten also die zeitgenössische Geschlechterdichotomie (Frau = Gefühl vs. Mann = Ratio), aber nicht in einem diese Polarität affirmierenden Sinne (indem etwa der Mann rational begründete, ‚vernünftige' Entscheidungen träfe und die Frau für die Liebe stünde). Hierin drückt sich vielmehr die vielfach angeklungene Kritik an den Geschlechterrollen und dem Geschlechterverhältnis aus, welches negative Auswirkungen auf die Frauen hat. Wenn die Mütter ihre Töchter vor dem Hintergrund eigener schlechter Erfahrungen mit Männern warnen und wenn die Väter ihre Töchter in

schlechte Beziehungen drängen, so zeigt sich hierin das schon mehrfach angesprochene alltagspraktische Anliegen für die Belange der Frauen.

Anders als in den Erzählungen Hoffmanns gibt es bei Huber und anderen weiblichen Autoren durchaus komplette Familien. Die Transitionsphase und damit die konfliktbeladene Suche nach einem Ehepartner beginnt jedoch mit dem Tod eines Elternteiles, also – ähnlich wie bei Hoffmann – aus der defizitären Familiensituation heraus. Diese Situation jedoch stellt keine ‚Vermeidungssituation' (im oben beschriebenen Sinne) dar, sondern beschleunigt im Gegenteil die Eheschließung. Durch den Tod eines Elternteiles wird die junge Frau aus der Geborgenheit der Familie herausgerissen und steht vor der Notwendigkeit einer eigenen Familiengründung. Dies gilt umso mehr, wenn der Vater als Versorger der Familie gestorben ist und die junge Frau nun schnell einen Ehemann finden muss, um wieder versorgt zu sein. In diesen Fällen sind es die Mütter, welche die Töchter zu einer ‚guten Partie' drängen. Stirbt dagegen die Mutter, verliert die junge Frau häufig ihre emotionale Stütze und moralische Instanz und ist den egoistischen Entscheidungen des Vaters (oder, wie in Hubers *Luise*, der Brüder) ausgeliefert.

Während wir in den Texten Hoffmanns etwas über die Familien der Protagonisten und der jungen Frauen gleichermaßen erfahren, da beide Konstellationen für den Initiationsprozess des jungen Helden (und das damit verbundene Vermeidungsverhalten) Voraussetzung sind, spielen die Familien der jungen Männer in den Texten Hubers und Fischers kaum eine Rolle. Hier geht es um das Schicksal der jungen Frauen und die Auswirkungen der Geschlechtsrollenzwänge und des männlichen Verhaltens auf sie, und die Familienkonstellation der Männer hat dabei ein weit geringeres Gewicht als die eigenen Eltern (bzw. nur dieser Aspekt wird von den Autorinnen in Augenschein genommen). Die konfliktreiche und von den Eltern beeinflusste Entscheidung für einen Partner in den Texten Hubers (und implizit auch Fischers) ist einerseits von der lebenspraktischen weiblichen Erfahrung geprägt, andererseits nimmt sie lebenspraktisch auf Frauen (Leserinnen) Einfluss. Die junge Frau erscheint als Spielball in den Händen von Eltern und Ehemann. Den einzigen Ausweg aus dieser demütigenden, unterdrückenden Situation gestaltet Caroline Auguste Fischer: durch die Wahl der Ehelosigkeit.[51]

[51] Sehr deutlich wird dieses Thema noch einmal in Fischers Erzählung *Justine* (1818) aufgegriffen. Auch Huber gestaltet in dem späten Text *Die Ehelosen* (1829) die freiwillige Ehelosigkeit als Lösung.

2.3.2 Ödipuskomplex und Inzest?

Das für die Literatur der Romantik so wichtige Thema Inzest (häufig gekoppelt an eine ödipale Konstellation), welches, wie ich zeigen konnte, auch in den Texten Hoffmanns der Motor für viele Abläufe darstellt, spielt in der Literatur der weiblichen Autoren kaum eine Rolle.[52] Entsprechend besteht für die weiblichen Protagonisten in den Texten der Autorinnen (und das gleiche gilt ja in der Regel auch für die weiblichen Figuren bei den männlichen Autoren) nicht das mit dem Inzest verbundene Gebot des Verlassens der Ursprungsfamilie. Zur Erinnerung: Titzmann (1991, 247/248) konnte in 10 % der von ihm untersuchten goethezeitlichen Literatur (in solchen Textkorpora sind die Texte der Autorinnen unterrepräsentiert, da sie heute nicht mehr zum Kanon der goethezeitlichen Literatur gehören) und in Texten fast aller wichtigen Autoren dieser Zeit offen inzestuöse Situationen und Figurenkonstellationen nachweisen, mit einem Höhepunkt in den um 1800 erschienenen Texten. Das Fehlen dieser Thematik bei den weiblichen Autoren, aber auch schon für die weiblichen Figuren in den Texten männlicher Autoren ist also besonders augenfällig. Meine These ist, dass dieser Umstand nur psychoanalytisch erklärt werden kann. Der Inzest, wie ich im vorangegangenen Kapitel schon erläutert habe, ist in erster Linie für den Jungen und weniger für das Mädchen relevant, was sich dadurch erklärt, dass die Mutter das primäre Liebesobjekt ist, von dem sich das Kind ablösen muss. Deshalb besteht für den Jungen/den jungen Mann auch das strenge Gebot, die Ursprungsfamilie (also die Mutter) zu verlassen. Die Tochter dagegen hat dieses Problem nicht in demselben Maße. Da die Tochter das gleiche Geschlecht hat wie die Mutter, trennt sie sich dadurch von ihrem primären Liebesobjekt, dass sie die Objektliebe zur Mutter in eine Identifizierung mit der Mutter umwandelt. Für die Trennung von der Mutter benötigt die Tochter die Hilfe des Vaters, welcher aber als zweites Liebesobjekt bereits ferner steht, so dass die Gefahr der Inzest-Phantasie für das Mädchen nicht so virulent wird wie beim Jungen. Letzterer nämlich fühlt sich aufgrund seines differenten Geschlechts zunächst nicht so stark zur Lösung von seinem primären Liebesobjekt, der Mutter, gedrängt. Dadurch aber bleibt er länger in Abhängigkeit von diesem, zumal ja auch beim adoleszenten Jungen das Liebesobjekt in der Regel dasselbe Geschlecht besitzt wie das primäre Liebesobjekt. Dadurch, dass

[52] Mir ist nur eine einzige Erzählung bekannt, die Inzest und Ödipuskomplex direkt thematisiert (Fischer: *Saphir und Mariah*) und eine weitere, in der der Inzest indirekt eine Rolle spielt (Huber: *Die ungleiche Heirath*).

der Junge das Geschlecht des primären Liebesobjekts gewissermaßen nicht wechselt, können Inzest-Phantasien immer wieder auftauchen und das Liebesleben stören. (Vgl. hierzu Poluda 1999; Chasseguet-Smirgel 1974.) Wenn also der Inzest in der Zeit um 1800 aus den im vorigen Kapitel genannten Gründen ein so dominantes Thema wird, so bleibt dies, wie ich behaupten möchte, deshalb auf die Literatur der Männer beschränkt, weil es nicht Teil des realen Problem- und Erfahrungshorizontes der Frauen bzw. weiblichen Autoren ist.

Dass in so auffällig häufiger Weise in den Texten der weiblichen Autoren Mann und Frau in einer Vater-Tochter-Beziehung zueinander stehen (z. B. Julie und Rader in *Eine Ehestandsgeschichte*), ist gerade nicht inzestuös geprägt, sondern der Ausdruck für den (freiwilligen) Verzicht auf Erotik. Die Analyse von *Eine Ehestandsgeschichte* konnte zeigen, dass die Entscheidung für eine Beziehung voller Achtung und gegenseitiger Teilnahme, aber ohne Leidenschaften als die Lösung für das Gelingen einer dauerhaften Partnerschaft angesehen wird. Die leidenschaftliche, romantische Liebe dagegen kann nur für einen kurzen Glücksmoment, nie aber für die Dauer einer Ehe halten.

Darüber hinaus muss diese Konstellation aber auch vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Weiblichkeitsnormen und Geschlechtsrollenzuweisungen interpretiert werden. In auffällig häufiger Weise wird in den literarischen Texten die Auflage an die Frauen gemacht, „kindlich" oder „wie ein Kind" gegenüber dem Ehemann zu sein, was Volker Hoffmann (1983, 87) als Teil der dichotomischen Geschlechtercharakteristik erkennt: „Nach der dichotomischen Geschlechtercharakteristik ist der eigentliche Mann der erwachsene Mann und als solcher ist er der eigentliche Mensch […], während die erwachsene Partnerin als Kind bezeichnet bzw. mit kindlichen Eigenschaften versehen […] und mit klassifikatorischen Bereichen unterhalb und überhalb des menschlichen (Pflanze, Tier – Engel) in Verbindung gebracht wird […]". Die dichotomische Geschlechtercharakteristik erscheint somit als Versuch, in einer Zeit der Auflösung der Institution Familie und vieler zwischenmenschlicher Werte und Normen einen Orientierungsrahmen zu stiften, der klare Zuordnungen und Hierarchien schafft. Wie so oft ist also die Reaktion auf eine Aufweichung die verstärkte Reglementierung. Dass die Veränderung der Strukturen auch eine Neupositionierung der Frau verlangte, löste daher, wie man weiter vermuten kann, eine hilflose und angstbesetzte Reaktion auf Seiten der Männer aus (welche ja im alleinigen Besitz der Definitionsmacht waren) – nämlich die völlige Ausgrenzung der Frau aus dem Bereich des Realen durch ihre Überhöhung (Engel, Lichtbringerin) oder

Abwertung (Pflanze, Tier). Die Weiblichkeitsnorm des Kindlichen verbindet beide Bereiche: Die Kind-Frau ist so rein, unschuldig und jungfräulich wie der Engel und so wenig mündiger oder erwachsener Mensch wie die Pflanze. Geht man, wie Raddatz (1993), davon aus, dass auf seiten der Männer eine uralte Angst vor der (aktiven) weiblichen Sexualität besteht, so gilt dies im besonderen Maße für diese Zeit des Umbruchs, welche ja auch gerade den Frauen mehr Selbständigkeit zuzusprechen begann. Wenn Fischer Gretchen als Christkind auftreten lässt, so drückt sich darin wiederum ihre subversive Haltung aus, denn sie übererfüllt die Norm des Engels und des Kindes.

Nun gibt es aber doch, so meine These weiter, bei den weiblichen Autoren ein Pendant zum Inzest-Thema der männlichen Autoren oder zumindest eine Reaktion auf die neu entstandene Situation, den Partner frei wählen zu können (das Gebot der Liebesheirat hatte ich ja als Ursprung der Inzest-Gefahr interpretiert). Wenn nämlich die weiblichen Protagonisten in den Texten der Frauen in so auffällig häufiger Weise freiwillig (oder mit vorgeschobenen Gründen) auf ihre große Liebe verzichten und statt dessen einen ungeliebten Ehemann wählen,[53] so möchte ich meine obige Interpretation, wonach dies als lebenspraktische Anweisung für das Gelingen einer dauerhaften Partnerschaft im Gegensatz zu dem kurzen Glücksmoment der romantischen Liebe zu verstehen sei, ausweiten. Während die männlichen Helden in den Texten der Männer die Beziehung zu der selbstgewählten Partnerin durch unbewusstes Vermeidungsverhalten verhindern, verzichten die weiblichen Helden in den Texten der Frauen (häufig mit großer moralischer Geste) auf die große Liebe, welche ja per se eine freie Wahl bzw. eine zufällige Wahl darstellt. Die Wahl des Partners muss zwar unbedingt auf einer freiwilligen Entscheidung beruhen, sie soll aber nicht, wie die große Liebe, auf Erotik beruhen. Dies verstehe ich auch als eine Reaktion auf das um 1800 erstmals auftretende Problem der freien, also zufälligen Wahl und als die Umgehung der hierdurch entstandenen möglichen Inzest-Gefahr (man könnte zufällig den falschen Partner wählen).

Wenn darüber hinaus von der großen Liebe, der ersten Liebe, der exklusiven und unbedingten romantischen Liebe, die den Verliebten wie einen Donnerschlag auf den ersten Blick trifft, die Rede ist, so heißt es auch stets von dem oder der Verliebten, es komme ihm/ihr so vor, als würde er/sie den geliebten Menschen schon immer kennen. Bei Hoffmann wird dies in

[53] Vgl. Helga Gallas (1990), die den Verzichts-Topos in einem größeren Textkorpus weiblicher Autoren nachgewiesen hat.

der immer wiederkehrenden Wendung „die Geliebte meiner Seele“ ausgedrückt, in *Saphir und Mariah* (Fischer) sagt Mariah über Saphir, der, wie man am Ende des Textes erfährt, ihr Bruder ist: „Wer ist er? O ich weiß es! der lange Gesuchte! jetzt erst, aber für alle Ewigkeit Gefundene! […] Waren wir nicht Ein Wesen?“ (*Saphir und Mariah*, 185). Die vollkommene Stimmigkeit also, das Gefühl einer Verwandtschaft mit der großen Liebe (die, wie immer wieder betont wird, nur die *erste* Liebe sein kann) trägt eine inzestuöse Prägung. Denn die erste Liebe ist eben die Liebe zur Mutter und dann zum Vater. Wenn also nur die erste Liebe die wahre, große Liebe ist, sie aber gleichzeitig durch – lebenspraktisch begründeten – Verzicht bei den Frauen, durch Nicht-Erwachsen-Werden-Wollen bei den Männern vermieden werden muss, so drückt sich hier die Gefahr des Inzestes durch die Situation der freien/zufälligen Wahl, aber auch durch das Gebot der großen romantischen Liebe aus.

B. Russische Romantik

1. Die Perspektive männlicher Autoren: Nikolaj Vasil'evič Gogol' und Vladimir Fëdorovič Odoevskij

1.1 Nikolaj V. Gogol'

Die Gestaltung der für die vorliegenden Fragestellungen relevanten Themen – Frauen- und Männerfiguren, Geschlechterbeziehungen – ist in Gogol's Werk besonders aufgrund der ironischen Erzählhaltung und der auffällig misogynen Haltung extrem und scheint auf den ersten Blick ohne Parallelen in der russischen Literatur der Romantik. Doch nicht zufällig wurde Nikolaj Gogol' schon von seinen Zeitgenossen als einer der Begründer der russischen Romantik sowie als einer der maßgeblichen Beteiligten bei der Entwicklung der russischen Erzähllliteratur hin zur „Natürlichen Schule" (*Natural'naja škola*) angesehen, was bereits vermuten lässt, dass es auf einer tieferen Ebene zwischen dem so exzeptionell erscheinenden Werk Gogol's und den Texten anderer russischer Romantiker Parallelen und Gemeinsamkeiten gibt.

Die problematische Identitätsgestaltung der Figuren in Gogol's Texten im Allgemeinen und die misogyne Haltung im Besonderen verleitete Forscher häufig dazu, Werk und Autorbiographie miteinander zu vermischen und mit Hilfe von biographisch-psychoanalytischen Deutungen im Werk den Ausdruck von unterdrückter Homosexualität und von Nekrophilie herauszuarbeiten (vgl. z. B. Stilman 1974; Karlinsky 1976). Der Frage, warum Gogol' bei der Gestaltung der menschlichen Identität so extreme Formen wählte, soll in der vorliegenden Untersuchung nicht nachgegangen werden. Ich möchte nicht die individualpsychologischen Elemente im Werk untersuchen, sondern – wie bisher auch – die diskursiven. Dass dieser Autor für die Entwicklung der russischen Literatur eine so große Rolle spielte und dass er sogar im Volk gelesen wurde,[54] kann als Beweis dafür gelten, dass er mit seinen Texten nicht außerhalb der diskursiven Strömungen seiner Zeit stand. Im Werk Gogol's drücken sich Geisteshaltungen aus, die in zumeist ironisch überspitzter und komisch-grotesker Form diskursive Konstrukte

[54] Eine häufig zitierte Anekdote besagt, dass sich die Setzer in der Druckerei beim Lesen von Gogol's Erzählungen vor Lachen bogen, worin allgemein ein Zeichen dafür gesehen wird, dass Gogol's Texte auch bei einfachen Leuten sehr beliebt waren.

aufgreifen und weiterentwickeln, die zu Lebzeiten Gogol's in der russischen Gesellschaft rezeptionsfähig waren. Meine These ist, dass sich Gogol's Texte in ihrer Gestaltung zwar oberflächlich von anderen russischen Texten der Romantik unterscheiden, sich in ihnen aber keine grundsätzlich andere Geisteshaltung als in anderen zeitgenössischen Werken ausdrückt. In der Endphase der russischen Romantik wurde eine Erzählform entwickelt, die einen wichtigen Stellenwert innerhalb der russischen Literatur einnahm (und dies gilt besonders auch für die weiblichen Autoren), nämlich die Gesellschaftserzählung (*svetskaja povest'*). Deshalb sollen in diesem Kapitel neben Texten Gogol's die beiden Gesellschaftserzählungen *Knjažna Mimi*/*Prinzessin Mimi* und *Knjažna Zizi*/*Prinzessin Zizi* von Vladimir Odoevskij betrachtet werden.[55] Dabei kann gezeigt werden, dass sich selbst innerhalb eines auf den ersten Blick so heterogenen Textkorpus auf einer Tiefenebene viele der für die vorliegende Untersuchung relevanten Aspekte überschneiden.

Das vorliegende Kapitel wird eine Erzählung Gogol's exemplarisch analysieren (*Nevskij prospekt*) und mit den in dieser Arbeit untersuchten Texten der deutschen Romantik vergleichen. In Abschnitt c) wird außerdem eine partielle Analyse der Erzählung *Vij* vorgenommen, um einige Untersuchungsaspekte zu verdeutlichen. Der exemplarischen Textanalyse wird ein Überblick über die wichtigsten Tendenzen im Werk Gogol's in Bezug auf das vorliegende Thema vorangestellt, um die Textanalyse in das Gesamtschaffen einordnen zu können, wenngleich natürlich ein solcher Überblick vergröbernd ist. Die Textanalyse gliedert sich weitgehend nach dem im Hoffmann-Kapitel eingeführten Schema, damit der Vergleich der Texte unmittelbar nachvollziehbar bleibt. Die zentralen Fragestellungen für den folgenden Vergleich lauten: Welche Konstrukte in Bezug auf Weiblichkeit, Männlichkeit und Geschlechterbeziehungen werden in den Texten des russischen männlichen Autors entworfen? Welche Parallelen und Unterschiede lassen sich zwischen den Konstrukten des russischen und des deutschen Autors und der deutschen Autorinnen feststellen? Welches Differenzmerkmal wiegt schwerer – das der Nation oder das des Geschlechts?[56] Es geht dabei immer um die Untersuchung und den Vergleich von Geisteshaltungen, die

[55] Im Abkürzungsverzeichnis befindet sich eine Auflistung der im Folgenden verwendeten Titelabkürzungen und ihre bibliographischen Nachweise.

[56] Zur Verzahnung der Aspekte Nation und Geschlecht in Russland vgl. Cheauré/Napp/Vogel (2007). Die Autorinnen gehen davon aus, dass der Zusammenhang zwischen Geschlechterkonstrukten und der Bildung kollektiver Identitäten (Nation) besonders eng ist, er sei indes bisher noch kaum untersucht worden.

sich in den Texten ausdrücken, und nicht, wie Gogol's Auseinandersetzung mit Hoffmann vielleicht vermuten ließe, um eine Rezeptionsstudie.[57] Der Vergleich zwischen Gogol' und Hoffmann wird jedoch gegenüber dem Vergleich zwischen Gogol' und Fischer überwiegen, da sich zwischen Ersteren weit mehr interpretatorisch fruchtbare Anknüpfungspunkte finden lassen.

1.1.1 Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstrukte und Geschlechterbeziehungen im Werk Gogol's – Überblick über die wichtigsten Tendenzen

Im Zentrum von Gogol's erzählerischem Schaffen stehen die drei Sammlungen *Večera na chutore bliz Dikan'ki*/*Abende auf einem Weiler bei Dikanka* (1831/32), *Mirgorod*/*Mirgorod* (1835) und *Povesti*/*Novellen* (zwischen 1835 und 1842) mit den darin enthaltenen Petersburger Novellen. Obwohl sich die Entstehungzeit der Texte in *Mirgorod* und den *Povesti* überschneidet, lässt sich in thematischer Hinsicht eine Entwicklung und Veränderung der Texte der drei Erzählsammlungen feststellen.[58] Der Schauplatz der früheren Texte (*Večera*) sowie *Mirgorods* ist die Ukraine mit ihrer von den russischen Zeitgenossen als romantisch empfundenen Exotik und Folklore, der Natur und der dörflichen Gemeinschaft. Die *Povesti* bilden zu diesen Texten raumsemantisch eine Opposition: Sie spielen in der nördlichen Großstadt Petersburg und erzählen von dem großstädtisch-vereinzelten Individuum. Auf einer Tiefenebene bleiben indes die grundlegenden Züge der Weiblichkeits- und

[57] Neben Vladimir Odoevskij (1803-1869), Nikolaj Pavlov (1803-1864) und Nikolaj Polevoj (1796-1846) hat sich besonders Gogol' (1809-1852) intensiv mit dem Werk Hoffmanns auseinandergesetzt. Hierzu gibt es einige bekannte Untersuchungen: Die ältere, positivistisch ausgerichtete Forschung (Stender-Petersen 1922; Gorlin 1933; Passage 1963; Ingham 1974; Botnikova 1977) konzentrierte sich auf die Aspekte „Einfluss" und „Wirkung", die neuere Forschung (Peters 1982; Jenness 1995; Drubek-Meyer 1998) berücksichtigt neben den Parallelen auch die Unterschiede, welche im Rahmen einer dialogisch verstandenen Rezeption als konstruktive Weiterentwicklungen kompositorischer und motivischer Elemente gewertet werden.

[58] Mit dieser Feststellung möchte ich mich nicht in die Diskussion um die Periodisierung des Gesamtwerks Gogol's einschalten. Der in der bisherigen Forschung üblichen Einteilung, welche die drei Erzählsammlungen als drei Stufen einer Entwicklung betrachtet (vgl. z. B. Stilman 1974), widerspricht Drubek-Meyer (1998, 38-52), da die Dreiteilung der Erzählsammlungen eine rein thematische Betrachtung dieser Texte zugrundelegt und darüber hinaus manche weniger bekannte Texte Gogol's unberücksichtigt lässt. Drubek-Meyer fasst vielmehr alle drei Erzählsammlungen zusammen unter die erste von drei Phasen, der sie eine Null-Phase voranstellt.

Männlichkeitskonstruktionen und Geschlechterbeziehungen in allen drei Erzählsammlungen, trotz zahlreicher Variationen und Weiterentwicklungen, dieselben.

a) Der männliche Held

Betrachten wir zunächst die früheren Erzählungen in den *Večera*, so ergeben sich einige Gemeinsamkeiten unter den Texten, die von den Werken der deutschen Romantik – und zwar sowohl aus der ‚männlichen' als auch aus der ‚weiblichen' Sicht – sehr verschieden sind. Der folgende Überblick fasst die Haupttendenzen zusammen und deutet einen ersten Vergleich an.

Die starke Zentrierung auf einen Hauptheldeen, die für die späteren Texte Gogol's genauso charakteristisch ist wie für die Texte der anderen russischen Romantiker und der deutschen männlichen Romantiker, ist in den frühen Texten Gogol's noch nicht vorherrschend. Die Geschichten ranken sich um ein Paar, das zueinander finden will, wobei Elternteile, andere Dorfbewohner und übernatürliche Kräfte (meist der Teufel) fast genauso wichtig sind wie der junge Mann und die junge Frau selbst. In den *Mirgorod*-Texten geht es nicht mehr um ein junges Liebespaar, aber auch hier wird der männliche Protagonist noch nicht so stark in den Vordergrund gerückt, wie dies in den späteren Texten der Fall ist; in diesem Erzählzyklus wird vielmehr die männliche Gemeinschaft als ein wichtiger Aspekt eingeführt (wie die Burse in *Vij* oder die Kosaken-*seč'* in *Taras Bul'ba*).

Dementsprechend wird in diesen Texten auch nicht das für die deutschen männlichen Romantiker so grundlegende Schema modelliert: ein in der Transitionsphase befindlicher junger Mann auf der Suche nach Partnerin, Beruf und der eigenen Identität. Der frühe Gogol'sche Held ist zwar auch ein junger Mann vor dem Eintritt in das Erwachsenenstadium, der die Beziehung zu einer jungen Frau anstrebt (die Geschichte endet mit der geglückten oder gescheiterten Eheschließung), man kann ihn jedoch nicht als in der Initiationsphase befindlich bezeichnen, denn es fehlen ihm jegliches Streben, Suchen, Denken usw. Sein Handeln erscheint vielmehr zufällig, oder es ist zumindest kein unbedingtes Handeln. So wirbt Hryzko in *Soročinskaja jarmarka*/*Der Sorotschinsker Jahrmarkt* um Paraska, nachdem er diese auf einem an ihm vorbeifahrenden Fuhrwerk gesehen und mit ihr geflirtet hat. Dies entspricht nicht der bei Hoffmann und Fischer so häufigen blitzartigen Liebe auf den ersten Blick und aus der Ferne, die eine ganz unbedingte ist, sondern erscheint höchstens als Einlösung einer Verpflichtung, die dadurch

entstanden ist, dass der junge Mann mit dem Mädchen auf dem Fuhrwerk angebändelt hat. Vakula in *Noč' pered rožd*e*stvom/Die Weihnacht* wirbt zwar lange Zeit hartnäckig um die schöne, mit ihm spielende Oxana, gibt die Werbung aber mit den Worten auf:

> „[…] Sie liebt mich nicht, nun, Gott mit ihr! Als ob es nur Oxana allein auf der Welt gäbe. Gott sei Dank gibt es außer ihr noch viele schöne Mädchen im Dorf. Was soll ich schon mit Oxana? […] Nein, Schluß damit, es ist Zeit, mit der Narretei aufzuhören!" (Gogol: *Die Weihnacht*, 143)

> „[…] Она меня не любит – ну, бог с ней! будто только на всем свете одна Оксана. Слава богу, девчат много хороших и без нее на селе. Да что Оксана? [...] Нет, полно, пора перестать дурачиться." (Gogol': *Noč' pered rožd*e*stvom*, 111)

Auch in Bezug auf die eigene Identität oder den Beruf/die Berufung gibt es kein Streben und Ringen. Der meist als gutaussehend und „männlich" bezeichnete junge Held hat genau wie alle anderen Figuren des Gogol'schen Werkes kaum eine psychologische Tiefendimension, er erscheint, wie in der Forschung schon mehrfach festgestellt wurde, marionettenhaft.[59] Neben Denken und Reflektieren fehlt den Figuren auch die Dimension des Fühlens, was sie so entmenschlicht erscheinen lässt. Wichtig für meine Interpretation ist die Tatsache, dass die jungen Helden extrem gefühlsarm geschildert werden und dass sie explizit – wie an verschiedenen Stellen betont wird – von Situationen, die emotionale Anforderungen an sie stellen, überfordert sind. Neue Gefühle steigen in der männlichen Hauptfigur auf, die Angst machen und verunsichern und daher gemieden werden. Die Handlungen des Protagonisten sind rein äußerlich, sie erscheinen oft sogar völlig unmotiviert und sind niemals Resultat einer gedanklichen Reflexion. Damit unterscheidet sich dieser Heldentyp stark von dem zerrissenen, suchenden und nach dem Höheren strebenden jungen Mann vieler deutscher männlicher Romantiker. Ein dem Alltag enthobenes Ziel, ein ideales Objekt, existiert für diese Männer nicht. Sie streben nicht nach Künstlertum, Bildung und geistiger Entwicklung, sie suchen nicht nach der eigenen Identität oder den eigenen Wurzeln. Wenn überhaupt der Beruf Erwähnung findet, so handelt es sich nicht um

[59] Die frühen ukrainischen Texte Gogol's sind stark vom ukrainischen Puppentheater, dem *Vertep*, geprägt. Das schwankhafte und folkloristische Element wird in den *Povesti* aufgegeben, die Puppenhaftigkeit der Figuren bleibt indes auch in den späten Texten erhalten.

eine Berufung, sondern um einfache Tätigkeiten (z. B. Schmied, Knecht), die für den Verlauf der Erzählung keine Rolle spielen; oder die männlichen Protagonisten gehören dem für die russische Romantik so häufig dargestellten Militärsstand/Kosakenstand an, mit dem, wie wir später noch sehen werden, die Männlichkeitsnorm des russischen romantischen Helden verknüpft ist.

Mit der Erzählung *Ivan Federovič Špon'ka i ego tetuška/Iwan Fjodorowitsch Schponka und sein Tantchen* aus dem *Mirgorod*-Zyklus wird ein neuer Heldentypus eingeführt, der in den späteren Texten immer wieder auftritt. Es handelt sich eher um eine Art Anti-Helden, der die im Text angedeutete Männlichkeitsnorm nicht erfüllt. In den Petersburger Novellen übt dieser Protagonist den Beruf eines Beamten aus, welcher in der Rangordnung tief unten steht und somit ebenfalls weit davon entfernt ist, das gesellschaftliche Ideal zu erreichen und zu erfüllen. In diesen späteren Texten steht nun auch der männliche Protagonist im Zentrum des Geschehens und die anderen Figuren sind funktional auf ihn ausgerichtet. Da dem marionettenartigen Protagonisten jedoch wiederum die psychologische Tiefendimension und das damit verbundene Suchen, Streben, Zweifeln, Empfinden usw. fehlen, kann auch bei diesen Texten nicht davon gesprochen werden, dass der Held sich in der Transitionsphase mit der dazugehörigen Entwicklung, Bildung und womöglich Reise befände und die ihn umgebenden Menschen zur Erreichung seiner Ziele benutzte (häufig hat er auch nicht mehr das jugendliche Alter der Initiationsphase). Der Held erscheint entweder passiv und ziellos und wird von anderen Figuren in die Ereignisse gestoßen (wie z. B. bei Špon'ka, Piskarev im *Nevskij prospekt*, Kovalev in *Nos/Die Nase* oder auch Choma Brut im *Vij*) oder sein Streben ist absurd und zum Scheitern verurteilt in einer Welt, in der alle gleich schlecht sind (Popryščin in den *Zapiski sumasšedšego/Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*) bzw. in einer grotesken Welt (*Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem/Die Geschichte, wie sich Iwan Iwanowitsch mit Iwan Nikiforowitsch zerstritt*).

Sowohl die späteren Gogol'schen Helden als auch die Hoffmannschen Helden scheitern an der Männlichkeitsnorm der Gesellschaft und an der Männlichkeitsnorm des romantischen Ideals, aber aus jeweils unterschiedlichen Gründen: Die Hoffmannschen Helden sind unfähig, Kunststreben und Alltagswelt miteinander in Einklang zu bringen und das eine in das andere zu integrieren. Ihre Bewegung in die Zweitwelt erscheint als Flucht vor den Anforderungen der Gesellschaft, an denen sie häufig genauso scheitern wie bei ihren Versuchen, die Welt des Höheren zu erreichen oder die Welt der Poesie und die des Alltags miteinander zu verbinden. Schüchternheit, Töl-

pelhaftigkeit und Außenseitertum des romantischen Helden vieler deutscher Autoren sind aber positiv konnotiert, da sie mit dessen Sinn für das Höhere und seiner Gabe, mehr als der Alltagsmensch sehen zu können, zusammenhängen. Der Hoffmannsche Held löst das Mehr-Sehen und den Weg in das poetische Reich zwar nur im (Kunst-)Märchen ein, die grundsätzliche Möglichkeit hierfür ist indes gegeben. Das heißt, dass erstens ein höheres Reich (als Metapher für die romantische Kunst) existiert, und dass es zweitens die prinzipielle Möglichkeit gibt, es zu erreichen. Eng verbunden mit der Unfähigkeit vieler Hoffmannscher Protagonisten, Kunst und Alltag miteinander zu verbinden, ist das Versagen gegenüber der Partnerin. Der Hoffmannsche Held spaltet die Frau in zwei komplementäre Frauenimagines auf, die für Erotik einerseits und Liebe und Familie andererseits stehen, aber nicht in eine Person integriert werden können.

Auch der Gogol'sche Protagonist ist häufig ein schüchterner Außenseiter; dies rührt aber nicht aus einem wie auch immer gearteten Streben nach höheren Werten (die Ausnahme stellt hier die Künstlerfigur Čartkov in *Portret*/*Das Porträt* dar). Aufgrund – wie ich es nennen würde – spezifischer psychischer Defekte versagt dieser Heldentypus angesichts der Männlichkeitsnorm, welche in den Texten implizit mitschwingt und aus zahlreichen anderen Texten der russischen Romantik bekannt ist: nämlich der starke, furchtlose Soldat/Kosake, der trinkt, kämpft, Karten spielt, sich duelliert und Frauen mit einem vorrangig sexuellen Interesse verführt.[60] Zwar hat auch Nathanaels Scheitern im *Sandmann* seinen Ursprung in seiner psychischen Konstitution (das Kindheitstrauma, der Wahnsinn), doch hat er mit Klara eine Person, die ihm hilft und die den Abgleich mit der äußeren Realität immer wieder herzustellen versucht. Auch der Erzähler stellt eine Transparenz her, die Nathanaels Weg und sein Scheitern tragisch und mitleiderregend erscheinen lässt. Der Erzähler wirbt sogar explizit bei dem erzählten Leser um Verständnis für seinen Helden. Dieses Mitleid kann dem Gogol'schen Helden nicht entgegengebracht werden, denn seine Marionettenhaftigkeit, seine autistisch anmutende psychische Konstitution lassen den Betrachter nicht in die Welt der Figur eintreten, sondern stoßen ihn ab. Dies wird am deutlichsten in den *Zapiski sumasšedšego*/*Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, die ausschließlich von dem psychisch gestörten autodiegetischen Erzähler in Tagebuchform präsentiert werden und keinen Abgleich mit einer anderen Realität und somit auch keine Möglichkeit des Zugangs zu dem

[60] Vgl. zum Beispiel Texte von Bestužev-Marlinskij, Puškins *Pikovaja dama*/*Pique-Dame*, auch Lermontovs *Geroj našego vremeni*/*Ein Held unserer Zeit*.

Protagonisten ermöglichen. Popryščin ist Teil einer Welt und eines Systems, das er verinnerlicht hat, dabei ist er nicht besser, aber auch nicht schlechter als die anderen, ihn umgebenden Figuren. (Vgl. Willms 2008.) Eine Figur, die einen Abgleich mit einer anderen Realität herstellt und eine Art ‚Lösung' präsentiert, gibt es in den Gogol'schen Texten nicht. Es scheinen vielmehr alle Figuren in derselben Zwangslage gefangen, aus der sie sich nicht befreien können, und sie streben es auch nicht an, sich zu befreien.

b) Die Beziehung zwischen den Geschlechtern, die junge Frau

In der Darstellung der jungen Frauen und der Beziehung zwischen Mann und Frau lässt sich eine Entwicklung der drei Erzählsammlungen feststellen. In den *Večera* und in *Mirgorod* werden die jungen Frauen, die zwischen 16 und 18 Jahre alt sind, stereotyp mit den immer wiederkehrenden Wendungen beschrieben: schwarze Brauen, schwarze glänzende Zöpfe, Wimpern lang wie Pfeile, zwei weiße Halbmonde als Brüste usw. Obwohl auch den jungen Frauen – sogar in noch stärkerem Maße als allen anderen Figuren – die psychologische Tiefendimension fehlt, deutet sich in dem Verhalten mehrerer bereits an, dass sie keine guten Partnerinnen werden (Putzsucht, Eitelkeit, Narzissmus, Quälereien gegenüber dem werbenden Mann) bzw. eine Gefahr für den Mann darstellen. Der hier angedeutete Dualismus zwischen Schönheit und Bösartigkeit/Neigung zum Lasterhaften bei den Frauen nimmt in *Mirgorod* und den *Povesti* konkrete Formen an: In *Vij* und in *Nevskij prospekt* ist die Frau gleichzeitig Madonna/Heilige und Hexe/Hure. Damit einher geht eine noch stärkere Derealisierung der bisher puppenhaft und stereotyp gezeichneten Frauenfigur: In *Mirgorod* und den *Povesti* erhält sie keinen Namen mehr (was umso auffälliger ist, als alle zahlreich auftretenden Männerfiguren mit ausgewählten Namen versehen sind), die extremen Idealisierungen als Heilige bzw. Abwertungen als Hexe entrücken die Frau gänzlich der Realität, auch wirkt die Frau nicht mehr durch Handlungen (wie z. B. Oxana, die mit Vakula spielt), sondern allein durch ihre Anwesenheit bzw. die Tatsache, dass sie eine Frau ist (die den Mann verhexen und aller Sinne berauben kann). Die Frau gilt ganz allgemein als etwas vom Manne Verschiedenes, Fremdartiges und Rätselhaftes. Mit der uralten Tradition der dualistischen Aufspaltung und Derealisierung der Frau setzt sich nicht nur Gogol' auseinander, sondern auch andere Autoren der russischen Romantik. Auch in der deutschen Romantik wird diese Tradition häufig aufgegriffen und bearbeitet, Gogol's spezifische

Auseinandersetzung hiermit soll in der Analyse des *Nevskij prospekt* genauer untersucht werden.

In den späten Texten treten häufig keine jungen Frauen oder potentiellen Bräute mehr auf. Karlinsky (1976) sieht statt dessen in den von den männlichen Protagonisten ersehnten Gegenständen, welche im Russischen Feminina sind (z. B. *šinel'* – Mantel, *koljaska* – Kutsche), ein Substitut für die Frau. Aber auch in diesen Fällen bringt die ‚Frau' dem Mann kein Glück (z. B. Akakij erfriert, nachdem ihm der schöne Mantel geraubt wurde).

Die Tatsache, dass die jungen, attraktiven Frauenfiguren allein durch ihr Dasein als Frau den männlichen Protagonisten oder der männlichen Gemeinschaft so häufig Unglück und Tod bringen, dreht das Männlichkeitskonstrukt der russischen Romantik um, denn in einer weit größeren Zahl romantischer Texte ist die Frau zwar als Teil der allgemeinen Beziehungskonflikte an den tragischen Situationen beteiligt und wird auch häufig derealisiert, aber als Typ oder Individuum ist sie schwächer als der Mann – der Mann tritt als Verführer (und sogar Zerstörer)[61] der verführten Unschuld auf. Hiermit ist auch das Interesse des Mannes an der Frau ausgedrückt, nämlich die sexuelle Verführung. Viele Gogol'sche Helden dagegen meiden entweder ausdrücklich jegliche Beziehungen zu Frauen, oder die Idealisierungen der angebeteten Frau lassen durchscheinen, dass eine lebenspraktische Realisierung der Liebesbeziehung weder möglich noch angestrebt ist.

In der Analyse der Hoffmann-Texte konnte ich herausstellen, dass auch die Hoffmannschen Helden in ihrem Werben um die Angebetete ein Vermeidungsverhalten an den Tag legen und ihr eigentliches Ziel nicht der Frau und Partnerin gilt, sondern der eigenen Entwicklung, der Kunst und dem Vater der jungen Frau als einem Ersatzvater und Lehrer/Meister. Entsprechend ihrer Ziellosigkeit vermeiden nun die Protagonisten Gogol's die Beziehung nicht zugunsten eines anderen, höheren Objektes und einer Vaterfigur. Wenn man überhaupt von einem Ersatzobjekt sprechen kann, so ist dies die männliche Gemeinschaft, welche in mehreren Texten als der höchste Wert bezeichnet wird. Aber auch diese kann die Frau zerstören, da sie dadurch, dass sie den Mann ‚verhext', seine Abkehr von der Gemeinschaft bewirkt. Als Beispiel sei hier aus *Taras Bul'ba* zitiert: Andrej, der jüngere Sohn des Kosaken Taras Bul'ba, verliebt sich in eine junge Polin, die ihn, als sie und ihre Familie in der von den Kosaken eingekesselten Stadt vom Hungertod

[61] Eines der eindringlichsten Beispiele hierfür ist sicherlich die Figur des Pečorin in Lermontovs *Geroj našego vremeni/Ein Held unserer Zeit*.

bedroht sind, um Hilfe bittet. Andrej wird nachts heimlich durch einen unterirdischen Gang von der Dienerin des Fräuleins in die Stadt und zu der jungen Frau geführt. Bei ihrem Anblick verliert Andrej alle Sinne und macht aus ihr ein irreales, heiliges – und somit unerreichbares, unantastbares – Wesen:

> „[...] Ich sehe, daß du ein anderes Geschöpf Gottes bist als wir alle und daß alle Bojarenfrauen samt ihren Töchtern weit unter dir stehen. Wir eignen uns nicht als deine Knechte, nur die himmlischen Engel können dir dienen." (Gogol: *Taras Bulba*, 372)

> „[…] Вижу, что ты иное творенье бога, нежели все мы, и далеки пред тобою все другие боярские жены и дочери-девы. Мы не годимся быть твоими рабами; только небесные ангелы могут служить тебе." (Gogol': *Taras Bul'ba*, 85)

Andrej will sein ganzes Leben in den Dienst der schönen Polin stellen, doch auffälligerweise spricht er nicht von einer möglichen Beziehung, die über alle Widrigkeiten hinweg geknüpft werden soll (was ja ein durchaus häufiges Sujet in der Romantik ist), sondern er imaginiert von Anfang an seinen Tod:

> „Zarin!" schrie Andrej auf, dem Herz und Seele und Gemüt vor Begeisterung überflossen. „Was brauchst du! Was willst du? Gebiete! Fordere den unmöglichsten Dienst von mir, den es auf der Welt gibt – und ich eile, ihn zu erfüllen! Befiehl mir, etwas zu tun, was kein einziger Mensch zu tun imstande ist – ich will es tun, ich will dabei umkommen. Umkommen, umkommen! und umzukommen für dich, ich schwöre es beim heiligen Kreuz, ist so süß für mich… […]". (Gogol: *Taras Bulba*, 372)

> „Царица!" вскрикнул Андрий, полный и сердечных, и душевных, и всяких избытков: „Что тебе нужно? чего ты хочешь? прикажи мне! Задай мне службу самую невозможную, какая только есть на свете, - я побегу исполнять ее! Скажи мне сделать то, чего не в силах сделать ни один человек, - я сделаю, я погублю себя. Погублю, погублю! и погубить себя для тебя, клянусь святым крестом, мне так сладко... […]". (Gogol': *Taras Bul'ba*, 85)

Andrejs Tod tritt bald darauf auch tatsächlich ein, und zwar durch die Hand seines eigenen Vaters, der das Vergehen seines Sohnes rächt, welches darin besteht, dass dieser die heiligsten Werte seiner Gruppe verraten hat: die männliche Gemeinschaft (die Kosaken-Gefährten, die *seč'*), den Vater und das Vaterland.

Das Verhältnis vieler anderer männlicher Protagonisten Gogol's zu Frauen bezeichnet McLean (1989) als präsexuell/prägenital. Das Verhalten der männlichen Figuren lasse eine Regression auf ein prä-genitales, kindliches Niveau erkennen, in dem die Libido im Ich gefangen sei, anstatt sich auf Objekte in der externen Welt zu richten, mit dem Resultat, dass der Mann vor allen Formen reifer Sexualität flüchten müsse. Diese These kann man z. B. an der Figur Špon'kas nachvollziehen: Špon'kas Tante will ihren Neffen mit einer jungen Frau verheiraten, worauf der schüchterne, ängstliche Špon'ka, der sich nie an den Beschäftigungen seiner Kumpane beim Militär beteiligt hat (Tanzen, Kartenspielen, Saufen, Raufen, die Mädchen der Nachbarschaft Besuchen), mit den Worten reagiert:

> „Wieso, Tantchen?" schrie Iwan Fjodorowitsch erschrocken auf. „Wieso ein Weib? Nein, Tantchen, haben Sie die Güte … Sie bringen mich in arge Verlegenheit … Ich war noch niemals verheiratet … Ich weiß überhaupt nicht, was ich mit einem Weib anfangen soll!" […] Freilich, Marja Grigorjewna war keineswegs ein übles Fräulein; aber heiraten …! Das kam ihm so merkwürdig, so seltsam vor, daß er nicht ohne Angst und Schrecken daran denken konnte. Mit einem Weib leben! Unbegreiflich! (Gogol: *Iwan Fjodorowitsch Schponka und sein Tantchen*, 257-258)

> „Как, тетушка!" вскричал испугавшись Иван Федорович: „как жена! Нет-с, тетушка, сделайте милость... Вы совершенно в стыд меня приводите... я еще никогда не был женат... Я совершенно не знаю, что с нею делать!" […] Правда, Марья Григорьевна очень недурная барышня; но жениться!.. Это сказалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женою!.. непонятно! (Gogol': *Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška*, 203)

Nach diesem Gespräch wird Špon'ka, der in der Szene der Begegnung mit der jungen Frau tatsächlich nichts mit dieser anfangen kann (sie sitzen eine halbe Stunde schweigend im Zimmer), von Angstträumen verfolgt, bis der Text unvollendet abbricht. Die Tante kommentiert Špon'kas Reaktionen an der zitierten Stelle sowie an mehreren anderen Stellen mit der Bemerkung, dass (der 38-jährige) Špon'ka ja noch ein ganz kleines Kind sei, das von nichts wisse. Auch diese Gogol'schen Protagonisten, die man mit McLean als präsexuell oder vielleicht allgmeiner als a-sexuell bezeichnen könnte, vermeiden also die Verbindung mit der Frau. Im Gegensatz zu den Hoffmannschen Helden geschieht dies sogar in ganz offensichtlicher Weise und ohne, dass es ein Ersatzobjekt, also ein *eigentlich* angestrebtes Objekt gibt (dieser Umstand ist, wie wir später noch sehen werden, ganz entscheidend).

c) Die ältere Generation

Während in den hier untersuchten Texten der deutschen Romantik (Hoffmann, Fischer, Huber) die Vertreterinnen und Vertreter der älteren Generation (zumeist als Väter und Mütter) nur vereinzelt auftreten, in diesen Fällen aber mit einer strukturell äußerst wichtigen Funktion, spielen sie bei Gogol' eine ganz andere Rolle, welche die bisher beobachteten Unterschiede zwischen den Ausprägungen der deutschen und russischen Konzeptionen bestätigen. Es lässt sich in Bezug auf die Gestaltung der älteren Generation in Gogol's Werk wiederum eine Entwicklung und Veränderung von den ukrainischen (*Večera, Mirgorod)* zu den Petersburger Texten (*Povesti*) beobachten. In ihrer Tiefendimension sind diese Darstellungen, wie auch in Bezug auf die bisher untersuchten Themenaspekte, indes sehr ähnlich.

In den *Večera* und in *Mirgorod* treten zahlreiche Vertreterinnen und Vertreter der älteren Generation auf – Mütter und Väter, Dorfbewohner, das Dorfoberhaupt usw. Dabei zeigt sich in der Gestaltung dieser Figuren ein recht deutliches wiederkehrendes Muster: Die älteren Männer erscheinen allesamt als schwach, tölpelhaft, dumm und lächerlich, die älteren Frauen werden als Mannweiber und Hexen („Wenn ein Weib alt ist, dann ist sie eine Hexe"; *Wij*, 480; *Vij*, 169) mit folgenden Eigenschaften bezeichnet: Sie sind bösartig, unterdrücken ihren Ehemann, prügeln, belügen, bestehlen und betrügen ihn. Damit sind die Vertreter der älteren Generation Weiterentwicklungen der jungen, denn dort deutete sich ja auch schon an, dass die jungen Männer gutmütig sind und die Frauen widerspenstig und launenhaft. Dass es für einen Mann in hohem Maße gefährlich ist, sich emotional einer Frau hinzugeben, erscheint vor diesem Hintergrund logisch, denn der Mann verliert sogleich seine Männlichkeit und wird zum Weiberknecht, der von der Ehefrau beherrscht und gedemütigt wird. In den späteren Texten werden insgesamt viel weniger Figuren gestaltet, vor allem gibt es nur sehr wenige Frauenfiguren, auch übernatürliche Wesen (besonders Hexen, Teufel) treten nicht mehr auf, aber das frühere Muster ist auch hier noch erhalten: Die Männerfiguren erscheinen lächerlich, die alten Frauen sind auch in der Großstadt hexenhaft (z. B. meint Kovalev in *Nos*, dass ihm eine Frau mit Hilfe von Hexenkraft seine Nase als Rache dafür weggezaubert habe, dass er ihre Tochter nicht habe heiraten wollen). Dieses Muster kehrt in der Darstellung der Mutter- und Vaterfiguren wieder: In den ukrainischen Texten sind diese (verkörpert als Tölpel und Hexen) zahlreich vorhanden, in den Petersburger Novellen fehlen sie gänzlich und werden auch nicht erwähnt (z. B. als gestorbene oder verlassene Eltern).

Hier zeigt sich ein bedeutender Unterschied zu Hoffmann, bei dem ja der Vater der geliebten Frau eine positive Identifikationsfigur ist. Eine solche Identifikationsfigur existiert für die Gogol'schen Figuren – und zwar für Männer und Frauen gleichermaßen – nicht. Die lächerlichen und schwachen Männer können für den jungen Mann nicht als Vorbild dienen, die Hexen nicht für die junge Frau. Das Vorhandensein von Müttern und Vätern in den frühen Texten füllt diese Leerstelle also nicht, da diese als Tölpel und Hexen eine Rolle als Identifikationsfiguren nicht übernehmen können. Die Familienlosigkeit bei Hoffmann hat zwei positive Implikationen: Erstens sucht sich der männliche Held für sein ideales Objekt (Kunst) einen Meister und Ersatzvater (um nicht erwachsen werden zu müssen), zweitens provoziert dieser Zustand der Familienlosigkeit den Aufbruch und die Suche (nach der eigenen Identität, den eigenen Wurzeln, dem idealen Objekt). In ähnlicher Weise stellt auch bei Fischer die defizitäre Familiensituation (z. B. durch den Tod des Vaters) den Beginn der Transition des Mädchens und den Eintritt in das Stadium des Erwachsenwerdens dar (hier nur markiert durch den Aspekt der Eheschließung). Im Werk Gogol's ist die Situation eine ganz andere, und dies entspricht dem, was ich bisher herausarbeiten konnte: Die jungen Männer befinden sich zwar de facto auch in der Situation der Familienlosigkeit (entweder, weil Mütter und Väter fehlen, oder, weil diese ihre Rolle nicht ausüben können), dies bedeutet aber erstens nicht den Beginn eines Erwachsenwerdens, zweitens provoziert die Familienlosigkeit nicht den Beginn einer Such- oder Selbstfindungsbewegung. Die jungen Männer stehen dem eigenen Leben vielmehr mit einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber, wenn sie nicht ohnehin, wie oben an Špon'ka gezeigt, in einem Zustand des permanenten Kindlichkeit befangen sind. Drittens wird hierdurch nicht der Anschluss an eine Ersatzvater- bzw. Identifikationsfigur angestrebt – eine solche gibt es nicht und sie wird auch nicht gesucht. Sowohl in den ukrainischen als auch in den Petersburger Texten drückt sich die gleiche hilflose Ziellosigkeit und Vereinzelung des männlichen Protagonisten aus. Der einzige Ersatz, der in einigen der ukrainischen Texte angeboten wird, nämlich die Männergemeinschaft – die bezeichnenderweise quasi hermetisch gegen jegliche Eindringlinge verschlossen werden muss, aber dennoch von Zerfall bedroht ist –, auch diese Ersatzorientierung also entfällt für die Helden der Großstadterzählungen.

1.1.2 Exemplarische Textanalyse: Nevskij prospekt *(1835)*

a) Das Makroschema: fehlende Dreieckskonstellation bzw. andere Dreiecksgestaltung als Ausdruck sozio-kultureller Bedingungen

Der Überblick über die wichtigsten Tendenzen der Gogol'schen Erzählungen zu dem hier gestellten Thema konnte bereits zeigen, dass den meisten Texten Gogol's ein entscheidendes Merkmal der bisher untersuchten Texte fehlt, welches gleichzeitig das Basis-Makroschema der deutschen Werke sowohl männlicher als auch weiblicher Provenienz bildete: nämlich die *Dreiecksbeziehung* auf der Ebene der Figurenkonstellation. Zwar lässt sich in einigen wenigen Texten strukturell ein Dreieck zwischen den Figuren feststellen und in anderen Texten wird ein solches Dreieck zumindest angedeutet, doch ist diese Konstellation ganz anders semantisiert als in den deutschen Texten. Zur Erinnerung fasse ich die Semantisierung der Dreieckskonstellation in den hier untersuchten Texten deutscher Autoren zusammen: Diese Texte stellen stets einen männlichen oder weiblichen Protagonisten in das Zentrum des Geschehens, welcher zwischen zwei Frauen-/Männer(-typen) wählt. Traugott (*Artushof*) beispielsweise ist mit Christina verlobt, welche er zugunsten von Felizitas verlässt und zu der er zwischenzeitlich wieder zurückkehrt (der Hochzeitstermin wird erneut festgelegt), um dann den Entschluss zu fassen, sie endgültig zu verlassen und Felizitas zu suchen. Auch Gustav in Fischers *Gustavs Verirrungen* wählt sich Marie als Ehefrau. Während er sie sucht, hat er – und auch dies beruht auf seinem eigenen, freien Entschluss – mehrere Beziehungen zu verschiedenen anderen Frauen. In der Erzählung *Eine Ehestandsgeschichte* von Huber wird der Protagonistin Julie von dem von ihr geliebten Mann und von ihrem ungeliebten Ehemann die Möglichkeit gegeben, zwischen beiden zu wählen (Angebot der ‚Flucht' nach Amerika, Angebot der Scheidung). Julie lehnt das Angebot, ihren Ehemann zu verlassen, trotz der Tatsache, dass sie in dieser Allianzehe unglücklich war, voll Seligkeit mit den Worten ab: „Jetzt habe ich ja gewählt; ich bin Herr meines Schicksals gewesen." (*Ehestandsgeschichte*, 87)

Diese für die deutschen romantischen Texte so typische Semantisierung der Dreieckskonstellation findet sich in den Texten Gogol's und anderer russischer romantischer Autoren nicht. In den ukrainischen Texten Gogol's, die das Zueinanderfinden eines jungen Paares erzählen, gibt es zahlreiche Hindernisse, die es zu überwinden gilt und die zumeist in der Gestalt eines Elternteiles auftreten, doch es gibt für das junge Paar keinen Dritten, der als eigentlicher Wunschpartner oder Störfaktor der Zweierbeziehung fungiert. In

anderen Texten (wie z. B. *Iwan Fjodorowitsch Schponka und sein Tantchen*, *Die Geschichte, wie sich Iwan Iwanowitsch mit Iwan Nikiforowitsch zerstritt*, *Vij*) besteht, wie gesehen, gar kein Streben eines jungen Mannes nach einer jungen Frau, sondern vielmehr ein offensichtliches Fluchtverhalten des Mannes vor Frauen, so dass auch hier naturgemäß die Dreiecksproblematik keine Rolle spielt. Diese Beobachtung findet ihre Parallele in der bereits erwähnten marionettenartigen Unmotiviertheit aller Figuren: Es fehlt das für den deutschen romantischen Helden so typische konfliktreiche Suchen, Streben und Zweifeln; viele Gogol'sche Helden sind vielmehr von einer *Ziel- und Haltlosigkeit* durchdrungen. Dies gilt auch für die wenigen Texte, in denen strukturell eine Dreieckskonstellation vorhanden ist oder angedeutet wird. Der Protagonist befindet sich auch hier nicht in einer Situation der Wahl, sondern in einer ausweglosen Situation oder in einer *Zwangslage*. Wie wir im zweiten Teil dieses Kapitels noch genauer sehen werden, ist das Dreieck auf der Figurenebene für zahlreiche Texte anderer russischer männlicher Autoren durchaus eine häufig variierte und zentrale Konstellation. Sie ist aber auch in diesen Texten ganz anders semantisiert, als dies bei Hoffmann oder Caroline Fischer der Fall ist. Tiefenstrukturell gleicht das Dreieck bei Odoevskij der Gogol'schen Darstellung. Das Dreieck bei Odoevskij drückt ebenfalls die Ausweglosigkeit oder die Zwänge in menschlichen Beziehungen aus und nicht die Möglichkeit der Wahl.

Die auffällig häufige Modellierung des Dreiecksthemas bei Caroline Fischer habe ich auf einer sozio-kulturellen Ebene als Auseinandersetzung mit dem Ehekonzept interpretiert und habe die These aufgestellt, dass die Autorin hier die Unmöglichkeit der sich als exklusive Zweierbeziehung darstellenden romantischen Liebe aufzeigt. Auch die Texte Hoffmanns habe ich unter dem sozio-kulturellen Aspekt interpretiert, nämlich als Ausdruck der Such- und Orientierungsbewegungen der in einer Umbruchsphase befindlichen Individuen. Sowohl das Fehlen dieser Konstellation in Gogol's Texten als auch die, wie wir noch sehen werden, den Gogol'schen Texten tiefenstrukturell ähnliche Gestaltung des Dreiecks bei anderen russischen männlichen Autoren möchte ich ebenfalls sozio-kulturell interpretieren. Wenn, wie ich bisher gesagt habe, das Dreieck ausdrückt, dass es immer ‚einen anderen' gibt, dessen Existenz ein Konfliktpotential in sich birgt, so bedeutet die weitgehende Aussparung der Dreieckskonstellation bei Gogol' zunächst einmal, dass es keinen ‚anderen' gibt – oder, anders ausgedrückt, dass es *keine Wahl* gibt.

Ich habe die sich in den deutschen romantischen Texten ausdrückenden Such- und Orientierungsbewegungen auf der Ebene der menschlichen Be-

ziehungen als Chiffre für in der Gesellschaft entstandene Vakua und Verunsicherungen in Bezug auf eben diese Beziehungen gelesen. Betrachten wir nun die russischen Verhältnisse, so scheint es auch hier eine Entsprechung zwischen den sich in den Texten ausdrückenden Geisteshaltungen und den gesellschaftlichen Veränderungen und Diskursen zu geben. Auch in Russland präsentiert sich die Zeit um 1800 als Umbruchsphase, die Vakua produzierte und Neuorientierungen notwendig machte. Doch anders als in Deutschland, wo das Ideal der Auflösung von Ständehierarchien Fuß gefasst hatte und das sich konstituierende Bürgertum und das ‚Individuum' an Mächtigkeit und Selbstbewusstsein gewannen, erfolgte in Russland auf gesellschaftlicher Ebene schon vor der Zerschlagung des Dekabristenaufstands 1825 eine Erstarrung der Verhältnisse. Die enttäuschten Hoffnungen auf Reformen unter Zar Alexander I. und dessen repressive Innenpolitik, welche er in der Spätphase seiner Regierungszeit führte, provozierten den Aufstand adeliger Offiziere (Dekabristenaufstand 1825), welcher von dem neuen Zaren, Nikolaus I., blutig niedergeschagen wurde. Dieser führte in der Folge ein Überwachungs- und Terrorregime ein, welches jegliche Hoffnungen auf eine Reform und eine Befreiung des Volkes ersterben ließ. Nach Lotman (1997, 139) hat die Situation nach dem niedergeschlagenen Dekabristenaufstand und den gescheiterten Reformen in der gebildeten Öffentlichkeit ein Empfinden der Nutzlosigkeit des Lebens, eine Schwermut, Langeweile, ein vorzeitiges „Altern der Seele"[62] und Angewidertsein hervorgerufen, welches sich in der modischen Pose des Dandys ausgedrückt habe. Dieses Lebensgefühl, so Lotman weiter, habe nicht zu Selbstmordwellen geführt, sondern vielmehr Verhaltensweisen hervorgerufen, in denen Gleichgültigkeit und Zufälligkeit vorherrschten: das Duell, das reine Glücksspiel (das nicht auf Geschicklichkeit basiert, sondern auf dem puren Zufall), das tollkühne Verhalten in der Schlacht. Die strenge Normierung und die Zwänge, der die Menschen unterlagen, hätten das Bedürfnis nach Ausbrüchen von Unberechenbarem, nach Unregelmäßigem und Zufälligem entstehen lassen (ebd., 151).[63]

Seit der Schenkungsurkunde Katharinas II. von 1785 waren den russischen Adeligen uneingeschränkte Rechte sowie die Befreiung vom Staatsdienst zugesprochen worden, so dass innerhalb des mächtigen Zwangsap-

[62] Dieser Begriff taucht auch in Puškins *Evgenij Onegin*/*Eugen Onegin* auf.

[63] Die Themenkomplexe Zufall, Schicksalhaftigkeit, Duell und Kartenspiel werden tatsächlich in auffällig vielen literarischen Texten dieser Epoche gestaltet (vgl. z. B. Puškins *Pikovaja dama*/*Pique-Dame*, *Vystrel*/*Der Schuß*).

parates des Staates ein ebenfalls mächtiger Mikrokosmos der Adelsschicht entstanden war. Die Adeligen hatten Lebensweisen aus dem westlichen Ausland übernommen, imitierten sie jedoch häufig kritiklos, so dass unter den von der großen Volksmasse völlig abgetrennten russischen Adeligen ein Zustand der Wurzellosigkeit entstanden war (z. B. Lotman 1997, 143). Diese Situation – die Isolation von den übrigen Gesellschaftsschichten, die übermäßige Macht über diese, die fehlende Ausbildung eines eigenen Profils – führte, wie von vielen zeitgenössischen Literaten kritisiert wird, zu einer Erstarrung und Pervertierung der gesellschaftlichen Konventionen und Verhaltensweisen innerhalb der Aristokratie. Doch diese war in Russland nach 1800 – anders als in Westeuropa, wo das Bürgertum um diese Zeit bereits an der Macht partizipierte – die semantische Keimzelle der Gesellschaft, die diskursmächtige und -tragende Schicht, aus der die Impulse kamen, die das Denken gespeist haben. Auch die bekannten und bedeutenden Schriftsteller waren in der großen Mehrzahl nicht – wie in Westeuropa – bürgerlich, sondern adelig. Diese Feststellung impliziert selbstverständlich keine Wertung; ich möchte hiermit nicht sagen, dass die Entwicklungen und Verhältnisse in Westeuropa und besonders in Deutschland ‚besser' als in Russland gewesen seien. Für meine Interpretation ist es wichtig festzuhalten, dass das Bürgertum in Westeuropa die ideell mächtigste Schicht war, an der sich der Adel orientierte, während in Russland der Adel die normative Folie darstellte. Die russische Gesellschaft der 1830er Jahre war eine Adelsgesellschaft, in der die Adelsklasse quasi isoliert von den übrigen Gesellschaftsschichten und mit übermäßig viel Macht und Privilegien gegenüber diesen ausgestattet war, was zu zahlreichen Fehlentwicklungen innerhalb dieser Klasse geführt hatte. Dieser Zustand musste eine mindestens ebenso große Halt- und Hilflosigkeit der Subjekte hervorrufen, wie es für das westliche bürgerliche Individuum der Fall war, welches die Bürde, aber auch die Chance der eigenen Verantwortung spürte. Darüber hinaus musste die Situation in Russland aber auch andere signifikante Empfindungen provozieren: das Empfinden einer Zwangslage und das der Resignation.

Meine These ist, dass (unter anderem) sowohl das Fehlen der Dreiecks-konstellation in Gogol's Texten als auch die spezifische Gestaltung derselben in den Texten anderer russischer Romantiker diese Geisteshaltung ausdrückt: das Geworfensein in eine unabänderliche Situation, in der es keine Wahl gibt, oder in der zumindest das Handeln nicht in den Händen des Individuums liegt. Der gesellschaftliche Konflikt überlagert hier also den innerpsychischen. Dass das grundsätzliche Scheitern jeglicher Mann-Frau-Beziehungen bzw.

die Flucht des Mannes vor der Frau auch ein persönliches Thema Gogol's ist (was, wie schon gesagt, in den früheren Forschungen stets fokussiert wird), ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, widerspricht meiner These jedoch nicht, da sich ja ein Text immer sowohl aus individualpsychologischen als auch aus diskursiven und zahlreichen weiteren Elementen zusammensetzt.

Auch in den Texten männlicher Romantiker, die das Dreiecksthema aufgreifen, scheinen die Individuen gefangen in einem Korsett, das ihnen keine Wahl lässt, weil sie z. B. (wie in Texten Odoevskijs) in der intrigierenden Welt der hohen Gesellschaftsschicht leben, in der es kein individuelles Denken, Fühlen und Handeln mehr gibt. Dies präsentiert sich in den deutschen Texten ganz anders; denn auch, wenn z. B. Olimpia (in Hoffmanns *Sandmann*) eine Puppe ist, die Nathanael nicht eigentlich heiraten kann, hat er doch zunächst einmal die Wahl zwischen Klara und Olimpia, mehr noch, die anderen Figuren (Klara auf der einen und Spalanzani/Coppola auf der anderen Seite) versuchen, den Helden in seiner Wahl zu beeinflussen. Und auch, wenn Rosamunde und Gretchen (in Fischers *Margarethe*) wissen, dass die Heirat mit einem Mann zu Unglück, Unfreiheit und Scheitern führen würde, so haben sie doch de facto die Wahl zwischen den um sie werbenden Männern, dem Fürsten und Stephani.

Nevskij prospekt ist einer der ganz wenigen Texte Gogol's, in denen Dreiecksbeziehungen auf der Ebene der Figurenkonstellation angedeutet werden.[64] Die Erzählung ist in zwei Teile untergliedert, die jeweils einen Protagonisten in das Zentrum stellen und die von einer Einleitung sowie einem abschließenden Kommentar eines männlichen Ich-Erzählers gerahmt werden. In beiden Geschichten geht es um die Verfolgung einer jungen Frau durch einen jungen Mann, wobei die zweite Geschichte als Komplementärgeschichte zu der ersten angelegt ist, weshalb ich beide Teile nacheinander betrachten möchte.

[64] Der andere Text, der eine Dreiecksbeziehung modelliert, ist *Zapiski sumassedšego/Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, aber auch hier erscheint diese Konstellation als eine Ausnahmeerscheinung: Der Protagonist und autodiegetische Erzähler ist ein psychisch Gestörter, ein „Wahnsinniger", der zahlreiche psychische Defekte aufweist, unter anderem einen abstoßenden Größenwahn. Dieser manifestiert sich zum Beispiel in seinem Wunsch, die Tochter seines Vorgesetzten, für den er die Federn anspitzt (darin besteht sein Dienst), zu heiraten. Als dann ein Bräutigam in Erscheinung tritt, meint Popryščin, einen Nebenbuhler zu haben, was jedoch nicht den Tatsachen entspricht, da die Direktorentochter bereits durch den enormen sozialen Unterschied für Popryščin immer schon vollkommen unerreichbar war.

Der junge Held des ersten Teils der Erzählung, Piskarev, geht auf dem Petersburger Nevskijprospekt mit seinem Freund Pirogov (dem Protagonisten des zweiten Teils) spazieren, wo die beiden Männer jeweils eine schöne junge Frau erblicken. Piskarev ist von der schönen Frau so betört, dass er sich von Pirogov dazu überreden lässt, ihr zu folgen. Als er an ihrem Haus ankommt und die Frau ihn mit wohlwollenden Gesten in ihre Wohnung führt, muss er indes feststellen, dass es sich bei ihr um eine Prostituierte handelt. Piskarev ist über diese Entdeckung in höchstem Maße bestürzt und eilt zurück nach Hause.

Dadurch, dass die junge Frau eine Prostituierte ist, existiert so etwas wie eine Dreieckskonstellation, denn sie gehört potentiell allen Männern, und der junge Held, der sie für sich allein gewinnen und sie heiraten will, steht in Rivalität zu allen Männern, denen sie sich verkauft. Dies wird unterstrichen durch eine Szene, in der Piskarev der Prostituierten einen Heiratsantrag macht, dafür jedoch die Bedingung stellt, dass sie ihren Beruf aufgeben müsse. Die Frau lehnt seinen Antrag mitsamt seiner Bedingung voller Verachtung ab. Diese Dreieckskonstellation unterscheidet sich grundlegend von der für Hoffmann, Fischer und andere deutsche Romantiker so typischen Konstellation: Erstens wird sie nicht explizit thematisiert, sondern ist lediglich auf einer zweiten Ebene erkennbar, und zweitens ist der Protagonist nicht in der ‚mächtigen' Position, das heißt in der Situation der Wahl (wie die Hoffmannschen Helden, die ja häufig sogar bereits verlobt sind und dann eine scheinbar bessere Braut finden, oder Gustav in Fischers *Gustavs Verirrungen*, der, bevor er Marie heiratet, zwischenzeitlich Beziehungen mit anderen Frauen hat, oder Sophie in Hubers *Ehestandsgeschichte*, der von ihrem Ehemann das Angebot gemacht wird, zwischen ihr und dem Geliebten zu wählen). Piskarev dagegen verliebt sich in eine Frau, die bereits vergeben ist. Daraus entwickelt sich nun aber nicht eine tragisch-romantische Konfliktsituation (etwa nach dem Muster, dass eine verheiratete Frau eigentlich einen anderen Mann liebt), sondern die Angebetete ist an potentiell alle Männer vergeben und zieht dieses Leben dem einer Ehefrau vor. Dadurch ist der Protagonist in einem gänzlich *hoffnungslosen Dreieck* befangen, denn er hat keinen konkreten Konkurrenten, sondern ein Meer von potentiellen und immer mehr werdenden Rivalen. Drücken sich in den Texten Hoffmanns und Fischers also, wie ich zeigen konnte, – in stark modellhafter Weise – die Bürde, die Chance und die damit verbundenen Gefahren der freien Wahl aus, so kann man kontrastiv dazu Gogol's Figurenkonstellation als den hoffnungslosen ‚Kampf gegen Unbekannt' lesen, welcher, wie ich eben gezeigt habe, seiner-

seits eine Entsprechung auf der realhistorischen, gesellschaftlichen Ebene hat. Ich möchte – mit aller hier gebotenen Vorsicht – das fehlende Dreieck sowie das Fehlen der Situation der Wahl innerhalb der Dreieckskonstellation als eine Textwelt interpretieren, die ihre Wurzeln in der gesellschaftlichen Situation des Zwanges und der Resignation hat.

b) Der männliche Protagonist des ersten Teils (Piskarev)

Der Text Gogol's fokussiert – genau wie dies bei Hoffmann stets der Fall ist – einen jungen Mann. Dass es allein um diesen geht, wird bei Gogol' zusätzlich zu der thematischen Zentrierung dadurch markiert, dass sich der männliche Erzähler mehrfach mit dem Protagonisten solidarisiert und einzelne Ereignisse, nachdem sie aus der Innenperspektive Piskarevs geschildert worden sind, ein weiteres Mal erzählt und dabei bestätigt. Doch während bei Hoffmann und in Fischers *Gustav* die Zentrierung auf den Hauptthelden dazu dient, dass die den Helden umgebenden Figuren diesen bei seinem Selbstfindungsprozess unterstützen, ist der Gogol'sche Protagonist abgetrennt von sämtlichen menschlichen Beziehungsstrukturen. Die anderen Figuren sind nicht eigentlich funktional auf den jungen Mann ausgerichtet, da hierfür als entscheidende Voraussetzung die für Deutschland so typische Selbstfindungsbestrebung fehlt.

Piskarev ist – genau wie die Hoffmannschen Helden – ein Künstler, der außerhalb der führenden gesellschaftlichen Kreise steht. Dass er in dieser Gesellschaft unverstanden ist, liegt – auch hier ist eine Parallele zu den deutschen Texten – daran, dass diese allein merkantile Interessen verfolgt (vgl. z. B. *Newskijprospekt*, 735) und keinen Sinn für wahre Kunst hat. Im zweiten Teil der Erzählung wird diese Gesellschaft näher beschrieben, da Pirogov als ein Vertreter derselben präsentiert wird (dazu später mehr). Der junge, schüchterne Künstler jedoch ist arm und hat keinen Zugang zu der Welt der Kaufleute und Beamten. An diesem Punkt beginnen nun die signifikanten Unterschiede zwischen Gogol's und Hoffmanns Texten: Denn der Hoffmannsche Protagonist (z. B. im *Artushof*) tritt in offene Opposition zu der Welt des Geschäfts und erkennt in sich eine Berufung zu etwas Höherem – verkörpert durch die schöne junge Frau –, welches den Geschäftsleuten verschlossen bleibt. Er macht sich von seiner Tätigkeit im Büro, von seinem Schwiegervater in spe und von seiner Verlobten los und geht nach Italien, um seiner Berufung als Künstler nachzugehen. Wie Traugott im *Artushof* oder Nathanael im *Sandmann* jagt Piskarev einer jungen schönen Frau

nach und muss erkennen, dass sie nicht die ist, für die er sie gehalten hat. Bei Hoffmann aber gibt es nun zwei Varianten als Reaktion: Traugott versteht, dass er niemals die reale Felizitas, welche nun Frau Kriminalrätin ist, gesucht hat, sondern eine ideale Verkörperung, eine Muse für die Realisierung seiner Kunst; der bereits durch ein Kindheitstrauma zum Wahnsinn neigende Nathanael geht dagegen an der Erkenntnis, dass die Angebetete keine reale Frau ist und er einer Täuschung unterlag, zugrunde.

Der Gogol'sche Held dagegen kann nicht die Erkenntnis im Sinne Traugotts vollziehen, denn ihm *fehlt* das Merkmal des *Strebens und Suchens nach der eigenen Identität* und nach einem *‚höheren Reich'*. Zwar hat auch Piskarev ein ‚Ideal', nach dem er strebt – nämlich die schöne Frau –, und er nimmt auch die Diskrepanz zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit wahr. Doch für den Künstler Piskarev ist die *Frau nicht das Symbol für ein ideales Objekt*, also die Kunst oder das phantastische Reich der Kunst, und die Suche nach der Frau ist nicht die symbolische Suche nach der eigenen Berufung zu etwas Höherem. Die Frau verschafft dem zur Kunst Berufenen nicht den symbolischen Zugang zu der Welt der Kunst, welche beispielsweise im *Goldnen Topf* in der Metapher des idealen Reiches Atlantis existiert, welches sich dem Berufenen in der Gestalt der grünen Schlange in der Alltagswelt zeigt. Die Frau als Ideal steht im *Nevskij prospekt* vielmehr für sich allein; sie wird Piskarevs „einziger Reichtum" (*Newskijprospekt* , 757; *Nevskij prospekt*, 28). Das Streben nach der als ideal empfundenen Frau löst keinen Selbstfindungsprozess, aber auch kein Kunstschaffen aus, sondern beendet dieses vielmehr. Als sich Piskarev bei einem Perser Opium besorgt, um sich die Träume zu verschaffen, in denen er sich die Ehe mit der Angebeteten imaginiert, soll er die Droge mit dem Bild einer schönen Frau bezahlen. Damit bietet sich Piskarev die Gelegenheit, sich die Frau, die er in der Realität nicht besitzen kann, durch Malen in Besitz zu nehmen (das macht z. B. Stephani in Fischers *Margarethe*, als sich Rosamunde und Gretchen ihm entziehen). Das jedoch tut Piskarev nicht. Die Rechnung mit dem Perser bleibt offen, und Piskarev träumt von der schönen Frau. Er befindet sich nicht in dem Zustand des Ringens mit einer Berufung, mit einem Kunstideal oder einem ‚höheren Reich', sondern in dem Zustand des Geworfenseins.

Einschränkend muss man sagen, dass die Frau zwar nicht der Weg zur Kunst als einem idealen, angestrebten Objekt oder einem ‚höheren Reich' ist, Piskarev sie aber zumindest gedanklich mit Kunst verbindet, wenn er ihre Schönheit mit einem Kunstwerk vergleicht oder sie in seinen Träumen in seinem Atelier imaginiert. Dieses Gedankenkonstrukt ist aber ein rein in-

dividuelles, mit dem der Künstler-Protagonist noch viel einsamer in der Gesellschaft steht, als dies für den deutschen Künstler-Protagonisten der Fall ist. Denn Letzterer ist in der philiströsen Wirklichkeit auch immer von gleichgesinnten und ihn unterstützenden Figuren umgeben: Künstlerfreunde (*Artushof*), ‚Boten' aus dem ‚höheren Reich' (z. B. Lindhorst in *Der goldne Topf*) oder sogar der Erzähler selbst (*Goldner Topf*). Der russische Künstler bei Gogol' aber teilt sein Ideal mit keiner anderen Figur. Es gibt keine kollektiv geteilte Vorstellung von einem ‚höheren Reich', das erstrebenswert ist.

Piskarev tritt also nicht in Opposition zu der Wirklichkeit (denn es gibt ja auch keine Berufung zu einem ‚höheren Reich'), sondern er wird – genau wie Nathanael – wahnsinnig und stirbt. Doch sein Wahnsinn ist nicht, wie bei Nathanael, durch ein Trauma hervorgerufen, und sein Tod ist auch nicht durch die Möglichkeit eines Vorhandenseins dämonischer Mächte erklärt, sondern er präsentiert sich als fehlmotivierter Selbstmord. So inadäquat wie Piskarev sich gegenüber der Prostituierten verhält (er verlangt von ihr die sofortige Aufgabe ihrer bisherigen Existenz, obwohl sich beide noch nie zuvor begegnet sind), so inadäquat ist seine starke Reaktion auf die Absage, die ihm die Frau erteilt (er kämpft nicht für sie, sondern flüchtet sich erst in Träume und bringt sich dann um). Weder sein Streben noch sein Scheitern sind wirklich motiviert – weder durch die Existenz einer *höher* liegenden Welt (wie die Utopie von Atlantis), noch durch die Existenz einer *tiefer* liegenden Welt (ein Reich des Dämonischen im romantischen oder der Psyche im realistischen Sinne).

Dementsprechend können wir auch nicht sagen – und auch hierin liegt ein entscheidender Unterschied zu Hoffmann, Fischer und anderen deutschen Romantikern –, dass der Protagonist in der *Transitionsphase* stünde. Die äußerlichen Merkmale legen dies zwar nahe (er ist jung, er begegnet einer Frau, die er heiraten möchte, die Geschichte endet mit dem Abschluss dieser Werbung), doch fehlen Piskarev, wie oben dargestellt, die Motivation und das Suchen, die Phase des Zweifelns und Reflektierens, die Ahnung von einer Berufung, die Vision oder der Wunsch nach Selbstfindung. Piskarev läuft der jungen Frau nicht aus eigenem Antrieb hinterher, sondern wird von seinem Bekannten Pirogov auf den Weg geschickt. Daraufhin entwickelt er ein inadäquates und nicht nachvollziehbares Verhalten, das in dem ebenso inadäquaten Selbstmord endet. Und obwohl Italien vom Erzähler als das verheißene Land für den Künstler gelobt wird, wird die Möglichkeit der Reise, welche in Deutschland quasi der Inbegriff für die romantische Suchbewegung ist, an keiner Stelle in Betracht gezogen.

Wie viele romantische Helden deutscher Autoren ist auch Piskarev ohne Eltern, doch während die Hoffmannschen Helden immer einen Ersatzvater und Meister suchen, der sie auf dem Weg zu ihrer Berufung begleiten soll (ebenso wie dessen Tochter als Muse), wird Piskarev *ohne jegliche Vorbild- und Identifikationsfiguren* gezeigt. Dies ist umso auffälliger, als ja gerade die Abwesenheit einer Vaterfigur die Identifikation mit kulturellen Mustern und gesellschaftlich vorgegebenen Rollennormen verstärkt. Dieses in den deutschen Texten so häufig modellierte Schema fehlt indes bei Gogol'. Die Leerstelle des leiblichen Vaters wird nicht gefüllt, statt dessen fehlen sämtliche psychischen Beziehungsgeflechte und familiären Strukturen. Die Figuren sind einfach da (dies gilt für Piskarev und die Prostituierte gleichermaßen), und es scheint keine Vergangenheit und keine Zukunft für sie zu geben. So wie es keine Berufung für ihn gibt – und das, obwohl er ein Künstler ist –, existiert auch keine Meisterfigur, die ihn dahin begleiten könnte. Auch andere Menschen, die unterstützend seinen Weg verfolgen (wie z. B. bei Hoffmann Klara für Nathanael, Ulla und ihr Vater für Elis in den *Bergwerken*; Heinrich für Gustav in Fischers *Gustavs Verirrungen*; der alte Chevalier für Julie in Hubers *Ehestandsgeschichte*), gibt es nicht. Piskarevs Leben verläuft in völliger Einsamkeit. Als er stirbt, wird seine Leiche erst nach über einer Woche gefunden, und bei seiner Beerdigung begleitet niemand den Sarg – nicht einmal sein ‚Freund' Pirogov: „Niemand beweinte ihn; niemand ließ sich bei seinem leblosen Körper blicken […]. Nicht einmal der Leutnant Pirogow erschien, um der Leiche des Unglücklichen […] einen Blick zu schenken." (*Newskij-prospekt*, 762)[65]

Auch diese Beobachtungen führen meine oben entworfene Interpretation weiter. Wenn ich die Selbstfindungsbestrebungen in den deutschen Texten und die Suche nach Vorbildern als Chiffre für die Such- und Orientierungsbewegungen des Individuums in einer Umbruchsphase deute, dann ist klar, dass die gesellschaftliche Erstarrung in Russland, die jegliche individuellen oder kollektiven (Veränderungs-)Bestrebungen unterdrückte, keine solchen Textmodelle hervorrufen konnte. Bezeichnenderweise sind die Ausgangssituation sowie zahlreiche Motive und Figuren in Gogol's Text ganz ähnlich wie bei Hoffmann, d. h. es gibt einen zentralen männlichen (Künstler-)Helden (und der Künstler ist in Deutschland ja der Inbegriff des Suchenden und Stre-

[65] „Никто не поплакал над ним; никого не видно было возле его бездушного трупа […]. Даже поручик Пирогов не пришел посмотреть на труп несчастного бедняка […]." (*Nevskij prospekt*, 33)

benden), der eine Frau für sich zu gewinnen versucht, doch bei genauerem Hinsehen entpuppt sich das Streben des Helden als wurzel- und visionslos. Versteht man den Typus des romantischen Künstlers als Prototypen des ‚neuen Menschen', der frei und gefährdet ist, so muss man für den russischen Text feststellen, dass diese Vision keine Grundlage hat. Das Streben des Protagonisten ist lediglich potentiell vorhanden: Der Künstler-Protagonist strebt nach einer Frau, diese aber ist nicht Verkörperung eines idealen Objekts. Das Objekt in dem russischen Text ist nicht ‚gefüllt'; es hat keine Vergangenheit und keine Zukunft, es verpufft im Nichts – denn die Gesellschaft gibt alles vor und lässt keine Such- und Orientierungsbewegungen zu.

Traum und Wirklichkeit

Das Streben nach dem idealen Objekt ist jedoch strukturell vorhanden, denn auch in der Erzählung *Nevskij prospekt* steht das für die Hoffmannschen Texte paradigmatische Thema im Vordergrund: die Existenz von zwei Welten – der Welt des Alltags und der Welt der Phantasie –, welche verlangt, dass man einen Umgang mit ihr findet. Das Oppositionspaar Traum vs. Wirklichkeit und seine Variationen durchziehen wie ein Leitmotiv die ganze Erzählung, was in dem Satz „Was ist schon unser Leben! Ein ewiger Streit zwischen Traum und Wirklichkeit!" (*Newskijprospekt*, 758; *Nevskij prospekt*, 30) zugespitzt zusammengefasst wird. Wie die bisherigen Darstellungen bereits andeuten konnten, geht der Protagonist des Gogol'-Textes, genau wie der scheiternde Hoffmannsche Held, an seinem Unvermögen zugrunde, eine adäquate Verbindung zwischen diesen beiden Welten herzustellen. Es soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, wie die Begriffe Traum und Wirklichkeit bei Gogol' semantisch besetzt sind, denn darin liegt, wie oben gesagt, ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen den beiden Autoren, welches die Interpretation weiterführen kann.

Nach der Beschreibung des Nevskijprospekts zu den verschiedenen Tageszeiten durch den Erzähler beginnt die Geschichte der beiden jungen Männer, welche bald unterbrochen wird, um den Protagonisten der ersten Geschichte näher zu beschreiben:

> Dieser junge Mann gehörte zu einer Klasse von Menschen, die bei uns eine ziemlich merkwürdige Erscheinung darstellt und in der gleichen Weise zu den Bürgern von Petersburg gehört, wie eine Person, die uns im Traum erscheint, der wirklichen Welt angehört. Diese Kreise nehmen in unserer Stadt, wo alle Beamte oder Kaufleute oder deutsche Handwerker sind, eine recht außergewöhnliche Stellung ein. Es war

> ein Künstler! Nicht wahr, eine merkwürdige Erscheinung? Ein Petersburger Künstler! Ein Künstler im Lande des Schnees, ein Künstler im Lande der Finnen, wo alles naß, glatt, eben, blaß, grau und neblig ist. Diese Künstler haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit den italienischen Künstlern, die stolz und leidenschaftlich sind wie Italien und sein Himmel [...]. (*Newskijprospekt*, 743)

> Этот молодой человек принадлежал к тому классу, который составляет у нас довольно странное явление и столько же принадлежит к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру. Это исключительное сословие очень необыкновенно в том городе, где все или чиновники, или купцы, или мастеровые немцы. Это был художник. Не правда ли, странное явление? Художник петербургский! Художник в земле снегов, художник в стране финнов, где всё мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно. Эти художники вовсе не похожи на художников итальянских, гордых, горячих, как Италия и ее небо [...]. (*Nevskij prospekt*, 16)

Bereits zu Beginn des Textes also, in der ersten Beschreibung des Protagonisten, wird das Oppositionspaar Traum vs. Wirklichkeit eingeführt und der Künstler als eine Figur des Traumes, also der uneigentlichen Welt bezeichnet, die in der Realität eine Ausnahmeerscheinung darstelle. Hieraus ist häufig die Interpretation abgeleitet worden, dass Gogol' sich in dieser Erzählung von der romantischen Phase löse und der literarischen Strömung der *Natürlichen Schule* den Weg bahne.[66] Doch hierbei wird übersehen, dass der Künstler-Held – wie dies auch bei Hoffmann und anderen männlichen Romantikern dargestellt wird – per se im Widerstreit mit der Gesellschaft steht und Schwierigkeiten mit der Verbindung beider Welten hat. Der entscheidende Punkt liegt daher in der oben gestellten Frage, wie Traum und Wirklichkeit semantisiert sind und wie genau das Scheitern verläuft. Bei Hoffmann gibt es hierfür zwei Varianten, die sich in einer Raumopposition manifestieren.

Im Märchen (*Goldner Topf*) schimmert der ‚Traum' in die Welt des Alltäglichen hinein und wird allein von dem zum Künstlertum berufenen jungen Helden erkannt. Bezeichnenderweise wird aber in der Erzählung nicht der Begriff Traum verwendet, sondern das Äquivalent für Gogol's Traum-Bereich ist hier das Reich der Phantasie und des Höheren, die Symbolisierung der Kunst, und es wird sogar mit einem konkreten Namen bezeichnet, nämlich Atlantis. Der junge Mann erhält den Auftrag, an den Prinzipien Glauben, Lieben und Hoffen festzuhalten, damit er in dieses utopische Ideal-Reich

[66] Peters (1982) etwa spricht in Bezug auf die Auseinandersetzung Gogol's mit Hoffmann von der „Entthronung des romantischen Künstlers".

eingehen kann. Bei Gogol' wird die der Realität entgegenstehende Welt stets als „Traum" bezeichnet, was bereits den Status des Irrealen impliziert. Darüber hinaus ist der Traum in der Regel eine *individuelle Vorstellung*, während der Begriff Atlantis ja eine kollektive Phantasie-Vorstellung bezeichnet. Hier ist also bereits angelegt, dass der Protagonist nicht durch die Beherzigung bestimmter Verhaltensweisen zu einer glücklichen Verbindung der beiden Sphären kommen wird. Gogol' geht sogar noch einen Schritt weiter, denn er *spricht dem positiven Phantasiereich* (des Hoffmannschen Märchens) überhaupt *die Existenz ab*. Das als Traum bezeichnete Reich der Phantasie nämlich wird in der ganzen Erzählung stets als Trug und Schein bezeichnet. Dies fasst der Rahmenerzähler in seinem abschließenden Kommentar zusammen:

> Doch am merkwürdigsten von allem sind die Ereignisse, die sich auf dem Newskijprospekt abspielen. Oh, traut diesem Newskijprospekt nicht! […] Alles Trug, alles Traum, alles nicht das, was es scheint! […] Ihr glaubt, daß diese Damen … aber den Damen glaubt am wenigsten von allen. […] Er lügt zu jeder Zeit, dieser Newskijprospekt, doch am meisten dann, wenn sich die Nacht als dichtes Gewölk auf ihn herabsenkt und die weißen und gelben Mauern der Häuser trennt […] und wenn der Dämon selber die Lampen anzündet – einzig deshalb, um alles nicht in seiner wahren Gestalt zu zeigen. (*Newskijprospekt*, 776)

> Но страннее всего происшествия, случающиеся на Невском проспекте. О, не верьте этому Невскому проспекту! [...] Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! [...] Вы думаете, что эти дамы... но дамам меньше всего верьте. [...] Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, [...] когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде. (*Nevskij prospekt*, 45-46)

Während bei Hoffmann also die Frage im Zentrum steht, *ob* die beiden Sphären miteinander in Einklang zu bringen sind, während die Existenz derselben angenommen wird, existiert bei Gogol' das positive Phantasiereich nicht. Dies erklärt auch meine oben genannte Feststellung, dass der Gogol'sche Held nicht von der Berufung zu etwas Höherem getragen wird, denn dieses Höhere gibt es nicht. Hierdurch wird jedoch die Existenz des Künstlers überhaupt fragwürdig, denn dass die wahre Kunst nicht in der banalen Alltagswirklichkeit Pirogovs angesiedelt ist, wird ebenso deutlich gesagt. Zwar wird auch in der Hoffmann-Forschung häufig betont, dass bei Hoffmann die Existenz des ‚höheren Reichs' in Frage gestellt wird, indem es z. B. in dem Genre des Kunst*märchens* modelliert wird. Doch der Stellenwert der Mär-

chendarstellung wird erst durch den Vergleich mit anderen Texten wirklich deutlich: Denn immerhin im Märchen existiert Atlantis bei Hoffmann, während bezeichnenderweise die Gattung des Kunstmärchens weder von Gogol' noch von anderen russischen Autoren der 1830er Jahre aufgegriffen wird, um die Metapher des ‚höheren Reichs' einzuführen. Die in den 1820er Jahren in Russland beliebten Märchenpoeme sind thematisch ganz anders orientiert als die deutschen Kunstmärchen.

Auch der Vergleich mit der zweiten Variante, die ich im Werk Hoffmanns herausarbeiten konnte, ist signifikant: Der Held des *Sandmanns*, Nathanael, meint, mit der Kunstfigur Olimpia den Zugang zu einer höheren Welt gefunden zu haben, doch ist dies eine Täuschung. Die höhere Welt ist in dieser Erzählung statt dessen integriert in die reale Welt, und zwar in der Figur der Klara. Nathanael jedoch lehnt die Realität und die Verbindung von Alltag und Poesie mit all ihren Anforderungen ab und versucht statt dessen, unter Umkehrung der Verhältnisse (Olimpia als poetisches Gemüt, Klara als Automate), nur im Traum zu leben. Dies jedoch ist zum Scheitern verurteilt, während der weiblichen Gegenfigur Klara die Integration beider Welten weitgehend gelingt. Vereinfacht gesagt, scheitert Nathanael an der Trennung von Poesie und Alltag und an der Ablehnung der Wirklichkeit. Auch Piskarev lehnt die Wirklichkeit ab und will nur den Traum – eine Verbindung der beiden Bereiche gibt es für ihn wie für Nathanael nicht. Doch bei Hoffmann gibt es, wie ich zeigen konnte, implizit und auf einer Tiefenebene des Textes eine ‚Lösung', die dem Protagonisten in Gestalt seiner Verlobten angeboten wird. Diese ‚Lösung' jedoch fehlt bei Gogol' ganz. Piskarev ist, wie bereits gesagt, völlig einsam, er hat kein positives Vorbild und *keine Möglichkeit des Abgleichs zwischen Traum und Realität*. Dies wird radikalisiert durch die Kommentare des Erzählers, der beide Reiche, den *Traum* und die *Realität als Lüge* bezeichnet: Die Wirklichkeit ist Schein, und der Traum ist eine Lüge. Damit wird auch klar, dass *eine Verbindung dieser beiden Welten nicht möglich* ist – weder als Märchenvariante noch in der ‚lebenspraktischen' Gestalt einer positiven Gegenfigur. Die als Gegenpart angelegte Figur ist Pirogov, doch diese bietet die ‚Lösung' ebenso wenig an wie die der banalen Alltagsrealität angehörende Prostituierte, welche im Text nur eine marginale Rolle spielt.

Hinzu kommt, dass Piskarev, als er erkennt, dass die von ihm geliebte Frau eine Prostituierte ist, sich seine Wunschfrau mit Hilfe *künstlicher Träume* zu imaginieren versucht. Nathanaels falsches Sehen habe ich als den überzogenen romantischen und den überzogenen aufklärerischen Blick (mit Hilfe eines künstlichen Geräts, des Perspektivs) interpretiert, und auch für Piskarev

gilt, dass er von dem verstiegenen romantischen Weiblichkeitsideal geblendet ist. Entscheidend ist aber, dass Piskarevs Lügenträume weder durch einen psychisch motivierten Wahnsinn noch durch ein technisches Gerät hergestellt werden, sondern durch Opium. Die Droge schränkt den Blick nicht ein – so wie es die naturwissenschaftliche Betrachtung (beispielsweise mit Hilfe des Perspektivs) provoziert, die durch Kategorisierungen und Kausalverbindungen stets viele Elemente eines Gegenstandes ‚abschneidet' –, sondern sie erschafft – und darin ist sie dem Traum ähnlich – auf der Grundlage des Gegebenen eine andere Welt – eine Scheinwelt. Die künstliche Welt, die durch den Drogentraum hergestellt wird, ist nicht analog zu dem Tagtraum und der poetischen Vision, die beispielsweise der halluzinierende Anselmus im *Goldnen Topf* (unter dem Holunderbusch, als er zum ersten Mal die grüne Schlange sieht) hat. Der Tagtraum ist zwar auch ein Traum, aber er wird als einer dargestellt, der – ganz im psychoanalytischen Sinne Freuds – ein visionäres Mehr-Sehen ermöglicht und eine kreative Verbindung von Phantasie und Realität bewirkt. Der Drogentraum dagegen stellt keine Verbindung zu dem Ideal her, sondern er ist Lüge. Er ist eine reine Schein- und Nebenwelt, die keine Verbindung zur Realität besitzt. Die totale Gleichsetzung von Wach- und Schlafzustand (also nicht die diffuse Verbindung in einem Zwischenstatus) lässt nicht die Existenz eines visionären Reiches zu und zerstört den Träumer.

Ob es im *Sandmann* dämonische Mächte gibt, die auf das Leben Nathanaels einwirken, ist auf der Ebene des Textes nicht beantwortbar. Sicher aber kann festgestellt werden, dass es auch die Möglichkeit gibt, die Dinge rational aufzulösen bzw. das Rationale und das Poetische zu verbinden. Es gibt hier sozusagen einen ‚dritten Weg' zwischen philiströser Wirklichkeit und absoluter Kunst, nämlich den Weg, den Nathanael mit Hilfe von Klara anfänglich gegangen ist: den der Verbindung von Realität und Kunst (er studierte Physik und schrieb gute Gedichte und lebte glücklich mit Klara). Bei Gogol' gibt es kein positives Phantasiereich mehr, und das Reich des „Dämons", der die Straßenlaternen anzündet und so alles in ein trügerisches Licht taucht, erhält auch keine Gegenwelt, da alles Schein und Lüge ist. Der männliche Künstlerprotagonist hat nicht – und schon gar nicht mit Hilfe einer Frau – die Möglichkeit, die beiden Welten abzugleichen.

Traum und Wirklichkeit gehen nahtlos ineinander über und werden miteinander *vertauscht*. Als Piskarev der schönen Frau nachläuft, fragt er sich beständig nach dem Wirklichkeitsgehalt des Erlebten:

> Nein, das war die Laterne, die mit ihrem trügerischen Licht etwas wie ein Lächeln auf ihrem Gesicht vorgetäuscht hatte; nein, das waren die eigenen Träume, die sich über ihn lustig machten. Doch ihm stockte der Atem in der Brust, alles in ihm verwandelte sich in ein unbestimmtes Flattern, alle seine Gefühle entbrannten, und alles vor ihm hüllte sich in einen seltsamen Nebel. […] Er sah, wie die Unbekannte die Treppe hinaufflog, sich umwandte, einen Finger auf den Mund legte und ihm ein Zeichen gab, ihr zu folgen. […] Nein, das war kein Traum mehr! Mein Gott! wieviel Glück in einem einzigen Augenblick! so ein zauberhaftes Leben in zwei Minuten! / Doch war nicht alles ein Traum? (*Newskijprospekt*, 746)

> Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки, нет, это собственные мечты смеются над ним. Но дыхание занялось в его груди, всё в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели и всё перед ним окинулось каким-то туманом. […] Он видел, как незнакомка летела по лестнице, оглянулась, положила на губы палец и дала знак следовать за собою. […] Нет, это уже не мечта! боже, столько счастия в один миг! такая чудесная жизнь в двух минутах! / Но не во сне ли это всё? (*Nevskij prospekt*, 18-19)

Und als Piskarev beginnt, seine Träume künstlich herzustellen, werden Traum und Realität endgültig vertauscht: „Schließlich wurden die Träume sein Leben [...]: er schlief im Wachen und wachte im Schlaf […]." (*Newskijprospekt*, 756-757; *Nevskij prospekt*, 28) Diese nahtlosen Übergänge zwischen Traum und Wirklichkeit werden narrativ nicht markiert. Manchmal erfolgt innerhalb eines Satzes der Wechsel von einem Zustand in den anderen, was erst nachträglich vom Leser rekonstruiert werden kann. Der nahtlose Übergang zwischen Traum und Wirklichkeit ähnelt auf den ersten Blick dem Hineinschimmern der Phantasiewelt in den Alltag, wie wir es aus dem *Goldnen Topf* kennen. Doch vor dem Hintergrund dessen, dass es bei Gogol' kein höheres, ideales Reich gibt, erscheint dies vielmehr als eine Bestätigung dessen, was ich weiter oben bereits erwähnte: Traum *und* Realität sind bei Gogol' Lüge, und es gibt für den sensiblen romantischen männlichen Künstler keinen Abgleich.

Beide Protagonisten – der Hoffmanns und der Gogol's – scheitern also daran, dass sie Realität und Phantasie nicht miteinander in Einklang bringen können. Bei Hoffmann wird aber implizit eine Alternative zum Scheitern angedeutet. Erstens durch die positiven Frauenfiguren und zweitens durch die Bestätigung der Existenz des Phantasiereichs (im Märchen). Bei Gogol' ist der männliche Protagonist und Künstler aber *zum Scheitern verurteilt*. Nicht nur aufgrund seines persönlichen Versagens (gegenüber der Frau, gegenüber der

Wirklichkeit), sondern auch, weil keine positiven anderen Figuren – Frauen, Musen, aber auch familiäre Beziehungen und Vorbilder – und kein positives Reich Atlantis existieren.

Auch diese Beobachtungen führen meine sozio-kulturelle Interpretation weiter. Man könnte sagen, dass das in einer Such- und Orientierungsbewegung befindliche Individuum in Deutschland zahlreichen Gefahren und Konflikten ausgesetzt ist, jedoch erstens an einen idealen Zustand glaubt und zweitens hierfür auch Lösungen entwickeln kann. Der russische Text dagegen bietet keine Gegenwelt. Das Reich der Utopie existiert nicht, und wenn es individuell imaginiert wird, dann entpuppt es sich als eine gefährliche Lüge. Stellt die Kunst in manchen deutschen Texten eine heile Gegenwelt zur Zerrissenheit der Wirklichkeit dar (wenn auch nur in der Gattung des Kunstmärchens) und wird die Kunst als ideales Objekt der Versöhnung verstanden, so muss man für Gogol's Text konstatieren, dass die Kunst hier keine versöhnende Kraft besitzt. Genauso aber ist auch die Realität eine Lügenwelt. Eine die beiden Sphären verbindende ‚Lösung' kann es daher nicht geben. Ein solches Wirklichkeitsmodell erscheint vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse (die geplatzten Hoffnungen, der brutal niedergeschlagene Dekabristenaufstand, die Resignation) nur konsequent. Mag es während der frühen Regierungszeit Alexanders I. noch hoffnungsvolle Wirklichkeitsmodellierungen gegeben haben – und die patriotisch-kämpferische Dekabristendichtung z. B. ist eine solche –, so ist es wenig verwunderlich, wenn es Anfang der 1830er Jahre keine kollektive Vision und kein kollektiv imaginiertes utopisches Reich mehr gibt.

c) Die Beziehung zwischen Mann und Frau

Die Unfähigkeit des männlichen Protagonisten, Traum und Wirklichkeit miteinander in ein adäquates Verhältnis zu bringen, bestimmt, wie wir sehen konnten, zu weiten Teilen das Verhältnis zwischen Mann und Frau. Außerdem werden die verschiedenen Formen des Geschlechterverhältnisses und die aus den Hoffmann- und Fischer-Interpretationen bekannten und damit verbundenen Themenkomplexe Liebe und Erotik, Kunst und Künstlertum, Kunstfiguren und Musen, das duale Frauenbild usw., die auch hier wichtig sind, von dem übergreifenden Thema der *Machtbeziehungen* bestimmt. Auch bei Hoffmann und Fischer spielt der Machtcharakter in der Geschlechterbeziehung eine Rolle, doch bei Gogol' ist dieser stärker ausgeprägt und er nimmt andere Formen an.

Die Erzählung *Nevskij prospekt* ist über weite Teile aus der Innenperspektive des Protagonisten geschildert, welche von dem explizit als männlich identifizierbaren Erzähler kommentiert und bestätigt wird. Der Blick auf die Frau ist also ein ausgesprochen ‚männlicher' und vor allem ein einseitiger. Das zunächst auffälligste Merkmal dieses einseitig männlichen Blickes ist eine starke *Derealisierung der Frau*, welche durch die narrative Gestaltung als Weiblichkeits*imago* entlarvt werden kann. Diese Imago ist zugleich eine Auseinandersetzung mit der weiblichen und männlichen Geschlechtsrollennorm der russischen Romantik. Mit der Derealisierung der Frau geht eine Spaltung der Weiblichkeitsimago in einen *heiligen* und einen *dämonischen* Part einher. Die Semantisierung beider Imagines möchte ich im Folgenden näher betrachten.

Zunächst beschreibt der Protagonist die Frau als ein wunderschönes und göttliches Wesen („Gottheit", *Newskijprospekt*, 750; *Nevskij prospekt*, 22), mit himmlischen und engelhaften Zügen (*Newskijprospekt*, 745; *Nevskij prospekt*, 18), wohnhaft in einem „Heiligtum" (ebd.), mit einer „Stimme wie eine Harfe" (*Newskijprospekt*, 747; *Nevskij prospekt*, 20) usw. Außer einigen wenigen stereotypen Beschreibungen (schwarze Locken, weiße glänzende Stirn u. ä., *Newskijprospekt*, 745; *Nevskij prospekt*, 18) gibt es zu Piskarevs idealisierend-derealisierenden Schilderungen keine ergänzende oder gar ausgleichende Darstellung der Frau (die ja bezeichnenderweise auch nicht einmal das Individualisierungsmerkmal eines Namens erhält) durch den Erzähler (ganz anders als z. B. in Hoffmanns *Sandmann*, wo der Erzähler ausgleichend und kommentierend eingreift und z. B. Klara als die eigentliche Muse präsentiert, während der Protagonist dies nicht erkennt). Im weiteren Verlauf des Textes wird deutlich, dass die Derealisierung der Frau zur Heiligen Teil eines *Vermeidungsverhaltens* ist, das darin besteht, dass Piskarev die Frau zur *Kunstfigur* macht. Dies zeigt sich bereits in seiner ersten Bemerkung über die Angebetete, in der er sie mit einem Bild vergleicht:

> „Ich habe sie gesehen, die Wunderbare, sie ist ganz die Bianca Peruginos. […] Die ganze Haltung und die Kontur und das Oval des Gesichts – ein Wunder!" (*Newskijprospekt*, 742; Übersetzung leicht geändert, W. W.)
>
> „Видел, чудная, совершенно Перуджинова Бианка. […] всё положение и контура, и оклад лица – чудеса!" (*Nevskij prospekt*, 15)

Diese Haltung verstärkt sich noch, nachdem Piskarev zu der Frau in Kontakt getreten ist. Aus einem seiner Wunschträume erwachend sagt er:

„Es wäre besser, wenn es dich überhapt nicht gäbe! wenn du gar nicht auf der Welt, sondern die Schöpfung eines begeisterten Künstlers wärest! Ich würde keinen Schritt von der Leinwand weggehen, sondern dich ewig betrachten und dich küssen. Ich würde nur in dir leben und atmen als in einem wunderschönen Traum und wäre glücklich und hegte keine anderen Wünsche. Ich würde dich als meinen Schutzengel vor dem Einschlafen und nach dem Aufstehen anrufen und deiner harren, wenn ich etwas Göttliches und Heiliges darstellen müßte. Aber so … was für ein entsetzliches Leben. Wem nützt es, daß sie lebt? […]" (*Newskijprospekt*, 758)

„Лучше бы ты вовсе не существовала! не жила в мире, а была бы создание вдохновенного художника! Я бы не отходил от холста, я бы вечно глядел на тебя и целовал бы тебя. Я бы жил и дышал тобою, как прекраснейшею мечтою и я бы был тогда счастлив. Никаких бы желаний не простирал далее. Я бы призывал тебя как ангела-хранителя пред сном и бдением и тебя бы ждал я, когда бы случилось изобразить божественное и святое. Но теперь... какая ужасная жизнь! что пользы в том, что она живет? […]" (*Nevskij prospekt*, 29-30)

Der männliche Protagonist ist weit davon entfernt, sich eine reale weibliche Partnerin zu wünschen, eine lebendige, individuelle, denkende und fühlende Frau. Dass er sich die Frau als einen Gegenstand der Kunst imaginiert, zeigt wiederum das oben beschriebene verhängnisvolle Auseinanderklaffen von Kunst (Traum) und Realität. Der Versuch, die Frau als ein Kunstwerk zu imaginieren, entspricht einer in der russischen Romantik vorherrschenden Tendenz, die Frau zu einer Statue zu versteinern oder zu ikonisieren (vgl. Andrew 1988, 80-81): Das perfekte Weiblichkeitsbild ist das einer Versteinerung. Auch in den Texten der deutschen Romantik, Hoffmanns und Fischers, konnte ich die Auseinandersetzung mit diesem Thema aufzeigen. Hoffmanns Helden verlieben sich häufig in nicht-menschliche Objekte, z. B. in ein Bild (*Artushof*) oder in eine Kunstfrau (*Sandmann*). Kremer (1997, 118) konnte diese Tendenz in vielen Texten der deutschen Romantik beobachten: Die romantische Liebe abstrahiere den Körper des Partners zu einem Bild und verwandele so die romantische Liebe in eine narzisstisch eingefärbte, autoerotische Praxis. Wie oben bereits analysiert, besteht der entscheidende Unterschied zwischen dem Gogol'schen und dem Hoffmannschen Protagonisten indes darin, dass der junge Mann bei Hoffmann einen Abgleich mit der Realität hat (Nathanael wird außer von Klara auch von seinen Studienkollegen und seinem Freund Siegmund gewarnt), während der junge Mann bei Gogol' ein völlig vereinsamter Mensch ist, für den es weder die ausgleichende Realität noch das angestrebte höhere Reich gibt.

Aus dem oben genannten Zitat geht außerdem hervor, dass der junge Mann die angebetete Frau/Kunstfrau zu seiner *Muse* macht, womit ein Muster angesprochen ist, das wir ebenfalls aus den hier analysierten Texten Hoffmanns und Fischers kennen. Zur Erinnerung: Mit der Imagination der Frau als Muse geht eine Aufspaltung derselben in zwei verschiedene Figuren und Imagines einher (woraus ja das Schema ‚Mann zwischen zwei Frauen' entsteht) und, wie ich interpretiert habe, eine verhängnisvolle Aufspaltung in sinnliche und zärtliche Liebe. Der Hoffmannsche Held begehrt die Muse erotisch und liebt die Verlobte (= Hausfrau, Ehefrau, Mutter) zärtlich. Die Kunst ist also eine Sublimierung der Erotik, während die potentielle Ehefrau mit mütterlicher Liebe assoziiert und mit inzestuösen Phantasien belegt ist. Die mit der mütterlichen Ehefrau verbundenen inzestuösen Phantasien werden auf die Kunstfigur abgespalten, das heißt, die zweite Geliebte ist notwendig, um die mütterliche Geliebte vom Inzestuösen zu befreien. Somit ist aber die Beziehung zur Frau grundlegend gestört und nicht realisierbar. Auch bei Fischer vollzieht der männliche Künstler diese Spaltung. Die Frauen aber entziehen sich diesen Projektionen und der männlichen Inbesitznahme, weil sie wissen oder antizipieren, dass eine dauerhafte, glückliche Beziehung als Muse oder Hausfrau nicht möglich ist. Ihr Lebensentwurf, für den sie ihrerseits die Erotik sublimieren, funktioniert zwar für jede einzelne Figur, nicht aber für die Beziehung der Geschlechter.

Bei Gogol' präsentiert sich die Lage zunächst anders. Sowohl in Piskarevs Träumen als auch in seinem Antrag wünscht er sich die Frau als *Muse und Hausfrau*, verbindet also die beiden in der deutschen Romantik so häufig getrennten Imagines:

> Von allen Traumgesichten war eines das schönste von allen. Es stellte sich ihm sein Atelier dar, er war bester Laune und saß voller Seligkeit mit der Palette in der Hand da. Sie war ebenfalls da. Sie war schon sein Weib. Sie saß neben ihm, stützte sich mit ihrem reizenden Ellenbogen auf die Lehne seines Stuhls und sah ihm bei der Arbeit zu. In ihren dunklen, müden Augen stand die Last der Seligkeit geschrieben; alles in seinem Zimmer atmete Paradies; es war so licht, so aufgeräumt. O Schöpfer, sie legte ihm ihr reizendes Köpfchen an die Brust… (*Newskijprospekt*, 759)

> Из всех сновидений одно было радостнее для него всех: ему представилась его мастерская, он так был весел, с таким наслаждением сидел с палитрою в руках! И она тут же. Она была уже его женою. Она сидела возле него, облокотившись прелестным локотком своим на спинку его стула, и смотрела на его работу. В ее глазах, томных, усталых, написано было бремя блаженства: всё в комнате его дышало раем; было так светло, так убрано. Создатель! она склонила к нему на грудь прелестную свою головку... (*Nevskij prospekt*, 30)

„[...] Ich werde Bilder malen, du wirst neben mir sitzen, meine Arbeit beflügeln, sticken oder dich mit einer anderen Handarbeit beschäftigen, und wir werden an nichts Mangel leiden." (*Newskijprospekt*, 761)

„[…] Я буду сидеть за картинами, ты будешь, сидя возле меня, одушевлять мои труды, вышивать, или заниматься другим рукоделием, и мы ни в чем не будем иметь недостатка." (*Nevskij prospekt*, 32)

Außerdem wird gleich zu Beginn von Piskarevs Verfolgung betont, dass der junge Mann keine erotischen Wünsche hat:

Er wagte gar nicht daran zu denken, daß es ihm gelingen würde, die Aufmerksamkeit der in der Ferne immer wieder entschwindenden Dame auf sich zu lenken, geschweige denn einen jener schwarzen Gedanken aufkommen zu lassen, auf welche der Leutnant Pirogow angespielt hatte: er wollte vielmehr nur das Haus sehen und erfahren, wo dieses herrliche Geschöpf seine Wohnstätte habe, das – wie es schien – vom Himmel geradewegs auf den Newskijprospekt herabgeflogen war und wahrscheinlich weiß Gott wohin entschwinden würde. (*Newskijprospekt*, 743)
Er fühlte keine irdische Regung mehr; er war nicht von der Flamme irdischer Leidenschaft erhitzt, nein, er war in diesem Augenblick rein und unverdorben, ein keuscher Jüngling, den nur ein unbestimmtes geistiges Liebesbedürfnis erfüllte. (*Newskijprospekt*, 747)

Он не смел и думать о том, чтобы получить какое-нибудь право на внимание улетавшей вдали красавицы, тем более допустить такую черную мысль, о какой намекал ему поручик Пирогов; но ему хотелось только видеть дом, заметить, где имеет жилище это прелестное существо, которое, казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект и, верно, улетит неизвестно куда. (*Nevskij prospekt*, 16)
Он не чувствовал никакой земной мысли; он не был разогрет пламенем земной страсти, нет, он был в эту минуту чист и непорочен, как девственный юноша, еще дышущий неопределенною духовную потребностью любви. (*Nevskij prospekt*, 19)

Dass der junge Mann als einziges Ziel den Wunsch verfolgt, nicht die angebetete Frau, sondern ihr Haus anzuschauen, wird noch einmal wiederholt, und wie in der oben zitierten Stelle ist jene in der internen Fokalisierung und darüber hinaus in der erlebten Rede verfasst (*Newskijprospekt*, 745; *Nevskij prospekt*, 18). Auch später wird nochmals vom Erzähler betont, dass Piskarevs Träume rein und unschuldig seien (*Newskijprospekt*, 759; *Nevskij prospekt*, 30). Diese einerseits so auffällige, aber andererseits auch so brüchige Betonung des unerotischen Charakters seiner Wünsche muss aber als Ab-

wehr ebensolcher Wünsche gelesen werden, denn darüber hinaus darf nicht übersehen werden, dass die Angebetete als Prostituierte eine Verkörperung von Erotik und Sexualität ist.

Piskarevs Derealisierungsleistung lässt sich wie folgt zusammenfassen: Hausfrau und Muse werden in einem Objekt (Prostituierte) vereint (statt in zwei Imagines aufgespalten), dieses wiederum ist Verkörperung von Erotik; Erotik wird aber nicht zugelassen, statt dessen will Piskarev die Frau als seinen Schutzengel, womit ja die Komponente der mütterlichen Liebe angesprochen ist. Während die Zusammenführung von Hausfrau und Muse in einer Person ein Schritt in die Richtung der Verbindung von Kunst und Alltag, Traum und Realität, zu sein scheint, ist sie de facto eine Konstruktion, die noch mehr zum Scheitern verurteilt ist als die des deutschen Helden. Denn während dessen Konstrukt zumindest eine Zeit lang bestehen kann, bevor es zusammenbricht (und in der Märchenvariante sogar dauerhaft funktioniert), ist Gogol's Konstruktion nicht einmal für kurze Zeit aufrechtzuerhalten. Und das liegt in erster Linie daran, dass hier die *Erotik* nicht (wie bei Hoffmann und Fischer) sublimiert, sondern dass sie rigoros ausgegrenzt und *abgewehrt* wird. Zugelassen wird allein die zärtliche Liebe, aber auch diese nur in einer die gängigen Geschlechtsrollenmuster in klischeehafter Weise verarbeitenden Form (die glückliche junge Hausfrau legt ihren Kopf auf die Brust des Mannes u. ä.). Die Muse inspiriert hier nicht zur Kunst – und sei es auch nur zu schlechter, wie bei Nathanael –, sondern sie ist in erster Linie eine Form der Derealisierung. Piskarev verschafft sich mittels Drogen den Traum, aber dieser Lügentraum entfacht nicht sein Kunstschaffen, sondern Piskarev wartet nur noch auf seine Träume, die Träume ersetzen die Kunstproduktion. Eine zum Kunstschaffen inspirierende und das positive Phantasiereich verkörpernde irreale Muse (*Goldner Topf*, *Artushof*) oder eine in der Realität verankerte Muse (Klara in *Der Sandmann*) gibt es bei Gogol' nicht. Piskarev sieht seine Traumfrau als seinen „einzigen Reichtum" (s. o.), und er weiß auch, dass sie nur im Traum existiert. Er imaginiert sie als seine Muse und zugleich als seine Ehefrau, dies ist aber wiederum gänzlich ausgeschlossen. Erstens, weil die angebetete Frau eine Prostituierte, also Verkörperung von Sexualität ist, die ja gerade abgewehrt werden soll, und zweitens, weil der Protagonist durch sein Verhalten die Verwirklichung der realen Beziehung vermeidet. Entscheidend ist, dass *Derealisierung und Idealisierung* die Frau der Realität entrücken, wodurch der Mann versucht, die Kontrolle über sie zu erlangen und zu erhalten, das heißt *Macht* auszuüben.

Die Bestrebung, Macht und Kontrolle über die Frau auszuüben, ist auch in deutschen Texten durchaus gängig. Becker-Cantarino (1979) schreibt über die Gestalt der Priesterin und Lichtbringerin in der deutschen Romantik, welche die Frau ins Ideell-Mystische erhebt und sie dadurch aus der Realität ausgrenzt. Diesen Frauentypus konnte ich vor allem in Fischers *Margarethe* nachweisen. Die Männerfiguren Fischers und anderer deutscher Autoren verfolgen mit der Ausgrenzung und Machtausübung vor allem zwei Ziele: Erstens versuchen sie, die Frau als Mittel zum Zweck der eigenen Selbstfindung zu benutzen, und zweitens nehmen sie die Frau durch die Kunst/das Malen in Besitz. Bei Gogol' wird mit der Gestaltung von Derealisierung, Idealisierung ins Heilige, zur Muse und Kunstfigur zwar der Frauentypus der Priesterin und Lichtbringerin anzitiert, die Ausgrenzung der Frau impliziert aber nicht die beiden oben genannten Aspekte. Zum einen dient die Frau bei Gogol' dem männlichen Protagonisten nicht als Objekt der Selbstfindung, da es einen solchen Selbstfindungsprozess nicht gibt. Dies aber rückt den Charakter der Machtbeziehung noch stärker in den Vordergrund als in den deutschen Texten, denn dadurch erhält die Machtbeziehung etwas Willkürliches. Sie ist nicht mehr funktional legitimiert als Mittel zum Zweck der Selbstfindung, sondern dem Mann wird die Notwendigkeit der Macht- und Kontrollausübung über die Frau unabhängig von einem konkreten Ziel zugesprochen. Als wie gefährlich der Verlust dieser allgemeinen Notwendigkeit in der Textwelt erachtet wird, soll der folgende Abschnitt genauer beleuchten. Zum anderen gelingt dem Gogol'schen Künstler-Protagonisten nicht, wie gezeigt, die Inbesitznahme der Frau durch Kunst. Die Kunst stellt hier keine Sublimierung (von Erotik) dar, und der Künstler kann durch Malen keine Macht über die Frau ausüben. Dies ist eine Absage an die Kraft der Kunst einerseits und an die Figur des Künstlers als Prototyp des romantischen Menschen andererseits.

Sexualität ist also für den Gogol'schen Helden in noch stärkerem Maße als für die Hoffmannschen Helden ein Problem, mit dem er inadäquat umgeht (Ausgrenzung aus der Realität, Abwehr). Um nun die Frage beantworten zu können, warum Sexualität gefährlich oder was an ihr so gefährlich ist, muss man sich mit der negativen, der *dämonischen Weiblichkeitsimago* beschäftigen, wobei sich die bisher getroffene Feststellung bezüglich der Machtstruktur des Geschlechterverhältnisses verdeutlichen wird. Hierbei zeigen sich einige Besonderheiten in der Konstruktion Gogol's, der mit dem Doppelbild der Frau als Heiliger und Hure sowie mit der Vorstellung einer *gefährlichen weiblichen*

Sexualität alte Muster aufgreift, die auch und gerade zur Zeit der Romantik wieder häufig modelliert wurden.

Um zu verstehen, inwiefern die im Text auftretende Frau, die Prostituierte, der Weiblichkeitsnorm widerspricht, möchte ich zwei Passagen zitieren, in denen die Norm präsentiert wird. Die erste Passage gibt in erlebter Rede die Gedanken Piskarevs wieder; die zweite ist eine Explikation des Erzählers, der sich unterstützend in die Geschichte einschaltet, um die Ansichten seines Protagonisten zu bekräftigen, und um uns so gewissermaßen die Norm zu erläutern. Die erste Textstelle folgt gleich nach dem Eintritt Piskarevs in das Bordell und bezieht sich zunächst auf dieses, die zweite Passage beschreibt die junge Frau:

> [...] in einen Unterschlupf, wo der Mensch gotteslästerlich alles Reine und Heilige, das unser Leben verschönt, unterdrückt und verhöhnt, wo sich die Frau, diese Schönheit der Welt und Krone der Schöpfung, in ein merkwürdiges, zweideutiges Wesen verwandelt, wo sie zugleich mit der Reinheit der Seele alles Weibliche verliert und sich in widerlicher Weise das Gebaren und die Dreistigkeiten des Mannes aneignet und längst nicht mehr jenes schwache, jenes schöne und von uns so verschiedene Wesen ist. (*Newskijprospekt*, 748)

> Тот приют, где человек святотатственно подавил и посмеялся над всем чистым и святым, украшающим жизнь, где женщина, эта красавица мира, венец творения, обратилась в какое-то странное, двусмысленное существо, где она вместе с чистотою души лишилась всего женского и отвратительно присвоила себе ухватки и наглости мужчины и уже перестала быть тем слабым, тем прекрасным и так отличным от нас существом. (*Nevskij prospekt*, 21)

> Und in der Tat, niemals bemächtigt sich unser das Mitleid stärker als beim Anblick einer Schönheit, die vom tödlichen Atem des Lasters berührt ist. Ja, wenn sich ihm wenigstens die Häßlichkeit beigesellte, aber die Schönheit, die zärtliche Schönheit … sie verbindet sich in unserem Denken nur mit Unberührtheit und Reinheit. […] Sie [die Prostituierte] hätte die unschätzbare Perle, die ganze Welt, das ganze Paradies, den ganzen Reichtum eines leidenschaftlichen Gatten darstellen können; sie wäre der herrliche, ruhige Stern eines bescheidenen Familienkreises gewesen und hätte mit einer Bewegung ihres herrlichen Mundes Befehle erteilen können; sie hätte die Gottheit in einem von Menschen erfüllten Saal […] sein können […]. (*Newskijprospekt*, 749-750)

> В самом деле, никогда жалость так сильно не овладевает нами, как при виде красоты, тронутой тлетворным дыханием разврата. Пусть бы еще безобразие дружилось с ним, но красота, красота нежная... она только с одной непорочностью и чистотой сливается в наших мыслях. [...] Она бы составила неоцененный перл, весь мир, весь рай, всё богатство страстного супруга; она

была бы прекрасной тихой звездой в незаметном семейном кругу и одним движением прекрасных уст своих давала бы сладкие приказания. Она бы составила божество в многолюдном зале […]. (*Nevskij prospekt*, 22)

Die Frau hat also vier Aufgaben zu erfüllen: Ehefrau, Mutter, Hausfrau[67] und Gesellschaftsdame. Aus dieser Schilderung lässt sich ein Umstand herauslesen, der für die weitere Interpretation sehr wichtig werden wird und den ich später, in meinen abschließenden Bemerkungen, wieder aufgreifen werde: Wenn der Erzähler nämlich die Idealfrau als Dame der ‚großen Welt' imaginiert (im glänzenden Ballsaal), dann stellt er sie sich als *adelige Dame* vor. Damit platziert er seine Figur indes in einer ganz anderen Welt als die deutschen Romantiker, deren Figuren meist dem Bürgertum angehören (die Frauen bei Fischer haben stets die Aufgaben Ehefrau, Mutter, Hausfrau und Wohltäterin der Armen zu erfüllen).

Die weiteren Attribute der Frau lauten: *Schönheit, Schwäche, Jungfräulichkeit*. Die vom Erzähler aufgestellte Norm, die er als eine kollektive Vorstellung aller Männer bezeichnet, entspricht dem Bild einer Madonna und einer Frau ohne Erotik. Außerdem wird hier noch ein Umstand betont, der in der gesellschaftlichen Geschlechtsrollenvorstellung Russlands (und auch Deutschlands) durchaus gängig war und Gogol's Werk, wie im Überblick gezeigt, wie ein roter Faden durchzieht: Die Frau ist ein vom Mann gänzlich verschiedenes Wesen.[68] Während jedoch viele deutsche Romantiker diese Trennung zu überwinden versuchen und ein androgynes Ideal entwickeln (z. B. bei Hoffmann in der Figur der Klara oder Heinrich in Fischers *Gustavs Verirrungen*), verstärkt Gogol' die diskursive Konstruktion einer *Polarität* zwischen Mann und Frau in seinen Texten noch. Die der deutschen idealistischen Philosophie entnommene Vorstellung von der Frau als der Krone der Schöpfung, die ein moralisch höherwertiges Wesen ist, welches der Vervollkommnung des Mannes dienen soll, wird bei Gogol' pervertiert, wenn er einerseits diese Diskurse anzitiert, gleichzeitig aber die Frau in vielen Texten

[67] Wenn es heißt, dass die Frau „Befehle" erteilt, dann sind wohl damit die Anweisungen an das Dienstpersonal gemeint, das zu jedem Haushalt russischer Adeliger gehörte, auch wenn er dem niederen und verarmten Landadel angehörte.

[68] In ihrer Untersuchung von Diskursen um Nation und Gender bei Puškin, Lermontov und Gogol' kommt Christa Ebert (2005) zu einem analogen Ergebnis: Die (zunächst konkret geographisch gemeinte) Fremde begegnet dem Helden in den Texten der russischen Romantiker stets in weiblicher Gestalt. Die Frau ist das Andere, das dem Mann dessen Selbst bewusst macht – ein Vorgang, der positiv oder negativ für den Mann ausgehen kann.

in der Vorstellung der männlichen Figuren zu einer bösartigen, den Mann zerstörenden Hexe wird. Mit der Dämonisierung geht das Ablegen der ‚typisch weiblichen' Eigenschaften Schönheit, Schwäche, Jungfräulichkeit und Andersartigkeit einher, woraus Macht über den Mann erwächst, nämlich die Macht, den (schwachen) Mann zu zerstören. Die unweibliche Frau ist eine Frau, die dem Mann ähnelt.

Der in den frühen ukrainischen Texten gestaltete Dualismus von junger schöner Frau und alter böser Hexe durchzieht auf die eine oder andere Weise Gogol's ganzes Werk. Auch im *Nevskij prospekt* werden der Frau wieder Eigenschaften der Hexe zugesprochen, wenn in auffällig häufiger Weise gesagt wird, dass sie den Mann „bezaubert" oder „verzaubert" habe. Und obwohl ja der Protagonist der jungen Frau nachgelaufen ist, stellt sie sich ihm als der aktive Part in dieser Verfolgung dar: „[…] welche ihn so bezaubert und vom Newskijprospekt entführt hatte." (*Newskijprospekt*, 748; *Nevskij prospekt*, 21) Damit wird aber sowohl die zeitgenössiche gesellschaftliche als auch die literarische romantische Norm umgedreht. Denn das diskursive Konstrukt der russischen Romantik stellt, wie es ja auch der Erzähler in seinen kommentierenden und erklärenden Ausführungen tut, einen starken Mann und eine schwache Frau vor. Der romantische Held in Russland wird oft sogar explizit als Verführer und Zerstörer der Frau entworfen (z. B. bei Lermontov und Karamzin). Im *Nevskij prospekt* wird diese Normverkehrung vor allem an dem zweiten Leitmotiv des Textes entwickelt: den Augen oder dem *Blick*.

Gleich die erste Beschreibung der Prostituierten hebt als ihr hervorstechendstes Merkmal ihre Augen hervor. Ein einziger Blick dieser Augen löst Piskarevs ‚Liebe' aus. Auch bei Fischer und Hoffmann begegnet uns der romantische Topos des ‚einzigen Blicks', der die große Liebe (und erotische Gefühle) entfacht und den Beginn der Suchbewegung auslöst. Für den Gogol'schen Helden indes erfolgt hieraus kein Selbst*findungs*-, sondern ein Selbst*zerstörungs*prozess. Denn nicht umsonst heißt es, dass „ein einziger Blick" der Frau dem Mann die Sinne verwirrt (*Newskijprospekt*, 746; *Nevskij prospekt*, 19), mehr noch, er ist für ihn zerstörerisch und tödlich:

> […] und begegnete Piskarjows Augen. Oh, was für ein Himmel! was für ein Paradies! gib mir Kraft, o Schöpfer, dies zu ertragen! Das Leben vermag diesen Blick nicht auszuhalten, er muß es vernichten und die Seele entführen! Sie gab ein Zeichen, aber nicht mit der Hand, nicht mit einem Neigen des Kopfes – nein, in ihren vernichtenden Augen äußerte sich dieses Zeichen […]. (*Newskijprospekt*, 753)

> […] и встретилась с глазами Пискарева. О, какое небо! какой рай! дай силы, создатель, перенести это! жизнь не вместит его, он разрушит и унесет душу! Она подала знак, но не рукою, не наклонением головы, - нет: в ее сокрушительных глазах выразился этот знак [...]. (*Nevskij prospekt*, 25)

Während die zeitgenössische Rollenvorstellung, welche auch in der Literatur der russischen Romantik präsent ist (vgl. z. B. Andrew 1988), eine schwache Frau vorsieht, die verschämt den Blick senkt (was häufig verbunden ist mit einem Erröten), ist es bei Gogol' genau umgekehrt: Die Prostituierte blickt Piskarev gerade in die Augen und hat einen festen, dreisten Blick. Er dagegen senkt verschämt die Augen (z. B. *Newskijprospekt*, 747; *Nevskij prospekt*, 20).[69] In seinem Traum imaginiert Piskarev würdevolle, erhabene und geschickte junge Männer und schöne junge Frauen, die bezaubernd die Augen niederschlagen (*Newskijprospekt*, 752; *Nevskij prospekt*, 24) und die Prostituierte mit „müden Augen" (*Newskijprospekt*, 759; *Nevskij prospekt*, 30) – womit er die Norm wiederherstellt. Darüber hinaus wird der überaus schüchterne Piskarev mit einem *Tier* und mit einem *Kind* verglichen:

> Doch die Schöne langweilte dieses lange Schweigen, und sie lächelte bedeutungsvoll, wobei sie ihm gerade in die Augen blickte. Doch dieses Lächeln war von trauriger Dreistigkeit erfüllt; […] Er wollte nichts mehr hören. Er machte einen höchst lächerlichen und naiven Eindruck, wie ein Kind. Statt ein solches Wohlwollen auszunutzen, statt sich über einen solchen Zufall zu freuen, über den sich ohne Zweifel jeder andere an seiner Stelle gefreut hätte, stürzte er Hals über Kopf wie eine wilde Ziege davon und lief auf die Straße. (*Newskijprospekt*, 749)

> Но красавица наскучила таким долгим молчанием и значительно улыбнулась, глядя ему прямо в глаза. Но эта улыбка была исполнена какой-то жалкой наглости: [...] Он уже ничего не хотел слышать. Он был чрезвычайно смешон и прост как дитя. Вместо того, чтобы воспользоваться такою благосклонностью, вместо того чтобы обрадоваться такому случаю, какому, без сомнения, обрадовался бы на его месте всякий другой, он бросился со всех ног, как дикая коза, и выбежал на улицу. (*Nevskij prospekt*, 21)

[69] Dies wird auch als ein Merkmal der Petersburger Künstler bezeichnet, die uns „niemals gerade in die Augen blicken" und uns „nie mit dem Habichtsauge des Forschers oder mit dem Falkenblick eines Kavallerieoffiziers mustern" werden (*Newskijprospekt*, 744; *Nevskij prospekt*, 17), womit die Männlichkeitsnorm der Stärke angesprochen ist.

Auch die Bereiche unterhalb des Menschlichen = Männlichen gehören der diskursiven Rollennorm des Weiblichen an. Genau wie in Deutschland um 1800 galt auch in Russland der Mann als der eigentliche Mensch, während die Frau mit Eigenschaften aus dem Bereich ober- oder unterhalb des Menschlichen versehen wurde (Engel; Pflanze, Tier, Kind).

Der Frau werden also in der Vorstellung des Erzählers sowie des Protagonisten Eigenschaften des Mannes zugesprochen: der starke, gerade, mächtige Blick, die aus dem Verlust von Schwäche und Reinheit der Seele resultierende Dreistigkeit, die aktive Entführung. Auch durch ihren Beruf als Prostituierte ist sie aktiv, da sie ihre Sexualität anbietet, und dieser Aspekt scheint mir sogar der wichtigste zu sein. Auch in Bezug auf die Sexualität sieht die Rollennorm vor, dass die Frau schwach ist und den passiven Part übernimmt. Die Prostituierte aber ist als sexuell aktive Frau ein Mannweib, eine mächtige Frau, die in letzter Konsequenz den Mann zerstört. Der verliebte Mann ist ein seiner Sinne beraubter Mann, der die Kontrolle über sich *und* über die Frau verliert. Sie zwingt ihn sozusagen mit ihrem Blick nieder. Die Position des Kontrollverlusts und der Machtlosigkeit jedoch führt zum Tod des Mannes.

Dass aktive Sexualität aus einer Frau ein Mannweib und eine Hexe macht, die den Mann in den Tod treibt, zeigt sich besonders augenfällig in der Erzählung *Vij*. Der Protagonist, ein Schüler namens Choma Brut, übernachtet auf einem unbekannten Hof. In der Nacht kommt die alte Hausfrau in den Stall, in dem er untergebracht ist, und versucht ihn zu fangen. Choma interpretiert diese Handlung sofort als eine erotische Annäherung („Nicht doch, mein Täubchen! du bist mir zu alt."; *Wij*, 462; *Vij*, 154). Als er sich gegen die Frau wehren will, muss er zu seiner Verwunderung feststellen, dass er nicht mehr Herr seiner Sinne und seines Körpers ist. Die Alte kann diese Erstarrung nutzen:

> [...] er sah, wie die Alte auf ihn zukam, ihm die Arme übereinanderlegte, ihm den Kopf niederdrückte, mit der Schnelligkeit einer Katze auf seinen Rücken sprang, ihm mit einer Rute einen Schlag auf die Hüften versetzte und wie er gleich einem Reitpferd davongaloppierte und sie auf seinen Schultern davontrug. […] aber diese [seine Beine] bewegten sich zu seiner großen Bestürzung gegen seinen Willen und vollbrachten Sprünge, schneller als ein tscherkessisches Rennpferd. […] erst da sagte er sich: Aha, das ist eine Hexe. (*Wij*, 462-463)

> [...] он видел, как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула ему голову, вскочила с быстротою кошки к нему на спину, ударила его метлой по

> боку, и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих. [...] но они, к величайшему изумлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна. [...] тогда только сказал он сам в себе: „эге, да это ведьма". (*Vij*, 155)

Diese Passage mit der auf dem Mann reitenden Frau, die eine Rute schwingt, wird in der Forschung stets als sexueller Akt gedeutet (vgl. McLean 1989, 111; Drubek-Meyer 1998), und auch ich schließe mich dieser Deutung an. Ich möchte aber meine Ansicht näher begründen und daraus auf mein Thema bezogene, weiterführende Interpretationen ableiten. Während die Alte auf Choma durch die Landschaft reitet, sieht dieser plötzlich eine wunderschöne, erotische Meerjungfrau (Rusalka), die aus dem Gras aufsteigt, welches ihm „als der Grund eines lichten, bis in die Tiefen durchsichtigen Meeres erschien" (*Wij*, 463; *Vij*, 155):

> Er sah, wie statt des Mondes dort unten eine Sonne schien; er hörte, wie blaue Glockenblumen ihre Köpfchen neigten und läuteten. Er sah, wie aus dem Riedgras eine Rusalka hervorgeschwommen kam, ihr Rücken und ihre Beine schimmerten auf, voll und prall, ganz aus flimmerndem Licht geschaffen. Sie wandte sich ihm zu – und da näherte sich ihr Antlitz mit den hellen, blitzenden, strahlenden Augen und mit einem die Seele aufwühlenden Gesang, war schon an der Oberfläche des Wassers, um sich, geschüttelt von perlendem Lachen, wieder zu entfernen – und da warf sie sich auf den Rücken, und ihre schwellenden Brüste, matt wie Porzellan ohne Glasur, leuchteten neben der Sonne aus den weißen, elastisch-zarten Umrissen ihrer Umgebung herauf. (*Wij*, 463-464)

> Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему – и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось – и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. (*Vij*, 155)

Diese Beschreibung ähnelt sehr stark dem Traum des Hoffmannschen Protagonisten Elis aus den *Bergwerken*, der ein Meer sieht, das sich als ein Bergschacht erweist, in dem sich junge, erotische Jungfrauen bewegen, die ihn zu sich locken. Auch die Gefühle Chomas während des Ritts gleichen denen des Elis fast auf das Wort:

> Er spürte ein quälendes, unangenehmes und zugleich süßes Gefühl in seinem Herzen aufsteigen. […] Er verspürte ein satanisch süßes Gefühl, er verspürte eine durch und durch dringende, eine quälend schaurige Wonne. (*Wij*, 463-464)[70]
>
> Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу. […] Он чувствовал бесовски-сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение. (*Vij*, 155-156)

Die Verbindung von Unangenehmem und Süßem („Schmerz und Wollust") scheint symptomatisch für die erotischen Gefühle des sexuell unerfahrenen Jünglings zu sein. Und obwohl die Erotik nicht nur verheißungsvoll lockt, sondern auch Angst macht, lässt sich Choma, genau wie Elis, von dem jungen erotischen Wesen verführen. Dem sexuell verlockenden Ruf dieser ‚Frau' kann Choma folgen, da sie ihm gleich aus zwei Gründen in erotischer Hinsicht nicht gefährlich werden kann: Erstens handelt es sich bei ihr nicht um eine real existierende Frau, sondern um ein irreales Fabelwesen, also gewissermaßen wiederum um eine Kunstfrau. Und zweitens wirft sie sich „auf den Rücken", während ja die Hexe auf Choma reitet. Die sexuell aktive Frau – wie die Prostituierte im *Nevskij prospekt* – ist gefährlich, weil sie mächtig ist. Verführt durch den Anblick der Rusalka und durchdrungen von seinen süßen Gefühlen entwindet sich Choma der Alten und schwingt sich nun seinerseits auf ihren Rücken. Während dieses Ritts packt er sich einen Holzscheit „und begann damit aus Leibeskräften die Alte zu prügeln" (*Wij*, 464; *Vij*, 156). Nach einer Weile verwandelt sich die alte Hexe in ein wunderschönes junges Mädchen mit weißen nackten Armen, bei deren Anblick Choma ganz neue Gefühle ergreifen, und er flieht.

> Da begann Choma wie Espenlaub zu zittern: Mitleid und eine ganz merkwürdige Aufregung und Schüchternheit, lauter ihm bisher unbekannte Gefühle, ergriffen ihn; er begann aus Leibeskräften zu laufen. Dabei schlug sein Herz unruhig und

[70] Bei Hoffmann heißt es: „Der Boden war so klar, daß Elis die Wurzeln der Pflanzen deutlich erkennen konnte, aber bald immer tiefer mit dem Blick eindringend, erblickte er ganz unten – unzählige holde jungfräuliche Gestalten, die sich mit weißen glänzenden Armen umschlungen hielten, und aus ihren Herzen sproßten jene Wurzeln, jene Blumen und Pflanzen empor, und wenn die Jungfrauen lächelten, ging ein süßer Wohllaut durch das weite Gewölbe, und höher und freudiger schossen die wunderbaren Metallblüten empor. Ein unbeschreibliches Gefühl von Schmerz und Wollust ergriff den Jüngling, eine Welt von Liebe, Sehnsucht, brünstigem Verlangen ging auf in seinem Innern." (*Die Bergwerke zu Falun*, 215)

> laut, und er konnte sich gar nicht erklären, was für ein merkwürdiges, neues Gefühl ihn ergriffen hatte. (*Wij*, 465)
>
> Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух. Дорогой билось беспокойно его сердце, и никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело. (*Vij*, 157)

Choma flieht vor zweierlei: Zum einen läuft er vor der schönen, jungen Frau weg, da sie ja nun ‚zu haben' wäre (genau wie Piskarev, der wie eine wilde Ziege aus dem Haus der sich ihm anbietenden Prostituierten stürzt). Die ‚ideale Frau' in der Textwelt Gogol's aber muss immer die beiden Merkmale in sich vereinen – dem Mann in der Machthierarchie unterlegen und im Zustand des Derealen zu sein. Zum anderen aber läuft Choma auch vor seinen *Gefühlen* davon.

Es wurde schon mehrfach betont, dass die Gogol'schen Helden von einer ausgesprochenen Emotionslosigkeit, ‚Blutarmut' oder Puppenhaftigkeit gekennzeichnet sind, und zwar sowohl in Bezug auf das eigene Selbst als auch in Bezug auf den gesamten Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen. Auch der Protagonist im *Vij* stellt hier keine Ausnahme dar. Er lässt sich treiben ohne Suche, Selbstfindungsbestrebungen oder Ziel, das einzige Ansinnen, das man ausmachen kann, sind Trinken und Pfeiferauchen. Und nun erlebt er unter anderem ein Gefühl wie Mitleid, welches ja in ganz besonderem Maße die zwischenmenschlichen Emotionen und eine Reflexionsfähigkeit erfordert. Diese neuen Gefühle machen Angst und überfordern Choma. Gogol's Protagonisten besitzen nicht die Fähigkeit, mit neuen Gefühlen aus dem Bereich der zwischenmenschlichen Beziehung oder überhaupt mit Emotionen umzugehen.

Die anderen Männer im *Vij* erzählen von ihrem Freund, der sich in die junge Frau verliebt hatte. Der verliebte Mann, so wird aus diesen Schilderungen deutlich, wird zum Weiberknecht, denn er verliert die Kontrolle über sich und die Frau und muss am Ende zu Grunde gehen (so wie auch Piskarev). Emotionen, so geht daraus hervor, machen abhängig und bringen den Mann in die gefährliche Situation der Unterlegenheit. So ist es auch bei Choma: Er ist solange in der mächtigen Position, wie er auf der Hexe sitzt und mit einem Holzscheit auf sie einprügelt. Nach dem Tod der jungen, schönen Frau wird Choma dazu erwählt, sie zu erlösen (er soll die Totengebete für sie, die sich mit dem Bösen eingelassen hat, sprechen), doch er scheitert an dieser Aufgabe. Choma stirbt, weil er Angst hatte.

Dieser Text bestätigt die obigen Beobachtungen zum *Nevskij prospekt*: Die gefährliche, angstmachende und todbringende Frau ist die Frau, welche männliche Eigenschaften besitzt und mächtig ist. Auch in der deutschen Romantik werden Frauenfiguren mit ‚männlichen' und ‚weiblichen' Eigenschaften gestaltet. Dies wurde im Hoffmann-Kapitel ausführlich analysiert: Während Nathanael nach der zeitgenössischen Geschlechtsrollencharakteristik in erster Linie ‚weibliche' Eigenschaften besitzt, vereinigt Klara in sich auf harmonische und fruchtbare Weise ‚weibliche' und ‚männliche' Eigenschaften. Als das androgyne Ideal ist sie auch diejenige, die eine lebenstaugliche und kunstfreundliche ‚Lösung' findet. In den Texten Gogol's dagegen existiert kein androgynes Ideal. Die Frau, die als weiblich und als männlich konnotierte Eigenschaften besitzt, ist ein Mannweib und als solches wird sie als Hexe und als gefährlich für den Mann dargestellt. Auch aus anderen Texten männlicher russischer Romantiker ist mir keine Modellierung eines androgynen Ideals bekannt. An dieser Stelle möchte ich nochmal auf die Beobachtung zurückkommen, dass die Frauenfigur nicht eigentlich funktional auf die Figur des männlichen Protagonisten ausgerichtet ist, das heißt, dass sie ihn nicht auf seinem Weg begleitet und seine Entwicklung unterstützt. Dies hängt, wie oben ausgeführt, damit zusammen, dass es eine solche psychische Entwicklung nicht gibt, aber es liegt auch in der Gestaltung der Frauenfigur selber. Denn sie ist ein ausschließlich irreales Wesen – heilig und dämonisch –, das in letzter Konsequenz stets nur negativ auf den Mann wirken kann. Dies spiegelt sich auch auf der strukturellen Ebene wider. Die Verbindung von ‚weiblichen' und ‚männlichen' Eigenschaften fand im *Sandmann* ihre Entsprechung in der Zusammenführung der beiden Seiten der in allen Texten vorhandenen Raumopposition (im Garten, dem Kultur-Natur-Raum). Im *Nevskij prospekt* indes gibt es keine positive, grundsätzlich erreichbare, kollektiv imaginierte Zweitwelt, und so gibt es auch keinen ‚dritten Raum'.

Kremer (1997, 103 ff.) fasst für die Konfigurationen der romantischen Liebe in deutschen Texten zwei Grundtypen zusammen: Erstens „ein friedliches androgynes Projekt der erotische[n] Versöhnung der Geschlechter", und zweitens „die romantische Liebe als tödliche Katastrophengeschichte" (ebd., 103). Bei Gogol' findet sich zwar die Katastrophengeschichte, nicht aber die androgyne Versöhnung der Geschlechter. Androgyne Figuren, gar noch im positiven Sinne, gibt es gar nicht; statt dessen begegnen uns Frauen mit männlichen Eigenschaften, wodurch die Frauen zerstörerisch auf den Mann wirken, und Männer mit weiblichen Eigenschaften, welche wiederum

verantwortlich für ihre Unterlegenheit gegenüber den Mannfrauen sind. Die Versöhnung der Geschlechter findet sich lediglich in Form eines Rückschrittes gegenüber dem Projekt der romantischen Liebe. An der Figur Pirogov wird das Modell der alten Allianzehe mit außerehelicher Sexualität vorgeführt. Die romantische Liebe (demonstriert an der Figur Piskarevs) begegnet uns lediglich als die tödliche Katastrophengeschichte. Auch für Gogol' gilt in hohem Maße Kremers Beobachtung, dass die verführerische Frau die Harmonie der Geschlechter verhindere und die Integrität des Mannes bedrohe. Im männlichen Blick regele sich das Frauenbild daher häufig in der Doppelung von wollüstiger Hure und unnahbarer Heiliger (ebd., 111). Dieses alte Motiv der Gefährdung durch die Frau und der gefährlichen weiblichen Sexualität, die letztlich nur durch den Tod der Frau kontrolliert werden kann, findet bei Gogol' zwei spezifische Variationen: Erstens bedroht das Weibliche nicht nur das männliche Individuum, sondern häufig männliche Gemeinschaften (vgl. die Ausführungen im Überblick). Dies muss vor dem Hintergrund dessen gesehen werden, dass auch in Russland die männliche = menschliche Gemeinschaft um 1800 nicht mehr unhinterfragt existierte. So erscheinen Tendenzen nachvollziehbar, welche die Gemeinschaft nach außen hin hermetisch abzuriegeln versuchen, was freilich nicht gelingt. Zweitens zeichnet Gogol' ein grundlegend pessimistisches Bild der Geschlechterbeziehung, das sich so weder bei Hoffmann noch bei Fischer oder bei Huber finden lässt. Zwar gibt es auch in ihren Texten keine versöhnlichen Formen der Geschlechterbeziehung, doch immerhin finden Männer und Frauen Wege und Kompromisse des Zusammenlebens (wenn auch nicht als Paar). Bei Gogol' dagegen erscheinen alle Formen des Weiblichen als zerstörerisch, und er modelliert keine Frauenfiguren, die die Möglichkeit des versöhnlichen oder harmonischen Miteinanders der Geschlechter oder gar der Liebe durchscheinen lassen.

d) Der männliche Protagonist des zweiten Teils (Pirogov) – die Gegengeschichte?

Wie bereits an verschiedenen Stellen angedeutet, ist der zweite Teil der Erzählung *Nevskij prospekt* als Gegengeschichte zu der Piskarev-Handlung angelegt. Der Protagonist dieses Teils verfolgt, nachdem er seinen Freund Piskarev ‚auf den Weg geschickt' hat, seinerseits eine junge Frau, die ihm gefällt, und zwar mit der Selbstgewissheit des Siegers. Der Leser erwartet also, dass nach der Geschichte des Scheiterns nun eine des Erfolgs geschildert werde. Damit übernimmt der zweite Protagonist, Pirogov, in der Erzählung strukturell die Funktion, die z. B. in Hoffmanns *Sandmann* Klara innehat: Er ist

eine Figur, die zumindest erzählstrukturell darauf angelegt ist, eine ‚Lösung' zu präsentieren, was in diesem Fall heißen müsste, dass sie uns zeigen wird, wie man eine Frau erfolgreich erobert und Wunsch und Realität in Einklang bringt. Pirogov wird als Verführer präsentiert, womit die herrschende Männlichkeitsnorm anzitiert wird. Doch Gogol' unterläuft die Norm ein weiteres Mal. Nachdem er die Figur des Künstlers hat scheitern lassen, lässt er auch den als Gegenfigur angelegten zweiten Protagonisten, einen Leutnant, in seinem Vorhaben scheitern. Auch Pirogov gelingt nach vielen Bemühungen die Eroberung der Frau nicht, sein Scheitern jedoch ist kein grundlegendes, sondern ein okkasionelles, bei dem er gedemütigt und lächerlich gemacht wird, danach aber sein gewohntes Leben fortsetzt.

Sowohl in seinem Charakter als auch in seiner Stellung innerhalb der Gesellschaft wie auch in seiner Beziehung zu der Frau erscheint Pirogov zunächst als das Gegenteil Piskarevs. Mit deutlicher Ironie wird Pirogov als selbstbewusst, selbstgefällig und eingebildet, dumm und ungebildet, eitel und rangfixiert geschildert. Er gehört zu der militärischen Welt, die mit der merkantilen Welt eine Gruppe bildet, und in der Rang, Stand und Vermögen zählen und man sich mit oberflächlichen und banalen Dingen beschäftigt. Es heißt, dass Pirogov zu einer Gruppe von Offizieren gehöre, die „gewissermaßen eine mittlere Gesellschaftsklasse bilden" (*Newskijprospekt*, 763; *Nevskij prospekt*, 34), welche keinen Zugang zur Aristokratie hat, aber eine durchaus breite und einflussreiche Schicht darstellt. Die hochgedienten mittleren Militärs verkehren in den Kreisen der Kaufleute, wobei Erstere danach streben, eine Kaufmannstochter mit einem gewissen Vermögen zu heiraten, Letztere danach, ihre Tochter mit einem Militär von Rang zu verheiraten, um so durch eine Allianzehe sozial weiter aufzusteigen. Die Beschreibung der Angehörigen dieser Gesellschaftsschicht gleicht den Schilderungen der Philisterwelt aus den Erzählungen Hoffmanns bis ins Detail: Bei den Abendgesellschaften der Kaufleute wird häusliche Kunst betrieben (klavierspielende Töchter, häusliche Tänze), wobei unterstrichen wird, dass es sich hierbei nicht um wahre Kunst handelt, sondern um die Zurschaustellung von mühsam erworbenen Symbolen der ‚großen Welt' (Reichtum, Bildung, Vergnügungen). Außerdem nehmen diese Personen an allem Teil, was mit Bildung und Kultur verbunden ist, wie literarische Zeitschriften, Vorträge, Gesellschaften und Theater. Der Erzähler sagt, man halte diese Leute „für gelehrt und wohlerzogen" (*Newskijprospekt*, 764; *Nevskij prospekt*, 35), führt dann hierfür allerdings zahlreiche Beispiele an, die in ironisch-verdeckter Weise ihre Ungebildetheit und ihre schlechten Manieren bloßstellen. Die Darstellung der selbstbewussten und

selbstgefälligen Borniertheit der Kleinbürger ist uns aus den Texten Hoffmanns bereits bekannt. Es gibt aber einen entscheidenden Unterschied zwischen den deutschen Philistern bei Hoffmann und den russischen Kleinbürgern bei Gogol': Während es bei Hoffmann um die verheerende Halbbildung und Borniertheit selbst geht (vor allem in ihrer Auswirkung auf den Künstler und die Kunst), wird bei Gogol' der Schwerpunkt auf *Rang- und Standesfragen* gelegt und die *Aristokratie* als dritte und eigentliche Gesellschaftsschicht (über der ‚Mittelschicht' und dem Volk) als Folie genannt. Der Erzähler bei Gogol' hebt hervor, dass die russischen Kleinbürger nicht dem Bluts- oder Erbadel angehören, sondern sich in langen Jahren der Plackerei hochgedient haben und hierin der Grund dafür zu finden ist, dass sie lediglich ‚etwas Besseres' sein wollen, als sie sind. Dabei macht sich aber ihre bäurisch-kleinbürgerliche Herkunft stets bemerkbar („dass sie noch immer ein wenig nach Sauerkraut riechen"; *Newskijprospekt*, 764; *Nevskij prospekt*, 35) und hindert sie daran, wahrhaftiges Kunstverständnis und Bildung zu erwerben.

Auch der Leutnant Pirogov als Vertreter dieser mittleren Gesellschaftsschicht lebt in einer banalen und oberflächlichen Welt ohne höhere Ideale oder Utopien. Das Ziel, das er verfolgt, ist die sexuelle Eroberung der jungen Frau, nicht aber die Bindung zu ihr. (Piskarev verfolgt ein genau gegenteiliges Ziel: Er wünscht die dauerhafte Verbindung, wehrt aber die Erotik ab.) Damit entfernt sich Pirogov noch weiter von dem ‚romantischen Helden', denn er sucht weder einen Beruf (da er einen solchen schon hat, der aber mit keiner Berufung verknüpft ist), noch eine Frau bzw. die wahre Liebe. Die Frau ist für ihn lediglich ein Objekt der Prahlerei und als solches austauschbar:

> Mittlerweile spielte Pirogow, wenn er im Kreise seiner Kameraden die Pfeife rauchte, […] bedeutungsvoll und mit angenehmem Lächeln auf seine Liebesintrige mit der schönen Deutschen an, mit welcher er, seinen Worten nach, schon sehr vertraut war, während er tatsächlich fast schon jegliche Hoffnung verloren hatte, sie jemals auf seine Seite bringen zu können. (*Newskijprospekt*, 772-773)

> Между тем Пирогов, куря трубку в кругу своих товарищей, [...] намекал значительно и с приятною улыбкою об интрижке с хорошенькою немкою, с которою, по словам его, он уже совершенно был накоротке и которую он, на самом деле, едва ли не терял уже надежды преклонить на свою сторону. (*Nevskij prospekt*, 42)

Auf der Ebene der Figurenkonstellation besteht ein Dreieck (Pirogov – die begehrte Frau – ihr Ehemann), doch handelt es sich hier um ein strukturell

und semantisch ganz anderes Dreieck, als es uns aus den Texten der deutschen Autoren bekannt ist. Zum einen steht hier nicht der Protagonist vor der Wahl zwischen zwei Frauen, sondern es handelt sich um ein ‚Verführungsdreieck'. Zum anderen hängt aufgrund der Austauschbarkeit der Frau keine Lebensentscheidung mit der Dreieckskonstellation zusammen. Für Pirogov existiert, wie bereits gesagt, kein ‚höheres Objekt', und so ist auch die Frau für ihn allein ein beliebig austauschbarer Gegenstand der erotischen Eroberung. Für Pirogov zählt der Rang, und für seine Schicht gelten Rang und Vermögen – ein höheres Ideal existiert in dieser Welt nicht. So banal und austauschbar wie Pirogovs Handeln ist, verraucht auch seine Wut über das endgültige Scheitern des Eroberungsversuchs bereits nach kurzer Zeit. Auch der Protagonist des zweiten Teils des *Nevskij prospekt* verhält sich inadäquat (immer wieder erscheint er im Haus der Deutschen, obwohl sie ihm keinerlei Ermunterung hierzu gibt), doch bleibt dieses Verhalten ohne tiefergehende Folgen, sondern es führt lediglich zu einem okkasionellen und folgenlosen Scheitern.

Während die beiden Hauptfiguren Piskarev und Pirogov sowie ihre jeweiligen Geschichten also zunächst gegensätzlich konzipiert sind, kann die Pirogov-Handlung jedoch nicht als das Gegenstück der Piskarev-Geschichte interpretiert werden, sondern vielmehr als ihre *Steigerung*.[71] Piskarev befindet sich einerseits in einer ‚Dreiecksbeziehung', in der er sich in Konkurrenz mit potentiell allen anderen und ihm nicht persönlich bekannten Männern befindet, andererseits ist der Künstler Piskarev zum Scheitern verurteilt, da er keinen Ausgleich zwischen Traum und Wirklichkeit finden kann, und zwar nicht allein aus persönlichen Gründen, sondern weil die Wirklichkeit ihm keine Wahl bietet. Ein höheres Objekt existiert, wie gezeigt, für ihn nur scheinbar, tatsächlich aber gibt es die Utopie für Piskarev weder auf der Ebene der Beziehung noch auf der Ebene der Berufung. Die Gleichgültigkeit und Austauschbarkeit von Pirogovs Welt kann nun als die Übersteigerung von Piskarevs Situation verstanden werden, welche das Subjekt gefangen nimmt und ihm keine Wahl und keine Utopie lässt. Bei Pirogov geht es nicht darum, ob er entscheidungsmächtig ist oder nicht, sondern viel eher darum, ob er es überhaupt noch sein *will*. Pirogov befindet sich gewissermaßen in einem fortgeschrittenen Stadium, nämlich dem der Gleichgültigkeit, welches auf

[71] Somit möchte ich Bloom (2004, 33 ff.) widersprechen, der die beiden Protagonisten als zwei konträr angelegte Figuren interpretiert und sich dabei auf eine Reihe von Forschungen bezieht.

den vergeblichen Kampf folgt. Er lebt somit in derselben Welt wie die beiden Ivane, welche der Erzähler mit folgenden Worten beschreibt: „Langweilig ist's auf dieser Welt, Herrschaften!" (*Newskijprospekt*, 559; *Nevskij prospekt*, 232) Diese Langeweile aber ist nicht allein ein persönliches Empfinden, sondern, wie ich oben mit Lotman bereits ausgeführt habe, auch ein gesellschaftlich bedingtes. Eben die Situation, die dem Subjekt keine Wahl lässt, es handlungsunfähig macht und zum Nicht-Handeln verdammt, hatte ja in Russland das Gefühl der Resignation, der inneren Leere und Weltverdrossenheit hervorgerufen. Sicherlich nicht zufällig findet sich in der Literatur der russischen Romantik als eine stark ausgeprägte Form des Byronschen Helden der so genannte *lišnij čelovek* (überflüssiger Mensch).[72] Für die Figur des *lišnij čelovek* gilt in besonderem Maße, dass es kein höheres Objekt für sie gibt, kein Ideal und keine Utopie, weder auf der Ebene der Berufung noch auf der Ebene der Beziehungen (z. B. die große romantische Liebe), sondern dass ihr alles gleichgültig ist und sie nur Leere und Langeweile empfindet. Die Beziehung dieses stets männlichen Helden zu Frauen ist tief gestört, denn sie werden ihm, sobald sie erreichbar sind – wie alle anderen Dinge auch – langweilig. Pečorin und Onegin versuchen schließlich, sich durch Reisen von sich selbst abzulenken, womit die Reise hier eine gänzlich andere Bedeutung erhält als die romantische Reise bei den deutschen Autoren, die der Selbstfindung und nicht der Selbstflucht dient.

Das literarische Phänomen des *lišnij čelovek* war erstens ein Männlichkeitskonstrukt, welches in hohem Maße in Wechselwirkung mit dem gesellschaftlichen Leben stand (Lotman spricht auch von einer modischen Attitüde),[73] zweitens prägte es die Beziehung zwischen den Geschlechtern. Denn die Langeweile des aristokratischen Dandys (wie Pečorin und Onegin) sowie die Gleichgültigkeit und Austauschbarkeit im Leben des kleinbürgerlichen Militärs (wie Pirogov) sind auch Zeichen des Scheiterns der romantischen Liebe. Das Aufbegehren gegen Allianzbeziehungen und die Propagierung der Liebesbeziehung (womöglich gegen den Widerstand der Eltern), die in früheren Texten als

[72] Die wichtigsten Vertreter dieses häufigen Männlichkeitstypus sind Onegin in Puškins gleichnamigem Versroman und Pečorin in Lermontovs *Geroj našego vremeni*/*Ein Held unserer Zeit*.

[73] Lotman (1997) stellt fest, dass in der Epoche der russischen Romantik literarische Modelle häufig Eingang in die Wirklichkeit finden und das Verhalten der Subjekte stark beeinflussen. Dieses Phänomen verkehre sich in der darauffolgenden Phase, dem Realismus, in sein Gegenteil.

Inbegriff des Romantischen modelliert werden, weichen bei Gogol' dem notwendigen und ausweglosen Scheitern (Piskarev) und der Gleichgültigkeit (Pirogov). Das Scheitern der romantischen Liebesbeziehung, welche zugunsten der Allianzverbindung (Pirogov) oder des reinen Machtspiels aus Langeweile (Pečorin und Mary) aufgegeben wird, möchte ich wiederum in Verbindung bringen mit der realhistorischen gesellschaftlichen Situation, welche ich bereits mehrfach als Hintergrundfolie in die Interpretation einbezogen habe. Ich erwähnte weiter oben, dass bei Gogol' – anders als bei Hoffmann und Fischer – Rang- und Hierarchiefragen betont werden und die Aristokratie als die gesellschaftstragende Schicht dargestellt wird. In Russland war ja tatsächlich, wie weiter oben erläutert, der Adel die mächtigste Gesellschaftsklasse, welche darüber hinaus durch eine tiefe Kluft vom Volk getrennt war. Die Auflösung der Hierarchien und Stände, die in West-Europa zumindest als ideale Norm existierte, blieb in Russland aus, und außerdem formierte sich kein starkes Bürgertum als neue, tragende Schicht, so dass hier, verstärkt durch den Zwangsapparat der Monarchie und das Gefühl der Hoffnungslosigkeit nach der gescheiterten Revolte, das romantische Aufbegehren des Subjekts zwangsläufig in Resignation versinken musste. Die für Deutschland grundlegenden Bestrebungen, wie Selbstfindung, Selbstbewusstwerdung, Emanzipation und Individualisierung, stießen in Russland sehr bald an Grenzen und konnten nicht in dem Maße die Gesellschaft durchdringen, wie dies in Deutschland der Fall war. Es ist sicherlich kein Zufall, dass in dem Text *Zapiski sumassšedšego/ Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* das aufbegehrende Subjekt, welches seinen eigenen Rang nicht akzeptiert, die Hierarchie vollkommen verinnerlicht hat (also lediglich *innerhalb* des Systems eine Veränderung für sich selbst will und nicht das Ständesystem an sich in Frage stellt) und außerdem – ein Wahnsinniger ist (vgl. Willms 2008). Darüber hinaus verhinderte auch die häufig kritiklose Nachahmung der europäischen Moden und Verhaltensweisen (bzw. dessen, was man dafür hielt, denn Lotman 1997 konstatiert, dass die Vorstellungen von „europäischer Aufgeklärtheit" vielfach Romanen entnommen waren) die Entwicklung einer eigenständigen Tradition, was, wie ich ebenfalls mit Lotman ausführen konnte, der Situation der Haltlosigkeit nicht entgegensteuern konnte, sondern sie weiter verstärkte.

Hiervon waren naturgemäß auch in hohem Maße die zwischenmenschlichen Beziehungen betroffen, was sich in modellhafter Weise in den literarischen Texten niederschlägt. Wie die Analyse zeigen konnte, sind *menschliche Beziehungen* besonders von *Machtstrukturen* geprägt (das gilt für Piskarev ebenso wie für Pirogov, wenn es diesem allein um eine *Eroberung* der Frau

geht, mit der er dann angeben will). Zwar spielen auch in den deutschen Texten Machtstrukturen eine Rolle, doch stehen sie nicht in dem Maße im Vordergrund und haben nicht ein solches Gewicht, wie dies bei Gogol' der Fall ist. Bei Gogol' ist die Machtausübung, wie gezeigt, nicht funktional angebunden an einen Selbstfindungsprozess, der Mann/Künstler kann nicht mittels der Kunst Macht ausüben, bereits der einfache Kontakt mit dem Weiblichen führt ausweglos zum Verlust der Macht des Mannes und zu dessen Tod, und die Machtbeziehung zwischen den Geschlechtern ist implizit geknüpft an Hierarchie-, also an gesellschaftliche Standesfragen.

Darüber hinaus sind *Emotionen*, die das menschliche Miteinander betreffen, völlig *unbekannt* und sogar *beängstigend*. Choma im *Vij* beispielsweise ist in Bezug auf seine Beziehungen ganz im hierarchischen Denken befangen, und in dem Moment, als sich dieses Schema aufzulösen beginnt (er erotische Empfindungen spürt), erfasst ihn Angst und er flieht. Soziale Umwälzungen, emotionale Entwicklungen und Bewusstseinszustände gehen Hand in Hand, denn die den zwischenmenschlichen Bereich (Ehe, Familie, Zusammenleben, Hierarchien usw.) betreffenden Veränderungen müssen immer auch emotional nachvollzogen werden. Gogol's Texte modellieren aber eine Welt, in der nichts veränderbar ist, in der menschliche Beziehungen in Machtstrukturen gefangen sind, und in der Emotionen aus dem zwischenmenschlichen Bereich ausgegrenzt sind – weshalb die zwischenmenschlichen Beziehungen auch stets zum Scheitern verurteilt sind. Das Groteske und Komische der Gogol'schen Texte bringt diese Tragik zum Ausdruck. Denn es ist gerade ein Signum des Absurd-Grotesken, dass die von uns als erwartbar und nachvollziehbar empfundenen Emotionen fehlen und die Textwelt dadurch der moralischen und tragischen Dimension entbehrt (vgl. Willms 2009).

1.2 Vladimir F. Odoevskij: Knjažna Mimi/Prinzessin Mimi *und* Knjažna Zizi/Prinzessin Zizi *(1834)*

Fürst Vladimir Odoevskij hat vor allem zwei Arten von Texten verfasst: die sich mit dem Gedankengut Hoffmanns und dem romantischen Künstlerideal auseinandersetzenden Künstlererzählungen sowie die kritischen Erzählungen aus der ‚großen Welt', der aristokratischen Gesellschaftsschicht (*svetskaja povest'*).[74] Letztere werden häufig als psychologische Studien interpretiert,

[74] Die *svetskaja povest'*, die Erzählung aus der großen Welt der vornehmen, höchsten Gesellschaftsschicht, war ein beliebtes Genre in den 1830er Jahren.

welche durch die sozialen Hintergründe provoziert seien und die Ablösung von der Epoche der Romantik sowie den Beginn der Natürlichen Schule und des Realismus darstellten (z. B. Grasshoff 1986). Mirskij (1964, 139) dagegen sieht in der russischen Prosa der 1830er Jahre drei Strömungen: deutsche Romantik, französische Romantik und russischen Naturalismus, womit er die realistisch-psychologische Novelle (*povest'*) zu der romantischen Strömung zählt. Es geht im Folgenden nicht um eine Epochendiskussion. Ich möchte vielmehr das spezifische Bild der Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstrukte und der Geschlechterbeziehungen zu der Zeit der russischen Romantik (die Texte von Gogol' und Odoevskij stammen beide aus den 1830er Jahren), seine aufschlussreichen Gemeinsamkeiten mit und Unterschiede zu Texten deutscher romantischer Autoren anhand einer größeren Bandbreite präsentieren. Hierfür sollen die gesellschaftskritischen Texte Odoevskijs, seine *svetskie povesti*, als Beispiel dienen, weil sie sich zwar auf der Oberfläche stark von den Texten Gogol's unterscheiden, auf einer Tiefenebene jedoch, so meine These, Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstrukte und Geschlechterbeziehungen in diesen Texten starke und signifikante Parallelen mit den Konstruktionen Gogol's aufweisen, welche uns das Phänomen des hier gestellten Themas genauer erfassen lassen. Ich möchte vor allem drei wichtige und für meine Interpretation entscheidende Anknüpfungspunkte zwischen den Texten Gogol's und den *svetskie povesti* Odoevskijs herausarbeiten: die Dreieckskonstellation, problematische Emotionen, Macht- und Hierarchiestrukturen.

Die beiden Erzählungen *Knjažna Mimi* (1834) und *Knjažna Zizi* (1839) werden vom Erzähler als exemplarische Geschichten bezeichnet, mit denen er falsche Entwicklungen in der russischen Gesellschaft der 1830er Jahre aufzeigen möchte. Es geht um die Auswüchse, die diese Fehlentwicklungen innerhalb der höchsten Gesellschaftsschicht, der Aristokratie, hervorgebracht haben, und die das Verhalten unter den Menschen, und insbesondere zwischen den Geschlechtern, prägen und verderben. Wir finden in diesen Texten keine romantischen Motive aus den Bereichen der Natur, der Folklore, des Aberglaubens o. ä., sondern als Exempel verstandene psychologische Studien von männlichen und weiblichen Charakteren der ‚großen Welt', deren Beziehung durch eine fehlgeleitete gesellschaftliche Entwicklung bestimmt ist. Anders als bei Gogol' steht in diesen Texten – überraschenderweise, wie man versucht ist zu sagen – kein männlicher Protagonist im Zentrum, sondern jeweils eine Frau. Zwar wird die Protagonistin nicht in demselben Maße fokussiert, wie dies umgekehrt in den Texten Gogol's mit dem Helden geschieht,

denn auch die Schicksale der anderen Figuren sind für das gezeichnete Bild wichtig, doch geht es primär um das Schicksal der Frau. Dieses präsentiert der männliche Erzähler zum einen auch aus dem Blickwinkel der Frau – sie nimmt also zu ihrer Situation selbst Stellung –, indem er (in der Erzählung *Prinzessin Zizi*) die Briefe Zizis vorlegt, zum anderen verteidigt und entschuldigt der Erzähler das Verhalten der beiden Frauen, Mimi und Zizi, die er als Opfer der Gesellschaft und ihrer Erziehung bezeichnet:[75]

> Geben Sie daran nicht ihr die Schuld, sondern beschuldigen, beklagen, verfluchen Sie die verwahrlosten Sitten unserer vornehmen Gesellschaft. [...] Beklagen und verfluchen Sie, – aber nicht die arme junge Frau. (*Prinzessin Mimi*, 20-21)

> И не вините ее в том, но вините, плачьте, проклинайте развращенные нравы нашего общества. […] Плачьте и проклинайте, – но не бедную девушку. (*Mimi*, 229)

Die beiden als Komplementärgeschichten angelegten Erzählungen (Mimi und Zizi haben ein nicht unähnliches Schicksal: Mimi wird durch die unverschuldete Ehelosigkeit zu einer Ausgeburt an Bösartigkeit, Zizi in demselben Zustand zu einem Modell der Güte) sollen im Folgenden nicht vollständig analysiert und interpretiert werden, sondern nur punktuell im Hinblick auf die eben genannten, in der Gogol'-Analyse herausgearbeiteten wichtigsten Aspekte in Bezug auf die Konstruktion von Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen (Dreieckskonstellation, Emotionen, Macht und Hierarchie).

1.2.1 Die Figurenkonstellation: das Dreieck

Während, wie bereits dargestellt, in den Texten der deutschen Romantik sowohl männlicher als auch weiblicher Provenienz auffällig häufig auf der Ebene der Figurenkonstellation eine Dreieckssituation gestaltet wird, fehlt dieses Merkmal signifikanterweise weitgehend in den Texten Gogol's. Diese Leerstelle einerseits und die Darstellung des Dreiecks in einigen wenigen Texten

[75] Interessanterweise findet sich dieselbe Anlage in einer der ersten Erzählungen aus der aristokratischen Gesellschaft, nämlich in Bestužev-Marlinskijs *Fregat Nadežda*/*Die Fregatte Nadeschda* (1833). Obwohl hier ein männlicher Protagonist im Zentrum steht, ist auch in dieser Erzählung das Schicksal der Frau, Vera, von Interesse, und es wird ebenfalls aus ihrem Blickwinkel (durch zwei Briefe) dargestellt. Veras Vergehen erscheint so, ähnlich wie bei Odoevskij, als eine Konsequenz ihrer gesellschaftlichen Lebensumstände und -zwänge.

andererseits wurde in Bezug auf die sozio-kulturellen Entwicklungen interpretiert als das Geworfensein des Subjekts in eine unabänderliche Situation, während ich die Dreieckskonstellation bei Hoffmann und Fischer als Chiffre für notwendige, gefahrbringende, aber auch chancenreiche Suchbewegungen des Individuums lesen konnte. In den beiden hier zu analysierenden Texten Odoevskijs bilden die Figuren komplexe Konstellationen, in denen auch das Dreieck eine Rolle spielt. Daraus ergibt sich aber – genau wie in den Textwelten Gogol's – nicht die (für das Dreieck in den weiter oben untersuchten deutschen Texten so typische) Situation der Wahl.

Die Protagonistin des ersten Textes, die ca. 40-jährige Prinzessin Mimi, ist unverschuldet ehelos geblieben, was für eine Frau ihrer Gesellschaftsschicht vor allem deshalb ein gravierendes Problem ist, weil diese Frauen ihr ganzes Leben lang auf ein einziges Lebensziel hin erzogen und vorbereitet werden, nämlich zu heiraten:

> Was tun, wenn für eine junge Frau in der Gesellschaft das alleinige Ziel im Leben ist – zu heiraten! wenn sie von der Wiege an nur diese Worte hört: „wenn du erst verheiratet bist!" Man unterrichtet sie im Tanzen, Zeichnen, in der Musik, nur damit sie heiraten kann; man kleidet sie ein, führt sie in die große Welt ein, zwingt sie, zum Herrgott zu beten, nur um so bald als möglich zu heiraten. Das sind Ende und Anfang ihres Lebens. Das ist ihr Leben selbst. Was Wunder, wenn ihr jede Frau zur persönlichen Feindin wird, und zur ersten Eigenschaft des Mannes – die *Heiratsfähigkeit*. (*Prinzessin Mimi*, 20-21; Hervorhebung im Original.)

> Что же делать, если для девушки в обществе единственная цель в жизни – выйти замуж! если ей с колыбели слышатся эти слова – „когда ты будешь замужем!" Ее учат танцевать, рисовать, музыке для того, чтоб она могла выйти замуж; ее одевают, вывозят в свет, ее заставляют молиться господу богу, чтоб только скорее выйти замуж. Это предел и начало ее жизни. Это самая жизнь ее. Что же мудреного, если для нее всякая женщина делается личным врагом, а первым качеством в мужчине – *удобоженимость*. (*Mimi*, 229; Hervorhebung im Original.)

Die Frauen werden allein über ihren Mann definiert:

> Das Ehrfurchtgebietende ging von den Ehemännern auf die Ehefrauen über; diese hatten entsprechend ihren Ehemännern Stimme und Kraft; nur Prinzessin Mimi blieb allein, ohne Stimme, ohne Unterstützung. (*Prinzessin Mimi*, 10)

> Уважение от мужей переходило к женам; жены по мужьям имели голос и силу; лишь княжна Мими оставалась одна, без голоса, без подпоры. (*Mimi*, 223)

Und sie haben ohne Ehemann keine Funktion und keinen Platz in der Gesellschaft:

> Oft wußte sie auf dem Ball nicht, wem sie sich zugesellen sollte – den jungen Mädchen oder den Verheirateten, – kein Wunder: Mimi war nicht verheiratet! Die Gastgeberin empfing sie mit kalter Höflichkeit, sah sie an wie ein überflüssiges Möbelstück und wußte nicht, was sie zu ihr sagen sollte, denn Mimi heiratete nicht. (*Prinzessin Mimi*, 10)

> Часто на бале она не знала, куда пристать – к девушкам или к замужним, – не мудрено: Мими была не замужем! Хозяйка встречала ее с холодною учтивостию, смотрела на нее как на лишнюю мебель, и не знала, что сказать ей, потому что Мими не выходила замуж. (*Mimi*, 223)

Da das Leben der Frau keine Alternative zu diesem Lebenszweck bereitstellt, hat sich Mimi trotz ihres für die damaligen Verhältnisse hohen Alters nie ein anderes Ziel gesteckt, als weiterhin auf Bälle zu fahren und nach einem Mann zu suchen. Dabei entwickelt sich ihr Charakter immer mehr zum Bösen, bis sie, zum Zeitpunkt der Erzählung, nur noch die Gefühle des Hasses, des Ekels und der Rachsucht kennt. Dementsprechend geht es in der Erzählung auch nicht um die konfliktreiche Entstehung oder das tragische Scheitern von Beziehungen, sondern um die *Zerstörung von fremden Beziehungen* durch die Protagonistin Mimi und die anderen Mitglieder ihrer Gesellschaftsschicht. Denn die grausame Mimi wird nicht als abartiger Sonderfall vorgeführt, sondern als ein typisches Exemplar ihrer Gesellschaft, welches, wie immer wieder unterstrichen wird, lediglich besonders bösartig und amoralisch ist. Mit ihrem Ansinnen, durch Intrigen Beziehungen zu zerstören, unterscheidet sie sich nicht grundsätzlich von den übrigen Mitgliedern ihrer Gesellschaft. Mimi dichtet der Baronesse Eliza eine Affäre mit deren Bekannten Gradeckij an, woraufhin Letzterer von seinem Freund, dem jüngeren Bruder des Barons und Ehemann Elizas, zum Duell gefordert wird, bei dem Gradeckij stirbt. Durch diesen Akt der Eifersucht, der Rachsucht und des Neides, bei dem freilich alle übrigen Mitglieder der vornehmen Welt mithelfen, wird erstens Gradeckijs Leben beendet, zweitens die Freundschaft zwischen dem jungen Baron und Gradeckij zerstört, drittens die Liebesbeziehung zwischen Gradeckij und Lidija, welche kurz vor der glücklichen Erfüllung stand, viertens die Ehe zwischen dem Baron und Eliza, welche aus Kummer über ihr verletzes Ehrgefühl stirbt, und fünftens wird Elizas Leben beendet.

Sowohl die *Intrigen* als Teil dieser Gesellschaft als auch das strenge *Korsett ihrer Konventionen* und des *Allianzdenkens* zerstören oder verhindern Beziehungen. Alle Bereiche des Lebens und menschlichen Verhaltens sind durch die Konventionen dieser Gesellschaftsschicht vorgegeben: das *Handeln*, aber auch das *Denken* und das *Fühlen*. Dem Subjekt bleibt keinerlei individueller Handlungsspielraum, und selbst dann, wenn es sich tadellos in die Konventionen fügt (wie die Baronesse Eliza), kann es ein Opfer der Intrigen werden. Obwohl die Texte also komplexe Beziehungskonstellationen gestalten, stellt sich – genau wie in den Texten Gogol's – keine Situation der Wahl ein. Die Konventionen und ihre Auswüchse regeln die Beziehungen zwischen den Menschen, nicht die persönliche Einschätzung der einzelnen Person. Als z. B. die Baronesse aufgrund der Lüge Mimis entehrt ist, gilt es als unschicklich, zu ihr zu stehen, und es ist statt dessen gesellschaftlich ‚angesagt', sie fallenzulassen: „Ich kann mich nicht genug darüber wundern, wie du für sie eintreten kannst. Ihre Reputation ist dahin.", sagt Mimi zu ihrer Schwester (*Prinzessin Mimi*, 25; *Mimi*, 232). Dies wird durch die Bemerkung eines Aristokraten zusammengefasst, der seinen Freund, einen nach Petersburg gereisten Russen, der sieht, wie der ihm bekannte amoralische Graf Skvirskij als geachtetes Mitglied der Gesellschaft behandelt wird, aufklärt:

> [W]enn du unsere Sprache nicht kennst; lerne, lerne, mein Lieber: das ist unerläßlich, – wir haben bei uns die Bedeutung aller Wörter durcheinandergewürfelt, und das in einem Maße, daß man dich, wenn du einen Menschen sittenlos nennst, der beim Kartenspiel betrügt, seinen Nächsten verleumdet oder über fremdes Eigentum verfügt, nicht begreifen und dein Attribut seltsam finden wird; wenn du dagegen deinem Verstand und deinem Herzen freien Lauf läßt, wenn du die Hand nach einem Opfer der gesellschaftlichen Vorurteile ausstreckst oder auch nur probierst, deine Tür vor irgendwelchen Erstbesten und Wildfremden zu verschließen, wird man dich sofort einen sittenlosen Menschen nennen, und dieses Wort wird jedermann verstehen. (*Prinzessin Mimi*, 33-34)

> […] если ты не знаешь нашего языка; учись, учись, мой милый: это необходимо, – мы здесь перемешали значение всех слов, и до такой степени, что если ты назовешь безнравственным человека, который обыгрывает в карты, клевещет на ближнего, владеет чужим имением, тебя не поймут, и твое прилагательное покажется странным; но если ты дашь волю уму и сердцу, протянешь руку к какой-нибудь жертве светских предрассудков или попробуешь только запереть твою дверь от встречного и поперечного, тебя тотчас назовут безнравственным человеком, и это слово будет для всех понятно. (*Mimi*, 237)

Graf Skvirskij und der jüngere Bruder des Barons werden uns als typische Vertreter der Männer dieser Gesellschaftsschicht vorgestellt. Beide führen ein gleichgültiges Leben des Müßiggangs, das bereits an die Figur des Oblomov (Gončarov) erinnert. Die Beschäftigungen Skvirskijs sind folgende: Besuche, Einkäufe, Klatsch und Tratsch, Essenseinladungen, Kartenspiel, Abendgesellschaften u. ä.:

> Im Laufe von fünfzig Jahren hatte sich Graf Skvirskij immer wieder angeschickt, etwas Vernünftiges zu tun, verschob es aber von einem Tag auf den andern und hatte es nicht einmal mit dem Heiraten geschafft. Das Gestern war ihm ein und dasselbe wie vor dreißig Jahren: gewechselt hatten die Mode und Möbel, aber die Salons und Karten waren noch die gleichen – heute wie gestern, morgen wie heute, – er zeigte bereits der dritten Generation sein unverändert ruhiges Lächeln. (*Prinzessin Mimi*, 27)

> В продолжение пятидесяти лет граф Сквирский все собирался сделать что-нибудь дельное, но отлагал день за днем и, за ежедневными хлопотами, не успел даже жениться. Ему вчера и тридцать лет назад было одно и то же: переменялись моды и мебели, но гостиные и карты все были те же – сегодня как вчера, завтра как сегодня, – он уже третьему поколению показывал свою неизменную спокойную улыбку. (*Mimi*, 233)

Das öde Leben Skvirskijs und des jungen Barons ähneln dem des kleinbürgerlichen Pirogov aus Gogol's *Nevskij prospekt*: An diese Figuren knüpft sich keine Utopie, kein höheres Objekt, wie es uns aus vielen deutschen Texten dieser Epoche bekannt ist, es gibt keine Identifikationsfiguren und keine Selbstfindungsbestrebungen. Es existieren nur innere Leere und Langeweile, und zwar für Männer wie für Frauen gleichermaßen.[76] Keiner kann oder will etwas verändern. Alles, was geschieht, ja, die Personen selbst, ihr Cha-

[76] Als Beispiel für einen ‚weiblichen *lišnij čelovek*' wird die Fürstin, eine Verwandte Mimis, vorgestellt. Sie hat sich ihr ganzes Leben lang gemäß den Regeln der Konvention verhalten: „in ihrem ganzen langen, langen Leben war keine einzige Handlung, kein einziges Wort, kein einziges Gefühl zu finden, das nicht in enger, strenger Übereinstimmung mit den überkommenen Anstandsregeln gestanden hätte; sie sprach ein sehr reines und fehlerfreies Französisch; sie wahrte in höchstem Maße Haltung und Unnahbarkeit, wie sie sich für eine Frau des guten Tons geziemen; sie mochte keine abstrakten Erörterungen, konnte sich aber ganze Tage über dies, über das unterhalten; nie nahm sie die unangenehme Pflicht auf sich, für einen Menschen einzutreten, der nicht im Einklang mit der öffentlichen Meinung stand" (*Prinzessin Mimi*, 21-22; *Mimi*, 230). Am Ende dieses reinen, unbefleckten Lebens, während dessen sich die Fürstin „nichts zu tun gestattet hatte, was andere auch nicht taten", entwi-

rakter, ihre Gedanken, Emotionen, Meinungen, erscheinen *gleichgültig und austauschbar*, gelenkt allein durch die Vorstellung bestimmter pervertierter Konventionen. Dieses Muster konnte ich so ähnlich auch in Gogol's Texten herausarbeiten, obwohl es dort an bekannte romantische Sujets angebunden ist (Künstlertum, Selbstfindung als Zitat einer nicht mehr eingelösten Struktur usw.) und auf der Oberfläche sehr verschieden von den Texten Odoevskijs erscheint. Der Unterschied liegt indes nicht in der Geisteshaltung an sich, sondern vielmehr in der thematischen Gestaltung und der Radikalität. Denn die Aristokraten in den beiden Texten Odoevskijs sind aufgrund pervertierter Strukturen fehlgeleitet, während Gogol's Helden gar kein Orientierungsgerüst haben.

Das in Texten deutscher männlicher Autoren um 1800 relativ häufig modellierte Inzest-Thema hat nach meinen Beobachtungen in den russischen Texten keinen herausragenden Stellenwert. Gemäß meiner Interpretation, dass die Inzest-Gefahr der neu entstandenen Möglichkeit der freien Wahl entspringt, ist es konsequent, dass die russischen Texte diesen Aspekt nicht in den Vordergrund stellen, da hier ja gerade, wie ich dargelegt habe, das Fehlen der Situation einer freien Wahl thematisiert wird.

1.2.2 Das emotionale Problem

Die gefährliche konventionelle Erstarrung dieser Gesellschaftsschicht besteht, wie ich sagte, darin, dass sie nicht nur das Handeln, sondern auch das *Denken und Fühlen* vorgibt. Die Erziehung und das System, in dem die Mitglieder der Aristokratie leben, verfolgen nicht das Ziel, dass diese sich zu differenzierten, fühlenden Menschen entwickeln, sondern sie sollen bestimmte Normen und Regeln des persönlichen Habitus und des Miteinanders erfüllen, aus dem Emotionen sogar explizit weitgehend ausgeklammert sind. Die Ausklammerung individueller Gefühle wird dafür verantwortlich gemacht, dass sich irgendwann Leere und Langeweile (auch bezeichnet als Byronismus) breit machen. Die Rollenvorgaben manifestieren sich in dem Verhalten einzelner Männer und Frauen ebenso wie in dem ehelichen Miteinander. Die Eheschließung wird – obwohl auch in Russland die romantische Liebesehe als Ideal existierte – vom Allianzdenken geleitet, welches unter „Heiratsfähigkeit" Stand und Vermögen meint. Folglich stellen Situationen, die eine

ckelt sie eine „unfreiwillige Schwermut", „eine Art des Hasses auf alles, was sie umgab [...], sogar eine Art des Lebensüberdrusses" (*Prinzessin Mimi*, 23; *Mimi*, 230-231).

emotionale Kompetenz und eine persönliche, auf emotionaler Auseinandersetzung beruhende Entscheidung verlangen, eine *Überforderung* für die Subjekte dar, auf die sie wiederum mit *vorgefertigten Versatzstücken* reagieren, wobei sie unausweichlich scheitern. Dies möchte ich an dem bereits erwähnten jüngeren Bruder des Barons aufzeigen sowie an der Titelheldin der zweiten Erzählung, Prinzessin Zizi.

Der jüngere Bruder des Barons von Dauerthal wird von seiner Tante dazu aufgefordert, seinen Freund Granickij des Hauses zu verweisen, da dieser, wie die Tante behauptet, eine Affäre mit Eliza, der Frau des Barons, habe. Obwohl es keinerlei Beweise für diese Anschuldigung gibt, behandelt die Tante das Gerücht als eine Tatsache, auf die sofort reagiert werden muss, um sich selbst gesellschaftlich in der so genannten großen Welt nicht zu kompromittieren. Der junge Baron verteidigt seinen Freund zunächst, da er von seiner Ehrenhaftigkeit überzeugt ist und ihm viel zu verdanken hat, lässt sich aber zuletzt von den Worten seiner Tante überzeugen und eilt zu Granickij, um ihm die Freundschaft aufzukündigen und ihn des Hauses zu verweisen. Hierbei stellt er fest, dass er eigentlich gar nicht weiß, was er will und was er tun soll, da ihm üblicherweise alles Handeln, Denken und alles zu Sagende durch die Norm- und Rollenvorgaben seiner Gesellschaftsschicht abgenommen werden. Nun befindet er sich erstmalig in einer Situation, in der er selber denken, entscheiden und handeln muss und die darüber hinaus von ihm eine emotionale Kompetenz verlangt, der er nicht gewachsen ist:

> [E]r spürte, daß er zum ersten Mal im Leben zu einer wichtigen Sache aufgerufen war; daß es hier unmöglich war, sich mit einem Epigramm oder mit Gleichmut oder einem Lächeln herauszuwinden; daß hier starke Gefühle, starke Gedanken gefordert waren, daß alle Kräfte der Seele konzentriert werden mußten; daß, mit einem Wort, gehandelt werden mußte, daß er handeln mußte, ohne Ratschläge oder Unterstützung erwarten zu können. Doch eine solche Anspannung war ihm unbekannt. [...] Er konnte jenes Gericht nicht anrufen, das unabhängig ist von flüchtigen Vorurteilen und Meinungen, das immer sicher und unfehlbar seinen Spruch fällt: seine Erziehung hatte es versäumt, ihm etwas von diesem Gericht zu sagen, und das Leben hatte ihn nicht gelehrt, Fragen zu stellen. Die Sprache jenes Gerichts war dem Baron unbekannt. (*Prinzessin Mimi*, 62-63)

> [О]н чувствовал, что в первый раз в жизни он призван на важное дело; что тут нельзя было отвертеться ни эпиграммою, ни равнодушием, ни улыбкою; что здесь надобно было сильно чувствовать, сильно думать, сосредоточить все силы души; что, одним словом, надобно было действовать, и действовать самому, не требуя советов, не ожидая подпоры. Но такое напряжение было

> ему незнакомо; [...] он не умел спросить у того судилища, которое не зависит от временных предрассудков и мнений, произносит всегда точно и верно: воспитание забыло ему сказать об этом судилище, а жизнь не научила спрашивать. Язык судилища был неизвестен барону. (*Mimi*, 254)

Die einen emotionalen Anspruch stellende Situation überfordert den jungen Baron, und er flüchtet sich wiederum in ein vorgefertigtes Versatzstück, nämlich das Duell. Die Duellszene betont für beide Parteien, dass der tödliche Kampf eine hilflose und verhängnisvolle Reaktion auf eine Situation darstellt, für die die Kontrahenten, vor allem aber der junge Baron, keinen anderen Ausweg und keine adäquate Lösung wissen. Letzterer ist „außer sich, erregt von unerklärlichen Gefühlen" (*Prinzessin Mimi*, 66; *Mimi*, 256), „in heftiger Verwirrung", und er verflucht „sich selbst, das Tantchen, die ganze Gesellschaft der großen Welt" (*Prinzessin Mimi*, 65; *Mimi*, 256). So wie Choma Brut in Gogol's *Vij* vor der jungen Frau und seinen neuen Gefühlen, die ihm Angst machen und mit denen er nicht umzugehen weiß, flieht, flüchtet sich der junge Baron in Odoevskijs Erzählung in ein ihm vertrautes Versatzstück des konventionellen Handelns. Dies ist umso bedeutender, als die konventionelle Erstarrung, die Amoral, Hohlheit und Perversion der aristokratischen Welt gerade durch die Auseinandersetzung mit neuen Gefühlen und das Zulassen dieser Gefühle, also durch die Entwicklung von emotionaler Kompetenz, aufgebrochen werden könnten. Diese Vorstellung, die sich in den Texten Odoevskijs ausdrückt, kann auch auf Gogol's Textwelten übertragen werden.

Prinzessin Zizi aus der gleichnamigen Erzählung wird als eine Frau von Bildung, Verstand, Gefühl und Phantasie bezeichnet. Sie lebt mit ihrer Mutter und ihrer Schwester Lidija völlig abgeschottet von anderen Menschen auf ihrem Gut, und dies zum Teil aufgrund der spezifischen Lebenssituation aristokratischer Mädchen der 1830er Jahre, zum Teil aufgrund der depressiven Gemütslage ihrer Mutter. Wenn es von der Mutter heißt, sie sei „ständig krank, ständig gelangweilt, mit allem unzufrieden" (*Prinzessin Zizi*, 76-77; *Zizi*, 263), muss man daraus schließen, dass diese Frau bereits ein Opfer der gesellschaftlichen Konventionen ist, welches nun sein eigenes Schicksal an die Töchter weitergibt, unfähig, einen anderen Lebensentwurf zu imaginieren oder gar zu verwirklichen. Der einzige Lebensinhalt der Töchter besteht darin, auf die Ehe vorbereitet und hierfür erzogen zu werden, was, wie bereits dargestellt, das übliche Leben aristokratischer Mädchen dieser Zeit darstellt.[77]

[77] In der Erzählung *Prinzessin Zizi* wird die Situation der drei Frauen so kommentiert: „[I]ch sehe nur, daß die Mutter eine dumme alte Gans ist, einen Spleen hat und ohne Sinn

Während Zizis Schwester als eine kalte und einfältige Person beschrieben wird, fühlt Zizi schon früh das Bedürfnis, ihren Verstand und ihre Phantasie zu beschäftigen. Um dieses Bedürfnis zu stillen, liest sie heimlich die Bücher und Zeitschriftenerzählungen aus der väterlichen Bibliothek, welche, wie es heißt, von den zeitgenössischen romantischen und empfindsamen Autoren stammen. Der *literarische Diskurs* und nicht das wirkliche Leben bildet ihre Emotionen[78] und ihre Vorstellungen von der Liebe aus.

In dieser Situation erscheint ein Mann namens Gorodkov in dem Hause Zizis. Zizis und Lidijas Mutter möchte Lidija, die ältere und hilflosere der beiden Schwestern, zuerst verheiraten und verbannt Zizi deshalb während der Besuche Gorodkovs in ihr Zimmer. Der Plan der Mutter erfüllt sich, und Gorodkov heiratet Lidija. Bevor die Mutter bald darauf stirbt, nimmt sie Zizi das Versprechen ab, für die ältere Schwester und deren potentielle Kinder zu sorgen, da sie Lidija zur Erfüllung ihrer Aufgaben als Ehefrau, Mutter und Hausfrau nicht für fähig hält. Zizi gibt das Versprechen, obwohl es sie in eine qualvolle emotionale Lage bringt, da sie in Gorodkov verliebt ist. In ihren Briefen beschreibt sie diese Liebe als die große *romantische Liebe*: Es ist die erste Liebe, die einzige, die unbedingte, die sich auf den ersten Blick einstellende und „bis zum Wahnsinn" gefühlte. Als nach einer längeren Zeit Radeckij in Zizis, Lidijas und Gorodkovs Haus auftaucht, ein junger, gutaussehender Mann, ein Künstler mit Rang und Vermögen, der Zizi den Hof macht, lehnt sie seine Werbung ab, da ihre romantische Liebesvorstellung nur ein einziges Objekt der Liebe im Leben zulässt. Zusammen mit Gorodkov macht sie sich sogar über Radeckij lustig, indem sie ihn als einen Romantiker bezeichnet, der sich in gespieltes Unglück und Byronismus (vgl. *Prinzessin Zizi*, 97-98; *Zizi*, 274-275) ergebe und für alles eine fertige Phrase bereit habe (vgl. *Prinzessin Zizi*, 117; *Zizi*, 286). Doch der Poet und Romantiker Radeckij ist als einzige Person fähig zu *fühlen*, dass mit Gorodkov, einem inzwischen angesehenen Mitglied der Gesellschaft mit bester Reputation, das in allen angesehenen Häusern empfangen wird, etwas nicht stimmt.

---

und Verstand ihre Töchter peinigt, während ihre Töchter sich für ihr Leben gern herausputzen und heiraten möchten: das haben wir tagtäglich..." (*Prinzessin Zizi*, 80; *Zizi*, 264-265)

[78] Es heißt z. B.: „[...] dann hat sie vor Augen [...] wie neue, unverhoffte Gedanken aus der Tiefe der Seele, wie aus einer anderen Welt, vor ihr erstanden; wie sie die Entstehung der neuen Gefühle empfunden hatte, die sich ungewollt in ihr Dasein mischten [...] und schon meldet sich in ihr die Ungeduld, den engen Kreis, in den das häusliche Leben sie eingeschlossen hat, zu überschreiten: sie träumt davon, Gemahlin, Mutter zu werden, sie will leben, will handeln" (*Prinzessin Zizi*, 114; *Zizi*, 285).

Tatsächlich stellt sich heraus, dass Gorodkov (übersetzt der „Kleinstädter") ein betrügerischer Aufsteiger ist, der Lidija nur geheiratet hat, um durch sie Rang und Vermögen zu erwerben (vgl. *Prinzessin Zizi*, 131; *Zizi*, 294), und nun alle Bewerber von Zizi abhält, weil er das Vermögen nicht zur Hälfte an sie, wenn sie verheiratet ist, verlieren möchte. Gorodkov ist ein Bourgeois, der mittels Betrug und Verstellung von unten in die Aristokratie aufsteigt, was aber von niemandem bemerkt wird, denn, wie Radeckij feststellt: „In der heutigen Gesellschaft, da die Kunst der Verstellung eingegangen ist in die Regeln der Erziehung, zwischen Grammatik und Sittlichkeit, ist es schwierig, einen Menschen zu erkennen [...]." (*Prinzessin Zizi*, 101-102; *Zizi*, 277) Wenn Verstellung und Schmeichelei Teil des Systems der höchsten Gesellschaftsschicht, ihrer Konventionen und ihrer Erziehung, sind, so ist es besonders für ein Mädchen oder eine junge Frau wie Zizi schwierig, einen Menschen einzuschätzen, da sie ja von dem wirklichen Leben so lange Zeit abgeschnitten bleibt und ihre emotionale Bildung und die Vorstellung vom Leben aus der romantischen Literatur entnimmt. Zizi befindet sich in ihrer Situation zwischen Gorodkov und Radeckij in einer ausweglosen Dreieckskonstellation: Zum einen, weil Gorodkov mit Lidija verheiratet ist, zum anderen – und dies wiegt viel schwerer –, weil sie aufgrund ihrer Erziehung nicht vorbereitet ist auf die Anforderungen des Lebens und statt dessen die Vorstellungen von der großen romantischen Liebe aus der Literatur auf das Leben überträgt. Während der romantische Künstler (mit Rang und Vermögen) Radeckij, der Zizi seinerseits „bis zum Wahnsinn" liebt, mit ihr dieses Ideal erfüllen könnte, sind die literarischen Modelle und Diskurse besonders in der Aristokratie gefährlich und nicht lebenstauglich. Das Rangdenken der Aristokratie und das Aufsteigertum machen die Allianzehe zur Norm, während als Ideal die Heirat aus Neigung behauptet wird und die Eheschließung aus Berechnung Empörung hervorruft (vgl. *Prinzessin Mimi*, 6; *Mimi*, 221).

Genau wie der junge Baron Dauerthal in *Prinzessin Mimi* hat Prinzessin Zizi keine emotionale Kompetenz erwerben können. Beide flüchten sich in vorgefertigte Versatzstücke, die im zeitgenössischen Diskurs virulent sind – das Duell und die romantische Liebe des literarischen Diskurses. Die fehlende emotionale Kompetenz, die besonders dann ein Problem wird, wenn, wie es hier der Fall ist, die sozio-kulturelle Situation es erforderlich macht, auf neue emotionale Situationen zu reagieren, zeigt sich in allen zwischenmenschlichen Beziehungen, besonders aber in der Beziehung zwischen Mann und Frau. Auch in dem Leben des jungen Barons wird dies manifest, was der Erzähler an einer Stelle mit folgenden Worten kommentiert:

> Der junge Baron beherrschte dieses System bis zur Vollkommenheit: sich verlieben konnte er nicht – dieses Gefühl hatte für ihn etwas Lächerliches; er liebte einfach die Frauen, – alle, mit wenigen Ausnahmen, – seinen gescheckten Hund, Lepage-Gewehre und seine Kameraden, soweit sie ihm nicht auf die Nerven gingen; er glaubte daran, daß zwei mal zwei vier sei, daran, daß ihm bald eine Vakanz als Hauptmann offenstehen werde, daran, daß er morgen die N° 2, 5 und 6 des Contretanzes werde tanzen müssen...
> Im übrigen, seien wir gerecht: der junge Mann besaß eine edle, feurige und gute Seele; doch was hatte die verbrecherische Erziehung eines verfaulten und parfümierten Jahrhunderts nicht alles zertreten! (*Prinzessin Mimi*, 52-53)

> Молодой барон обладал этою системою в совершенстве: влюбиться он не мог – в этом чувстве было для него что-то смешное; он просто любил женщин, – всех, с малыми исключениями, – свою легавую собаку, Лепажевы ружья и своих товарищей, когда они ему не надоедали; он верил в то, что дважды два четыре, в то, что ему скоро откроется вакансия в капитаны, в то, что завтра он должен танцевать 2, 5 и 6 нумера контраданса...
> Впрочем, будем справедливы: молодой человек имел благородную, пылкую и добрую душу; но чего не задавило преступное воспитание гнилого и раздушенного века! (*Mimi*, 248)

Während man also sagen kann, dass Zizi sich in den falschen (den ‚erstbesten') Mann verliebt, von dem Ideal der einen, einzigen, unbedingten Liebe nicht abweichen kann und dabei den möglicherweise ‚richtigen Mann' (Radeckij) abweist, ist der junge Baron Dauerthal zu gar keiner Liebe, zu keiner bindenden zwischenmenschlichen Beziehung zum anderen Geschlecht fähig. Das vorherrschende Gefühl ist das der Austauschbarkeit. Die an Güte und Verstand reiche Zizi kann sich zwar nicht das Glück einer eigenen Familie erfüllen, scheitert aber letztendlich nicht, sondern bricht aus ihrem vorgefertigten Lebensweg aus: Sie führt allein die Prozesse gegen Gorodkov, wodurch sie allerdings von den übrigen Mitgliedern der Gesellschaft einerseits als Frau stigmatisiert und andererseits aus ihrer Gesellschaftsklasse ausgeschlossen wird.

Die Textwelten und die Figuren Gogol's unterscheiden sich sehr stark von denen Odoevskijs. Dennoch zeigt sich, dass es auf der Tiefenebene zahlreiche Überschneidungen gibt, die ähnliche Geisteshaltungen ausdrücken. Piskarev im *Nevskij prospekt* ist nicht imstande, adäquat mit seinen Gefühlen umzugehen, und er weiß keinen anderen Ausweg aus dieser Situation als den Selbstmord. Und auch Choma im *Vij* erschrickt vor seinen neuen, seinen liebevollen und den zwischenmenschlichen Bereich berührenden Emotionen, und er reagiert mit Flucht. Die Reaktionen der Figuren Gogol's sind zwar

nicht dieselben wie die der Figuren Odoevskijs, wohl aber die zugrundeliegende Ursache, nämlich die mangelnde emotionale Kompetenz. Das Fehlen von emotionaler Kompetenz schlägt sich bei Odoevskij und bei Gogol' gleichermaßen in den zwischenmenschlichen Beziehungen nieder. Gerade die Entwicklung oder – psychoanalytisch korrekter ausgedrückt – das *Zulassen von* bisher abgewehrten *Emotionen* – und zwar auf einer sozialen Ebene kollektiv abgewehrten – wäre, so legen es zumindest die Texte Odoevskijs nahe, der Weg aus der Fehlentwicklung.

Wie sehr Emotionen und Gedanken diskursiv geprägt sind, schlägt sich auch in unserer *Sprache* als dem wichtigsten menschlichen Ausdrucksmedium nieder. Alle Aspekte des sprachlichen Ausdrucks, der Gefühlsäußerungen sowie der Tätigkeiten sind in der mondänen Welt, die bei Odoevskij vorgestellt wird, von gesellschaftlichen Codes strukturiert und vorgegeben: das Verhalten auf dem Ball, das Gespräch während des Tanzes, das Geplauder während der Tanzpausen, das Gespräch im Familienzirkel usw. stellen öffentliche, diskursiv gelenkte Angelegenheiten dar. Eine Privatsphäre, in der sich Individualität und eine Ablösung vom öffentlichen Diskurs entwickeln können, gibt es kaum. Wie auch andere Autoren dieser Zeit spricht Odoevskij darüber hinaus mehrfach das Problem an, dass sich die aristokratische Gesellschaftsklasse in Russland nach 1800 nicht auf russisch verständigte, sondern auf französisch. Dadurch aber ist es, wie die Erzählungen demonstrieren, unmöglich, eine integere Person zu werden, intellektuelle und emotionale Kompetenzen auszubilden und in letzter Konsequenz einen eigenständigen Charakter zu entwickeln.

Als Zizis Onkel als ein besonders verdorbenes Exemplar der Aristokratie aus Paris heimkehrt, aufgrund seiner emotionalen Inkompetenz und Abgeschnittenheit von der eigenen Sprache aber Zizis Lage nicht begreifen kann und statt dessen in den Salons den allgemeinen Klatsch gegen Zizi weiter nährt, räsoniert der Erzähler:

> Wir erlernen nicht die Sprache, sondern lernen nur tausend Sätze auswendig, die in dieser Sprache von klugen Leuten gesagt worden sind, gut französisch sprechen – bedeutet, diese tausend fertigen Sätze nachzuplappern; diese Sätze behindern das Denken und erlösen von eigenen Gedanken; man hört zu, ein fremder Geist steckt hinter dem Geplapper, täuscht Sie [...]. (*Prinzessin Zizi*, 139)
>
> Мы учимся не языку, но только заучиваем тысячи фраз, сказанных на этом языке умными людьми; говорить хорошо по-французски – значит повторять

эти тысячи готовых фраз; эти фразы и мешают мыслям и избавляют от своих собственных; вы слушаете, чужой ум выглядывает из болтовни, обманывет вас [...]. (*Zizi*, 299)

Darüber hinaus werden die verwendeten Versatzstücke häufig französischen Romanen entnommen:

Hier [im russischen Salon] werden alle russischen Leidenschaften und Gedanken, Spott, Ärger, die geringste seelische Regung mit einem vorgefertigten Wort ausgedrückt, entliehen aus dem reichen französischen Vorrat, dessen sich französische Romanciers so kunstvoll bedienen [...]. (*Prinzessin Mimi*, 46)

Здесь [в русской гостиной] все русские страсти, мысли, насмешка, досада, малейшее движение души выражаются готовыми словами, взятыми из богатого французского запаса, которыми так искусно пользуются французские романисты [...]. (*Mimi*, 244)

Wenn die russischen Aristokraten in den vorgefertigten Versatzstücken einer fremden Sprache sprechen, koppelt sie dies gleich in dreifacher Hinsicht von einer persönlichen Integrität ab: Erstens, weil sie dadurch, dass sie ausschließlich in diskursiven Mustern sprechen, keine individuelle Ausdrucksfähigkeit besitzen und damit keinen Zugang zu invididuellen Gefühlen und Gedanken haben; zweitens, weil die Versatzstücke dem literarischen Diskurs entnommen und daher nicht auf das (russische) Leben übertragbar und in ihm realitätstauglich sind; und drittens, weil die Aristokraten von den Wurzeln ihrer eigenen Tradition abgeschnitten sind. Dadurch ist diese Gesellschaftsklasse gewissermaßen vom Nährboden des Lebens getrennt und kann sich nicht weiterentwickeln, sondern nur vermodern. Das Problem der Wurzellosigkeit habe ich bereits weiter oben angesprochen als die Ursache eines Phänomens wie des *lišnij čelovek*. Die hier geschilderten Aristokraten, die unter Langeweile und, wie man sagen muss, Depressionen („Leere der Seele") leiden, kann man ebenfalls als Vertreter des so genannten überflüssigen Menschen bezeichnen. Darin ähneln sie den Gogol'schen Subjekten. Piskarev und andere Gogol'sche Protagonisten (die nicht zu der Gruppe der „überflüssigen Menschen" gezählt werden) vereinen auf einer Tiefenebene in sich viele Merkmale, die sich mit denen der Figuren Odoevskijs vergleichen lassen: Sie befinden sich in der Situation des ausweglosen und unabänderlichen Geworfenseins, sie haben keine Vergangenheit und keine Zukunft und sie sind nicht vom Streben nach einem idealen Objekt durchdrungen.

Stehen die Figuren Odoevskijs in zahlreichen komplexen Beziehungen, so befinden sie sich genau wie die Figuren Gogol's, die keinerlei Art psychischer Beziehungsgeflechte besitzen, im zwischenmenschlichen Bereich in einer Zwangssituation.

1.2.3 Macht- und Hierarchiestrukturen

Auch der dritte wichtige Aspekt, den ich in den Texten Gogol's herausarbeiten konnte, ist für die beiden Erzählungen Odoevskijs grundlegend: Menschliche Beziehungen aller Art sind von Macht- und Hierarchiefragen geprägt. Dies bezieht sich, wie ich in der Gogol'-Analyse verdeutlichen konnte, auf zwei Bereiche: auf die *Beziehung zwischen Mann und Frau* und auf diejenige zwischen *Individuum und Gesellschaft*. Gogol' rückt, wie gezeigt, die Machtstrukturen zwischen Mann und Frau in den Vordergrund und Odoevskij diejenigen zwischen Individuum und Gesellschaft, es zeigt sich aber immer wieder, dass beide Aspekte miteinander verknüpft sind. Beide Autoren betonen den Machtcharakter innerhalb der zwischenmenschlichen Beziehungen in weit stärkerem Maße, als es die hier untersuchten deutschen Autoren machen.

In den beiden Erzählungen Odoevskijs verfolgen die Eltern (wie die Mutter Zizis) und, wenn es keine Eltern gibt, die älteren Verwandten (wie die alte Tante des jungen Barons Dauerthal) das primäre Erziehungsziel, ihre Kinder bzw. Mündel in die große Welt der Gesellschaft einzuführen. Die Regeln des zwischenmenschlichen Miteinanders orientieren sich dabei, wie bereits dargestellt, in erster Linie an Machtfragen. Beziehungen zwischen Männern, zwischen Männern und Frauen sowie zwischen Frauen werden nicht individuell gestaltet, sondern nach gesellschaftlichen Regeln. Sie fragen danach, welchen Stand, welches Vermögen und welchen Ruf eine Person hat, und allein danach richten sich die (wiederum diskursiv vorgegebenen) Verhaltensweisen. Dies wurde bereits in den beiden vorangegangenen Abschnitten dargelegt.

Die Tatsache, dass das Verhältnis der Frauen untereinander von Machtstrukturen geleitet ist, weil dem aristokratischen Mädchen aufgrund seiner spezifischen Lebenssituation jede andere Frau zur Rivalin wird, ändert sich auch nach der Verheiratung nicht grundsätzlich. Zu den drei Aufgaben der verheirateten Frau nämlich – Ehefrau, Hausfrau, Mutter – kommt als vierte Aufgabe die Repräsentation in der großen Welt (auf Bällen, in Salons und bei Abendgesellschaften), wo die Frau stets als bewunderte Schönheit die anderen Frauen ‚auszustechen' hat. Hier findet sich eine interessante Parallele zu

und Unterscheidung von den Erzählungen Fischers und Hubers, die zu dem zweiten Aspekt der Machtbeziehung führt, nämlich der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft.

Auch in den Texten Fischers und Hubers werden immer wieder die vier Aufgaben der Frau benannt. Die ersten drei decken sich mit denen der russischen aristokratischen Frau, die vierte in den deutschen Texten benannte Aufgabe besteht aber darin, als Wohltäterin der Armen aufzutreten, womit eine gänzlich andere gesellschaftliche Struktur angesprochen ist. Die Frau in den deutschen Texten gehört dem Adel oder dem gehobenen Bürgertum an und knüpft mit ihrer ‚weiblichen Tätigkeit' ein Band mit dem ‚Volk'. Die russische Frau dagegen gehört der höchsten Gesellschaftsschicht an und ist damit, aufgrund der besonderen ständischen Organisation in Russland, explizit von dem Leben einfacher Menschen abgeschnitten. Auch bei Gogol' fließt an verschiedenen Stellen ein, dass die Aristokratie die stärkste gesellschaftliche Klasse darstellt und die hierarchischen Strukturen einen unumstößlichen und alles durchdringenden Charakter besitzen. Aufgrund der sozio-historischen und kulturellen Entwicklung ist die *Aristokratie* völlig *abgekapselt* von den übrigen Gesellschaftsschichten und darüber hinaus in sich verdorben. Damit aber haben die romantische Bewegung als ein Aufbegehren des Subjekts und die Etablierung eines neuen Diskurses des zwischenmenschlichen Miteinanders kaum einen Zielpunkt: Innerhalb der Aristokratie haben die Romantiker keine Kraft (sie werden verlacht) und aufgrund der Abgeschnittenheit vom Volk dringen sie auch nicht ‚nach unten'. Die kritiklose Imitation westeuropäischer Moden sowie die Verwendung einer fremden Sprache verstärken die Entfremdung von den Ursprüngen und verhindern eine Veränderung innerhalb der Aristokratie selbst und außerdem das Aufbrechen der Macht- und Hierarchiestrukturen im Ganzen.

An der Figur Gorodkov wird demonstriert, dass sich keine neue, starke Schicht – ein Bürgertum – formiert, sondern das Bestreben im Aufstieg in die Aristokratie liegt. Dies geschieht einerseits mittels Betrug und Verstellung und andererseits mittels Allianzehe. Auch dabei ist freilich der Machtaspekt vorrangig, denn Gorodkov benutzt Lidija und Zizi lediglich für seine Zwecke und versucht, Macht über sie auszuüben, ohne eine der beiden zu lieben. Die in *Prinzessin Mimi* vorgestellte, dem Dispositiv der Liebesverbindung verpflichtete Beziehung zwischen Granickij und Lidija wird zunächst durch Lidijas Eltern mit einer erzwungenen Allianzehe verhindert, und zum Zeitpunkt der Erzählung wird sie durch die Intrige Mimis und der Gesellschaft zerstört (Lidijas Ehemann liegt im Sterben, als Granickij im Duell fällt, so

dass Lidija für ihren Geliebten endlich frei gewesen wäre). Das Ideal der Liebesehe hat in der hierarchisch strukturierten Gesellschaft mit der Aristokratie als einer abgetrennten und als der stärksten Schicht mit all ihren Fehlentwicklungen keinen Boden. Alle menschlichen Beziehungen – zwischen den Geschlechtern und innerhalb der Geschlechter – sind von diesen Machtstrukturen durchdrungen und geleitet, welche keine Bewegung in eine Zweitwelt zulassen und die Ausbildung eines neuen Diskurses und die Emanzipation des Individuums verhindern. Statt dessen verstärkt sich die Situation der Geworfenheit des Subjekts (wie sie uns bei Gogol' z. B. in der Figur Piskarevs begegnet) und nimmt die Form selbstgefälliger Gleichgültigkeit und Austauschbarkeit an (z. B. Pirogov) oder die der inneren Leere und Langeweile (die Aristokraten bei Odoevskij, der *lišnij čelovek*).

2. Die Perspektive weiblicher Autoren: Elena Andreevna Gan, Marija Semënovna Žukova, Karolina Karlovna Pavlova

Ähnlich wie die Schriftstellerinnen in Deutschland unterlagen die russischen weiblichen Autoren bestimmten historischen Besonderheiten, die ihr Schreiben beeinflussten und die auch im Vergleich mit den männlichen Autoren eine Rolle spielen. Die Situation weiblicher Autorinnen in Russland in der Phase der Romantik soll daher im Folgenden skizziert werden.[79] Außerdem möchte ich einen ersten Überblick über die thematischen und poetologischen Besonderheiten der Texte der hier untersuchten russischen Autorinnen geben und diese mit denjenigen der deutschen Autorinnen vergleichen.

Die Reformen des Bildungs- und Verlagswesens, die unter Zar Peter I. seit der Mitte des 18. Jahrhunderts stattfanden, begannen, den literarischen Markt zu verändern und die Leserkreise zu vergrößern. Es entstand ein Bedürfnis nach Literatur, welches zu diesem Zeitpunkt noch nicht durch die literarische Produktion in Russland gedeckt werden konnte, so dass Übersetzungen und Nachdichtungen von Lyrik einen großen Stellenwert erlangten. Seit ca. 1800 entstanden als ein wichtiger Zweig der Literaturproduktion Literaturzeitschriften, deren Publikum vor allem Frauen waren. So wuchsen im Laufe dieses Prozesses auch weibliche Autoren in den Literaturmarkt hinein. Ein allgemein gestiegenes Interesse an Autorinnen kann Aplin (1988) für die Zeit seit den 1820er Jahren beobachten, welches er auf eine sich insgesamt verändernde Einstellung gegenüber Frauen zurückführt. In der allgemeinen Expansion, Professionalisierung und Kommerzialisierung des literarischen Marktes suchten und fanden auch Frauen verstärkt ihren Platz. Ähnlich wie in Deutschland herrschte indes gegenüber der Literatur von Frauen eine allgemeine Skepsis und häufig sogar Abwertung. In einer ihrer Erzählungen lässt Elena Gan einen Dichter über weibliche Autoren Folgendes sagen:

> [S]ie ist nicht bloß eine Frau, sondern eine schriftstellernde Frau, das heißt, ein besonderes Geschöpf, eine abnorme Laune der Natur oder richtiger, eine Mißgeburt des weiblichen Geschlechts. (Gan: *Das Gericht der großen Welt*. Übersetzung von Elisabeth Cheauré 1996, 99.)

> Она не просто женщина, а женщина-писательница, то есть создание особенное, уродливая прихоть природы, или правилнее: выродок женского пола. (Gan: *Sud sveta*, 152)

[79] Die Angaben hierzu stammen vor allem aus folgenden Arbeiten: Aplin (1988); Göpfert (1992a); Andrew (1993a und 2001); Kelly (1994a).

Auch standen die Schriftstellerinnen in Russland und Deutschland gleichermaßen weitgehend außerhalb der führenden literarischen Kreise, welche von Männern dominiert wurden. Die Beachtung von schreibenden Frauen in Russland erfolgte vor allem über den Salon, was jedoch stets eine starke Verknüpfung von (attraktiver) Weiblichkeit und Werk zur Folge hatte. Göpfert (1992a) sieht in den Jahren 1829/1830 eine Zäsur in der Entwicklung weiblichen Schreibens: Mit der Hinwendung zu dem Genre der Prosa und gesellschaftskritischen Themen in der Literatur konnten die schreibenden Frauen sich authentischer ausdrücken, da ihre häusliche Isolation Themenspektren aus diesem Bereich begünstigte. Die Prosa der romantischen Autorinnen Evdokija Rostopčina, Nadežda Durova, Elena Gan (Pseudonym Zeneida R-va), Karolina Pavlova, Marija Žukova und Sarra Tolstaja hatte sehr großen Erfolg beim Lesepublikum und wurde auch von vielen führenden Kritikern hoch gelobt. So schrieb beispielsweise der bedeutendste Literaturkritiker der 1830er Jahre, Vissarion Belinskij, über das erste Buch Marija Žukovas:

> Der Erfolg ist ungewöhnlich... Wir haben „Die Abende auf Karpovka" mit lebhaftem Vergnügen gelesen. Und sie sind – das Werk einer Frau; aber gebe Gott, dass es bei uns ein paar mehr Männer gäbe, die so gut schrieben. (Zit. n. Eremeev 1981, 83; Übersetzung von W. W.)
>
> Успех необыкновенный... Мы прочитали „Вечера на Карповке" с живейшим наслаждением. И они – произведение женщины; но дай бог, чтоб у нас было побольше мужчин, которые бы так хорошо писали. (Zit. n. Eremeev 1981, 83.)

Dies bedeutete jedoch nicht, dass das Schreiben von Frauen von den Zeitgenossen als gleichwertig empfunden worden wäre, wie auch das obige Zitat deutlich macht. Die meisten Kritiker sahen die Aufgaben der Frauen im häuslichen Bereich und kritisierten das Heraustreten der bekannt gewordenen Schriftstellerinnen aus demselben. Sowohl die weiblichen als auch die männlichen Autoren sahen die Literatur der Frauen als distinkt an. Die erwähnten Autorinnen waren trotz ihres Publikumserfolgs und ihrer Anerkennung durch viele führende Kritiker noch ungewöhnliche Einzelerscheinungen, die – genau wie ihre deutschen Kolleginnen – gleich nach ihrem Tode ihren Platz in der Literaturszene verloren und keine Aufnahme in den literarischen Kanon fanden.

Marija Žukova (1804-1855), Elena Gan (1814-1842) und Karolina Pavlova (1807-1893) gelten in der Zeit der 1830er und 1840er Jahre als die bedeutendsten und erfolgreichsten Prosaautorinnen Russlands, die sowohl beim

Lesepublikum als auch bei einigen wichtigen Kritikern sehr beliebt waren. Trotz des großen Lobs und trotz der Tatsache, dass man heute vor allem in den Texten Žukovas und Gans einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der russischen Prosaliteratur sieht, galten (und gelten häufig noch) die Texte dieser und anderer Autorinnen nicht als der hohen Kunst zugehörig: „die Erzählungen reichen nicht an die hohen Werke der Kunst heran […]", schreibt z. B. Belinskij (zit. n. Eremeev 1981, 83). Der Ausschluss der so genannten Frauenliteratur aus dem Kanon der hohen Literatur bereits zu Lebzeiten der Autorinnen galt auch, wie ich in Kapitel II.A.2 darstellen konnte, für die deutschen Schriftstellerinnen. In diesem Zusammenhang konnte ich feststellen, dass die Literatur der weiblichen Autoren in Deutschland poetologisch anders einzuordnen ist als die der männlichen.

Die Texte der russischen Autorinnen nun sind poetologisch nicht wesentlich anders ausgerichtet als die Werke ihrer männlichen Kollegen, denn sie verfolgten nicht den pädagogischen Impetus ihrer deutschen Kolleginnen, aber es gibt dennoch eine Vergleichbarkeit zu der Situation in Deutschland: Die männlichen Autoren der 1830er Jahre in Russland verfassten vor allem zwei Arten von Texten – solche, die man allgemein als ‚romantisch' bezeichnet, sowie die so genannte *svetskaja povest'* (Beispiele für beide Arten habe ich im vorigen Kapitel besprochen). Die weiblichen Autoren dagegen produzierten hauptsächlich in dem Genre der *Gesellschaftserzählung (svetskaja povest')*. Hiermit war eine Konzentration auf bestimmte Themen und auch auf bestimmte Strukturen verbunden, die die Texte der weiblichen Autoren von den ‚romantischen Texten' männlicher Autoren stark unterscheiden, nicht aber in demselben Maße von den anderen Gesellschaftserzählungen männlicher Autoren. Die *svetskaja povest'* weiblicher Provenienz ist gesellschaftskritisch und fokussiert das Schicksal von Frauen, hat aber nicht das didaktische Anliegen der deutschen Autorinnen. Dass die Texte eine bestimmte, gesellschaftskritische Absicht verfolgen, ist dagegen kein Spezifikum weiblicher Literatur in Russland, sondern jenes eines großen Zweiges der russischen Literatur dieser Zeit überhaupt.[80] Gemeinsam haben indes die russischen Autorinnen mit ihren deutschen Kolleginnen die *Fokussierung des weiblichen Schicksals* mit dem dazugehörigen Themenkomplex Liebe, Ehe, Familie, Geschlechterbeziehungen und der Gestaltung einer weiblichen Protagonistin. Die russischen

[80] Wie ich zeigen konnte, kritisiert Odoevskij in seinen *svetskie povesti* in absichtsvoller Weise die Aristokratie. Pavlov beispielsweise setzt sich in seiner berühmten Erzählung *Imeniny* kritisch mit der Leibeigenschaft auseinander.

Autorinnen fokussieren dabei vor allem folgende Aspekte: die Rolle der Frau in der aristokratischen Gesellschaft, die Tragfähigkeit der romantischen Liebe und den Konflikt zwischen Liebes- und Konvenienzehe. Vor allem Elena Gan erweitert dieses Spektrum noch um das Thema weiblicher Künstlerschaft.

Die Texte der weiblichen Autoren bearbeiten also spezifische Themen und Strukturen, sie greifen aber auch Material auf, welches zu dem Bestand der Literatur männlicher Autoren gehört. In der Gestaltung dieses diskursiv vorgegebenen und vorstrukturierten Materials und in dessen Kombination mit neuen, individuellen Themenkomplexen entwickeln die Autorinnen je eigene Schwerpunktsetzungen, Wege und ‚Lösungen'. Die Autorinnen Gan, Žukova und Pavlova eignen sich nicht nur deshalb besonders gut für die Analyse, weil sie als repräsentativ und besonders bedeutsam für ihre Zeit gelten, sondern auch deshalb, weil diese drei Autorinnen zu unterschiedlichen Lösungsansätzen finden und die Untersuchung ihres Werkes ein recht großes diskursives Spektrum beleuchten kann. Von jeder Schriftstellerin wird je ein Text genauer analysiert, die Reihenfolge der Untersuchung folgt dabei der Chronologie der Entstehung. Die drei Kapitel folgen im wesentlichen den bisherigen Kapiteleinteilungen und versuchen einen Vergleich mit allen bisher untersuchten Textkomplexen.

2.1 Elena A. Gan (Zeneida R-va): Ideal[81] *(1839)*

Die Schriftstellerin Elena Gan, welche unter dem Pseudonym Zeneida R-va veröffentlichte, gilt als die erste Frau in Russland, die „vom Standpunkt einer Frau über die Rolle der Frau in der Gesellschaft ernst und offen" geschrieben hat (Harussi 1981, 243). Diese allgemein verbreitete Einschätzung[82] ist m. E. besonders darauf zurückzuführen, dass Gan mit ihrer zentralen Heldin auch stets das Thema der weiblichen Künstlerschaft verbindet, womit sie unter ihren zeitgenössischen Kolleginnen – ähnlich wie Caroline Fischer unter den

[81] Im Abkürzungsverzeichnis befindet sich eine Auflistung der im Folgenden verwendeten Titelabkürzungen und ihre bibliographischen Nachweise. Alle deutschen Übersetzungen in diesem Kapitel stammen von W. W.

[82] Cheauré (1996, 94 ff.) widerspricht dieser Behauptung allerdings mit dem Hinweis auf eine für Frauenfragen engagierte frühere Traditionslinie. – Cheauré (2005) bezeichnet Gans Blickwinkel als einen dezidiert feministischen, mit dem diese Autorin die soziale Lage der Frauen, die Umstände der Sozialisierung von Frauen, die Erziehungsmodalitäten und die diskursiven Zuschreibungen an Weiblichkeit kritisiere.

deutschen Autorinnen – eine Sonderrolle einnimmt. Das Thema der dem Künstlerischen zugeneigten Frau ist in der Erzählung *Ideal* in zahlreiche, auch in anderen Texten Gans wiederkehrende Raum- und Figurenoppositionen eingebunden, die alle von den dem Text übergeordneten Genderkonstrukten strukturiert sind. Die Basisstruktur beschreibt die Heldin, Ol'ga, zwischen ihrem ungeliebten Ehemann, Oberst Gol'cberg, und dem ‚idealen Geliebten', dem Poeten Anatolij T., womit auf der Ebene der Figurenkonstellation dieselbe Dreiecksgeschichte problematisiert wird, die uns aus den Texten Hubers und auch Fischers bekannt ist (positive Frau zwischen ungeliebtem Ehemann/Allianzverbindung und geliebtem Freund). Auch in anderen Texten Gans (besonders in *Sud sveta/Das Gericht der großen Welt*) sowie in einigen Texten Žukovas (z. B. *Baron Rejchman*) findet sich diese Basis-Dreiecksstruktur, was umso bedeutsamer ist, als dieses Schema, wie wir gesehen haben, in den Texten Gogol's nicht modelliert wird. In der folgenden Analyse möchte ich herausarbeiten, worin die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den anderen, bisher besprochenen Dreieckskonstellationen in den deutschen und russischen Texten liegen, welche Themen mit dieser Konstellation bei Gan verbunden sind und welche ‚Lösung' die Autorin für ihre Heldin entwirft.

2.1.1 Die Protagonistin und die Weiblichkeitsnorm

a) Das Künstlertum der Protagonistin: weibliche Rollennorm und Abweichung

Die Protagonistin Ol'ga lebt zwar das Leben einer Soldaten-Ehefrau in der Provinz, welche eingebunden ist in die Verpflichtungen einer Hausfrau und Gattin einerseits sowie in die eines Mitgliedes der hohen, adeligen Gesellschaft (*svet*) andererseits, doch wird sie von Anfang an als *Außenseiterin* innerhalb dieser Gesellschaft beschrieben. Die Außenseiterrolle ergibt sich daraus, dass Ol'ga eine dem Künstlerischen zugeneigte Frau ist, womit ihr Sonderstatus gleich doppelt bzw. dreifach markiert ist – als *Künstler*, der ja im romantischen Diskurs per se außerhalb der Gesellschaft steht, als *Frau*, die qua Geschlecht im literarischen Diskurs Russlands dieser Zeit nicht die Norm und das Gegebene darstellt, sondern das Andere, Minderwertige und Abweichende, und als die Kombination von beidem, also *weibliche Künstlerin*, die durch das Künstlertum gegen die weibliche Rollennorm und das Konstrukt der Geschlechterdichotomie verstößt.

Gleich in der ersten Szene der Erzählung wird das missgünstige und in entrüstetem Ton gehaltene Gespräch anderer Frauen auf einem Ball

wiedergegeben, aus dem hervorgeht, dass Ol'ga Bücher liest („Ich habe gehört, – sagte die Frau Staatsanwältin, – dass sie die ganze Zeit Bücher liest […]"; *Ideal*, 216; Hervorhebung im Original) und sogar eines schreibt: „[…] uns hat der Oberst versichert, dass sie an einem Roman schreibt, der bald in Druck gehen wird." (*Ideal*, 217) Doch es sind nicht eigentlich diese, später nicht weiter aufgegriffenen konkreten Hinweise, die Ol'ga als eine dem Künstlerischen zugeneigte Person charakterisieren, genau wie die konkrete Kunstproduktion auch in den Texten männlicher Autoren nicht das entscheidende Merkmal für das Künstlertum ist. Es ist vielmehr Ol'gas *poetisches Gemüt*, welches sie der Welt des Poetischen zugehörig macht, die in Opposition zu der Welt des prosaischen Alltags steht. Für Ol'ga existiert eine zweite Welt, eine *ideale Welt*, und diese verkörpert sich in der *Poesie*. Der Text entwirft eine klar strukturierte Raum-, Werte- und Figurenopposition zwischen der Welt der Realität – in diesem Fall die Welt des *svet*, der Provinzen, des Soldatenlebens und Petersburgs – und der Welt der Poesie. Der Welt der Poesie gehört allein die Figur Ol'ga an, alle anderen Figuren gehören der Realwelt an. Dies muss Ol'ga am Ende schmerzlich erkennen, denn sie hat lange in dem fälschlichen Glauben gelebt, dass der Poet Anatolij der Idealwelt zugehöre (dazu später mehr). Die beiden Welten werden mit für die (russische) Romantik typischen topologischen und topographischen Oppositionsbegriffen semantisiert. Dabei wird die Welt des *svet* in dieser Erzählung, genau wie in allen anderen Gesellschaftserzählungen, als *weibliche Welt* präsentiert, die beiden anderen Subräume der Realwelt, die Soldatenwelt und Petersburg, sind vor allem männliche Welten. Ich wende mich zunächst der weiblichen Welt des *svet* als einem *gender*-strukturierten Subraum der Alltagswelt zu und untersuche später, im Zusammenhang mit den Männlichkeitsrollen, die beiden anderen Subräume (Soldatenwelt, Kapitel b; Petersburg, Kapitel e).

Ein Zitat aus der ersten Szene, in der die Erzählerin,[83] wie so oft, direkt kommentierend eingreift, gibt einen ersten Eindruck der oppositionellen Semantik:

[83] Das textuelle Aussagesubjekt in Gans Erzählung interpretiere ich (genau wie Cheauré 1996, 97) als weibliche Erzählstimme. Dieser Einschätzung liegt keine Parallelisierung von Erzählstimme und Autorgeschlecht zugrunde, obwohl die zahlreichen autobiographischen Bezüge in Gans Werk häufig dazu verleitet haben, in der Erzählinstanz die Stimme der Autorin zu sehen. Es gibt vielmehr einige Hinweise im Text, die es gerechtfertigt erscheinen lassen, die Sprecherrolle des Textes als weiblich anzusehen, wie etwa: die Betonung der Erzählerin, dass sie genau (quasi aus eigener Anschauung) wisse, wie sich eine *Frau* in den Provinzen, als Militär-Dame usw. fühle, die starke Solidarisierung der Erzählerin mit ihrer

> Sie [Ol'ga] schaute um sich, wie irgendwann einmal der Christ im römischen Zirkus auf die wilden Tiere geschaut hat, zitternd vor ihren funkelnden Blicken, vor ihren scharfen Krallen, der sich aber mit dem Geist über ihre Grausamkeit und Kraft erhebt, mit leuchtender Hoffnung zu den nahen Himmeln strebt. Es war traurig für mich, auf diese außergewöhnliche Frau zu blicken, geboren, um durch sich die Menschheit zu verzieren; es war traurig, diese helle poetische Seele zu sehen, die von einem giftigen Wespenschwarm umringt war, der ein Vergnügen darin fand, sie von allen Seiten zu stechen. Die Lage des Mannes mit höherem Verstand in den Provinzen ist unerträglich; aber die Lage der Frau, welche die Natur selbst über die Menge gestellt hat, ist wirklich schrecklich.
>
> Она [Ol'ga] смотрела вокруг себя, как некогда смотрел христианин в римском цирке на диких зверей, трепеща от их сверкающих взоров, от их острых когтей, но возносясь духом выше их свирепости и силы, стремясь с светлою надеждою к близким небесам. Мне грустно было смотреть на эту необыкновенную женщину, рожденную украшать собою выбор человечества; грустно было видеть эту светлую поэтическую душу окруженною ядовитым роем ос, которые находили удовольствие жалить ее со всех сторон. Положение мужчины с высшим умом нестерпимо в провинции; но положение женщины, которую сама природа поставила выше толпы, истинно ужасно. (*Ideal*, 217)

Die Protagonistin wird hier in die semantischen Oppositionen eingebunden, die in der russischen romantischen Lyrik typisch für den Gegensatz zwischen „Poet und Pöbel" sind: oben vs. unten, Himmel vs. Erde, Geist/Verstand/Seele vs. Grausamkeit/Dummheit, Helligkeit vs. Dunkelheit, Christlichkeit/Heiligkeit vs. Unzivilisiertheit/Profanität, Individuum vs. Menge. Um den Gegensatz zwischen dem herausragenden, poetischen, dem Himmlischen und Heiligen zugehörigen Individuum und der Menge (*tolpa*) zu veranschaulichen, verwendet Gan Kollektivsymbole, die uns bis heute vertraut sind: Der giftige Insektenschwarm und die wilden Tiere im römischen Zirkus. Der Insektenschwarm ruft Assoziationen von einer unkontrollierbaren, das Subjekt überwältigenden und damit Urängste hervorrufenden Masse auf, in der es keine Individualität des Denkens, Fühlens oder Handelns gibt. Die wilden Tiere aus dem Zirkus sind nicht gleichzusetzen mit Natur und Natürlichkeit, sondern es sind ihrer Natürlichkeit beraubte Wesen, die durch die Gefangenschaft degeneriert sind und die dadurch eine übergroße Aggressivität entwickelt haben. Damit wird genau das Verhalten der Figuren beschrieben,

---

Heldin, die genaue Kenntnis weiblichen Innenlebens, die Perspektive, die grundsätzlich von den Frauen auf die Männer gerichtet ist und nie umgekehrt (auch da nicht, wo es um den Verführer Anatolij geht).

die dem *svet* zugehören, nämlich die *Menge der Frauen*, die gleichzeitig die weibliche Rollennorm repräsentieren. Diese Frauen funktionieren, genau wie der giftige Insektenschwarm, nicht als Individuen, sondern nur als Kollektiv, und sie bewegen sich auch nur in Räumen der Kollektivität, wie dem Ball und dem gesellschaftlichen Abend. Dort versprühen sie gemeinsam ihr Gift durch Klatsch und Intrige sowie durch üble Nachrede und Verleumdung gegenüber Abweichlern von den gesellschaftlichen Konventionen und Normen, welche einerseits das kollektive Denken, Fühlen und Handeln der Massen-Frauen bestimmen und andererseits das emotionale und geistige Gefängnis darstellen, in dem diese gefangen sind, ohne es zu merken.[84] Klatsch und Verleumdung sind diesen Frauen, so die Erzählerin, so notwendig wie die Luft zum Atmen, und: „[…] öffnete man ihnen die Türen des Paradieses […], so würden sie in die schmutzigen Straßen ihrer irdischen Behausungen zurückkehren, nur um das Vergnügen der üblen Nachrede und der Klatscherei zu behalten." (*Ideal*, 228) Für die Massen-Frauen zählen nur Äußerlichkeiten wie die äußerliche Schönheit und der Putz, vor allem auf dem Ball, wo mit den anderen Frauen um die Gunst der Männer rivalisiert wird. Ihr Geist und ihre Gespräche sind hohl und oberflächlich und setzen sich ausschließlich aus Nichtigkeiten und diskursiven Versatzstücken zusammen. Die *svet*-Frauen sind „halbwilde *Hauben* mit ihrer stoischen Sorglosigkeit und Gleichgültigkeit gegenüber allem, solange sie eine Schüssel Mehlklöße und einen Becher Wodka haben." (*Ideal*, 232; Hervorhebung im Original.) Ol'ga als ‚poetische Seele' ist fähig zu innerlicher Bewegung und Anteilnahme, was mit einer weiteren Opposition, nämlich der von Innen und Außen eingeführt wird (*Ideal*, 232). Da sie ihre Zuneigung zu den hohen, poetischen Dingen jedoch in ihrem alltäglichen Leben nicht leben kann, ja, mehr noch, diese sogar verbergen muss, spaltet sich ihr Leben in die mechanisch ausgeübten *alltäglichen Pflichten* und die *poetischen Träumereien* und in den Gegensatz von *Tag* und *Nacht* auf.

> [...] mit Genuss verbarg sie in der tiefsten Tiefe der Seele die flammenden Gefühle, das Streben zu allem Hohen und ihre Vergötterung des Poeten; sie verheimlichte ihr innerliches Leben, wie der Geizhals seinen Schatz im dunklen Wald verbirgt, und wenn alles um ihn herum einschläft, wenn für alle die Nacht beginnt, dann erst beginnt sein Morgenrot; er schleicht sich zu der Stelle durch und geht allein, in der Freiheit, seinen Begeisterungen nach.

[84] Die Metapher vom „gläsernen Gefängnis" wird übrigens auch in Hoffmanns Erzählung *Der goldne Topf* thematisiert.

> [...] она с наслаждением хранила в самой глубине души пламенные чувства, стремление ко всему высокому и свое обожание к поэту; она таила свою внутреннюю жизнь, как таит скупец сокровища свои в дремучем лесу, и когда все засыпает вокруг него, когда для всех настает ночь, тогда только является его заря; он крадется к урочному месту и, один, на свободе, предается своим восторгам. (*Ideal*, 232)

Der Gegensatz Tag vs. Nacht ist, wie die bisher aufgeführten Oppositionen, eng mit der russischen, romantischen Konzeption des Dichters, der als Prophet und Ausnahmegenie außerhalb der Masse dummer, unverständiger Menschen steht, verbunden. Auch finden sich in diesem Zitat einige Begriffe, welche in diesem Zusammenhang in der Lyrik der russischen Romantik immer wieder gebraucht werden: das flammende Gefühl, das Streben nach dem Hohen. Viele weitere Lexeme aus diesem Bereich werden für die Beschreibung Ol'gas in der Erzählung gebraucht: „vostorg" (Begeisterung), „čuvstvo" (Gefühl), „ljubov'" (Liebe), „vdochnovenie" (schöpferischer Aufschwung/Inspiration/Eingebung), „ogon'" (Feuer), „žar" (Hitze/Brennen), „čudesnyj" (wunderbar/dem Wunderbaren zugehörig), und entsprechende Kombinationen: „vostoržennoe čuvstvo" (begeistertes Gefühl), „plamennaja ljubov'" (flammende Liebe), „prekrasnejšie čuvstva" (wunderbare Gefühle), „svjatoj ogon'" (heiliges Feuer), „duša sochranila žar" (die Seele bewahrte das Feuer) und ähnliches mehr. Berücksichtigt man also den Kontext der russischen romantischen Literatur, so muss man festhalten, dass die Protagonistin dieser Erzählung, Ol'ga, neben zwei kleinen Hinweisen auf konkrete Künstlerschaft in erster Linie durch ihre inneren Eigenschaften als ‚Poetin', als poetisches Gemüt eingeführt wird, welches als herausragendes und somit normabweichendes Individuum der Masse der Frauen gegenüber steht. Letztere verkörpern die weibliche Rollennorm, repräsentieren die Welt der großen, adeligen Gesellschaft (*svet*) und ahnden Abweichlertum von den Normen und Konventionen in grausamer Weise.

b) Vergleich des Künstlertums Ol'gas mit dem der Protagonisten bei Hoffmann und Gogol': die besondere Situation der russischen Künstlerin

Mit dieser Charakterisierung ähnelt die ‚Künstlerin' Ol'ga, wie oben bereits erwähnt, den Künstlergestalten bei Hoffmann und auch dem Künstler in Gogol's „Nevskij prospekt". Das Entscheidende dieser Individuen ist nicht die konkrete Kunstproduktion, sondern ihre geistig-seelische Besonderheit, die sie erstens befähigt, aus den Grenzen des Alltäglichen und Profanen aus-

zubrechen, und zweitens dieses Begrenzte, Alltägliche, Profane durch ein grenzenloses, ideales Objekt (dargestellt in der Metapher der Kunst) zu ersetzen. Dieser Ausbruch vollzieht sich in den Texten vieler männlicher deutscher Autoren indes konkret, in den Texten der russischen Autoren und vor allem Autorinnen dagegen in der Regel nur im Kopf. Das gesellschaftliche Außenseitertum der Protagonistin Ol'ga ist, wie wir bereits aus den bisher besprochenen Texten aus Deutschland und Russland gleichermaßen wissen, ein genuines Merkmal des (romantischen) Künstlers. In den Texten Hoffmanns und in der Erzählung *Nevskij prospekt* Gogol's stellte dieses Merkmal eines der grundlegenden des romantischen Künstlers dar, hat aber, wie ich herausarbeiten konnte, für den deutschen Text einen ganz anderen Status als für den russischen. Den Außenseiterstatus des Hoffmannschen Helden habe ich als Chiffre für die Suche des freigesetzten Individuums in einer Welt neuer Werte und Normen interpretiert. Diese Suchbewegung ist problematisch und stets pubertär, da sie den Zustand des alltäglich Festgelegten zugunsten eines idealen Objekts ablehnt, ohne jemals das Stadium der Reife zu erreichen. Der russische Künstler bei Gogol' hat zwar ähnliche Ideale wie der deutsche romantische Künstler, ist aber in der hierarchisch-ständischen russischen Gesellschaft von vornherein festgelegter. Seine Ausbruchsversuche sind daher von Anfang an zum Scheitern verurteilt, wodurch sein Scheitern auch weniger individuelle Ursachen hat (wie dies bei Hoffmann der Fall ist), als vielmehr gesellschaftliche.

Für die russische, künstlerische Frau nun ist die Situation noch komplizierter: Wie eingangs festgestellt, ist Ol'gas Außenseiterstellung in der Gesellschaft/dem *svet* dreifach markiert: als ‚Künstler' in Opposition zur Gesellschaft, als Frau in Opposition zu der Norm (= Mann = Mensch) und als weibliche Künstlerin in Opposition zu der weiblichen Rollennorm. Mit diesen drei Devianzen verbinden sich nun noch weitere Widersprüchlichkeiten. In der Eingangsszene der Erzählung wird Ol'ga folgendermaßen beschrieben:

> Zu dieser Zeit trat eine junge Frau von etwa zweiundzwanzig Jahren in den Saal, keine Schönheit, aber wohlgebaut, lieb, außerordentlich einfach gekleidet: nicht eine Blume, nicht eine bronzene Verzierung. Auf den ersten Blick könnte man über sie sagen – nicht übel, – aber der zweite Blick brachte den Wunsch hervor, auf ihre Züge zu schauen, und je mehr Sie auf diese schauten, desto unlieber wurde es Ihnen, Ihre Blicke von diesem lieben Gesichtchen abzuwenden. Ihre dunklen Augen schauten ängstlich aus langen schwarzen Wimpern hervor; auf ihrem Lächeln war etwas unerklärlich Gutes, und ein Schatten von Trauer blinkte häufig auf diesem Gesicht auf, aber die erzwungene Fröhlichkeit vertrieb diesen; wenn man von der

> Ängstlichkeit absieht, von der fast kindlichen Schüchternheit, war ihr Äußeres edel und sogar ein wenig stolz.
>
> В это время вошла в залу молодая женщина лет двадцати двух, не красавица, но стройная, милая, одета черезвычайно просто: ни одного цветка, ни одного бронзового украшения. С первого взгляда можно было сказать об ней – не дурна, - но второй взгляд рождал желание всмотреться в ее черты, и чем более вы всматривались в них, тем неохотнее взоры ваши отвращались от этого милого личика. Темные глаза ее боязливо смотрели из-под длинных черных ресниц; в ее улыбке было что-то неизъяснимо доброе, и тень грусти часто мелькала на этом лице, но принужденная веселость побеждала ее; несмотря на боязнь, на почти детскую робость осанка ее была благородна и даже немного горда. (*Ideal*, 217)

Ol'gas Beschreibung ist durch und durch widersprüchlich und drückt eine Kombination von *Verinnerlichung der Rollennormen* und *Abweichung von den Rollennormen* aus – ein Zustand, den ich auch für die Heldinnen Hubers als charakteristisch herausarbeiten konnte, und der bei diesen zu psychosomatischen Erkrankungen führt. Die Protagonistin in *Ideal* ist keine Schönheit, womit sie das wichtigste Gebot an die romantische Frau nicht erfüllt.[85] Gleichzeitig wird aber das aus dem Sentimentalismus stammende, wohlbekannte Paradigma der Frauenbeschreibung aufgerufen, das auch alle jungen Frauenfiguren bei Gogol' charakterisiert (dunkle Augen, lange schwarze Wimpern). Darüber hinaus hat Ol'ga ‚typisch weibliche' Verhaltensweisen verinnerlicht (ebenfalls bereits aus der Gogol'-Analyse bekannt), wie den besonders charakteristischen ängstlich-schüchternen Blick. Ol'ga entzieht sich einerseits durch ihre einfache und natürliche Kleidung dem gesellschaftlichen Gebot des Ball-Putzes, sie versucht sich aber andererseits den gesellschaftlichen Gepflogenheiten durch eine erzwungene, nach außen zur Schau gestellte Fröhlichkeit anzupassen. Sie fühlt sich als Außenseiterin, was einerseits Trauer und Ängstlichkeit hervorruft, gleichzeitig aber auch das Gefühl der Überlegenheit (Stolz) produziert. Das Außenseitertum der künstlerischen Frau ist also in doppelter Weise problematisch, da sie nicht nur gegen die Rollennorm verstößt (wie der männliche Künstler-Held), sondern sie – als Frau – auch stets erfüllt bzw. erfüllen muss. Dadurch gerät sie in eine widersprüchliche Situation, die eine enorme psychische Belastung darstellt. Wie ich weiter unten

[85] Wir erinnern uns an die Beschreibung Klaras (Hoffmann: *Sandmann*) und an Rosamundes Ausführungen zum „Zwang zur Schönheit" (Fischer: *Margarethe*).

zeigen möchte, ist diese Situation in besonderem Maße für Ol'gas Fehlverhalten und die im Text dargestellte Katastrophe verantwortlich.

c) Der weibliche Künstler: Transition vs. dreifache Gebundenheit

Die russische, weibliche Künstlerin ist nicht nur in einer – im Verhältnis zum männlichen Künstler – besonders widersprüchlichen Situation, sondern auch in einer außergewöhnlich *festgelegten*, was ja dem prinzipiellen Zustand des Außenseitertums und des Freigesetztseins des romantischen Künstlers widerspricht. Die Analyse der Texte Hoffmanns, Fischers, Hubers und Gogol's konnte zeigen, dass für alle Künstler-Protagonisten und -Protagonistinnen gleichermaßen gilt, dass sie sich in der Phase der *Transition* befinden. Dies impliziert, dass die zentralen Figuren sich in der Phase der Suche nach einem geeigneten Beruf/einer Berufung und einem geeigneten Partner befinden (mit all den signifikanten Unterschieden zwischen den ProtagonistInnen in den Texten der männlichen und weiblichen Autoren).

Die Protagonistin des vorliegenden Textes zeigt in ihrem ganzen Verhalten, dass auch sie auf der Suche nach dem richtigen Lebensweg ist. Dadurch unterscheidet sie sich von allen anderen Figuren des Textes – ihrem Ehemann, dem Poeten Anatolij T., den *svet*-Frauen und ihrer Freundin Vera –, welche sich in ihrer Rolle zu ihrer und zur allgemeinen Zufriedenheit eingerichtet haben. Ol'gas Suche durchläuft verschiedene Stadien: Zweifeln, Leiden – fehlerhaftes Verhalten – daraus resultierende Katastrophe – Lösung. Nach Ol'gas langem Leidensweg, ihrer schmerzlichen Suche nach einer geeigneten Lebensweise und sich selbst, sowie nach den verschiedenen Rückblicken auf ihre Kindheit und Jugend, mit denen die Erzählerin Erklärungen und Ursachen sucht, findet die Protagonistin am Ende für sich eine Lösung, Ruhe und Zufriedenheit, womit ihre Transition abgeschlossen ist. Damit umfasst Ol'gas Transition – ähnlich wie bei den deutschen Autorinnen – einen längeren Zeitraum (Rückgriffe auf die Kindheit) und kommt auch zu einem (positiven) Abschluss. Ein entscheidender Unterschied zu den zentralen Figuren aller bisher behandelten AutorInnen liegt jedoch darin, dass die hier dargestellte Protagonistin bereits zu Beginn der Erzählung verheiratet ist und als Frau auch keinen Beruf sucht/suchen kann.

Wie die bisherigen Textanalysen zeigen konnten, ist es ein grundlegendes Merkmal des Protagonisten und der Protagonistin, dass er/sie zu Beginn der Handlung unverheiratet und in dem Stadium der Partnersuche ist. Hieraus ergibt sich für den männlichen Helden der Konflikt zwischen Kunst und Lie-

be/Partnerschaft; für die weibliche Protagonistin resultiert hieraus vor allem der Konflikt zwischen Allianzehe und Liebesehe, der bei Caroline Fischer zugunsten der Ehelosigkeit als einziger Möglichkeit eines weiblichen Selbstentwurfs ‚gelöst' wird. Die Künstler-Protagonistin des vorliegenden Textes ist zu dem Zeitpunkt der beginnenden Handlung dagegen gebunden, das heißt, sie befindet sich äußerlich gar nicht mehr in der Initiationsphase, und ihr Schicksal ist schon seit mehreren Jahren besiegelt. Innerlich ist sie jedoch, genau wie alle anderen hier untersuchten HeldInnen, ungebunden und noch auf der Suche, denn ihre Gebundenheit ist keine freiwillige. Ol'ga liebt ihren Mann nicht, sie besitzt keinerlei seelische Übereinstimmung mit ihm, und ihr Ehemann hat für sie und ihre poetische Neigung kein Verständnis. Ol'gas Suchbewegung umfasst also die Suche nach Möglichkeiten, sich mit dieser unfreiwilligen Festlegung auf eine bzw. mehrere ungeliebte Rollen zu arrangieren, sie ist eine Selbstsuche, die mit einer großen Anzahl von Unveränderlichkeiten fertig werden muss. Ol'ga selbst beschreibt ihren Zustand folgendermaßen:

> In der großen Gesellschaft so wie auch in meinem Haus spiele ich eine auswendiggelernte Rolle; nur wenn ich mit mir allein bin, werde ich zu dem, wozu mich die Natur geschaffen hat.
>
> В свете, как и в доме моем, я играю вытверженную роль; только наедине с собою я делаюсь тем, чем создала меня природа. (*Ideal*, 229)

Die Gebundenheit der künstlerisch orientierten Protagonistin ist durch verschiedene Faktoren bedingt, die alle *gender*-strukturiert sind. Es sind dies die *Ehe*, welche Ol'ga die Rolle der Gattin und die der Hausfrau vorgibt, die *aristokratische Gesellschaft*, welche ihr qua Geburt und Heirat die Rolle der adeligen Dame vorschreibt und die *Gesellschaft als Diskursmacht*, die sie in das diskursive Rollenkonstrukt Frau mit allen damit zusammenhängenden Vorstellungen von einer ‚weiblichen Bestimmung' zwingt. Da ich über die Rollennorm der *svet*-Frau weiter oben bereits geschrieben habe und über Ol'gas Ehe, ihren Ehemann und ihre Liebesvorstellung in dem Unterkapitel über die Männlichkeitsrollen noch sprechen möchte, soll an dieser Stelle nur die dritte Form der Eingebundenheit Ol'gas analysiert werden, nämlich das diskursive Konstrukt Frau und die so genannte weibliche Bestimmung.

Das grundlegende Problem für die Protagonistin besteht darin, dass sie erstens qua Geschlecht festgelegt ist auf die Rolle der Frau innerhalb einer dichotomischen Geschlechterkonstruktion – unabhängig davon, ob sie hei-

ratet und wen sie heiratet –, und dass diese Rolle zweitens in jedem Fall unfrei und wenig erfreulich ist. Die Festlegung auf Konstrukte von einer weiblichen Bestimmung gilt zwar für alle Frauen, doch, wie Ol'ga in ihrem abschließenden Brief erklärt, haben nicht alle Frauen ein Problem damit, sondern nur die besonders sensiblen und intelligenten wie sie (*Ideal*, 251-252). Außerdem gilt die Festlegung auf die Geschlechterrolle natürlich umgekehrt genauso für den Mann, doch auch hieraus muss sich nicht zwangsläufig ein Konflikt ergeben, da der Mann in seiner Rolle weitaus freier und ungebundener ist als die Frau. Diese Gedanken gehen besonders aus einem Gespräch zwischen den beiden Freundinnen Ol'ga und Vera hervor, welches in einem längeren Auszug zitiert werden soll:

> [Ol'ga:] – Im Frühling fühle ich noch lebhafter mein Waisendasein, Vera! diese Luft glüht von Liebe… und ich bin allein! Die Fragen nach dem Ziel meiner Existenz beunruhigen noch stärker meine Seele: wer wird sie für mich lösen? Alles und alles um mich herum ist unbeantwortet. Ich vergleiche mein Schicksal manchmal mit dem Grashalm auf dem Felde, der wächst, dahinvegetiert, ohne Taten, ohne Empfindungen, niemandem Nutzen bringend und nicht wissend, wozu er geschaffen ist. Und ich lebe so ähnlich wie er; […] Ist das etwa Leben? Leben einer durch Gottes Geist beseelten Kreatur?
> [Vera:] – […] Aber wer ist, deiner Meinung nach, glücklich? Etwa die Frau, die um ein Dutzend Kinder besorgt ist? Oder die windige Kokotte, die für alle ihre Netze ausgeworfen hat, um sich irgendwann selbst in ihnen zu verfangen? Oder die leblose Puppe, die ihren Lebensweg entlangtanzt, in alle Modelädchen rennend, mit Begeisterung jeden neuen Hut anprobierend; oder eine, die, bevor sie ins Grab gelegt wird, sich ein Totentuch nach der letzten Mode machen lässt. Welche von ihnen würdest du gerne sein? […] Ich habe dir die Lage des größten Teils der Frauen ausgerechnet; Ausnahmen sind sehr selten.
> [Ol'ga:] – Aber welcher böse Genius hat die Bestimmung der Frau so verzerrt? Heutzutage wird sie geboren, um zu gefallen, durch ihre Reize zu verzaubern, die Mußestunden des Mannes zu erheitern, zu erfreuen, zu tanzen, in der Gesellschaft zu herrschen und in Wirklichkeit eine papierene Zarin zu sein, vor der sich der Hanswurst in Anwesenheit von Zuschauern verneigt, und die er in die dunkle Ecke wirft, wenn er mit ihr allein ist. Man baut uns in der Gesellschaft Throne; unsere Selbstliebe verziert sie, und wir merken nicht, dass diese trügerischen/eitlen Stühle auf drei Beinen stehen, dass nicht viel fehlt, um das Gleichgewicht zu verlieren, zu fallen und von den Beinen der nichts unterscheidenden Menge zertreten zu werden. Wirklich, manchmal scheint es, als sei diese Gotteswelt allein für die Männer geschaffen; ihnen ist das Weltall mit all seinen Geheimnissen offen, für sie gibt es auch das Wort, die Kunst und das Wissen; für sie gibt es die Freiheit und alle Freuden des Lebens. Die Frau schmiedet man von der Wiege an mit Ketten an die

Schicklichkeit, verwebt ihren Willen mit dem schrecklichen „was wird die Gesellschaft/*svet* sagen" – und wenn ihre Hoffnungen auf ein Familienglück sich nicht erfüllen, was bleibt ihr dann außerhalb ihrer selbst? Ihre armselige, begrenzte Erziehung erlaubt ihr nicht einmal, sich wichtigen Beschäftigungen zu widmen, und sie muss sich unweigerlich in den Strudel der großen Gesellschaft werfen oder bis zum Grab eine farblose Existenz ertragen!..

[Ol'ga:] Весною я живее чувствую свое сиротство, Вера! этот воздух кипит любовью... а я одна!.. Вопросы о цели моего существования сильнее волнуют мою душу: кто разрешит мне их? Все и все вокруг меня безответны. Я сравниваю иногда долю свою с полевой былинкой, которая растет, прозябает, без действия, без ощущений, не принося никому пользы и не зная, для чего создана она. И я живу подобно ей; [...] Это ли жизнь? [...]
[Vera:] Но кто же, по-твоему, счастлив? Не женщина ли, озабоченная дюжиной детей? Или ветреная кокетка, расставляющая для всех сети, чтобы самой когда-нибудь попасться в них? Или бездушная кукла, которая вальсирует по пути своей жизни, забегая во всякую модную лавку, примеряя с восторгом всякую новую шляпку; [...] Которой из них хотела бы ты быть? [...] Я исчислила тебе положение большей части женщин; исключения очень редки. [...]
[Ol'ga:] Но какой злой гений так исказил предназначение женщин? Теперь она родится для того, чтобы нравиться, прельщать, увеселять досуги мужчин, рядиться, плясать, владычествовать в обществе, а на деле быть бумажным царьком, которому паяц кланяется в присутствии зрителей и которого он бросает в темный угол наедине. Нам воздвигают в обществах троны; наше самолюбие украшает их, и мы не замечаем, что эти мишурные престолы – о трех ножках, что нам стоит немного потерять равновесие, чтобы упасть и быть растоптанной ногами ничего не разбирающей толпы. Право, иногда кажется, будто мир божий создан для одних мужчин; им открыта вселенная со всеми таинствами, для них и слова, и искусства, и познания; для них свобода и все радости жизни. Женщину от колыбели сковывают цепями приличии, опутывают ужасным „что скажет свет" - и если ее надежды на семейное счастие не сбудутся, что остается ей вне себя? Ее бедное, ограниченное воспитание не позволяет ей даже посвятить себя важным занятиям, и она поневоле должна броситься в омут света или до могилы влачить бесцветное существование!.. (*Ideal*, 231-232)

Ol'ga umreißt in ihrem Gesprächsbeitrag das Konstrukt der Geschlechter-Dichotomie, das in verschiedenen Diskursen Russlands dieser Zeit vorherrschte und auch in zahlreichen literarischen Werken wiederzufinden ist. Es entspricht in seinen Grundoppositionen dem dichotomischen Geschlechterkonstrukt, das auch in Deutschland und West-Europa Gültigkeit hatte und uns aus den Analysen der Texte deutscher AutorInnen bereits bekannt ist.

Der in zahlreichen philosophischen, populärphilosophischen und anderen Schriften verbreitete *dichotomische Geschlechterdiskurs* stellt die beiden Bereiche Öffentlichkeit und Privatheit einander gegenüber und ordnet Ersteren dem Mann als erwerbstätigem, produzierendem Gesellschafts- und Kulturwesen zu und Letzteren der Frau als privatem, reproduzierendem Familien- und Naturwesen. In dem vorliegenden Text wird diese Gegenüberstellung auf interessante Weise *differenziert*: Der Mann, heißt es, hat Zugang sowohl zu einer öffentlichen (Wissen, Kunst usw.) als auch zu einer privaten Sphäre (Leben in der Familie). In beiden Bereichen ist er die Norm, das Gegebene und das Wichtige, was man daraus schließen kann, dass die Frau für ihn da sein soll (sie soll ihn erfreuen, seine Mußestunden erheitern usw.) und nicht umgekehrt. Die Frau als ‚Zuarbeiterin' des Mannes dagegen ist scheinbar auch in beiden Bereichen verortet, jedoch lediglich in reduzierter bzw. eben nur in scheinbarer Weise. Das private Leben in der Familie bietet ihr aufgrund ihrer begrenzten und mangelhaften Bildung neben der Kindererziehung und dem Haushalt keine Möglichkeit, eine erfüllte Beschäftigung auszuüben, was umso problematischer ist, wenn die Frau keine Kinder bekommt oder sie, wie in aristokratischen Kreisen üblich, die Aufgaben des Haushalts und der Kindererziehung nicht selbst ausübt. Die diskursiv genuin der Frau zugeordnete Sphäre des privaten, familiären Kreises kann also aufgrund bestimmter Diskriminierungen gegenüber der Frau nicht in sinnvoller und zufriedenstellender Weise von ihr erfüllt werden. Genau diese Art der Kritik konnte ich auch in den Texten Therese Hubers herausarbeiten: Ohne Bildung, geistigen Austausch und ein wenig „Kunstmäßigkeit" (vgl. Hubers *Sophie*) mutiert das Leben der Frau zu einem Scheinleben, zu einer sinnlosen, toten Existenz, in der mechanisch die Pflichten erfüllt werden. Die Frau wird dadurch zwangsläufig unglücklich und sogar psychisch krank.

Der private Wirkungskreis als Ehefrau, Hausfrau und Mutter wird in den Texten der deutschen Autorinnen erweitert durch die vierte Aufgabe der Frau, nämlich als Wohltäterin der Armen zu wirken. Hiermit sind Tätigkeiten angesprochen, die sich nicht von den anderen ‚weiblichen Tätigkeiten' in der Familie unterscheiden (Pflege, Fürsorge usw.), aber den engen Kreis der eigenen Familie selbst verlassen. Auch bei Gan hat die Frau Zugang zu einem weiteren Bereich, den die Autorin in ihrem Text sogar als „Gesellschaft" bezeichnet. Damit ist aber nicht die Gesellschaft mit ihren mächtigen Institutionen gemeint, sondern lediglich der oben dargestellte *svet*, also die Welt des Adels oder der Aristokratie, die vor allem von der bösartigen und oberflächlichen Masse der Frauen repräsentiert wird. Auch in Russland also findet die vierte

Aufgabe der Frau lediglich in einem *pseudo-öffentlichen, weiblichen Raum* statt, und dieser hat sogar noch größere Beschränkungen für die Frau zur Folge, als dies bei der Wohltätigkeitsaufgabe der Fall ist. Denn im *svet* übt die Frau wiederum keine (sinnvolle) Tätigkeit aus, sondern stellt nur sich selbst – die Schönheit, die Verinnerlichung der Konventionen u. ä. – zur Schau. In den Augen der Protagonistin kann die Frau im Gegensatz zum Mann niemals Freiheit erlangen (ob die Männer wirklich frei sind, soll die Analyse der Männlichkeitsrollen weiter unten zeigen), sondern bleibt in ihrem Dasein für den Mann und für die Gesellschaft/den *svet* stets in doppelter Weise beschränkt. Die Konventionen bilden das enge Korsett ihres Lebens, das ihr Denken, Fühlen und Handeln leitet. Scheinbar wird dabei der Frau Anerkennung und gesellschaftliche Macht zuteil, wie Gan mit der Metapher von der „papierenen Zarin" und dem „dreibeinigen Thron" verbildlicht. Diese Schein-Erhebung jedoch, die in Wirklichkeit ein erniedrigender und demütigender Ausschluss-Mechanismus ist, scheint mir eine etwas konkretere und stärker auf reale Gepflogenheiten bezogene Darstellung dessen zu sein, was sich in der Vergötterung literarischer Frauengestalten widerspiegelt, die in den Texten männlicher Autoren dieser Epoche so häufig betrieben wird. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Vorgang, die Frau zu einer Heiligen zu stilisieren und sie über den Bereich des Menschlichen zu erheben, eine Form des Ausschlusses aus dem gesellschaftlichen Diskurs ist. Diese Form des Ausschlusses wird, wie ich zeigen konnte, in sehr vielen Texten betrieben (bei Gogol') oder problematisiert (bei Fischer). Gan entblößt den Vorgang der Erhebung der Frau auf eine sehr konkrete Weise als das, was er in Wirklichkeit ist, nämlich als Machtspiel des Mannes, durch das die Frau aus dem Diskurs ausgegrenzt wird.

Das diskursive Konstrukt des Ausschlusses der Frau wird noch ein weiteres Mal aufgegriffen, und auch dieses Bild findet sich in den Texten der deutschen Autorinnen: Wenn Ol'ga sich und ihr Leben mit einem Grashalm, also einer Pflanze, vergleicht, so greift sie ein Bild auf, das diesmal nicht *ober*halb, sondern *unter*halb des Menschlichen steht, wiederum aber *außer*halb. Interessant dabei ist, dass der so häufig gezogene Vergleich zwischen der Frau und einer Pflanze üblicherweise durch eine schöne Blume konkretisiert wird. Dadurch wird die Zugehörigkeit der Frau zum Bereich der Natur mit allen damit zusammenhängenden Aufgaben, Einschränkungen usw. festgelegt. In dem vorliegenden Text wird der Vergleich nicht, wie üblich, von einem männlichen Erzähler oder einer männlichen Figur aufgestellt, sondern von der Protagonistin selbst. Dadurch wird wiederum die scheinbar positive Metapher (schöne Blume) als Form der Ausgrenzung entlarvt: Die Frau gehört

erstens nicht zu dem Bereich der menschlichen Norm (Mensch = Mann), und zweitens führt sie aufgrund ihrer Determinierung als Frau und Gesellschaftsfrau ein nutzloses und sinnloses Leben des Dahinvegetierens. Die Erziehung der Frau (begrenzte Bildung für ein Leben als Gesellschaftsdame und Verinnerlichung der Konventionen des *svet*) und ihre weibliche Bestimmung determinieren sie dergestalt, dass das Los der Frau sie in jedem Fall unglücklich machen muss und ihr keine Wahlmöglichkeiten lässt, weder äußerlich (Tätigkeiten) noch innerlich (Charakterentwicklung).

Aus diesen Ausführungen geht auch hervor, welch unüberwindliche Macht die ständisch-hierarchische Gesellschaft (die zweite Säule der Eingebundenheit Ol'gas, die ihr die Rolle der adeligen Frau des *svet* vorgibt) darstellt. Die Gogol'-Analyse hat gezeigt, dass selbst für den männlichen Protagonisten ein Ausbrechen als Künstler – das ‚Fesseln-Sprengen', das Verlassen des Realen, Alltäglichen, Einengenden – zugunsten eines idealen, überirdischen, grenzenlosen Objekts (verbildlicht in der Metapher der Kunst) innerhalb der ständisch-hierarchisch strukturierten Gesellschaft nicht wirklich möglich ist. Die hierarchische Gesellschaftsform in Russland führt zu dem *passiven Geworfensein in eine unabänderliche Situation*, welches ich in der Analyse von *Nevskij prospekt* herausarbeiten konnte. In diesem Text zeigten sich deutliche Parallelen zu der realen sozio-historischen Situation in Russland nach 1800. Auch Ol'ga ist eine passive Figur, die narrativen Handlungen gehen stets von anderen Figuren aus. Auch für sie gilt, dass die ständische Gesellschaft einen Aspekt ihrer Eingebundenheit darstellt, welche sie von dem Typus des freien oder sich befreienden Künstlers unterscheidet. Anders als für ihre männlichen Kollegen aber ist die Gesellschaft eben nur einer von drei Aspekten. Die mehrfache und widersprüchliche Eingebundenheit der poetisch gesinnten Heldin macht ihre Suche nach sich selbst und einem erfüllten, sinnvollen Leben besonders konfliktreich.

Interessanterweise zitiert der Text einige Merkmale an, die innerhalb des romantischen literarischen Diskurses in Deutschland zu dem Freigesetztsein des Künstlerhelden gehören: seine Ortlosigkeit und seine Wurzellosigkeit. In *Ideal* indes bewirken diese Umstände keine Befreiung, sondern sind wiederum Teil der Gebundenheit und der Konflikte der Heldin. So ist Ol'gas Ortlosigkeit nicht bedingt durch die freiwillige, absichtsvolle Reise, durch die die Protagonisten und Protagonistinnen vieler deutscher Texte die Begrenzungen ihres Alltags hinter sich lassen und sich auf die Suche nach sich selbst begeben, sondern sie ist Teil eben dieses Alltages: Als Ehefrau eines Obersts muss Ol'ga alle Bewegungen der Truppen mitmachen, welche wie ein Fluch

über ihrem Dasein hängen. Der Text schildert zwei Umzüge, die von Ol'ga als extrem belastend empfunden werden. Die unfreiwilligen Ortswechsel sind in keiner Weise der Erweiterung des eigenen Horizontes dienlich, sondern zum einen wiederholen sie stets nur den Ist-Zustand („Und heute und gestern und ewig ist alles immerzu das gleiche"; *Ideal*, 224), und sie erschweren zum anderen immer wieder aufs neue Ol'gas Versuche, in der Gesellschaft einen Ort für sich zu finden.

Auch aus Ol'gas Wurzellosigkeit resultieren nicht die positiven Effekte, wie dies in vielen deutschen Texten männlicher Provenienz der Fall ist (Elternlosigkeit als Teil der Ungebundenheit und als Auslöser für die Selbstsuche). Ol'gas schmerzlicher Verlust der Mutter und der Welt ihrer Kindheit im Alter von dreizehn Jahren durchzieht die Erzählung wie ein roter Faden. Bis zu diesem Zeitpunkt existierte für die Heldin eine Geborgenheit spendende Welt mit festen und guten Werten. Der Verlust dieser Welt macht sie zur Waise und kurze Zeit später mehr oder weniger unfreiwillig zur Ehefrau von Oberst Gol'cberg. Danach, als Ol'ga, wie gezeigt, in mehrfacher Hinsicht gebunden ist, beginnt ihre Selbstsuche, während derer sie sich immer wieder sehnsuchtsvoll und schmerzlich an die Welt ihrer Kindheit als einen harmonischen und haltgebenden Idealzustand erinnert. Der Verlust der Mutter und das Waisendasein bedeuten für Ol'ga dabei stets Haltlosigkeit und Einsamkeit, nie jedoch Befreiung.

2.1.2 Genderkonzeptionen der zwei Welten

Bevor die Protagonistin Ol'ga am Ende des Textes eine tragbare und zufriedenstellende Lösung für sich findet, ihre ‚innerliche Transitionsphase' also abgeschlossen wird, durchläuft sie auf ihrer Suche nach einem geeigneten Lebensweg eine Katastrophe. Wie die Helden der meisten anderen Texte dieser Zeit in Deutschland und in Russland auch lebt Ol'ga in dem Spannungsfeld von zwei Welten – ihrer alltäglichen Realität (mit den Subwelten Gesellschaft/*svet*, Soldatenwelt/Provinz, Petersburg) und ihrer Idealwelt. Die Suchbewegung der Heldin bezieht sich darauf, eine geeignete, lebenstaugliche Lösung für sich innerhalb dieses Spannungsfeldes zu finden, womit sie in einer ganz ähnlichen Ausgangslage ist wie die Künstlerhelden bei Hoffmann und Gogol'. Die folgende Analyse soll die Spannung zwischen den beiden Welten verdeutlichen, die stark *gender*-strukturiert ist und folgende Aspekte umschließt: die romantische Liebeskonzeption, den Konflikt zwischen Liebes- und Allianzehe, die Dreieckskonstellation, Männlichkeitsrollen.

Ol'gas Idealwelt habe ich weiter oben als eine Welt der Poesie bezeichnet, welche im krassen Gegensatz zu der Realwelt der Gesellschaft/des *svet* steht. Doch der Text nennt noch eine zweite Idealwelt, in der gewissermaßen der Idealzustand bereits einmal Wirklichkeit war, nämlich Ol'gas Kindheit. Diese wird in einer deutlich markierten Raumopposition der Welt von Ol'gas Gegenwart gegenübergestellt, zu der neben der bereits untersuchten Welt der großen Gesellschaft die Soldatenwelt gehört, die in erster Linie von Ol'gas Ehemann Oberst Gol'cberg repräsentiert wird, und die Welt Petersburgs, deren hauptsächlicher Repräsentant der Poet Anatolij ist, auf den ich im nächsten Abschnitt zu sprechen kommen werde. Die Soldatenwelt als Subwelt der Gegenwarts- und Realwelt ist eine rein männliche Welt und steht damit auch für eine bestimmte Männlichkeitsrolle.

a) Raumsemantische Codierung der Geschlechtsrollenkonstruktion

In einem längeren Rückblick (*Ideal*, bes. 220-221) wird die Welt von Ol'gas Kindheit geschildert, die äußerlich in starkem Gegensatz zu ihrer Lebensgegenwart steht und auch innerlich von deutlich anderen Werten und einer anderen Geschlechterkonstruktion geprägt ist. Ol'ga ist mit ihrer Freundin Vera und ihrer Mutter auf der Krim aufgewachsen. Dieser Ort im Süden Russlands ist geographisch und ideell markiert durch Sommer, Wärme, Sonne, Helligkeit, Klarheit, Sauberkeit und Leben. Ol'gas gegenwärtige Lebensorte in der russischen Provinz, in der sich die Soldatenquartiere befinden, und später in Petersburg, also im Norden Russlands, sind genau gegenteilig ausgewiesen: durch Winter, Kälte, Frost, Dunkelheit, trübe Luft, Dreck und Scheinleben/innerliche Abgestorbenheit (bei Ol'ga, aber auch bei den Vertretern und Vertreterinnen der Gesellschaft). Das Leben auf der Krim findet ausschließlich in der Natur statt, was Freiheit impliziert, Ol'gas gegenwärtiges Leben spielt sich in der Stadt/Zivilisation ab (Provinzstädtchen, Petersburg, Ol'gas Wohnung – bezeichnet als eine Hütte mit niedrigen Zimmern, umringt von einem Zaun und einem Wachposten –, Anatolijs Wohnung, Ballsaal, Gesellschaftsabend, Theater) und bedeutet eine permanente Freiheitsbeschränkung und Einengung des Individuums. Als Ol'ga nach ihrer Heirat mit ihrem Ehemann in dessen Quartier zieht, erlebt sie zum ersten Mal ein russisches Provinzstädtchen:

> Wissen Sie etwa, wie das Leben einer sogenannten *Militär-Dame* aussieht? Ol'ga heiratete, und einige Tage später fuhr ihre Kutsche hinaus in die schmutzigen Straßen eines jüdischen Städtchens. Zerlumpte, halbnackte Judenkinder umringten mit

> Gekreisch die für sie seltene Erscheinung; auf beiden Seiten der Straße breiteten sich die erbärmlichen und stinkenden armseligen Hütten der Bauern und Söhne Judas aus, auf jedem Schritt begegneten die Blicke einer widerlichen Schmutzigkeit. Die Kutsche hielt an den Türen einer armseligen Hütte an, erneut geweißt und umringt von einem neuen Zaun. Das war das Quartier des Obersts. Ein Wachposten ging mit abgemessenen Schritten an einem Munitionswagen entlang, und an ihm vorbei führte der Oberst Gol'cberg seine junge Gattin in ein niedriges Zimmer, das mit Teppichen ausgelegt war [...]. (Hervorhebung im Original.)[86]

> Знаете ли вы, что такое жизнь называемой *военной дамы?* Ольга вышла замуж, и несколько дней спустя карета их выехала в грязные улицы жидовского местечка. Оборванные, полунагие жиденки с визгом окружали редкое для них зрелище; по обеим сторонам улицы тянулись жалкие и запачканные лачуги крестьян и сынов Иуды; на всяком шагу взоры встречали отвратительную нечистоту. Карета остановилась у дверей одной из лачуг, вновь выбеленной и обнесенной новый [sic!] забором. Это была квартира полковника. Часовой мерными шагами ходил возле зеленого ящика, и мимо него полковник Гольцберг ввел свою молодую супругу в низенькую комнату, обитую коврами [...]. (*Ideal*, 223-224; Hervorhebung im Original.)

Die konkrete räumliche Einengung in der Gegenwartshandlung des Textes, die durch den materiell vorhandenen Raum, besonders durch den kleinen, engen, niedrigen Raum, die Zäune und Wachposten hervorgerufen wird, ist auch als geistige und emotionale Beschränkung semantisiert. In Ol'gas Kindheitswelt, in der sie in „vollkommener Abgeschiedenheit" („soveršennoe uedinenie"; *Ideal*, 221) von der restlichen Gesellschaft zusammen mit Vera von ihrer Mutter aufgezogen wird, können die beiden Mädchen eine eigene, individuelle Sprache entwickeln, eigenes Denken und eigenes Fühlen. Ol'gas Mutter wird als eine „intelligente, beinahe gebildete Frau" (*Ideal*, 221) und als „so etwas wie eine Freidenkerin" (*Ideal*, 221) bezeichnet. Sie unterrichtet die Mädchen in allen Wissenschaften, und die beiden Kinder betreiben zu jeder Zeit und an allen Orten (der Natur) mit Feuereifer und Begeisterung ihre Studien und führen lange, tiefe Gespräche. Ihre Wertewelt stammt, wie es heißt, von den Vorfahren und setzt sich aus so hohen, moralischen Gefühlen und Geboten zusammen wie Großherzigkeit, Güte gegenüber sich und anderen, Selbstaufopferung, edler Gesinnung, Bescheidenheit, Genauigkeit, Ehrlichkeit (*Ideal*, 221-222). Räumlich und semantisch ist Ol'gas und Veras Kindheitsparadies als irreale Enklave dieser drei Personen markiert, in der ein

[86] In vielen Texten dieser Epoche steht die Figur des Juden für Schmutz, Schmierigkeit und Unehrlichkeit, so z. B. auch bei Gogol' (*Taras Bul'ba*).

gänzlich anderer Diskurs herrscht als in der restlichen, realen Gesellschaft. Als Ol'ga und Vera nach dem Tod der Mutter in die reale Welt eintreten, die zum Zeitpunkt der Erzählung auch ihre Lebenswelt ist, müssen sie feststellen, dass ihr Wertesystem keinen Anschluss in der Gesellschaft hat. „Ich habe gesehen, wie unangebracht in unserer großen Gesellschaft das hohe Verständnis, die Großherzigkeit und die edle Gesinnung sind […]" (*Ideal*, 222), sagt Vera. Den hohen, edlen und moralischen Werten des Kindheitsparadieses steht ein gänzlicher Verlust von Werten in der Gesellschaft gegenüber. Anstelle von Güte herrscht Egoismus, anstelle von Wärme seelische Kälte, das Gespräch wird durch die gesellschaftliche Plauderei ersetzt, Studien und Wissenschaften durch Dummheit und Äußerlichkeiten, Feuereifer und Begeisterung durch Gleichgültigkeit, die hohen Gefühle durch Kontrolle und Abstumpfung der Gefühle, die Freiheit durch gesellschaftliche Zwänge und Konventionen der Schicklichkeit. Ol'gas individuelle Gefühle, Gedanken und Sprache begegnen in der Gesellschaft dem kollektiven Soziolekt, der Denken, Fühlen und Sprechen diskursiv vorgibt und keine Abweichungen zulässt. Dies zeigt sich auch im physischen Verhalten. Bewegten sich Ol'ga und Vera in der Natur ihrer Enklave frei, lebhaft und mutig, so sind die Bewegungen in der Gesellschaft reglementiert und abgemessen. Der Text beschreibt nur drei Arten von Bewegungen in der Gegenwart: Ol'gas Gehen durch ihre Wohnung mit leisem, langsamem Gang, den langsamen, abgemessenen Spaziergang durch den Garten und den Tanz im Ballsaal, der nach einer vorgegebenen Schrittfolge abläuft.

Mit der hier beschriebenen Gegenüberstellung hängt auch eine *unterschiedliche Geschlechterkonstruktion* zusammen: In der realen Gegenwartsgesellschaft herrscht eine strenge Trennung der Geschlechter vor – die ideell-diskursive Trennung der so genannten Geschlechtscharaktere und die materielle Trennung in zwei Welten, denen Frauen und Männer zugeordnet sind –, in dem Kindheitsparadies dagegen konnte sich so etwas wie eine ideale Verbindung der Geschlechter oder eine positive *Androgynität* entwickeln.

Bezeichnenderweise findet die ideelle Verbindung der Geschlechtscharaktere in einem Raum statt, in dem nur Frauen leben (nämlich Ol'ga, ihre Freundin Vera und Ol'gas Mutter).[87] Das Gewicht dieser Feststellung wird dadurch etwas zurückgenommen, dass es andere Texte von Gan gibt

[87] Chearé (1996) interpretiert in ihrer erhellenden Analyse von *Ideal* das Fehlen der Vaterinstanz als einen Grund für Ol'gas späteres Fehlverhalten gegenüber dem Poeten Anatolij.

(z. B. *Sud sveta*), denen eine identische Struktur zugrundeliegt, wo aber in der Kindheitswelt Mutter und Vater existieren, doch ist mit dieser Konzeption zumindest angedeutet, dass die ideelle Verbindung der so genannten Geschlechtscharaktere zum gegenwärtigen Zeitpunkt und in der gegenwärtigen Gesellschaft, also im Zusammenspiel von Männern und Frauen, nicht realisiert werden kann.

Entscheidend ist hier, dass die geistige und emotionale Führung der Kinder von einer gütigen und gebildeten Mutter ausgeht, die den beiden Mädchen als weiblich-mütterlich (z. B. Güte) und als väterlich-männlich (z. B. die Selbstaufopferung großer Männer, die Moral der Alten) bezeichnete Werte beibringt. Ol'ga und Vera werden so in ihrer Erziehung nicht dem in der restlichen Gesellschaft herrschenden weiblichen Rollenkonstrukt unterworfen. Wie sich ‚männliche' und ‚weibliche' Eigenschaften verbinden, geht z. B. aus der folgenden Stelle hervor:

> Wer hätte in dem leisen, langsamen Gang Ol'gas, in ihrem blassen Gesicht und ihrem traurigen Augenausdruck, in den kalten und scharfen Urteilen Veras und ihrer Gleichgültigkeit gegenüber allen Gefühlen des Herzens, wer hätte, sage ich, darin jene ausgelassenen Mädchen wiedererkannt, die, wie die Gemsen, auf unzugängliche Klippen kletterten, am Rande der Abgründe lachten, dem Aufgehen der Sonne auf den Überresten der alten Kirche begegneten, die die purpurne Farbe der Morgenwolken und die gerötete Oberfläche des Meeres liebten? Die, unverständlich für sich selbst, eine starke Neigung dafür hatten, gefährliche Orte aufzusuchen, sich mit Genuss auf hohe Steilufer setzten, in deren Tiefe die Wellen siedeten, und dort mit großer Begeisterung zuerst Plutarch lasen und später die Dichtungen der Gräfin Genlis und der Baronin Staël?
>
> Кто бы узнал в тихой, медленной поступи Ольги, в ее бледном лице и грустном выражении глаз, в холодных и резких суждениях Веры и в ее равнодушии ко всем чувствам сердца, кто бы узнал, говорю я, тех резвых девиц, которые, как серны, карабкались на неприступные утесы, смеялись на краях бездны, встречали восход солнца на обломках древнего христианского храма, любуясь пурпуровым цветом утренних облаков и зарумяненною поверхностью моря? Которые по непонятному для самих себя влечению искали опасных мест, с наслажденим [sic!] садились на высоком обрыве, внизу которого кипели волны, и там с большим восторгом читали сперва Плутарха, позже вымыслы графини Жанлис и баронессы Сталь? (*Ideal*, 221)

Ol'ga und Vera verbinden die als männlich konnotierte Eigenschaft des Mutes und den der männlichen Welt zugeordneten Bereich der Wissenschaft/Bildung mit ihrer ‚weiblichen' Güte und Wärme. Genau aus dieser geglückten

Verbindung von Eigenschaften – welche in der realen Gesellschaft dann im Rahmen des dichotomischen Geschlechterdiskurses getrennt werden – entstehen die *Empfindungen des poetischen Gemüts*, wie Begeisterung, Leidenschaft, hohe Gefühle.

Die kollektiv denkende, fühlende, redende und handelnde Realwelt ist aufgetrennt in weibliche (*svet* – die Masse der Frauen) und rein männliche Bereiche (Militär) und diesen zugeordnete ‚weibliche und männliche Geschlechtseigenschaften'. Gan zeigt aber an den im Text vorgestellten Figuren, dass als männlich und weiblich erachtete Werte nicht entstehen können, wenn eine Trennung der Geschlechter vorherrscht. Unter diesen Umständen kann sich erst recht kein wahrhaft poetisches Gemüt entwickeln: Die weiblichen Figuren in *Ideal* sind, wie bereits gezeigt, nicht gütig, warm oder ‚mütterlich', die Männerfiguren (Oberst Gol'cberg und seine Offiziere etwa) sind weder gebildet noch mutig. Der Poet Anatolij entpuppt sich als ein falscher Poet ohne hohes Gemüt, und auch die anderen beiden Männerfiguren, die sich als Literaten vorstellen, werden mit deutlicher Ironie von der Erzählerin als dumme und oberflächliche ‚Möchte-Gern-Literaten' bloßgestellt. Gans Text zeigt somit zum einen die Schädlichkeit der Geschlechterdichotomie für die Frau im Besonderen und für das menschliche Zusammenleben im Allgemeinen, und er entlarvt auch die Künstlichkeit, also den diskursiven Charakter des Geschlechterkonstrukts, welches ja im realen Diskurs der Zeit sowohl in Russland als auch in Deutschland stets als naturgegeben und damit unumstößlich angesehen wurde.

Das hier geschilderte Paradies von Ol'gas und Veras Kindheit präsentiert die *Utopie einer anderen Gesellschaft* mit anderen Werten. Diese Utopie scheint mir vergleichbar zu sein mit dem von deutschen, männlichen Romantikern so häufig modellierten Bild eines Goldenen Zeitalters, das sich z. B. bei Hoffmann in dem Reich Atlantis (*Der goldne Topf*) konkretisiert. Auch Ol'gas Kindheitswelt ist etwas Irreales und von der Restwelt Abgetrenntes eigen: Hier ist die Zeit aufgehoben („lebten sie, ohne die Tage zu zählen"; *Ideal*, 220), hier gelten, wie gezeigt, nicht die diskursiven Konstrukte des menschlichen Zusammenlebens und des Zusammenlebens der Geschlechter, hier existiert eine Einheit von Mensch und Natur. Diese Welt erscheint als ein paradiesischer Ort, der durch den Tod der Mutter, auf den ja Ol'gas Eheschließung und die Trennung von Vera folgten, unwiederbringlich der Vergangenheit angehört. Während jedoch z. B. Hoffmann diese Zweitwelt recht eindeutig als Welt der Kunst/Poesie semantisiert, verbinden sich bei der weiblichen Autorin Gan zwei Aspekte: einerseits die Kunst/Poesie und andererseits eine Verbesse-

rung des menschlichen Zusammenlebens sowie speziell der Lage der Frau. Das Bild des Goldenen Zeitalters ist hier also nicht allein eine *ästhetisch-poetologische* Kategorie, sondern auch eine *lebenspraktisch-anthropologische*. Ganz ähnlich konnte bereits dargestellt werden, dass es eine Besonderheit der Texte der weiblichen Autorinnen in Deutschland ist – in denen nach meiner Kenntnis das Bild vom Goldenen Zeitalter übrigens gar nicht auftaucht –, bei der Auseinandersetzung mit den Geschlechtskonstrukten nicht in erster Linie an poetologisch-ästhetischen Diskussionen teilzunehmen, sondern vielmehr ein Interesse zu verfolgen, das sehr viel konkreter als ein lebenspraktisches erkannt werden kann. Der Pessimismus, der aus Gans Text spricht, resultiert aus dem unwiederbringlichen Verlust des Paradieses, welches sich in keiner Weise in die reale Gegenwart integrieren lässt. Ol'ga reagiert auf die Gesellschaft durch Rückzug und Trauer, Vera durch den Versuch der Anpassung. Beide Frauen haben keine Kinder, so dass sie ihre Werte auch an niemanden weitergeben können. Dennoch ist die ideale Welt in Gans Text existent und darüber hinaus nicht allein als Imagination, denn es hat sie ja einmal gegeben. Die Zweitwelt bei Gogol' dagegen ist nur ein individueller, mit keiner anderen Person geteilter Traum, welcher sogar zum Lügen- bzw. Drogentraum mutiert und keinerlei Anschlussfähigkeit an die Realität besitzt. Hier herrscht die hierarchische Gesellschaft als unüberwindliche Barriere zur Utopie. Entsprechend ist auch die Androgynität bei Gogol' rein negativ besetzt. Bei Elena Gan wird dagegen eine Möglichkeit und Hoffnung auf Verbesserung der Menschen angedeutet, nämlich durch die Aufhebung der Geschlechterdichotomie und speziell eine Androgynisierung der Männer, wie ich weiter unten darlegen möchte. Dass das Kindheitsparadies die Mädchen nicht (oder sogar falsch) auf das reale Leben vorbereitet hat, reflektiert der Text nicht, es stellt indes die Konzeption des Kindheitsparadieses nicht in Frage. Denn dieses ist ja, wie gezeigt, als Utopie gekennzeichnet. In einem irrealen Raum (Vorhandensein nur eines Geschlechtes, Stillstand der Zeit, Abgeschiedenheit vom Rest der Welt, Vorhandensein anderer diskursiver Konstrukte, Normen und Werte usw.), für begrenzte Zeit und für nur drei Personen hat diese Utopie real existiert, nun existiert sie als utopisches Ideal für eine ferne Zukunft und eine veränderte Gesellschaft.

b) Die Militärwelt als männlicher Subraum

Durch ihre Heirat mit Oberst Gol'cberg wird Ol'ga zu einer „Militär-Dame", die immer mit ihrem Mann in das jeweilige Truppenquartier mitzieht. Die männliche Welt des Militärs als einer der drei Oppositionsterme zum Paradies der Kindheit ist in jeder Hinsicht gegensätzlich und negativ zu diesem semantisiert. Rein äußerlich bewegt sich Ol'ga hier in engen Innenräumen, die von Dunkelheit, Kälte, Trübheit und Einengung gekennzeichnet sind. Wie eine Fremde im eigenen Haus übt sie die Rolle der Ehefrau und Hausfrau aus, die keinerlei Anknüpfungspunkte zu den Vertretern der Soldatenwelt, auch nicht zu dem eigenen Ehemann, besitzt:

> [...] zum Mittagessen kamen etwa zwölf Mann Offiziere und erfüllten das kleine Zimmer mit lauten Gesprächen; machmal ließen die Untergebenen in der fröhlichen Stunde scherzhaft Komplimente gegenüber dem Oberst fallen, jeder nach seinem Wissen, und nach dem Mittagessen legten sich alle schlafen; Gol'cberg legte sich auch hin, und Stille herrschte in der demütigen Behausung, unterbrochen nur durch sein klangvolles Schnarchen. Wenn es dämmert, kommen die Offiziere vom Nichtstun erneut bei ihrem Vorgesetzten zusammen, rauchen Pfeifen und sitzen um den Samovar herum. Olga beeilt sich, mit Müh und Not die schnell sich leerenden Becher zu füllen; sie debattieren über die Ausbildung, über die Pferde, die Hunde, die Pistolen, die Scheuklappen; debattieren über die militärischen Befehle, beklagen die langsame Beförderung; während dessen verdichtet sich der Rauch der Pfeifen, zieht sich zu einer dichten Wolke zusammen, die das ganze Zimmer ausfüllt, die Kerzen flimmern schwach in der dunstigen Atmosphäre, umringt von einer Krone bläulich-rötlichen Lichts wie das Blinken der Laternen in der Luft, wenn sie bei minus zwanzig Grad Frost angezündet werden. Dann werden die Kartentische aufgestellt, und in dem kleinen Zimmer tauchen nur noch technische Begriffe des Spiels auf, die Ol'ga unverständlich sind, welche nicht eingeweiht ist in die Geheimnisse ihrer Hieroglyphen, die irgendwann einmal erfunden wurden für einen Wahnsinnigen und nun von der größeren Hälfte aller intelligenten Menschen gebraucht werden. Manchmal dringen die wichtigsten der Offiziere gewaltsam in das Gebiet der Literatur ein, stumpfe Schärfen und Kalauer fliegen, aber zum Glück nicht lange; bald schon löst die wichtige Frage nach den Fähigkeiten zum Frontdienst irgendeines Feuerwerkers oder nach den Hufen eines kürzlich angeschafften Pferdes die Frage nach dem Genie unserer Dichtung ab, und eine Salve Tabakrauch aus allen Mündern bedeckt alles mit einem Schleier stickigen Nebels.

> [...] к обеду сходилось человек двенадцать офицеров и оглашали маленькую комнату шумными разговорами; иногда в веселый час подчиненные отпускали полковнице по комплименту, всякий по своему уменью, и после

обеда все расходились спать; Гольцберг также ложился, и тишина воцарялась в смиренном жилище, прерываемая только его звучным храпением. Смеркается, офицеры от нечего делать вновь сходятся к своему начальнику, закуривают трубку и садятся вокруг самовара. Ольга едва успевает наполнять быстро опоражниваемые стаканы; они толкуют об ученье, о лошадях, собаках, пистолетах, шорах; разбирают военные приказы, жалуются на медленное производство; между тем дым из трубок сгущается, образуется плотное облако, наполняющее всю комнату, свечи слабо мерцают в дымной атмосфере, окруженные венцом красно-синеватого цвета, как мерцание фонаря в воздухе, сжатом двадцатью градусами мороза. Тут расставляют карточные столы, и в маленькой комнате раздаются только технические восклицания игры, непонятные для Ольги, не посвященной в таинства этих иероглифов, некогда изобретенных для безумного, а теперь занимающих большую половину всех умных людей. Иногда отважнейшие из офицеров вторгаются и в литературную область, тупые остроты и каламбуры летают перекрестным огнем, но, к счастию, недолго; скоро важный вопрос о способностях к фрунтовой службе такого-то фейерверк[ер] а или о копытах недавно приведенного коня сменяет вопрос о гениях нашей словесности, и залп табачного дыма изо всех ртов покрывает все пеленою удушливого мрака. (*Ideal*, 224)

Neben den spezifischen, oppositionell auf Ol'gas Kindheitsparadies zugeschnittenen Beschreibungen der Welt des Militärs finden sich in diesem Abschnitt auch zahlreiche Topoi, die in der russischen Literatur der Romantik immer wieder aufgegriffen werden, wenn diese Welt und die damit zusammenhängende typische Männlichkeitsrolle dargestellt werden. Wie im Gogol'-Kapitel bereits erläutert, sind (in der Literatur und auch in der zeitgenössischen Realität der Texte) die männlichen Mitglieder der Adelsgesellschaft stets Angehörige des Militärs. Zusammen mit diesen Männerfiguren und ihrer rein männlichen Welt werden stets folgende Themen und Motive behandelt: der Kartentisch und das Glücksspiel (zumeist in einem abgesonderten Herren-Raum), das Pfeiferauchen, Alkoholkonsum, Nichtstun, Rivalität von Männern um Frauen/Verführung von Frauen, das Duell. Vier dieser sechs Elemente finden sich auch in dem vorliegenden Text. Interessant ist nun, dass die männliche Welt des Militärs bei der Autorin Gan auf eine spezifisch andere Weise ausgerichtet wird, als dies bei ihren männlichen Kollegen der Fall ist. Bei Bestužev-Marlinskij beispielsweise ist der Offizier der unhinterfragt positive Held – seine Zugehörigkeit zum Militär impliziert die positiv konnotierten Eigenschaften Mut, Draufgängertum, Lebenslust, Potenz. Bei anderen Autoren sind die typischen Merkmale des Militärangehörigen gekoppelt

an den Charakter des *lišnij čelovek* – Nichtstun, Kartenspielen, Saufgelage, Verführung und Duelle sind Resultat der aristokratischen Bindungslosigkeit und der Befreiung von Pflichten, welche Langeweile und Pervertierung der Emotionen und Handlungen hervorgerufen haben. Dies habe ich im vorangegangenen Kapitel bereits dargestellt. Gan gibt der zu ihrer Zeit durchaus häufigen negativen Beschreibung der Militärwelt eine – wie ich behaupten möchte – *‚weibliche' Wendung*. Wenn die Erzählerin die Dummheit und Oberflächlichkeit der Offiziere beschreibt, so geht es ihr in diesem Moment nicht nur um eine Kritik an der Verkommenheit der adeligen Welt, an der Dummheit der militärischen Welt oder um eine Kritik an dem Männlichkeitskonstrukt des Offiziers. In erster Linie scheinen vielmehr die *Auswirkungen der militärischen Männlichkeitsrolle auf die Frau* und die unüberbrückbare Kluft zwischen dieser Männerrolle und einer sensiblen, intelligenten Frau dargestellt zu werden. Ol'ga wird in dieser Welt zu einem Dienstmädchen degradiert, das im ganz wörtlichen Sinne keine gemeinsame Sprache mit den Männern hat. Deren (mit deutlicher Ironie abgewertete) Gespräche über Angelegenheiten des Krieges, über Pferde und vor allem während des Kartenspiels bedienen sich technischer Ausdrücke, die Ol'ga nicht bekannt sind. Genau wie die Sprache des *svet* zeichnet sich diese Sprache nicht durch freies Sprechen (wie in Ol'gas Idealwelt) aus, sondern es ist ein konventionalisiertes Sprechen in Versatzstücken und vorgegebenen Begriffen.

c) Die Männlichkeitsrolle des ‚prosaischen' Ehemannes der Allianzehe

Darüber hinaus knüpft Gan an die Welt des Militärs ein Männlichkeitskonstrukt, welches mir aus Texten männlicher Autoren nicht bekannt ist, in anderen Texten Gans sowie in den Erzählungen anderer Schriftstellerinnen dieser Zeit dagegen häufig aufgegriffen wird: nämlich das Konstrukt des prosaischen Ehemannes der Allianzverbindung. Dieser ist auch einer der Eckpfeiler innerhalb der Dreiecksverbindung, die in den Texten weiblicher Autoren dieser Zeit so häufig modelliert wird, und zwar sowohl in Russland als auch in Deutschland (Frau zwischen ‚prosaischem' Ehemann und ‚poetischem Geliebten'). Der ‚prosaische Ehemann' Oberst Gol'cberg hat auch tatsächlich die gleichen Merkmale, die die entsprechenden Figuren z. B. in Hubers Texten aufweisen: Er ist deutlich älter als seine Frau, er ist ungebildet und seelisch grob, er ist unfähig zu tiefen Gefühlen des Herzens (besonders der Liebe), er lebt gänzlich in seiner von der Ehefrau getrennten Männerwelt (in anderen Texten sowie bei Huber werden alternativ der Club oder der

Männerabend genannt) und er hat keinerlei Verständnis für Frauen,[88] besonders nicht für die poetische Ader seiner Ehefrau:

> Auf diese Art und Weise gab das Schicksal dieser poetischen Frau nicht nur keinen Mann, der in der Lage gewesen wäre, sie zu verstehen, alle Kostbarkeiten ihres Verstandes, ihrer Seele, ihres Herzens zu gebrauchen, sich an der Schönheit ihrer inneren Welt zu erfreuen oder diese wenigstens geschickt in der Erde zu vergraben und sie für immer vor ihrem eigenen Bewusstsein zu verbergen, sondern er warf sie auch in einen Kreis, der ihr ganz und gar nicht ähnlich war.
>
> Таким образом, судьба не только не дала этой поэтической женщине мужчины, который был бы в состоянии понять ее, воспользоваться всеми сокровищами ее ума, души, сердца, наслаждаться красотами ее внутреннего мира или по крайней мере ловко зарыть их в землю и скрыть навсегда от собственного ее сознания, но еще бросил ее в круг, вовсе не сродный ей. (*Ideal*, 223)

Ol'gas poetisches Gemüt ist ihm nicht nur fremd, sondern er sieht darin eine Abkehr von Ol'gas natürlicher Bestimmung und Verpflichtung als Frau bzw. Ehefrau. Er wünscht sich keine Gesprächspartnerin und Freundin, sondern eine Hausfrau. Das Essen ist denn auch das einzige, dem gegenüber er Begeisterung entwickeln kann, was von der Erzählerin mit deutlicher Ironie geschildert wird: Während Ol'ga in Petersburg mehr und mehr der Verführung Anatolijs erliegt, findet der ahnungslose Gol'cberg in den Geschäften und Restaurants von Petersburg auch sein Ideal, wie es heißt, nämlich ein „gastronomisches". Die Diskrepanz zu Ol'ga wird dadurch besonders markiert, dass die Erzählerin sich hier derselben Lexeme bedient, die sie zur Beschreibung von Ol'gas poetischem Empfinden gebraucht, und die sie hier in Verbindung mit der prosaischen Äußerlichkeit Gol'cbergs bringt: seine „solide Einbildungskraft" („solidnoe voobraženie"; *Ideal*, 240) (statt z. B. „heilige"), sein „ehrliches gastronomisches Gefühl" („šestoe gastronomičeskoe čuvstvo"; *Ideal*, 240/241) (statt z. B. ehrliches „flammendes" Gefühl), Würste und Austern als „Objekte seiner wahren Anbetung" („predmety ego nastojaščego obožanija"; *Ideal*, 241).

[88] „[…] er kannte alle Details der Kanone und des Waffenlagers, aber das Herz einer Frau war für ihn ein undurchdringliches Geheimversteck. […] Über das Glück einer Frau besaß er ein kurzes und klares Verständnis: wohlgeneigte Anrede, herablassende Nachsicht gegenüber Launen und ein modischer Hut, – das sollte, seiner Meinung nach, eine Frau beglücken, und deshalb hat er, als er in den Ehestand eintrat, in Gedanken eine schriftliche Verpflichtung unterschrieben." (*Ideal*, 223)

Ol'gas Eheschließung ist zwar keine Konvenienzverbindung in dem Sinne, dass die Ehe von ihren Eltern aus Allianzerwägungen heraus arrangiert worden wäre, aber es ist auch keine Liebesheirat. Gol'cberg, der als liebesunfähig bezeichnet wird, heiratet aus den profanen Gründen, weil er in dem Alter ist, einen Hausstand zu gründen, weil er eine Frau zur Erheiterung seiner Mußestunden möchte und weil ein Onkel Ol'gas, in der Absicht, das mittellose Mädchen loszuwerden, die Rolle eines Heiratsvermittlers übernimmt.

> Er heiratete, weil er vierzig Jahre alt war und einen Hausstand gründen wollte; weil Ol'ga ihm gefiel und er annahm, dass sie, obwohl sie keine Mitgift hatte, ihm eines Tages im Winterquartier eine Freude darstellen konnte.
>
> Он женился, потому что ему было сорок лет и хотелось обзавестись хозяйством; потому что Ольга ему понравилась и он полагал, что хотя она не имеет приданого, однако может составить его счастие на зимней квартире. (*Ideal*, 223)
>
> [Ol'ga wird] in die Fürsorge eines Verwandten [geworfen], eines alten Obersten, der von seiner eigenen Familie beschwert war, der, während er die Pflicht des Christen und des Verwandten erfüllte, mit Unruhe daran dachte, dass es ihm vielleicht nicht leicht werden würde, die Hand eines Mädchens ohne Mitgift loszuwerden. Und plötzlich raffte sich der junge Oberst Gol'cberg auf – jung aus der Sicht der Zählweise des Onkels, der den Rang des Obersten mit 58 Jahren erreichte – wurde von ihrem Zauber ergriffen und trug Ol'ga seine Hand an: sein Herz konnte er ihr nicht antragen, „denn es befand sich nicht im Reserve-Lager seiner Hochwohlgeboren". Der Onkel dankte dem Himmel und ohne lange zu überlegen, teilte er seine Entscheidung Ol'ga mit […].
>
> [...] бросила на руки одному родственнику, старому полковнику, обремененному собственным семейством, который, исполняя долг христианина и родственника, с беспокойством помышлял, что, может быть, нелегко ему будет сбыть с рук девушку без приданого. И вдруг молодой полковник Гольцберг, молодой по леточислению дяди, которому полковничий чин вышел на пятьдесят осьмом году, – представь, пленился и предложил руку свою Ольге: сердца он предложить не мог, „ибо не оказалось оного в запасном магазине его высокоблагородия". Дядя благословлял небо и, не рассуждая долго, объявил свое решение Ольге [...]. (*Ideal*, 222-223)

Ol'ga ist zu dieser Zeit nicht zurechnungsfähig, da sie gerade ihre Mutter verloren hat und sich in einer Art Trance-Zustand befindet. Sie heiratet, weil der emsige Onkel Gol'cberg eine Frau verschaffen will und sie zu diesem Zweck in die Ehe „wirft" („brosila"):

> […] innerhalb von zwei Wochen sollte die arme Waise, mit einem Herzen, das noch nicht ganz geheilt war von dem ersten Schlag, mit getrübtem Verstand von dem Taumel der zurückliegenden Ereignisse, ohne selbst zu wissen, was sie tat, vor dem Altar stehen mit einem Menschen, den sie kaum von Angesicht kannte.
>
> […] через две недели бедная сирота с сердцем, еще не уврачеванным от первого удара, с помутившимся разумом от угара нежданных происшествий, сама не зная что делает, стояла у алтаря с человеком, которого едва знала в лицо. (*Ideal*, 223)

Unglücklich und unverstanden in ihrer Ehe, im Kreis der Militärwelt und im Kreis der adeligen Gesellschaft beginnt Ol'ga, mehr und mehr in der Welt der Poesie als Gegen- und Ersatzwelt zur Realität zu leben.

d) Liebeskonzeptionen: romantische Liebe vs. Allianzverbindung

Wie bereits dargestellt werden konnte, besitzen Ol'ga und ihr Ehemann „nicht die geringste Übereinstimmung" (*Ideal*, 223), was sich auch besonders in ihrer gänzlich unterschiedlichen Vorstellung von Liebe manifestiert. Oberst Gol'cberg liebt seine Ehefrau nicht, empfindet aber auch nicht den Mangel dieses Gefühls, das ihm anscheinend völlig fremd ist. Wenn er mit Ol'ga unzufrieden ist, so nicht deshalb, weil er das Empfinden der Liebe vermisst, sondern, weil sie Ansprüche an die Beziehung stellt, die er nicht erfüllen kann und will und die über die Grenzen ihrer Rolle als Hausfrau hinausgehen. Der Text lässt nicht den Schluss zu, dass Gol'cberg hierdurch einen Verlust seiner patriarchalischen Macht befürchtet, sondern vielmehr, dass etwas anderes als eine schlichte Hausfrau nicht in sein beschränktes Weltbild passt.

> In eine solche Existenz fiel Ol'ga. Zuerst wünschte sie sich mit ganzer Seele, sich mit ihrem Mann anzufreunden, in ihm einen Gesprächspartner zu finden und ein Echo ihrer Gefühle; aber er lachte, gähnte, unterbrach ihre phantastischen Träume mit der Bitte, für das morgige Mittagessen ein wenig mehr *Schinken* zu bestellen oder er spielte, gelangweilt davon, die ihm unverständlichen Töne zu hören, auf seine Weise ein Liedchen, welches die ganze Existenz der armen Ol'ga quälte. (Hervorhebung im Original.)
>
> В такой-то быт попалась Ольга. Сперва она от всей души желала сдружиться с мужем, найти в нем собеседника и отголосок своих чувствований; но он смеялся, зевал, прерывал ее восторженные мечтания просьбою заказать к завтрашнему обеду побольше *ветчины* или, соскучившись слушать непонятные для него звуки, заигрывал на свой лад песенку, которая возмущала все существование бедной Ольги. (*Ideal*, 225; Hervorhebung im Original.)

Gol'cberg will also eine Frau, die die herrschende Weiblichkeitsrolle erfüllt (sie soll Hausfrau sein, den Mann erfreuen), womit er sich nicht stark von den anderen Vertretern der Realwelt unterscheidet: Für die anderen Männer sind Frauen Objekte der Verführung oder Objekte für eine günstige Allianzehe. Umgekehrt suchen auch die Frauen eine ‚gute Partie' für eine Konvenienzehe. Beides wird von der Erzählerin negativ bewertet. Ol'ga dagegen strebt keine Allianzverbindung an, sondern wünscht sich, wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, die seelisch-emotionale Übereinstimmung mit dem Ehemann. Wie in fast allen bisher besprochenen Texten wird Ol'gas Vorstellung von einer Seelenverwandtschaft mit der großen Liebe unter anderem auf ihre Lektüre entsprechender Romane zurückgeführt. Dabei sei ihr „Ideal" (*Ideal*, 223), ihre Vorstellung von der idealen Liebe, entstanden. Anders als in anderen Texten der Epoche wird dies aber nicht ironisch oder kritisch dargestellt. Auch Vera vertritt Ol'gas Liebesauffassung. Da sie ihre Liebesvorstellung aber nicht in der Realwelt realisieren kann, hat sie sich dazu entschlossen, unverheiratet zu bleiben.[89]

Die dominante und von der Erzählinstanz positiv bewertete Liebeskonzeption ist die von Ol'ga (und Vera) vertretene, welche als die Konzeption der romantischen Liebe bezeichnet werden kann. Die Merkmale dieser idealen Liebe sind uns bereits aus den hier behandelten Texten deutscher Autorinnen und Autoren bekannt und haben ihre Wurzeln bei Rousseau, welcher auch in Russland stark rezipiert wurde und diskursbildend wirkte. Ol'ga formuliert dieses Konzept in einem Gespräch mit Anatolij und einer jungen Frau, wo es um die Trennung ‚der Frau' von ‚der Liebe' geht:

> Und Sie nehmen genauso der Frau die beste Fähigkeit ihrer Seele weg!, entgegnete Ol'ga […]. Sie rauben ihr die Fähigkeit, stark, beständig und unbedingt zu lieben, mit vollkommener Selbstaufgabe, weder Hindernisse noch Furcht kennend; die Fähigkeit, alle Kräfte des Herzens und des Verstandes in einem einzigen Gefühl zu konzentrieren, ihre Existenz und ihre Liebe in eins zusammenzufügen? Nein, nehmen Sie der Frau dieses hohe Geschenk nicht weg. Es ist unsere Begabung, unsere Kraft, unser Genius!
>
> И вы также отнимаете у женщины лучшую способность ее души! – возразила Ольга [...]. Отнимаете способность любить сильно, постоянно, безусловно,

[89] Vera sagt: „Ich kann nicht meine erste, reine Liebe lieben und will mich nicht irgendwelchen zweitrangigen Gefühlen hingeben; und deshalb werde ich niemals heiraten." / „Я не могу любить моею первою, чистою любовью и не хочу предаваться никакому чувству второстепенному; и потому никогда не выйду замуж." (*Ideal*, 222)

> с совершенным самоотвержением, не зная ни препятствий, ни боязни; способность сосредоточить все силы сердечные и умственные в одном чувстве, спаять свое существование с своей любовью?.. Нет, не отнимайте этого высокого дара у женщины. Это наша собственность, наша сила, наш гений! (*Ideal*, 239)

Die Gleichsetzung von Frau und Liebe sowie die Vorstellung von einer großen, unbedingten Liebe[90] sind sehr diskursmächtige Konstruktionen, die sowohl in Russland als auch in Deutschland aufgegriffen wurden. Vor allem bei den weiblichen Autoren (Huber und Fischer, Gan, Žukova und Pavlova) wird das Konzept der idealen, romantischen Liebe in Zusammenhang mit dem prosaischen Ehemann gebracht und mit der Konstellation des Dreiecks (junge Frau zwischen prosaischem Ehemann in Allianzehe und idealem Geliebten) verbunden.

Neben den bereits erwähnten Merkmalen der romantischen Liebe ist vor allem ein Element wichtig und ausschlaggebend für den vorliegenden Text: Die *ideale Liebe* ist heilig, *nicht-irdisch*, muss also stets platonisch und nichterotisch bleiben. Nicht die irdische Erfüllung der Liebe ist das große Glück, sondern das Bewusstsein, das Wissen um die gegenseitige große Liebe, auch wenn sie unerfüllt bleibt oder unglücklich endet (*Ideal*, 238). Bei genauerer Betrachtung geht der Text aber noch über die Vorstellung, dass das geistige Bewusstsein der großen Liebe wichtiger sei als die reale Erfüllung in einer Partnerschaft, hinaus: Es ist nicht nur so, dass die romantische Liebe nicht real werden *muss*, sondern sie *darf* vielmehr gar nicht real werden. Die Katastrophe in *Ideal* kommt dadurch zustande, dass Ol'ga gegen dieses Gebot verstößt und ihre ideale Liebe und ideale Welt in dem real existierenden Menschen Anatolij personifiziert.

Bereits in der Provinzstadt, also zu der Zeit, als Ol'ga sich nachts in die Welt der Poesie flüchtet, beginnt sie, ihre poetischen Träumereien zu konkretisieren. Aus ihren poetischen Träumen werden Träume von dem Schriftsteller Anatolij T., den sie zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht kennt. Sie betont zwar, dass ihre Liebe zu Anatolij keine irdische (also erotische) Liebe sei („ich liebe ihn, aber ich liebe nicht mit einer irdischen Liebe, ich liebe nicht die Liebe des Menschen…"; *Ideal*, 229), doch es zeigt sich, dass Ol'ga immer mehr Werk und Autorperson miteinander vermengt und daraus in

[90] Die große, unbedingte Liebe wird in den russischen und deutschen Texten auch immer als die erste Liebe bezeichnet (in *Ideal* sagt dies Vera [222], bei Fischer wird es z. B. in der Erzählung *Mathilde* explizit formuliert [129]).

letzter Konsequenz der Wunsch entspringt, dem abstrakten Ideal – welches nun also zu einer konkreten Person geworden ist – real zu begegnen. Dabei wird deutlich, dass die Protagonistin alle ihre Vorstellungen von Liebe und Poesie und all ihre in der Ehe unerfüllten Wünsche auf den fernen Geliebten projiziert. Dies geht vor allem aus einem Gespräch mit der Freundin Vera hervor, welche die Gefahr dieser Projektion erkennt und Ol'ga warnt (*Ideal*, 229). Ol'ga reagiert folgendermaßen:

> Mir sei Anatolij unbekannt? Mein Ideal? Mein Poet, dessen Lieder meine kindliche Phantasie erweckten, sie mit Leben beseelten, meine Seele bildeten? Wer erquickte denn meine Einsamkeit, wer tröstete mich im Kummer, wer verdoppelte meine Freude, wenn nicht er, nicht Anatolij? Und du sagst, ich würde einen mir unbekannten Menschen lieben! Nein, ich wurde eins mit jedem seiner Gedanken; ich kenne alle Winkel seines edlen Herzens; ich vergöttere ihn; ich würde die letzte Freude meines Lebens opfern, das so arm an Freuden ist, den letzten Tropfen Blut für sein Glück, ich würde meine Seele für die Verlängerung seines Lebens geben. […]
> Meine Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft konzentrieren sich in dem falschen Ziel meiner Bestimmung. Ich gehe in dichten Nebeln, ohne zu wissen, wohin oder wozu ich gehe! Und glaubst du etwa, mir würde die Kraft reichen, diese leere Existenz zu ertragen, wenn sie nicht ein schwaches Licht des Himmels erhellen würde, wenn in der ganzen Natur nicht ein einziges Echo meine Gefühle wiedergeben würde? […]
> Gibt es auf der Welt ein Wesen, welches mit meinen Gedanken denkt, mit meinem Herzen fühlt, mit meinen Augen schaut, mit klingendem Lied meinen Träumen Leben schenkt? Es gibt in mir kein wunderbares Gefühl, keinen edlen Gedanken, den er nicht mit lebendigen Formen seines Wortes eingekleidet hätte und nicht mit der überirdischen Harmonie seines Verses verschönert hätte; jedes Schlagen meines Herzens findet ein Echo in seinen inspirierten Liedern, jedes seiner Worte klingt laut in meinem Herzen wider. Und Du willst mir meinen letzten, einzigen Trost nehmen! Wer bleibt bei mir, wenn auch dieses Gefühl erkaltet? Wohin soll ich mich wenden, wodurch erfüllt sich meine öde Existenz?
>
> Мне незнаком Анатолий? Мой идеал? Мой поэт, которого песни пробудили мое детское воображение, одушевили его жизнью, образовали мою душу? Кто же услаждал мое одиночество, кто утешил меня в горе, кто удваивал мои радости, как не он, не Анатолий? И ты говоришь, что я люблю незнакомого мне человека! Нет, я сроднилась с каждою его мыслию; я знаю все изгибы его благородного сердца; я его обожаю; я пожертвую последнею радостью жизни моей, небогатой утехами, последнею каплею крови для его счастия, я отдам душу свою для продолжения его жизни... Да, да; я люблю его, но я люблю не земною любовию, я люблю не человека... [...] Мое прошедшее, настоящее, будущее, все сосредоточилось и погибло в ложной цели моего назначения. Я иду в густом тумане, не зная, ни куда, ни к чему иду! И неужели

> ты думаешь, что мне бы достало сил сносить подобное существование, если бы хоть слабый луч небесный не озарял его, если бы в целой природе ни одно эхо не отзывалось моим чувствованиям? [...] Есть в мире существо, которое мыслит моими мыслями, чувствует моим сердцем, смотрит моими глазами, звучною песнью дает мечтам моим жизнь? Нет во мне прекрасного чувства, нет благородной мысли, которых бы он не одел живыми формами своего слова и не украсил неземной гармонией своего стиха; всякое биение моего сердца находит отголосок в его вдохновенных песнях, всякое слово его громко отзывается в моем сердце. И ты желаешь лишить меня последнего, единственного утешения! Что станется со мною, если я охладею и к этому чувству? Куда обратится, чем наполнится мое пустынное существование? (*Ideal*, 228-229)

Ol'gas im Diskurs der Romantik wohlbekannten romantischen Vorstellungen von einer Seelenverwandtschaft in der Liebe (gleiche Gedanken, Gefühle, gleiches Sehen usw.), von der großen romantischen, heiligen Liebe, in der der Partner als Echo des anderen fungiert, als Anker und Erfüllung der Existenz, alle diese Vorstellungen, welche sich in ihrer Ehe nicht erfüllen (und sich niemals erfüllen können), findet Ol'ga in der Dichtung Anatolijs wieder, und sie projiziert sie auf den Autor der Texte, den realen Menschen Anatolij. Dass Ol'ga mit den Vorstellungen von der idealen, überirdischen Liebe gängige und im zeitgenössischen Diskurs allgemein verbreitete Konzeptionen wiederholt, zeigt sich daran, dass Anatolij – nachdem sie ihm tatsächlich begegnet ist und sie sich über die Liebe und sein Werk unterhalten – ihre Ansichten mühelos bestätigen und fortführen kann:

> Die Liebe als reine, geistige zu begreifen, alle niederen Leidenschaften der Sinnlichkeit wegzuwerfen, unter der wunderschönen äußeren Hülle einer Frau nur die unsichtbare Seele zu lieben, in die geheimsten Winkel ihrer Seele einzudringen, sich selbst in ihr zu sehen, seine Liebe sprechen zu lassen… oh, dieses Glück können keine himmlischen Kräfte von uns nehmen! Stellen Sie das Weltall zwischen Liebende dieser Art, und ihre Seelen werden sich nicht trennen, und an ihrem Horizont wird manchmal das Licht des Glückes blinken.
>
> Постигнуть любовь чистую, духовную, откинувши все низкие страсти чувственности, под прелестною оболочкою женщины любить только незримую душу, проникнуть в сокровеннейшие изгибы этой души, увидеть в ней себя, прочесть свою любовь... о, этого счастия никакие силы небесные не могут отнять у нас! Поставьте вселенную между любовниками этого рода, их души не разлучатся, и тут на их горизонте порой блеснет луч счастья. (*Ideal*, 238)

Anatolij glaubt selber nicht an das, was er sagt, sondern beabsichtigt vielmehr, Ol'ga zu verführen, indem er ihr nach dem Munde redet. Es fällt ihm nicht schwer, Ol'gas Vorstellungen zu wiederholen, da diese das im romantischen Diskurs gängige Konzept von der idealen Liebe wiedergeben.

Als bei der Begegnung zwischen Ol'ga und Anatolij in Petersburg aus Ol'gas idealer, überirdischer Liebe eine irdische, erotische Liebe wird – begünstigt durch Anatolijs Verführungsbemühungen und die Tatsache, dass Ol'ga ihr Ideal schon vorher personifiziert und sich für den realen Menschen Anatolij zu interessieren begonnen hatte (vgl. z. B. *Ideal*, 233) –, erkennt diese Entwicklung zunächst nicht Ol'ga, sondern lediglich die Erzählerin, die Ol'gas Selbstbetrug mehrfach anspricht: „Ihre geistige Liebe zum Poeten bekam mehr Wesen. […] Ol'ga betrog sich selbst, aber nicht ihren Mann." (*Ideal*, 235, auch 239)

e) Der Poet Anatolij: Männlichkeitsrolle des Verführers und lišnij čelovek

Aus den bisherigen Ausführungen ist bereits deutlich geworden, dass Anatolij nicht der heilige Poet ist, für den Ol'ga ihn aufgrund ihrer Vermengung von Autor und Werk und aufgrund ihrer Projektionen hält. Anatolij entpuppt sich als falscher Poet und verkörpert die in der russischen Literatur dieser Zeit so häufige Männlichkeitsrolle des Verführers und lišnij čelovek, die an Petersburg, den dritten Subraum der Realwelt, gebunden ist. Ol'ga und Anatolij treffen in zwei Szenen zusammen, und beide Male ist der Ort deutlich semantisiert: Die erste Szene spielt sich im Theater ab, also einem Raum, der semantisch zur aristokratischen Gesellschaft/zum *svet* Petersburgs gehört, die zweite auf einer Datscha und in deren Garten, also in einem ‚dritten Raum', einem Zwischenraum zwischen Kultur und Natur, welcher erzählstrukturell somit eine zweite Erfüllung des Kindheitsparadieses bedeuten könnte. In beiden Szenen wird Anatolij indes mit den in dieser Zeit typischen Merkmalen des Verführers präsentiert.

Als Ol'ga und Anatolij sich in Petersburg im Theater begegnen, wird als erstes Anatolijs durchdringender Blick hervorgehoben (*Ideal*, 235). Damit ist ein Motiv aufgegriffen, welches erstens der Text vorher bereits eingeführt hat, wenn es heißt, dass die Theaterbesucher sich gegenseitig mit – wie Andrew (1993c, 114) es nennt – „phallischen" Lorgnetten mustern, wodurch der durchdringende Blick Anatolijs bereits als sexualisierter Blick semantisiert ist („phallic look", ebd., 100); zweitens wird das Motiv des Blickes in vielen Texten dieser Zeit aufgegriffen, wobei stets ein starker männlicher

Verführerblick mit einem schüchternen Opferblick kontrastiert wird. Dies konnte ich auch in der Gogol'-Analyse herausarbeiten. Während aber bei Gogol' der wahre Künstler den Blick schüchtern – also ‚weiblich' – senkt, besitzt Anatolij den starken, ‚männlichen' Verführerblick, und Ol'ga ist diejenige, die beschämt die Augen senkt. Wenn Anatolij die ihm unbekannte Frau mit Blicken förmlich auszieht und sich an ihrer Verwirrung ergötzt, sind bereits überdeutlich die Merkmale des Verführers und nicht diejenigen des Poeten anzitiert.

Kurze Zeit später trifft Ol'ga Anatolij zufällig bei einer alten Verwandten ihres Mannes wieder, wo Anatolij in der typischen *Pose* des Verführers auftritt: „Der Poet stand, an die Wand gelehnt und mit einem Lächeln, in dem der Schatten der Hinterlist aufschimmerte [...]" / „Поэт стоял, прислонясь к стене и с улыбкою, в которой мелькнула тень коварства [...]." (*Ideal*, 236) Während der wahre Künstler sich in vielen Texten dieser Zeit ungeschickt benimmt und sich unwohl in Gesellschaft fühlt, wird der männliche Verführer stets in der lässig-selbstsicheren Pose – angelehnt an eine Wand oder an einen Türrahmen – gezeigt. Somit etabliert der Text eine Opposition zwischen Ol'ga als der *wahren Poetin* außerhalb der Gesellschaft und Anatolij als dem *falschen Poeten*, der Teil der Gesellschaft, des *svet* Petersburgs, ist.

Andrew (1993c, 94) erläutert, dass *Petersburg* zu der Zeit der Entstehung des Textes im russischen Denken und in der russischen Literatur bereits ein *Chronotopos* geworden war, der, als das Symbol für Europa in Russland, für Entfremdung und Künstlichkeit, Wahnsinn und Verzweiflung stand. Alle diese Elemente sind auch Teil des Männlichkeitstyps des *lišnij čelovek*, des Aristokraten, der durch Entbindung von allen Pflichten, durch Wurzellosigkeit und kopiertes Europäertum und durch die pervertierten Konventionen innerhalb der Aristokratie zu einem überflüssigen (*lišnij*) Menschen geworden ist, der nur noch das Gefühl der Langeweile kennt. Mit seiner Zugehörigkeit zu dem Chronotopos Petersburg und den weiteren ihm im Verlauf des Textes zugeschriebenen Eigenschaften gehört auch Anatolij diesem Männlichkeitstypus an. Die Orte, an denen sich der falsche Poet in Petersburg bewegt, sind solche der großen Gesellschaft (Theater, Ball, Soirée), und er ist stets ein anerkanntes und gefeiertes Mitglied der Aristokratie. Genau wie die führende Gesellschaftsschicht in der Provinz sind auch die Petersburger oberflächlich, gleichgültig, verlogen und dumm, auch hier herrschen die Zwänge der Etikette und die üble Nachrede. Anatolij als Teil dieser oberflächlichen Gemeinschaft wird bei genauerer Betrachtung nur bei einer einzigen Beschäftigung gezeigt, nämlich der Verführung von Frauen, welches auch eines der wich-

tigsten Merkmale des *lišnij čelovek* ist. Dabei erweist sich Anatolij als grausam, mitleidlos und gleichgültig gegenüber anderen Menschen, die Verführung ist für ihn ein Spiel zur Befriedigung der Eigenliebe und zur Erniedrigung der Frau (vgl. die lange Verführungsszene, *Ideal*, 242; die Intrige, *Ideal*, 246; den Brief, *Ideal*, 247; seine Reaktion auf die Erkenntnis, dass Ol'ga sein Spiel durchschaut hat, 243 und 248). Zwar wird der *lišnij čelovek* auch in anderen Texten (männlicher Autoren) nicht positiv bewertet, doch gibt Gan auch nun wieder ihrer negativen Darstellung eine spezifisch ‚weibliche' Wendung, wenn dieser Männlichkeitstyp in seinem Verhalten gegenüber einer Frau gezeigt wird und die katastrophalen Auswirkungen dieses Verhaltens[91] auf die Frau Gegenstand der Erzählung sind.

Während Ol'ga also, wie anfangs dargestellt, alle Merkmale des wahren Poeten besitzt (Außenseiterin der Gesellschaft, kindlich-poetisches Gemüt, Einfachheit usw.), besitzt der in Petersburg gefeierte Poet Anatolij keine der in der Literatur dieser Zeit dem Poeten zugeschriebenen Eigenschaften (Teil der Gesellschaft, Leben in Luxus, selbstsicher, gleichgültig, Typus Verführer, Typus *lišnij čelovek* usw.), mehr noch, er verrät durch sein Verhalten den heiligen Gedanken der Poesie und des Dichters als eines dem Himmel zugehörigen Propheten. Die Erzählerin fasst dies an einer Stelle in einem Kommentar zusammen:

> Der Charakter Anatolijs stand in vollkommenem Widerspruch zu jenen Gefühlen, welche er in seinen Werken ausdrückte: flammend und erhaben in den Versen, war er in Wirklichkeit ein völlig gewöhnlicher Mensch, gierig allein nach allen Vergnügungen, stürmisch im Kreis der Kumpane und ein Lovelace mit Frauen.
>
> Характер Анатолия был в совершенном разногласии с теми чувствами, которые он выказывал в своих творениях: огненный и возвышенный в стихах, в сущности он был человек самый обыкновенный, жаден ко всем удовольствиям, буен в кругу товарищей и ловелас с женщинами. (*Ideal*, 238)

Damit besitzt Anatolij auch eine Eigenschaft nicht, welche im Zusammenhang mit dem romantischen Künstler in allen bisher untersuchten Texten verhandelt wurde, nämlich die Fähigkeit des Künstlers, *die Frau durch Kunst in Besitz zu nehmen*. Der falsche Poet strebt die *sexuelle Verführung* und den

[91] Auch in Lermontovs *Geroj našego vremeni*/*Ein Held unserer Zeit* werden in der Geschichte *Bela* die grausamen Auswirkungen des Verhaltens des Protagonisten (des *lišnij čelovek* Pečorin) modelliert, doch ist dies nur *ein* Aspekt von vielen dieses Romans.

physischen Besitz der Frau an (erst Ol'gas, dann der Gräfin Ombroso), während die bisher analysierten Künstlergestalten stets die Erotik mittels Kunst sublimiert haben. Interessanterweise bittet Anatolij Ol'ga in der langen Verführungsszene, seine *Muse* zu werden („werde mein Genius!"; *Ideal*, 243), womit er aber meint: Werde meine Geliebte! Die Frau als Muse zu gebrauchen, bedeutete in den bisher behandelten Konzepten stets, die auf sie projizierte und von der zärtlichen Liebe abgetrennte erotische Liebe in der Kunst zu sublimieren. Bricht diese Sublimierungsleistung auf, so kommt es für die Künstlerhelden zur Katastrophe. Und genau dieser Mechanismus ist in abgeschwächter Weise bei Ol'ga zu beobachten: Während die geglückte und gescheiterte Verführung für den falschen Poeten keinerlei tiefergehende Bedeutung gewinnt, führt bei der echten und weiblichen Poetin Ol'ga bereits der Gedanke an eine Realisierung des Ideals und an Leidenschaft – und dieser Gedanke ist darüber hinaus ja sogar noch unbewusst – zur Katastrophe.

f) Die Dreieckskonstellation (Vergleich Russland – Deutschland)

Die Analyse der beiden Männlichkeitskonstrukte konnte zeigen, dass es in der Erzählung *Ideal* gar keine positiven Männerfiguren gibt. Dies ist im Rahmen des hier vorgenommenen Vergleichs besonders auffällig, und zwar aus folgendem Grund: Gan stellt mit den beiden Männerfiguren und Männlichkeitskonzepten Oberst Gol'cberg (=‚prosaischer Ehemann der Allianzehe') und Poet Anatolij T. (=‚idealer, poetischer Geliebter') die Dreieckskonstellation her, die in fast allen Texten deutscher Autorinnen dieser Zeit modelliert und die auch in den Werken russischer Autoren und Autorinnen immer wieder aufgegriffen wird. Im Rahmen dieser Konzeption stehen sich mit dem prosaischen Ehemann und dem idealen Geliebten jedoch stets eine negative und eine positive Figur gegenüber. In der vorliegenden Erzählung dagegen sind beide Figuren negativ. Das „Ideal" erweist sich als eine Lüge, und der ‚ideale Geliebte' entpuppt sich als ein oberflächlicher und gleichgültiger *Betrüger*, der sogar einen weit schädlicheren Einfluss auf die zentrale Frauengestalt hat als der ungeliebte Ehemann. Die in der Romantik so typische Basiskonstellation auf der Ebene der Figuren, nämlich das Dreieck, das in fast allen bisherigen Kapiteln ausführlicher Gegenstand der Analyse war, liegt der Erzählung *Ideal* somit zwar strukturell zugrunde, ist aber auf eine entscheidende Art und Weise anders semantisiert als in den deutschen Texten.

Die zentralen Frauenfiguren beispielsweise bei Huber realisieren nicht die Verbindung mit dem ‚idealen Geliebten' bzw. es wird umgekehrt vorge-

führt, dass die Liebesheirat sich nicht in der erwarteten Weise für die Frau erfüllt, doch wird das Konzept des ‚idealen Geliebten' nicht als Lüge und Betrug dargestellt. Der ‚ideale Geliebte' bei Huber kann, sofern er die geliebte Frau heiratet, seine Versprechen nicht ein Leben lang halten, doch hat dies seine Gründe allgemein in der männlichen Natur und in der Konzeption der romantischen Liebe, welche im Alltag zu einem allmählichen Abflauen des romantischen Liebesgefühls führen. Der ‚ideale Geliebte' beabsichtigt aber niemals, die Frau zu verletzen oder zu zerstören, im Gegenteil: Solange er unverheiratet ist, ist der ‚ideale Geliebte' derjenige, der sich hingebungsvoll dem Leben der geliebten Frau widmet. Der entscheidende Unterschied zwischen ‚der deutschen' und ‚der russischen' Konstruktion liegt darin, dass im ersten Fall ein vorhandenes Gefühl nach der Eheschließung versiegt, im zweiten Fall das Gefühl nie dagewesen ist; im ersten Fall liegt eine in der Natur der Sache liegende Abnutzungserscheinung vor, im zweiten ein absichtsvoller und gemeiner Betrug. Vor der Eheschließung ist der ‚ideale Geliebte' im ersten Fall ein hingebungsvoller Freund, im zweiten Fall ein Verführer und Betrüger. Darüber hinaus haben oder bekommen die Protagonistinnen in den hier analysierten Texten deutscher Autorinnen im Zusammenhang mit der Dreieckskonstellation die Wahl zwischen einer Allianzverbindung und einer Liebesbeziehung. Die Texte propagieren zwar aus den eben genannten Gründen die Entscheidung zuungunsten des Geliebten, doch unterstreichen sie immer wieder, dass die *Situation der freien Wahl* für die Frau dabei von großer Bedeutung ist. Die Protagonistin in dem russischen Text ist in einer weitaus schlechteren Position, denn sie hat sogar aus zwei Gründen keine freie Wahl. Erstens, weil sich der ‚ideale Geliebte' als Betrüger erweist, und zweitens, weil ihr an keiner Stelle und von keiner der sie umgebenden Figuren eine Situation der freien Wahl bereitgestellt wird. Sie ist stets passives Opfer der Gesellschaft und der Geschlechterkonstruktionen. Diese drei für *Ideal* herausgearbeiteten Elemente (die typische Dreieckskonstellation: sensible Frau zwischen ‚prosaischem Ehemann' und ‚idealem Geliebten', der Betrug und die Unmöglichkeit der freien Wahl) werden in ganz ähnlicher Weise von Žukova bestätigt, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll.

Während die hier erwähnte spezifische Dreieckskonstellation meines Wissens nur in Texten weiblicher Autoren verhandelt wird, zieht Gan andererseits mit den beiden damit verknüpften Besonderheiten das gleiche Fazit, das sich in den hier untersuchten Texten männlicher Autoren wiederfindet: Bei Odoevskij (*Knjažna Zizi/Prinzessin Zizi*) entpuppt sich der Geliebte als Betrüger (zum Zwecke des sozialen Aufstiegs), und keine der Figuren besitzt

eine Wahlmöglichkeit. Auch bei Gogol' ist es eines der hervorstechenden Merkmale, dass sich der Protagonist in der unfreien Situation des Geworfenseins befindet und sein Ideal und sein Traum sich zu einem Lügentraum entwickeln. In der Analyse der Texte Gogol's und Odoevskijs habe ich diese Merkmale auf einer sozio-historischen Ebene interpretiert, und die Ergebnisse der Gan-Analyse scheinen diese Interpretation nun zu bestätigen und zu ergänzen: In der starren russischen Ständegesellschaft ist besonders die Frau unfrei. Ihr wird ein Platz zugewiesen, der mit bestimmten Konventionen und Rollenvorgaben verbunden ist und der nicht die geringste Abweichung von eben diesen Normen zulässt. Ein idealer, poetischer Geliebter als Personifizierung eines Ideals – der Poesie auf Erden – hat in diesem Rahmen keinen Platz. Gan betont aber, dass die negativen Auswirkungen, die die gesellschaftlichen Normen auf die Frau haben, auf die dichotomische Geschlechterkonstruktion zurückzuführen sind, die auch den Männern bestimmte Rollen vorgibt und sie in einer eigenen Welt einschließt.

g) Die Lösung: ewig-überirdische Liebe und Androgynität

Als Ol'ga durch Anatolijs Brief erfährt, dass dieser ein Betrüger ist, bricht ihre ganze Traumwelt zusammen, sie fällt in tiefe Depressionen und hat den Wunsch zu sterben. Doch erfüllt sich, wie Andrew (1993c, 96) feststellt, das hier eingeführte typisch sentimentalistische Verführungs-Paradigma männlicher Autoren („Verführung des willigen Opfers durch den Wüstling") nicht. Das letzte Element dieses Paradigmas – Krankheit oder Tod der Frau – wird nicht realisiert, und statt dessen findet Ol'ga einen Weg aus der Katastrophe und eine *positive Lebenslösung* für sich. Ol'ga findet das Ziel ihrer Existenz, ihren Lebensweg, die Antwort auf alle ihre Fragen, ihre Bestimmung, ihr Glück und ihre Ruhe im *Glauben*:

> Wohin sich wenden? worin Trost und Rettung suchen? wer reicht ihr die Hand zur Hilfe? […] Sie atmet frei, mit kindlicher Freude schaut sie auf das heilige Antlitz: sie hat das Ziel ihres Lebens gefunden, hat einen Freund gefunden, Freude, Trost! Seit dieser Minute hatte ihre Existenz einen Sinn.
>
> Куда обратиться? в чем искать отрады и спасенья? кто протянет ей руку помощи? [...] Она дышит свободно, с младенческой радостью смотрит на святой лик: она нашла цель жизни, - нашла друга, отраду, утешение! С этой минуты существование ее наполнено. (*Ideal*, 250-251)

Der Text endet mit Ol'gas eigenem Wort (einem Brief an die Freundin Vera). Die Protagonistin erkennt es als ihren Fehler, im Traum gelebt zu haben, und nun, da sich ihre Existenz erfüllt, verlässt sie, wie sie sagt, die Träume und geht statt dessen auf einem geraden Lebensweg:

> „[…] ich bin ruhig, ich bin glücklich, ich habe endlich das Geheimnis des Lebens gelöst? […] Ich habe damals nicht gewusst, dass auch das Leiden sein Ziel hat – die Erlösung! […] Ich habe meine Träume zerstreut; Leidenschaften und Wünsche sind verdunstet; mein Herz ist ruhig, in ihm hat sich nur ein einziges Gefühl bewahrt – *göttliche Hoffnung*! […] Der Erlöser muss die Liebe der Frau sein, ihr Ziel – die Himmel! *Ol'ga T.*" (Hervorhebungen im Original.)

> „[…] я спокойна, я счастлива, я разгадала наконец тайну жизни? [...] Я не знала тогда, что страдание также имеет свою цель – искупление! [...] Я рассеяла свои мечты; страсти, желания испарились; сердце мое спокойно, в нем сохранилось только одно чувство – *божественная надежда!* [...] Ее любовью должен быть спаситель, ее целью – небеса! *Ольга Т.*" (*Ideal*, 251-252; Hervorhebungen im Original.)

Der letzte Satz des Zitates, der auch der letzte Satz der Erzählung ist, macht indes deutlich, dass Ol'gas Lebenserfüllung wiederum in einer Liebe (Jesus) besteht und in der Konstruktion eines der Erde enthobenen Idealreiches (Himmel). Dies hat gegenüber den vorangegangenen Konstruktionen (Anatolij, Poesiewelt) den Vorteil, dass der Fehler, den Ol'ga begangen hat, niemals zugelassen werden kann: nämlich das Realwerden. Die Liebe zu dem Tröster und Retter Jesus erfüllt im ganz wörtlichen Sinne die Merkmale der idealen Liebe: Sie ist überirdisch, heilig, irreal.

Es wurde bereits mehrfach das von diesem Text und auch von vielen anderen Texten aufgestellte Gebot angesprochen, dass die ideale Liebe sich nicht in einer konkreten Person realisieren darf, und ich möchte die wichtige Frage, warum dies so ist, abschließend noch einmal aufgreifen. Die bisherigen Analysen haben gezeigt, dass auch in den Texten der deutschen Autorinnen und Autoren dieses Gebot besteht, die Gründe hierfür sind aber, wie ich meine, nationen- und geschlechtsspezifisch je unterschiedliche. Zur Erinnerung seien die Konzeptionen von Hoffmann, Fischer und Huber in aller Kürze noch einmal zusammengefasst:

Bei Hoffmann ist die ideale Geliebte für den männlichen Künstler-Protagonisten die Muse, die somit für die Kunst als Sublimierung der Erotik steht. Die Geliebte kann oder darf nicht reale körperliche Geliebte werden, weil

dadurch die Sublimierung aufbricht und die Kunstproduktion endet. Durch die Möglichkeit der freien Partnerwahl besteht die Gefahr der Störung durch Inzestphantasien und auch die des realen Inzests. Dieses Konzept rückt in erster Linie, aber nicht ausschließlich, poetologisch-künstlerische Kriterien in den Mittelpunkt. Bei Huber und Fischer werden drei Gründe dafür genannt, warum der ideale Geliebte nicht real werden darf: 1. Nur die Nicht-Erfüllung der Liebe ermöglicht der Frau einen eigenen, emanzipatorischen Lebensentwurf (Fischer). 2. Es ist Teil der männlichen Natur, dass die Liebe des Mannes versiegt, wenn der Mann die Frau erobert hat; Männer können nicht dauerhaft und ‚alltäglich' lieben. 3. Es liegt in der Natur der romantischen Liebeskonzeption, dass diese nicht über den Augenblick hinaus verlängerbar ist und mit der Eheschließung endet. Nur die Nicht-Erfüllung der Liebe kann sie bewahren und nur die Nicht-Erfüllung bewahrt vor der phantasierten Inzest-Gefahr. Fischers ‚Lösung' (die freilich als nicht-verallgemeinerbare Lösung nur dieser Romanfiguren entlarvt wird und eine pessimistische Sicht auf die Geschlechterbeziehung im Allgemeinen verrät) liegt in dem Verzicht auf Ehe und Familie; Huber schlägt ein lebbares Alltagskonzept für ihre Leserinnen vor, indem sie die freiwillige und auf gegenseitiger Achtung basierende Konvenienzehe propagiert. In beiden Konzeptionen resultieren die Probleme, die für das Individuum existieren, vor allem daraus, dass es aus gesellschaftlichen Zusammenhängen geworfen wurde und sich die gesellschaftlichen Ordnungsraster, Normen, Konstruktionen und Werte verändern und neu formieren. Dadurch kommt es zu all den typischen, immer wieder aufgegriffenen und modellierten Elementen, wie der Chance und Gefahr der freien Wahl, der Inzest-Gefahr, dem Konflikt zwischen Liebes- und Allianzehe, dem künstlerisch-produktiven und zugleich beängstigenden Freigesetztsein des Individuums, der Notwendigkeit, Kunst/Ideal und Realität miteinander zu verbinden usw.

In den russischen Texten ist der Fall – so meine These – genau umgekehrt: Die Probleme des Individuums resultieren hier daraus, dass es nicht freigesetzt ist, sondern in eine quasi-diktatorische, ständisch-hierarchische Gesellschaft eingebunden, und darüber hinaus noch in der besonders starren, konventionalisierten und pervertierten Ordnung der Aristokratie festgelegt ist. Auch in den deutschen Texten spielt die Gesellschaft eine große Rolle, aber eine andere als in den russischen: Hier muss sich das Individuum der Gesellschaft gegenüber formieren, es ist Außenseiter, ist unverstanden, verlässt die Gesellschaft, indem es auf Reisen geht usw. Die Handlungen der Individuen sind stets Reaktion auf Entwicklungen der Freisetzung, die Vakua

produziert und eine Neuorientierung, Neuordnung und Neuschaffung von Normen und Werten erfordert. In den russischen Texten dagegen wird auf ganz auffällige Art und Weise immer wieder die starre Gesellschaft/Aristokratie als übermächtiges System beschrieben, das keinen Ausbruch zulässt, von den westeuropäischen Diskursen indes bereits Kenntnis hat.

Auch in *Ideal* ist die Gesellschaft mit ihren verschiedenen unumstößlichen Rollenvorgaben das übermächtige Bezugssystem für die handelnden Figuren. Dies gilt für alle Figuren, ist aber lediglich für die sensible, künstlerisch begabte Protagonistin ein Problem. Somit komme ich zu dem Fazit, dass das *Idealreich* und die romantische Liebe als *ideale Liebe* nicht real werden dürfen, um als *Gegenwelt und Gegengewicht zu der realen Gesellschaft* erhalten zu bleiben. Das Ideal darf nicht real werden, weil es sonst seine Kraft einbüßen würde und damit seine Funktion als Fluchtmöglichkeit. Der Text nennt drei Ideale: Anatolij, die Poesie und das Kindheitsparadies. Quantitativ und erzählstrukturell werden die drei Ideale auf der Textoberfläche in dieser Reihenfolge präsentiert. Anatolij erscheint als das primär angestrebte Objekt Ol'gas. Doch bei genauerer Betrachtung ist die Gewichtung genau umgekehrt: Anatolij ist lediglich eine austauschbare und weniger wichtige Personifizierung der Idealwelt Poesie, und diese wiederum ist nur der Ersatz für das eigentliche Ideal, die vergangene Kindheitswelt. Nachdem das Kindheitsparadies endete, findet Ol'ga Ersatz in der Poesie, welche ausdrücklich als *Traum*welt („mečtatel'nost'") (im Gegensatz zu der einst realen Idealwelt der Kindheit) bezeichnet wird. Dadurch, dass Ol'gas Ersatzwelt für sie als Frau keinerlei Anknüpfungspunkt in der Realität hat, lebt Ol'ga mehr und mehr im Traum:

> Alle gewöhnlichen Aufgaben und nebensächlichen Empfindungen erschienen mir farblos – und ich strebte mit allen Kräften der Seele zu einem einzigen Traum; er wurde mein beherrschender Gedanke, mein zweites Leben [...].
>
> Все обыкновенные заботы, второстепенные ощущения казались мне бесцветными – и я устремилась всеми силами души к одной мечте; она сделалась моей господствующей думой, второй жизнью моей [...]. (*Ideal*, 252)

Wie auch in den deutschen Texten steht die Protagonistin hier vor der Notwendigkeit, eine Verbindung zwischen den beiden Welten zu finden. Die durch die gesellschaftlichen Besonderheiten Russlands bedingte völlige Trennung zwischen Idealwelt und Realwelt lässt sich nicht dauerhaft leben, zumal nicht für eine Frau, die in noch stärkerem Maß als der Mann in Aufgaben und Rollenkonstrukte eingebunden ist. Ol'ga durchlebt eine ähnliche Ent-

wicklung wie Gogol's Protagonist in *Nevskij prospekt*, doch anders als dieser scheitert sie nicht: Piskarev lebt nur im Traum, der Lügentraum wird sein Leben. Als er erkennt, dass sein Idealobjekt nicht seinen Vorstellungen entspricht, begeht er Selbstmord. Ol'ga erkennt durch die Diskrepanz zwischen Idealobjekt und Wirklichkeit, dass das Leben im Traum ein Fehler ist, und findet einen neuen Weg.

Das ideale Reich, das Gan konstruiert, ist in erster Linie gekennzeichnet durch *Freiheit* (des Geistes, der Rollenzuschreibungen usw.), und daher gibt es auch keinerlei Möglichkeit, es in die russische Realität und Textgegenwart zu integrieren (während ja z. B. Hoffmann umgekehrt die Nicht-Integration der utopischen Welt in die Realwelt kritisiert). Das gleiche gilt für die *ideale Liebe*: In dem Moment, so könnte man weiterdenken, in dem der ideale Geliebte zum Ehemann würde, müssten sich die Liebenden und Eheleute in die Realität einordnen – und sich somit wiederum allen Konventionen, Regeln, Normen und diskursiven Konstruktionen unterwerfen. Das gleiche gilt auch für den Fall, dass der ideale Geliebte zu einem echten Geliebten, also zu einer Affäre, gemacht würde, was ja in dem Text von Gan (und auch anderen Autorinnen) gar nicht in Betracht gezogen wird. Damit würde die heilige Liebe eine konkrete, und die Liebenden würden sich in das System der Gesellschaft integrieren, diesmal in dasjenige von Lüge und Betrug. Die Integration der idealen Liebe in die Gesellschaft ist aber ein Widerspruch in sich, denn wie die Analyse der Geschlechterkonstruktion des Kindheitsparadieses zeigen konnte, sind die Geschlechter in dem idealen Reich der dichotomischen Charakter- und Rollenkonstruktion ja gerade enthoben. Die *Androgynität* ist Merkmal der idealen Liebe, und daher ist diese nicht in der Gegenwart lebbar, welche Männern und Frauen gleichermaßen die dichotomische Geschlechterkonstruktion aufzwingt. Nur in seinem Idealzustand, nur als irreales Reich, erfüllen Idealwelt und ideale Liebe ihre Aufgaben als Fluchtort und Schutz vor der restriktiven, grausamen Gesellschaft.[92] Romantische Gefühle und romantische Liebe haben in der gesellschaftlichen Gegenwart nur in der Phantasie/im Traum einen Platz.[93]

[92] Ol'gas Freundin Vera findet für sich einen ähnlichen Weg wie Ol'ga selbst, obwohl dies zunächst ganz anders scheint: Vera passt sich äußerlich der Gesellschaft an durch ein künstlich antrainiertes System von Gleichgültigkeit und Kälte (*Ideal*, 230) und bewahrt das (Kindheits-)Ideal in ihrem Inneren, indem sie sich bewusst für die Ehelosigkeit entscheidet.

[93] Auch in der Erzählung *Sud sveta/Das Gericht der großen Welt* will die Heldin Zenaida ihre ideale Liebe nicht realisieren, was Marit Bjerkeng Nielsen (1978, 136) ähnlich wie ich

Diese Aussage formuliert der Text noch auf eine indirekte Weise, die durch den Vergleich mit einer anderen, in vieler Hinsicht sehr ähnlichen Erzählung Gans (*Sud sveta/Das Gericht der großen Welt*) deutlich wird. Es ist wichtig zu betrachten, wie bzw. wo Ol'ga zu ihrer Lösung findet. Hierzu möchte ich auf die weiter oben erwähnte Tatsache zurückkommen, dass innerhalb der deutlichen Raumstruktur des Textes – innerhalb der Opposition von Individuum und Gesellschaft, von Idealwelt und Realwelt – ein dritter Raum konstruiert wird: der Garten, der zu der Datscha von Ol'gas Verwandten gehört, also ein Raum zwischen Natur und Kultur, in dem Ol'ga und Anatolij im Dämmerlicht, in der Zeit zwischen Tag und Nacht, einen Spaziergang machen und über die ideale Liebe reden. Der symbolmächtige Ort des Gartens wird, wie ich dargestellt habe, auch bei Hoffmann als dritter Raum eingeführt, in dem die duale Geschlechterkonstruktion zugunsten einer androgynen aufgelöst wird. Auch das Idealreich des Kindheitsparadieses ist ja ein ‚Garten Eden', in dem keine Geschlechtsrollenkonstrukte herrschen. Diese Konstruktion wird am Ende des Textes noch einmal aufgegriffen: Nachdem Ol'ga von ihrem Zusammenbruch etwas genesen ist, macht sie im Frühling, also zu der Zeit des Erwachens, einen Spaziergang in einem Garten und kommt zu einer Kapelle. Als sie dort eintritt und die Wandgemälde und die Jesusfigur sieht, assoziiert sie dies mit ihrem vergangenen Kindheitsparadies (*Ideal*, 250) und findet mit dem Glauben und der Liebe zu Jesus zu der Erfüllung ihres Lebens.

Auch in *Sud sveta/Das Gericht der großen Welt* wird ein dritter Raum konstruiert. Die in unglücklicher Allianzehe verheiratete russische Künstlerin und Außenseiterin Zenaida, die eine ganz ähnliche Kindheitsgeschichte wie Ol'ga besitzt, trifft in einem Schloss in Deutschland einen verwundeten russischen Offizier. Der aus der großen Gesellschaft/dem *svet* und der Welt des Militärs stammende Vlodinskij und Zenaida verlieben sich ineinander, ihre Liebe bleibt aber stets platonisch, überirdisch, ideal, was, wie Zenaida betont, auch für den Fall, dass sie aus ihrer Ehe freigelassen würde, so bleiben sollte (Dreieck: künstlerische Frau zwischen prosaischem Ehemann und idealem Geliebten; Raumsemantik: künstlerisches Individuum vs. restriktive Gesellschaft/Aristokratie, reale Welt des *svet* und des Militärs vs. ideale Welt der Kindheit). In dem dritten Raum, einer Art Märchenreich, durchlebt Vlodinskij mit Hilfe

interpretiert, ohne allerdings den sozio-historischen Bezug herzustellen: „Zenaidas reaction should […] be interpreted […] as a consequence of her view that their love is too good, too dear to her, to be incorporated into society."

von Zenaida und ihrer großen Liebe eine Wiedergeburt: Es entstehen in ihm von der Gesellschaft unterdrückte Gefühle, und er taucht in Zenaidas poetische Welt und, wie es heißt, in die Konzeptionen ihrer Kindheit ein (*Sud sveta*, 211). Dadurch wird der Mann, wie Andrew (1993c, 126) sagt, feminisiert und als Mensch verbessert. In Zenaidas Kindheitsparadies, das dem Ol'gas in *Ideal* ähnelt, herrscht der Idealzustand der engelhaften Unschuld und heiligen Liebe, es handelt sich also um ein Paradies im wahrsten Sinne des Wortes, wo sich Mann und Frau noch nicht als Geschlechtswesen erkannt haben und noch keine Form von Geschlechterdichotomie existiert. Als Vlodinskij nach seiner Genesung in die Welt zurückkehrt, lässt er sich von den bösartigen, intriganten Damen des *svet* wieder verderben, kehrt in die rein männliche Militärwelt (mit den üblichen Merkmalen Kartentisch, Duell usw.) zurück und stellt sich gegen Zenaida, wodurch er ihren Tod verursacht. Wichtig erscheint mir die Tatsache, dass sich in dem dritten Raum eine *Feminisierung* und damit *Verbesserung des Mannes* vollzieht. Damit deutet der Text an, dass das Leben in der Gesellschaft – in der Beziehung zwischen den Geschlechtern – und besonders dasjenige der Frau besser wären, wenn der Mann anders, nämlich weniger ‚männlich', femininer und *emotionaler* wäre.[94] Ol'gas Einschätzung, der Mann sei in der Gesellschaft frei, erweist sich also als nicht ganz richtig,

[94] Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Cheauré (2005, 256-260) in ihrer Analyse von zwei dem Orientalismus-Diskurs zugehörigen Erzählungen (Gan: *Džellaledin* und Durova: *Das Spiel des Schicksals oder Die gesetzwidrige Liebe*). In diesen Texten findet sich die nur von weiblichen Autoren formulierte Konstruktion einer Liebesbeziehung zwischen einer russischen Frau und einem tatarischen Mann (die topische Konstellation in Texten der russischen Romantik aus männlicher Feder besteht aus einem russischen Mann und einer exotischen Frau). In auffälliger Weise wird dem ‚fremden Mann' dabei eine ‚weibliche Liebesfähigkeit' zugeschrieben (wahrhaft leidenschaftliche, opferbereite Liebe, die im Tod endet), in der Cheauré eine Kritik an der russischen Gesellschaft und besonders ihren männlichen Anteilen sowie den Wunsch nach einem neuen, die ‚weibliche' Liebesfähigkeit besitzenden Männlichkeitskonstrukt sieht. Die herrschende Liebesweise des russischen Mannes dagegen beschreiben die Texte dieser Zeit als unglücksbringend für die Frau, was, der Analyse Cheaurés zufolge, von den Autorinnen Gan und Durova in gesellschaftskritischer Weise bloßgestellt wird. Dass Gan (und Durova) keine anderen, besseren, also femininieren russischen Männerfiguren entwerfen, sondern, wie in den von Cheauré gewählten Werken, die Utopie in das ganz Fremde, ja sogar Verachtete, legen, scheint mir ein Beleg dafür zu sein, wie weit der von den Autorinnen gewünschte Zustand von der Realität entfernt ist. Der Wunschzustand kann noch nicht einmal *gedacht* werden. Es wirkt anscheinend vielmehr ein psychoanalytischer Umkehrmechanismus, wenn das gesellschaftlich nicht Geachtete (die weibliche Liebesfähigkeit) in die Figur des gesellschaftlich Geächteten (des Fremden, das kollektive Feindbild) projiziert wird.

denn der Mann ist zwar grundsätzlich diskursmächtig, wird jedoch durch die Gesellschaft determiniert und damit verdorben und verliert so die Fähigkeit, den starren gesellschaftlichen Diskurs zu verändern. Auch die Analyse von Gogol' und Odoevskij zeigte den Verlust der Emotionen als entscheidendes Hindernis bei der Bewältigung der gesellschaftlichen Probleme.

Die Möglichkeit von Feminisierung und Verbesserung deutet die Erzählung *Ideal* mit der Konstruktion des dritten Raumes auch an, wenn sich Ol'ga und ihr idealer Geliebter in einem Zwischenzustand begegnen, der (zumindest für Ol'ga, denn der Leser hat Anatolij längst durchschaut) die Möglichkeit des Idealreiches in der Realität (und damit der Auflösung der Geschlechterdichotomie) andeutet. Während aber der ideale Geliebte in *Sud sveta* nach seiner phasenweisen Veränderung wieder in die reale Welt der Geschlechterdichotomie zurückkehrt, ist Anatolij von Anfang an ein Betrüger. Der Zwischenraum hier kann also nicht wie in *Sud sveta* eine Durchbrechung der Geschlechterdichotomie bewirken. Wohl aber geschieht dies in Ol'gas endgültigem Idealreich, denn vor Gott, in der Konstruktion des Glaubens, der Liebe zu Jesus, der göttlichen Liebe, des himmlischen Paradieses, sind auch alle Menschen gleich. Wenn die Protagonistin am Ende des Textes ein Pendant zu ihrem Kindheitsparadies im religiösen Glauben findet, so spricht daraus tiefer Pessimismus gegenüber der Gegenwart und der Beziehung zwischen den Geschlechtern. Der ideale Geliebte kann nicht auf Erden gefunden werden, und in der zeitgenössischen russischen Realität können die Geschlechter keine zufriedenstellende, liebevolle Beziehung zueinander finden. Neben dem Glauben nennt Ol'ga noch ein weiteres wichtiges Element und Gefühl für ihr Leben: die Freundschaft zu ihrer Freundin Vera (*Ideal*, 252). Werden Frauenbeziehungen in der Literatur männlicher Autoren stets abgewertet, unterstreicht Gan mit dieser im Rahmen der romantischen Literatur auffälligen Betonung weiblicher Beziehungsfähigkeit die pessimistische Sicht auf die Geschlechterbeziehung. Eine liebevolle Beziehung existiert in diesem Text allein zwischen den beiden sensiblen Frauen Ol'ga und Vera.[95]

Auch drückt sich hierin eine *pessimistische Einschätzung* der Möglichkeit *weiblichen Künstlertums* aus. Nachdem die künstlerische Protagonistin erken-

[95] Darin ähnelt Gans Konzept dem Caroline Auguste Fischers: In deren Textwelt wird auch, wie meine Interpretation gezeigt hat, eine sehr pessimistische Sicht auf die Geschlechterbeziehung formuliert. In ihrem Roman *Honigmonathe* dagegen zeigt sie *eine* wirklich haltbare und tiefe Beziehung, nämlich die zwischen den beiden Freundinnen Wilhelmine und Julie.

nen musste, dass der Poet Anatolij als ihre Personifizierung der Idealwelt Poesie und als Projektionsfläche für ihre Liebesvorstellungen eine Täuschung ist, hätte sie ja zu der Poesie/Kunst als abstrakter Idealwelt zurückkehren können. Ol'gas letztendliche und zufriedenstellende Lösung impliziert also auch, dass die Poesie/Kunst als Ideal für eine Frau in dieser Welt nicht lebbar ist.[96] Bei Gan ist das Künstlerische der Protagonistin zunächst an die konkrete Kunstausübung geknüpft. Dass sich hinter ihrem Ideal zuerst die Kunst verbirgt, legt auch der Querverweis auf Gans letzten Text *Naprasnyj dar/Das nutzlose Talent* nahe, in dem keine Liebesbeziehung vorkommt, sondern allein das künstlerische Talent der Protagonistin und die Möglichkeiten bzw. Unmöglichkeiten, es zu verwirklichen, Gegenstand sind. Doch die konkrete Künstlerschaft der Frau wird in *Ideal* sehr bald zurückgenommen, und das ideale Objekt der Kunst wird zur Metapher für ein utopisches Reich der idealen Liebe und einer Gesellschaft ohne Geschlechtsrollenkonstrukte und mit mehr Freiheit (vor allem für die Frau). Es bleibt das Fazit: Das Ideal der weiblichen Künstlerschaft ist in der gegebenen Gesellschaft zum gegebenen Zeitpunkt nicht realisierbar. Wenn die Frau als Künstlerin lebt, so kann sie das nur in einem übertragenen Sinn als ‚poetisches Gemüt'. Aber auch als poetisch gesinnte Frau ein abstraktes Ideal – nämlich die Kunst, die utopische Liebe und Gesellschaft – in sich zu tragen, birgt eine Gefahr. Es entfremdet die Frau von der Realität und verleitet sie dazu, das Ideal zu konkretisieren. Das abstrakte Ideal aber darf nie real werden, da es als überlebensnotwendige Gegenwelt zu der realen Gesellschaft erhalten bleiben muss. Daher sublimiert Gans Protagonistin letztlich ihr Ideal in der Religion.

[96] Gans Konzept weiblicher Künstlerschaft unterscheidet sich von dem der deutschen Autorinnen Huber und Fischer. Auch die Protagonistin bei Huber (z. B. die Figur der Sophie in der gleichnamigen Erzählung) kann sich aufgrund ihrer Bildung und Seeleneigenschaften nicht so problemlos mit ihrem weiblichen Schicksal arrangieren wie die anderen Frauen. Aber ihr Außenseiterstatus in der Gesellschaft knüpft sich nicht in konkreter Weise an Künstlerschaft. Sophie, Marie (*Eine Ehestandsgeschichte*) und die anderen Protagonistinnen bei Huber sind keine Künstlerinnen, sondern gebildete Frauen mit seelisch-geistigen Fähigkeiten. Hieraus resultiert Hubers Plädoyer für eine lebenspraktische Verbesserung der Situation der Frau (Bildung, Geistestätigkeiten neben der Ausübung der Pflichten). Um die ‚weibliche Rolle' ausüben zu können, benötigt die Frau in ihrem Alltag ein wenig „Kunstmäßigkeit", erhebt aber nicht den Anspruch auf eigene Kunstausübung. Anders bei Caroline Auguste Fischer: Die Tänzerin Rosamunde ist nicht nur ein „poetisches Gemüt", sondern auch ausübende Künstlerin, was Teil eines emanzipatorischen Konzeptes ist. Der eigene Lebensentwurf lässt sich aber nur im Verzicht auf Liebe, Ehemann und Familie verwirklichen.

Die Lösung der Protagonistin verstehe ich nicht als Entsagung gegenüber dem Leben oder als prinzipielles Scheitern – die Frau findet (genau wie die weiblichen Helden bei Fischer und Huber und im Gegensatz zu den männlichen Helden Hoffmanns und besonders Gogol's) eine *suboptimale, lebbare (Überlebens-)Lösung innerhalb des Gegebenen*, der unveränderten Gesellschaft.[97] Dadurch gewinnt sie auch die Kraft, wie sie schreibt, ihren Mann glücklich zu machen. Denn nur, wenn die Frau selber glücklich ist, kann sie auch ihren Mann glücklich machen (*Ideal*, 252), was ja auch von Therese Huber (in *Sophie*) formuliert wird, die ebenfalls ein Konzept für eine lebbare Lösung innerhalb des als unveränderlich angesehenen Gegebenen entwirft. Der Glaube als Lösung für die Frau ist nur ein möglicher Textschluss bei Gan. Die Autorin erprobt in ihrem Werk verschiedene Lösungswege, denn *die* eine optimale Lösung für die russische Frau in der ständischen Gesellschaft der 1830er und 1840er Jahre gibt es nicht.

2.2 Marija S. Žukova: Baron Rejchman *(1841) – Absage an die romantische Liebe und Vernunftehe als Lösung*

Die Erzählung *Baron Rejchman* vereinigt in sich zahlreiche Elemente und Motive, die aus den bisherigen Texten und vor allem den *svetskie povesti* bekannt sind: die Dreieckskonstellation, der Konflikt zwischen Liebes- und Konvenienzehe, die Trennung zwischen Männerwelt (Militär, Duell, Kartentisch) und Frauenwelt (*svet*, Intrige, Zwänge der Konvention und Schicklichkeit), die Auseinandersetzung mit der romantischen Liebe und viele mehr. Žukova setzt aber wiederum neue Schwerpunkte und findet zu einer eigenen Lösung, welche die Konventionen weitgehend zu bestätigen scheint. Im Folgenden möchte ich keine vollständige und umfassende Analyse des Textes

[97] Elisabeth Cheauré (1996) kommt in ihrer Analyse zu einem anderen Schluss. Sie sieht in der religiösen Wendung des Textes eine „resignative Weltentsagung" im Gegensatz zu der für George Sand typischen „befreienden Ausbruchsphantasie" (104). Die Triebfeder der idealisierten Liebe sei das „Erkanntwerden" der Frau als Subjekt bzw. das „Anerkanntwerden" durch die männliche Instanz, was nicht gelinge. Ich meine, dass Gans Text beide Lesarten zulässt: Vor allem durch den Vergleich mit der emanzipatorischen Sand liegt es nahe, den Schluss als Resignation zu deuten. Wenn man, wie ich es hier getan habe, die ideale Liebe stärker im Zusammenhang von Individuum und Gesellschaft interpretiert und in Gans Text das individuelle Anliegen als durch das gesellschaftliche überlagert ansieht, so lässt sich dagegen der Schluss ziehen, dass Gan hier eine suboptimale Lösung entwickelt.

vornehmen, sondern nur einen wichtigen Aspekt ergänzend zu der Analyse des Gan-Textes herausarbeiten, nämlich den bereits vielfach besprochenen Aspekt der Absage an die romantische Liebeskonzeption und die damit verknüpften Konsequenzen. Diese Themen werden von der Autorin Žukova auf eine andere Art und Weise gestaltet als von ihrer Zeitgenossin Gan.

2.2.1 Das Basisdreieck: ‚prosaischer Ehemann' vs. ‚poetischer Geliebter'

Mit der Dreieckskonstellation prosaischer Ehemann vs. poetischer Geliebter liegt dem Text die für Texte weiblicher Autoren in Deutschland und Russland gleichermaßen typische Figurenkonstellation zugrunde, anhand derer vor allem der für die Frauen dieser Zeit so schwerwiegende Konflikt zwischen Liebe und Allianzehe beschrieben wird. Die Protagonistin der Erzählung, Natal'ja Vasil'evna, wird nicht als eine besondere, künstlerische Frau eingeführt, sondern als eine junge, schöne und reiche Frau, die zu der aristokratischen Gesellschaft des *svet* gehört und sich darin auch wohlfühlt. Der Text zeigt sie im Zusammenhang mit topischen Motiven der *svetskaja povest'*: dem ausführlichen Putz vor einem Ball, den Bällen des *svet* selbst, dem Spiel der Koketterie und den Flirts auf den Bällen. Damit wird Natal'jas Hin- und Hergerissensein zwischen ihrem ‚prosaischen Ehemann' und dem von ihr als poetisch vorgestellten und bezeichneten ‚Geliebten' nicht, wie bei Gan, als ein Problem der ungewöhnlichen, künstlerischen Frau eingeführt, sondern als das *Problem der Frauen dieser Epoche im Allgemeinen*. Gleichzeitig stellt der Text aber nicht die Gesellschaft und deren Konzeptionen von Männlichkeit, Weiblichkeit und dem Geschlechterdualismus in Frage, sondern kritisiert eher den Umgang der Frau mit diesen Konstrukten. Entsprechend werden auch die Konzeptionen vom ‚prosaischen Ehemann' und vom ‚poetischen Geliebten' sowie die Vorstellung von der romantischen Liebe als Projektionen der Protagonistin entlarvt.

2.2.2 ‚Der prosaische Ehemann' und die Allianzheirat/‚Allianzliebe'

Baron Rejchman und Natal'ja Vasil'evna haben, wie in einem Erzählereinschub erläutert wird (*Rejchman*, 42), nach dem Willen von Natal'jas Vater und aus Allianzerwägungen heraus geheiratet. Der Baron machte auf Natal'jas Vater durch seinen Rang als General und seinen traditionsreichen Namen Eindruck, er selbst gewinnt durch die Heirat nicht nur eine junge und schöne Frau, sondern auch in Form ihrer Mitgift ein großes Vermögen, welches ihm

ein luxuriöses Leben beschert und ihn seine Spielschulden begleichen lässt. Die beiden Elemente – Rang und Vermögen – bezeichnet der Erzähler als „die Säule der großen Welt" (*Rejchman*, 42), womit unterstrichen wird, dass die Baronesse und der Baron Teil dieser Welt sind und deren System untermauern und fortführen.

Baron Rejchman weist zahlreiche Eigenschaften auf, die ihn als den typischen Vertreter des Männlichkeitskonzeptes ‚prosaischer Ehemann' einführen: Er ist sehr viel älter als seine Frau, ist charakterlich kühl, rational und materialistisch und bewegt sich vor allem in der Männerwelt des Militärs (wiederum mit den für die Zeit topischen Elementen Herrensalon, Heeresniederlassungen in der Provinz, Kartenspiel, Trinkgelage, Gespräche über Pferde und militärische Auszeichnungen, Rivalitäten um Frauen [z. B. *Rejchman*, 56 ff.]). Genau wie die anderen prosaischen Ehemänner gelten seine einzigen Leidenschaften den äußerlichen, materialistischen Dingen des Lebens. „Stürme" und „Leidenschaften" der Jugend kennt General Rejchman nur in Bezug auf das Kartenspiel in der Herrengesellschaft, beim „Klang des Goldes" (*Rejchman*, 57). Doch anders als die bisher untersuchten Ehemänner (wie Gol'cberg in Gans *Ideal* oder Rader in Hubers *Ehestandsgeschichte*) ist Rejchman dabei keine in ihrer Knochigkeit und geistigen wie seelischen Beschränktheit ihrer Frau moralisch unterlegene Figur. Er ist vielmehr qua Geschlecht das Gegebene und die Norm, die alle Werte setzt und der sich alle Figuren unterwerfen. Der kalte, rationale Rejchman siegt nicht nur de facto über Natal'ja und ihren Angebeteten Levin (das tut der Mann z. B. in *Ideal* ja auch, wenn Ol'ga sich am Ende den Verhältnissen anpasst), sondern die *Autorität des Patriarchats siegt auch moralisch*. Rejchman und nicht Natal'ja ist die titelgebende Figur, obwohl es in erster Linie um das Schicksal der Frau und um ihre Entwicklung geht. Dies ist vor dem Hintergrund, dass die Texte der deutschen Autorinnen ja stets die Erzählungen nach der Protagonistin benennen, besonders auffällig. Außerdem setzen sich in dem Konflikt zwischen Ehre und Liebe Rejchmans ‚männliche' Werte der Gesellschaft in jeder Hinsicht und bei allen Figuren durch (bei Levin, Ezerskaja, dem Sohn Koko), und nicht die Werte und Vorstellungen Natal'jas. Das ist in erster Linie in dem Dreieckskonflikt zwischen Natal'ja, Rejchman und Levin bedeutsam, den der General als der allen überlegene, gesetzgebende Patriarch gewinnt, wenn Levin sich, wie im nächsten Kapitel erläutert wird, Rejchmans Gesetz unterwirft und Natal'ja verlässt und auch Letztere sich in den Willen des Mannes fügt, ohne sich eine Nische für ihre eigenen Wünsche und Werte zu bewahren. Dies lässt sich vor allem durch den Vergleich mit anderen Kon-

struktionen erkennen: Auch bei Gan siegen am Ende die bestehenden Werte der Gesellschaft, doch die Sympathie der Erzählerin liegt eindeutig bei der weiblichen Heldin; deren Werte werden nicht an sich als falsch dargestellt, und innerhalb des Gegebenen findet die Frau eine Nische, in der sie ihre Vorstellungen bewahren kann. Das Verhältnis zwischen Rejchman und seiner Frau ist das eines Vaters/Erwachsenen zu einem Kind: In der Eingangsszene beispielsweise gibt er Natalj'a zu erkennen, dass er ihre Schwärmerei für Levin durchschaut hat und sie, ohne Eifersucht zu empfinden – also ohne sie ernst zu nehmen –, in überlegener Weise belächelt. Damit entsprechen Mann und Frau in der Erzählung der nach 1800 herrschenden Geschlechterkonstruktion Mensch = (erwachsener) Mann = Norm, Frau = Kind = unmündig und normabweichend, und es gibt keinerlei Anzeichen, dass sich an dieser Konzeption etwas ändern könnte. Während in den beschriebenen Konflikten zwischen Männern und Frauen in den bisher untersuchten Texten weiblicher Autoren entweder die Frauen sich den herrschenden Konstrukten in der einen oder anderen Weise entziehen (Fischer: *Margarethe*) oder innerhalb des Gegebenen eine Veränderung und Verbesserung herbeiführen (Huber), zumindest aber moralisch nicht unterliegen (Gan), tragen im vorliegenden Text die herrschenden Diskurskonstrukte de facto und moralisch den Sieg davon, und es bleibt keine ‚weibliche Nische' übrig.

Das Konzept des ‚prosaischen Ehemannes' wird noch in weiterer Hinsicht als Projektion entlarvt: Rejchman, der zwar wenig Einfühlungsvermögen gegenüber seiner schwärmerischen Frau hat, ist nicht eigentlich ein schlechter Mensch, der – wie ja die analogen Figuren in anderen Texten weiblicher Autoren – seiner Frau das Leben zur Hölle machte, so dass diese im Gefühl einer sinnlosen Existenz dahinvegetierte. Es heißt vielmehr, dass in der aus Allianzgründen geschlossenen Ehe so etwas wie Liebe existiert und Rejchman seiner Frau alle Vergnügungen ermöglichte. Die Liebe des Barons zu seiner Frau entspricht nicht der romantischen Liebesvorstellung Natal'jas, doch entpuppt sich Letztere als schwärmerische Einbildung und nicht-realisierbare Projektion der Frau. Darüber hinaus heißt es in derselben Passage, in der über Rejchmans Liebe gesprochen wird, auch von Natal'ja, sie würde ihren Mann lieben. Beide lieben ihren Ehepartner in der Verbindung mit dem, was sie durch ihn gewinnen: der Mann das Vermögen, die Frau den Rang/Namen (‚Allianzliebe'):

> Vielleicht hätte er sich nicht in Natal'ja Vasil'evna verliebt, wenn er sie in einer Hütte gewusst hätte; der Baron liebte keine Eklogen, aber nun war er ihr wahrhaftig als

> guter Ehemann zugetan. / Und Natal'ja Vasil'evna liebte ihn; […] Durch ihn hatte sie Zugang zum Hof, war auf den Hofbällen im Weißen Saal.
>
> Может быть, он и не влюбился бы в Наталью Васильевну, если б узнал ее в хижине; барон не любил эклог, но теперь он истинно был привязан к ней, как добрый муж. / И Наталья Васильевна любила его; […] Чрез него она имела вход во дворец, бывала на придворных балах, в Белом зале. (*Rejchman*, 42)

Zwar teilt uns der Erzähler mit, die Baronesse sei unzufrieden über den allzu prosaisch-materialistischen Charakter ihres Mannes (*Rejchman*, 42), doch sagt er auch ausdrücklich, die Ehe sei von ihrem Vater zu ihrem Glück geschlossen worden („man kann sagen, zu ihrem Glück"; *Rejchman*, 42). Dies wird durch die Tatsache untermauert, dass diese Ehe auch ein Kind hervorgebracht hat (den vierjährigen Koko/Konstantin). In den Texten weiblicher Autoren dieser Zeit stehen Kinderlosigkeit oder kränkliche Kinder stets als Zeichen für die mangelnde Liebe zwischen den Eheleuten.[98] Wenn die Protagonistin sich emotional und faktisch mehr und mehr dem ‚poetischen Geliebten' zuwendet, so deshalb, weil bestimmte emotionale Bedürfnisse in ihrer Ehe nicht von ihrem Ehemann gestillt werden (können). Der Wunsch, die ‚romantische Liebe' auch wirklich im Leben zu erfahren, und die Vorstellung, sie in einer bestimmten Person gefunden zu haben, existiert für Natal'ja Vasil'evna genauso wie für die Protagonistinnen aller anderen Texte weiblicher Autoren. Doch während jene am Ende diesen Wunsch als nicht-realisierbare Schwärmerei erkennen und eine alltagstaugliche Lösung für sich finden, wird die romantische Liebesvorstellung im vorliegenden Text lediglich von der Erzählinstanz als fehlerhafte Projektion bloßgestellt, nicht aber von der Heldin selbst als solche erkannt. Daher muss sich die Protagonistin am Ende der Lösung ihres Mannes (formale Fortführung der Ehe zur Wahrung der Ehre und des guten Namens) unterwerfen.

2.2.3 Die romantische Liebeskonzeption und die Geschlechterdichotomie

Als Gegenentwurf zu der Figur Rejchmans trägt Levin zunächst die typischen Merkmale der Figur des ‚poetischen Geliebten': Er ist jung und künstlerisch (Natal'ja und er verbringen ganze Tage gemeinsam musizierend) und er besitzt in der Vorstellung Natal'jas die Poesie, die ihr bei ihrem Ehemann fehlt: „[E]r hat so viel Poesie in der Seele!" (*Rejchman*, 49), sagt sie über Levin,

[98] Z. B. in Gans *Ideal*, Fischers *Die Honigmonathe*, Hubers *Sophie* (in Sophies erster Ehe).

während sie im Eingangsgespräch zu ihrem Ehemann sagt: „Oh, was ist dies vernunftmäßig und kalt! Du kennst nicht die Poesie der Liebe, Serge; deine Liebe ist etwas Prosaisches, Materielles." (*Rejchman*, 45) Doch diese typische Besetzung (‚poetisch-prosaisch') wird von der Erzählinstanz sehr bald als Projektion Natal'jas aufgelöst, denn Rejchman ist zwar, wie gezeigt, zweifelsohne ‚prosaisch' (d. h. materialistisch, rational, kühl, überlegen, unnahbar), doch erstens ist Natal'ja dabei nicht eigentlich unglücklich (auch ihre Leidenschaften beziehen sich auf äußerliche Dinge wie Putz, Bälle, Flirts usw.), und zweitens ist Levin nicht ‚poetisch': Er ist kein romantischer Künstler, sondern ein kleiner Oberleutnant – darüber hinaus Untergebener von Natal'jas Ehemann –, der gut singen und Klavier spielen kann. Nichts weist ihn als besonderes, künstlerisches Gemüt aus, er ist vielmehr, genau wie Natal'ja und ihr Mann, Teil der aristokratischen Gesellschaft und Teil der Männerwelt des Militärs. Außerdem ist Levin ein völlig gewöhnlicher Mensch, der auch ganz gewöhnlich liebt und nicht für die romantische Liebe steht. Dies wird von dem Erzähler gleich zu Beginn des Textes klargestellt:

> Levin gehörte weder der Wertherschen Generation der trostlosen Seufzenden an, noch der Reihe der Söhne des jungen Frankreichs, der Jugendlichen der starken Leidenschaften und Muskeln […], der Jugendlichen, deren Liebe fähig ist, den ganzen Erdball zu entflammen, von einem Pol zum anderen […].
>
> Левин не принадлежал ни к Вертеровскому поколению безотрадных вздыхателей, ни к разряду сынов юной Франции, юношей, сильных страстями и мышцами [...], юношами, которых любовь способна зажечь целый шар земной, от одного полюса до другого [...]. (*Rejchman*, 48)

Als Mitglied der Aristokratie und des Militärs bedient sich Levin nicht der poetischen (einzigartigen, heiligen usw.) Sprache, sondern der angelernten Sprechweise des Soziolekts – gegenüber den Frauen, mit denen er in der „Sprache der Zärtlichkeit" spricht (*Rejchman*, 48), und gegenüber den Männern, mit denen er in der ‚männlichen Sprache' des Duells kommuniziert. Darin unterscheidet er sich nicht von Natal'ja, für die die Liebe – wie in der Aristokratie im Allgemeinen und auf den aristokratischen Bällen im Besonderen üblich – ein Spiel der Koketterie ist. Als Levin sich von Natal'ja abgelehnt fühlt, flirtet er mit einer anderen Frau, Lidija Ezerskaja, um Natal'ja eifersüchtig zu machen. Der Erzähler schildert Natal'jas Ärger und kommentiert folgendermaßen:

> Oh, Sie werden mit mir darin übereinstimmen, dass, wenn im Herzen der Baronesse auch nichts Besonderes für Levin gewesen wäre, es dann in jedem Fall unangenehm gewesen wäre zu sehen, dass das Vögelchen das Netz zerrissen hat, in das es gefallen war, und darüber hinaus, um sich in einer fremden Fangschlinge zu verfangen! Die Baronesse versuchte, das sich lösende Schlingchen zuzubinden; aber die Sache gelang nicht: definitiv befindet sich das Vögelchen in der Freiheit!
>
> О, вы согласитесь, что если бы в сердце баронессы и не было ничего особенного для Левина, то и тогда неприятно было бы видеть, что птичка разорвала сеть, в которую попалась, да и еще чтоб запутаться в чужом силке! Баронесса принялась завязывать распускающиеся петельки; но дело не клеилось: решительно, птичка на свободе! (*Rejchman*, 49)

Wenn Natal'ja Rejchman in Levin den poetischen Geliebten und zwischen sich und ihm die romantische Liebe sieht, sich gleichzeitig unglücklich in ihrer Ehe wähnt (was der Text nicht bestätigt), so muss man schlussfolgern, dass die Frau sich den aus der Literatur bekannten, romantischen Diskurs unreflektiert angeeignet hat und auf sich und andere Personen projiziert.

Levins Durchschnittlichkeit wird nicht negativ dargestellt und kritisiert, sondern als eine ganz normale Tatsache des Lebens betrachtet, die ihre Berechtigung hat. Dass Levin achtlos das Armband abnahm, welches ihm Natal'ja als Pfand ihrer Liebe zum Abschied geschenkt hat, so dass es von seinem Widersacher Gotovickij entwendet werden konnte, bewertet der Erzähler nicht als Beweis für mangelnde Liebe, sondern als den Hinweis auf eine ‚normale', durchschnittliche Liebesweise:

> Natürlich, er versprach, es niemals abzunehmen, diesen ersehnten Talisman, ausgehändigt mit Liebe zur Erinnerung an die letzten Versprechen; aber wie erfährt die Träumerin davon?
> Sie wundern sich, glauben es nicht? In der Tat ist es komisch, unverzeihlich! Wie kann man das Abschiedsgeschenk vergessen, ja und überhaupt sagen: wie erfährt sie davon? Wo ist das religiöse Gefühl der Liebe, wo die Heiligkeit der Versprechen? Kann es sein, dass er nicht liebt, niemals Natal'ja Vasil'evna geliebt hat?
> Aber nein! Er liebte und liebt, so wie alle lieben. Während der ersten Tage der Trennung vergaß er das geheime Armband nicht; aber die Zeit lässt erstaunlicherweise die Vorstellung erkalten, und man kann ihr ohne zu lügen alles zuschreiben, was die Liebe an Begeisterungsvollem besitzt. Ohne die Flügel der Vorstellungskraft wäre sie ein einfaches, anspruchsloses Gefühl. Sie ginge auf der Erde, machte sich nicht auf zum Himmel, und vielleicht wären die Ehen davon nicht unglücklicher. Je mehr Träumereien, desto weniger Wahrheiten. Man kann ein Armband auf dem Tischchen vergessen und dennoch aufrichtig lieben. Aber dies würde Natal'ja Vasil'evna

> nicht überzeugen. Die Liebe ist die wichtigste Sache im Leben einer Frau; ihre Vorstellung verwandelt sie in einen Riesen, der über ihre ganze Existenz herrscht. Für den Mann ist sie ein Kind, welches er liebt, hätschelt, um das er sich mit aller möglichen Zärtlichkeit kümmert; aber welches ihn nicht darin stört, Vergnügungen zu suchen und außerhalb seines Kreises zu leben. Solcherart war die Liebe Levins: er war kein Fanatiker in der Liebe [...]. (Unterstreichungen W. W.)

> Конечно, он обещал никогда не снимать его, этого заветного талисмана, врученного любовию в память последних обетов; но как узнает об этом мечтательница? Вы дивитесь, не верите? В самом деле странно, непростительно! Как забыть прощальный дар, да еще и говорить: как узнает? Где же религиозное чувство любви, где святость обетов? Стало быть, он не любит, не любил никогда Натальи Васильевны?
> Э, нет! Он любил и любит, как любят и все. В первые дни разлуки он не забыл бы так заветного браслета; но время удивительно как охлаждает воображение, а ему без ошибочно можно приписать все, что любовь имеет восторженного. Без крыльев воображения она была бы чувство простое, невзыскательное; ходила бы по земле не взбираясь на небеса, и, может быть, супружества оттого не были бы несчастливее. Чем больше мечтательности, тем меньше истины. Можно забыть на столике браслет и любить искренно. Но этому не поверила бы Наталья Васильевна. Любовь есть главное дело в жизни женщины; воображение ее превращает ее в исполина, который владычествует над всем существом ее. Для мужчнины – она дитя, которое он любит, лелеет, о котором заботится со всею возможною нежностью; но которое не помешает ему искать развлечений и жить вне круга его. Такова была любовь Левина: он не был фанатиком в любви [...]. (*Rejchman*, 62; Unterstreichungen W. W.)

Dieses Zitat gibt Aufschluss über mehrere Dinge: den Unterschied zwischen ‚normaler', ‚prosaischer' ‚Allianzliebe' und romantischer Liebe, den Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Liebesweise, die Verortung dieser Liebeskonzeptionen in Gesellschaft und Alltagsleben und die gesellschaftlich herrschende Geschlechterdichotomie.

Levin liebt, wie gesagt, ‚normal' (also genau wie Natal'jas Ehemann Rejchman), während Natal'ja eine romantische Liebesvorstellung hat (aber, wie gesagt, nur -*vorstellung*). Die Lexeme, die dafür stehen, sind im obigen Zitat durch Unterstreichungen markiert und sie sind aus den bisherigen Analysen bereits bekannt. Interessanterweise wird der Gegensatz zwischen Himmel und Erde, Heiligkeit und Alltäglichkeit, ‚poetischer Phantasie' und Einfachheit gleich durch den Hinweis auf den Traumcharakter der romantischen Liebesvorstellung dementiert, also durch ihre Projektivität und die Unmöglichkeit, diese im Alltag zu realisieren, und, mehr noch, sie wird in einen

Gegensatz zur Wahrhaftigkeit gestellt. Auch diesen Aspekt konnte ich in den bisher analysierten Texten herausarbeiten, nirgendwo ist er jedoch so deutlich formuliert wie hier. Man könnte ihn folgendermaßen zusammenfassen: *Die romantische Liebe ist ein Traum und eine Lüge, sie lässt sich folglich nicht im Alltag der Ehe und in der Gesellschaft leben.*[99]

Zu der romantischen Liebeskonzeption gehören noch weitere von Natal'ja Vasil'evna vertretene Merkmale, die ebenfalls in ihrer Untauglichkeit und Projektivität entlarvt werden. Auf den verzweifelten Ausruf Levins, dass er und Natal'ja Vasil'evna sich nie allein sehen könnten, entgegnet diese mit den Worten: „Wozu sollte uns das nützen? Nur zusammen zu sein, nur zu wissen, dass unsere Herzen sich gegenseitig verstehen. […] Und Levin blieb in der Phantasie Natal'ja Vasil'evnas ein Petrarca […]" (*Rejchman*, 52), womit sie den irreal-platonischen und sogar literarischen Charakter der romantischen Liebe verdeutlicht. Was zählt, ist der Einklang der Herzen (die Seelenverwandtschaft, heißt es in *Ideal*), nicht der reale Vollzug von Erotik. Diese wird sogar ausdrücklich ausgeschlossen:

> Und war etwa ihre Liebe *zu ihm* eine Verletzung ihrer Pflicht? Oh, nein! Ihre Liebe war rein, heilig, wie die Liebe der Himmelsbewohner! Sie würde sie im Herzen einschließen, sogar auf das Glück verzichten, *ihn* zu sehen, nur um ihn nur ab und zu auf einem Ball zu treffen, auf einem Spaziergang, aber sicher zu sein, dass sie geliebt und verstanden wird; niemals würde sie eine Ehebrecherin sein, nein: eine schwache Frau war in ihren Augen verächtlich, sie wünschte nur zu wissen, dass sie geliebt wird, ihn aus der Ferne, aus dem Fenster, zu sehen. – Ach!.. (Hervorhebung im Original.)
>
> И неужели любовь *к нему* была бы нарушением ее обязанностей? О, нет! Любовь ее была чиста, свята, как любовь небожителей! Она заключила бы ее в сердце, отказалась бы даже от счастия видеть *его*, лишь бы изредка встречать его на бале, на гулянье, но быть уверенной, что она любима, понимаема; никогда не была бы она преступною, нет: слабая женщина была презрительна в глазах ее, она желала бы только знать, что она любима, видеть его издали, из окна. – Ах!.. (*Rejchman*, 51; Hervorhebung im Original.)

[99] Die Feststellung, dass der Text eine Absage an die romantische Liebe sei, trifft Andrew (1993d) für Žukovas Erzählung *Medal'on / Das Medallion*. Er arbeitet heraus, dass die Werte und Normen der Gesellschaft den Sieg über die romantisch fühlende Frau davontragen. Die romantische Liebe hat auch in diesem Text keinen Platz in der Gesellschaft, die arrangierte Ehe dagegen führt zur Zufriedenheit aller: „Romantic infatuation cannot lead to happiness, but only to disillusionment and even madness (for the woman). […] The values of society once again triumph and there can be no place for the extremes of feeling that Zoya represents." (171)

Die romantische Liebe lebt im ewigen Verzicht, ideal und irreal, niemals im Vollzug einer Ehe. Doch während andere Texte die heroische Entsagung als Ideal preisen, welches zum Erhalt dieser Liebe beitragen soll, entlarvt die vorliegende Erzählung diese Vorstellung als projektive Schwärmerei. Keiner der Männer in diesem Text erfüllt die Voraussetzungen, um der schmachtende Liebhaber aus der Ferne sein zu können, der sich für die gebundene Frau in ewig unerfüllter Sehnsucht verzehrt. Im Gegenteil: Als genuines Element der romantischen Liebe bewirkt die Trennung, welche ja gerade zum Erhalt der Liebe beitragen soll, bei Levin, wie das längere Zitat oben sagt, eine Abkühlung. Später heißt es, er gelte in der Provinz, wo die Truppen sich niedergelassen haben, als Frauenschwarm, der auf allen Bällen anwesend sei.

Gerade die Liebesweise des Mannes ist besonders prosaisch (im hier genannten Sinne), während die Frau sich in der steten Gefahr der romantischen Liebesschwärmerei befindet. Dies hat seinen Grund zu einem großen Teil in der gesellschaftlich herrschenden *Geschlechterdichotomie*, die das obige Zitat bereits anspricht und die zu einem späteren Zeitpunkt Gegenstand eines längeren Erzählereinschubs wird:

> Das Leben der Männer ist zweigeteilt: er ist Familienmensch, und außerdem liegen auf ihm die Bürgerangelegenheiten. Wenn er zu Hause unglücklich ist, kann er ein äußerliches Leben führen, hat immer noch ein Ziel, einen Kreis von Tätigkeiten, die ausreichend sind, um seine Seele gänzlich zu beschäftigen. Die Frau ist ausschließlich für die Familie gemacht; ein Kreis von Tätigkeiten außerhalb dieser ist ihr fremd: sie ist in ihnen wie in einer Sphäre, die ihr nicht eigen ist. Ihre Tätigkeit konzentriert sich auf das häusliche Leben; sie gehört zu der Gesellschaft wie der tröstende Engel zu den irdischen Nöten, einzig durch Wohltätigkeit. Derjenigen, die ihr Glück außerhalb dieses Kreises finden möchte, ist bestimmt, dass sie früher oder später erfahren wird, dass ihr Irrlichter nachstellen, die den Fremden in undurchdringliche Orte führen. Das erste Fundament ihres häuslichen Glücks/Wohlergehens ist die Liebe des Ehemannes; weil wir nicht anfangen wollen zu betrügen: die Macht befindet sich in den Händen des Mannes; er verachtet nicht das Recht des Stärkeren, welches lieber die Gesetze gibt als sie zu empfangen, und nicht selten gestattet er sich vieles dem gesunden Menschenverstand Widersprechendes mit dem Verständnis von der Gleichheit, über die wir so häufig debattieren. Es ist manchmal auch umgekehrt, wie ich weiß: die Ehe ist ein unaufhörlicher Krieg, in dem die Überlegenheit des Verstandes oder die Stärke des Charakters den Sieg davonträgt. Aber so wie die Männer auf ihrer Seite das sich willkürlich angeeignete oder das ihnen seit Alters her gehörende Recht besitzen, ich werde nicht anfangen das genau zu besehen, umso natürlicher ist anzunehmen, dass die Abhängigkeit/Untertänigkeit dem größten Teil der Frauen zukommt. Wenn nun

der, der die Macht besitzt, keine Liebe besitzt, welchen Gebrauch wird er dann aus ihr machen! Die Antwort ist nicht schwer. Das ist der Grund, warum die Frau, die die Liebe ihres Ehemannes verliert, wenn sie ihn auch selbst nicht geliebt hat, das unglücklichste Geschöpf auf der Welt ist.

Жизнь мужчины двоякая: он семьянин, и вместе с тем на нем лежат гражданские обязанности. Несчастный дома, он может жить внешнею жизнию, еще имеет цель, круг действий, достаточный, чтоб вполне занять душу его. Женщина создана единственно для семейства; круг действий вне его уже чужд ей: она является в нем как в сфере, ей не свойственной. Деятельность ее сосредоточивается в домашней жизни; она принадлежит обществу, как ангел-утешитель земных бедствий, одною благотворительностию. Та, которая захотела бы искать своего счастия вне круга, ей назначенного, рано или поздно узнала бы, что преследует блуждающие огни, завлекающие странника в места непроходимые. Первое основание ее домашнего благополучия есть любовь супруга; потому что, не станем обманываться, власть находится в руках мужчины; он не пренебрегает правом сильного, который охотнее дает законы, чем принимает их, и нередко позволяет себе многое несообразное с понятиями о равенстве, о котором так часто толкуют нам. Бывает и наоборот, знаю я: супружество есть непрестанная война, в которой превосходство ума или сила характера удерживают за собою победу. Но как мужчины имеют на своей стороне присвоенные или принадлежащие им искони права, не стану этого разбирать, то естественнее предполагать, что зависимость большею частию достается женщинам. Если же тот, кто имеет власть, не имеет любви, какое употребление сделает он из нее! Ответ нетруден. Вот почему женщина, которая теряет любовь свого [sic!] супруга, если б и сама не любила его, есть существо несчастнейшее в мире. (*Rejchman*, 60)

Die hier dargestellte Dichotomie entspricht dem bereits mehrfach genannten und in Deutschland und Russland gleichermaßen verbreiteten Diskurskonstrukt von Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Autorin setzt wiederum einen eigenen Schwerpunkt, stimmt hingegen mit ihren Zeitgenossinnen in Deutschland und Russland darin überein, dass dieses Konstrukt negativ zu bewerten ist, und zwar deshalb, weil es erstens für das Zusammenleben der Geschlechter problematisch ist und zweitens, weil es die Frau in eine schlechte Position bringt. Žukovas Erzähler betont die *Abhängigkeit der Frau vom Mann*, in die sie dadurch gerät, dass ihr Geschlecht allein mit Liebe identifiziert wird (Rousseau) und sie auf einen einzigen Kreis, die Familie, beschränkt ist. Deshalb gerät die Frau in die Gefahr, alles – alle Wünsche, Hoffnungen, Begehren – auf die Liebe und den Mann zu projizieren und den Kontakt mit der Realität zu verlieren. Der Mann wird zur Projektionsfläche

einer Liebeskonzeption, die für alle Defizite im realen Leben entschädigen soll und die sich aus dem herrschenden romantischen Diskurs speist, der ja von literarischen Mustern durchdrungen ist. Dies kann der Mann aber nicht leisten. Erstens, weil die romantische Liebesvorstellung an sich nur eine Vorstellung und nicht umsetzbar ist – kein Mensch und keine Beziehung könnte eine solch große Vorstellung ein Leben lang erfüllen –, und zweitens, weil die gesellschaftliche Geschlechterdichotomie für den Mann eine andere Rolle bereitstellt, die, wie man sagen kann, nicht kompatibel mit der Rolle der Frau ist. Denn der Mann ist zum einen der Gesetzgeber, zum anderen ist er nicht nur auf einen Bereich beschränkt, wodurch die Liebe für ihn nicht den überragenden Stellenwert einnimmt wie für die Frau. Obwohl also Žukova das Konstrukt negativ bewertet, zieht sie aus diesen Beobachtungen nicht die Konsequenz, dass das Geschlechterkonstrukt an sich aufgelöst werden sollte. Ihr Text enthält vielmehr die implizite Aussage, dass Männer und vor allem Frauen sich mit diesem Konstrukt zu arrangieren haben.

Als der Baron von Levins und Natal'jas ‚Verhältnis' erfährt, Levins (und seine eigene!) Ehre und den guten Namen in der Gesellschaft jedoch rettet, gerät Levin in mehrere Konflikte: zwischen dem Baron und Natal'ja, zwischen der Gesellschaft und dem Individuum/der Liebe, zwischen ‚männlichen' und ‚weiblichen' Werten (Ehre vs. Liebe), zwischen ‚männlicher Ratio' und ‚weiblichem Gefühl' und zwischen Realität und Traum/Romantik. In einem Gespräch (*Rejchman*, 70), das Natal'ja als der aktive Part herbeiführt, macht sie Levin den Vorschlag, mit ihr ins Ausland zu fliehen. Zwar ist Natal'ja reich, so dass die Liebenden von ihrem Vermögen leben würden, doch emotional wäre die Frau damit in noch stärkerem Maße auf den Mann fixiert, als dies aufgrund der Geschlechterdichotomie ohnehin der Fall ist. Dass der Mann und die Liebe/die Beziehung die ganze Existenz der Frau ausmachen (vgl. obiges Zitat), überfordert indes den Mann, und Levin lehnt Natal'jas Vorschlag ab. Doch schon vorher hatte sich Levin entschieden, Natal'ja und die Liebe zu ihr zu opfern. Während Natal'ja eine Lösung des Herzens wünscht und der Gesellschaft den Rücken kehren würde, begibt sich Levin mit seiner Ablehnung auf die Seite des Barons, des Patriarchen, der die Diskursmacht und die institutionelle Macht besitzt, und damit auf die Seite der Gesellschaft. Er entscheidet sich für die *Ehre* als einen Wert der diskursiv mächtigen *männlichen Welt* (im Verhältnis zwischen den Männern beim Militär geht es immer wieder um den Begriff der Ehre als des höchsten ‚männlichen' Wertes) und lehnt die ihm von Natal'ja angetragene *Liebe* als einen *‚weiblichen' Wert* ab:

> Die Liebe ist das Glück des Lebens; sie ist mein Wohl und meine Freude; für sie wäre ich bereit, Verbindungen zu opfern, den Ehrgeiz, die Gesellschaft, das Leben, wenn nötig. Aber es gibt etwas, das höher als die Liebe steht – die Ehre! […] Es gibt das Leben des Herzens, meine Liebe; aber es gibt auch das gesellschaftliche Leben: sowohl das eine als auch das andere fordert Opfer…
>
> Любовь есть счастие жизни; она – мое благо, моя отрада; ей готов я жертвовать связями, честолюбием, обществом, жизнию, если нужно. Но есть нечто выше любви – честь! […] Есть жизнь сердца, милый друг; но есть жизнь общественная: и та и другая требуют жертв... (*Rejchman*, 71)

Das Verhalten Levins und Rejchmans zeigt, dass in diesem Text – genau wie in allen anderen hier untersuchten russischen Texten – zwischenmenschliche Beziehungen im Allgemeinen und die Beziehung zwischen den Geschlechtern im Besonderen von Machtfragen beherrscht sind. Rejchman ist der mächtige Patriarch, der die herrschenden Werte verkörpert, und sein Untergebener Levin schließt sich diesen an. Entsprechend seiner emotionalen Beschaffenheit und gesellschaftlichen Rolle kann sich Levin, wie uns der Erzähler am Ende mitteilt, problemlos von Natal'ja lösen und verlobt sich mit Natal'jas alter ‚Rivalin' Lidija Ezerskaja. Natal'jas Wunsch, allein ihrem Herzen zu folgen und mit Levin aus der Gesellschaft zu fliehen, wird somit als Träumerei entlarvt. Levin ist genauso ‚prosaisch' wie der Baron, besitzt indes nicht dessen Macht, welche für die luxusliebende Baronesse von so großer Bedeutung ist. Die von Natal'ja als poetisch imaginierte Liebe zwischen ihr und Levin hätte mithin niemals Bestand haben können. In langen Passagen werden Natal'jas Gedanken wiedergegeben, aus denen ihr Schuldgefühl gegenüber ihrem Mann und die Angst vor einem Leben als Schuldige sprechen, so dass man noch weiter gehen und ihren Ausbruchsversuch als Flucht vor der Realität interpretieren kann.

2.2.4 Die Lösung: freiwillige Vernunftehe

Diese Konstrukte bestätigen die in den bisherigen Textanalysen herausgearbeiteten Interpretationen, bewahren diesen gegenüber die romantischen Vorstellungen jedoch nicht in einer Nische und *schreiben* darüber hinaus *die Dichotomie* in eigentümlicher Weise *fest*: Aufgrund der herrrschenden dualen Geschlechtsrollenkonstrukte ist die Frau auf Liebe und Familie beschränkt und steht in der beständigen Gefahr, einem romantischen Lügentraum zu verfallen. Die romantische Liebe ist immer projektiv und damit ‚unwahrhaf-

tig‘ und untauglich für die Dauerhaftigkeit und Alltäglichkeit einer Ehe. Die männliche Existenz und Liebesweise dagegen sind rational und somit ‚normal‘ (irdisch, durchschnittlich usw.), aber lebenstauglich, da diskurskonform. Doch trotz der durchaus negativen Darstellung der Geschlechterkonstrukte, denen sich Männer und Frauen nicht entziehen können und welche gerade die Frau in eine schwache, minderwertige Position bringen, stellt der Erzähler die Protagonistin nicht als ein Opfer dar. Mithin bleibt er innerhalb der Grenzen des Geschlechterdiskurses: Die Frau lebt zwar in der Gefahr romantischer Verstiegenheit, sie muss dieser aber nicht notwendigerweise erliegen. Natal'jas trauriges Ende (Leben in der nur noch formal existierenden Ehe mit dem sie verachtenden Mann, Entfremdung vom Sohn, Aufenthalt auf Anraten der Ärzte in Südfrankreich mit einer Tante) ist nicht nur, aber auch ihre eigene Schuld. Natal'jas Schuld besteht darin, so die Aussage des Textes, dass sie sich zum einen entgegen allen Tatsachen einer träumerischen Vorstellung hingegeben hat, und dass dadurch zum anderen ihr Verhalten nicht lebenskonform war, sie sich also nicht *mit dem Gegebenen* zu *arrangieren* wusste. Dies wäre ihr besonders deshalb möglich gewesen, weil, wie oben dargestellt wurde, ihre Ehe nicht eigentlich ein Unglück für sie war, sondern ihr viele von ihr geschätzte Vorteile brachte. Solange Natal'ja den Diskurs und die herrschenden Konstrukte akzeptierte, lebte sie in ihrer Ehe zufrieden, und ihre Liebesschwärmerei wird als das Luxusproblem einer Frau bezeichnet, die das Unglück nur vom Hörensagen kennt (*Rejchman*, 49). Anders als die unglücklichen Frauenfiguren beispielsweise in den Texten Hubers oder Gans, die für sich eine zufriedenstellende Lösung finden (ohne freilich die Verhältnisse und Diskurse damit grundlegend zu ändern), kann man Natal'ja am Ende als gescheitert bezeichnen. Sie erkennt ihren Fehler (ihre Verblendung) nicht (da sie ja auch kein poetisches Gemüt hat) und schlägt auch keinen neuen Weg ein.

Darüber hinaus verstärkt die Protagonistin die bestehenden Verhältnisse noch dadurch, dass sie sich nicht mit ihnen arrangiert. Ihre lebensferne Träumerei hat zur Konsequenz, dass Rejchman ihr den gemeinsamen Sohn entzieht und ihn allein aufzieht. In der abschließenden Szene heißt es, Koko würde zusammen mit dem General im Soldatenmantel durch den Saal marschieren (*Rejchman*, 73), womit angedeutet ist, dass sich die militärischen, ‚männlichen‘ Werte Rejchmans auch in der kommenden Generation fortsetzen werden. Aufgrund der gesellschaftlichen Struktur und ihrer (Geschlechter-)Diskurse sind Männer und Frauen auf bestimmte Rollen festgelegt, womit auch dieser Text wieder die unverrückbare Festgelegtheit des Indi-

viduums in der russischen Gesellschaft formuliert. Diese Konstrukte sind zum Nachteil der Frau und halten sie in Unfreiheit gefangen. Auch die Männer sind in dem Korsett der Gesellschaft und der diskursmächtigen (‚männlichen') Werte gefangen, doch empfinden sie diese Unfreiheit nicht (eben weil sie in der Position der Macht sind), und sie sind somit nicht in dem Maße mit Gefahren konfrontiert wie die Frau. Der Versuch, eine (romantische) Welt außerhalb der gegebenen Geschlechterdiskurse zu imaginieren, anstatt sich mit dem Gegebenen zu arrangieren, scheitert und zementiert statt dessen die Macht der patriarchalischen Gesellschaft.

Entschuldigt wird die Frau lediglich an zwei Punkten, an denen der Text ansatzweise seine diskursbestätigende Position verlässt. Erstens: Natal'jas aktiver Versuch, aus der Gesellschaft auszubrechen, scheitert daran, dass die ‚männlichen' Werte in der Gesellschaft und im gesellschaftlichen Diskurs die vorherrschenden sind und sich alle Personen diesen anschließen. Zweitens: die Frau befindet sich in einer widersprüchlichen Situation zwischen dem, was sie real leben soll, und dem, was ihr diskursiv zugeordnet ist. Das Konstrukt der Geschlechterdichotomie spricht der Frau allein den Bereich der Liebe zu, weshalb es ja auch die Gefahr der romantischen Liebesschwärmerei birgt, gleichzeitig aber werden Beziehungen nicht aus Liebe geknüpft. Der als natürlich angesehene ‚weibliche' Bereich also ist die Liebe, diese aber kann/darf die Frau niemals leben, sondern sie wird statt dessen unter Allianzerwägungen von ihrem Vater oder ihren Eltern verheiratet, was auch Natal'ja an einer Stelle reflektiert:

> Aber sollte sie etwa nie das Glück erfahren? Träume, Träume! Solltet ihr euch etwa nie erfüllen? Sollte sie etwa niemals „Ich liebe dich!" von lieben Lippen hören, niemals die poetische Liebe erfahren? Sie heiratete nach dem Willen des Vaters; Serge ist gut, nachsichtig, denkt immer über ihre Vergnügungen nach; […] aber in ihm ist keine Poesie, er versteht nicht ihr Herz!
>
> Но неужели никогда не узнать счастия? Мечты, мечты! Ужели никогда не сбываться вам? Ужели никогда не услыхать ей: „Люблю!" из милых уст, не узнать любви поэтической? Она вышла замуж по воле отца; Серж добр, снисходителен, всегда думает об ее удовольствиях [...] но в нем нет поэзии, он не понимает сердца ее! (*Rejchman*, 51)

Diese aus der Perspektive Natal'jas geschriebene Passage deutet an, dass Natal'jas Problem nicht in erster Linie darin zu suchen ist, dass der Baron so ‚prosaisch', rational und materialistisch ist (das ist Natal'ja ja in vieler Hinsicht

als Frau des *svet* auch), sondern darin, dass sie sich ihren Mann nicht selbst ausgesucht hat, sich nicht freiwillig für ihren Mann entschieden hat, sondern verheiratet wurde und somit aus den Händen der patriarchalischen Instanz Vater in diejenige der patriarchalischen Instanz Ehemann gereicht wurde. Der Text spricht sich zwar nicht für die Liebesheirat aus (die romantische Liebe gilt, wie gezeigt, als projektiver, nicht-lebbarer Lügentraum), sondern bezeichnet die arrangierte Ehe, wie die zitierten Textpassagen verdeutlichen konnten, als beständiger. Aber er deutet zumindest an, dass die freie Entscheidung für die Frau wichtig ist. Damit könnte man in Žukovas Text eine ähnliche Lösung wiederfinden, wie sie von Therese Huber ganz deutlich formuliert wird, nämlich die Lösung der *freiwilligen Vernunftehe*. Huber aber plädiert für die freiwillige Vernunftehe, weil sich das Konzept der romantischen Liebe nicht im Alltag umsetzen lässt und weil die männliche Liebesfähigkeit die Dauerhaftigkeit der romantischen Liebe verunmöglicht. Žukovas Lösung dagegen basiert auf der Gewissheit, dass es die *romantische Liebe gar nicht gibt*.

2.3 Karolina K. Pavlova: Dvojnaja žizn'. Očerk/Das doppelte Leben. Skizze *(1844-1848) – das Problem der Emotionen*

Auch in diesem Kapitel möchte ich keine vollständige Textanalyse vorlegen, sondern lediglich die bisherigen Analysen um einen wichtigen Aspekt ergänzen, nämlich das Problem der Emotionen. Die gesonderte Behandlung dieses Komplexes soll die Verbindung, die zwischen den Textwelten der Autorin Pavlova und denen Gogol's und Odoevskijs besteht, verdeutlichen. Als gemeinsame Elemente bei Gogol' und Odoevskij hatte ich folgende drei Themenkomplexe genannt: die Situation der unfreien Geworfenheit und fehlenden Wahlfreiheit des Subjekts, das Problem der Emotionen und der diskursiven Vorstrukturierung des Handelns, Denkens, Sprechens und Fühlens sowie die Durchdringung aller zwischenmenschlichen Bereiche durch Macht- und Hierarchiefragen. Alle drei Aspekte finden sich auch in den Texten der russischen Autorinnen wieder, wobei diese oft eine ‚weibliche' Wendung finden. Das als *očerk* (Skizze) betitelte Werk Karolina Pavlovas enthält wieder zahlreiche Elemente und Motive, welche in den bisherigen Textanalysen bereits untersucht wurden. Um Wiederholungen zu vermeiden, soll lediglich dieser eine wichtige Aspekt genauer betrachtet werden, da er in den vorangegangenen Analysen von Gan und Žukova noch nicht genügend beachtet worden ist.

2.3.1 Die mütterliche Erziehung des aristokratischen Mädchens als Unterdrückung der Emotionen und Unterwerfung unter die Konventionen

Die Welt von *Dvojnaja žizn'* ist in den allerhöchsten Kreisen der Petersburger Aristokratie angesiedelt, die handelnden Figuren zeichnen sich durch enormen Reichtum und höchsten Stand aus. Die Beschäftigungen der *high society* drehen sich um Bälle, Soiréen, Ausritte und andere Vergnügungen, welche bei den Beteiligten Übersättigung und Langeweile hervorrufen. Besonders für die Frauen sind diese gesellschaftlichen Zusammenkünfte aber von enormer Bedeutung, da sie als Heiratsmarkt fungieren. Im Zentrum des Textes stehen die beiden Mädchen Cecilija und Ol'ga sowie deren Mütter Vera Vladimirovna von Lindenbaum und Frau Valickij. Das für alle vier Frauen lebensbeherrschende Anliegen ist die Suche nach einem geeigneten Ehemann. Das einzige Lebensziel der Mädchen, welches ihr ganzes Denken und Handeln beherrscht, ist die Heirat, und das einzige Ziel der Mütter ist es, erstens ihre Töchter durch aristokratische Erziehung auf die Heirat vorzubereiten, d. h. sie über ihren Stand und ihr Vermögen hinaus zu einer „guten Partie" („chorošaja partija") zu machen, und zweitens, einen geeigneten Ehemann – also ebenfalls eine „gute Partie" mit Rang und Vermögen – für sie zu finden. Das reiche, aristokratische Mädchen gilt dann als gute Partie, wenn es die Konventionen der Aristokratie bis zur Vollendung verinnerlicht hat, womit wiederum das schon oft besprochene Thema des *Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft* angesprochen ist. Einen Ehemann zu finden – also eigentlich eine sehr individuelle, persönliche Angelegenheit –, ist untrennbar verknüpft mit der totalen Unterwerfung unter gesellschaftliche Konventionen. Heiraten bedeutet nicht den Rückzug in die Privatheit einer individuellen, privaten Liebesbeziehung und in die (Klein-)Familie, sondern den Eintritt in die Öffentlichkeit, oder, korrekter formuliert, den Übergang von einer Form der Öffentlichkeit in eine andere. Wir erinnern uns, dass bei Elena Gan der Gedanke formuliert wird, dass das Liebesideal nicht real werden darf, damit die Liebe nicht Teil der Gesellschaft und damit entheiligt würde. Privatheit existiert in der aristokratischen Textwelt Pavlovas nicht. Die Mütter sind Frauen der großen Welt, die ihre eigene Erziehung nun an ihre Töchter weitergeben.

Wenn das Ziel der *Erziehung* die Unterwerfung unter die öffentlichen, aristokratischen *Konventionen* ist, dann ist klar, dass es hier darum geht, *das individuelle Fühlen, Denken, Sprechen und Handeln* zugunsten eines diskursiv vorgegebenen *auszulöschen*. Durch ein System totaler Kontrolle werden die Mädchen nach den Wünschen ihrer Mütter geformt, und keinerlei indivi-

duelles Verhalten, Sprechen, Denken und Fühlen wird gestattet. Bei allen gesellschaftlichen Zusammenkünften treten die Mütter als Beobachterinnen ihrer Töchter auf – sei es heimlich aus den Augenwinkeln, sei es offensichtlich mit den Lorgnetten –, und sie greifen stets ein, wenn ihnen das Verhalten der Tochter nicht konventionsgemäß erscheint. Dabei wird an mehreren Stellen im Text betont, dass es auf dem Weg zur guten Partie und Allianzehe, auf dem Weg der Anpassung an die Konventionen gerade darum geht, die Emotionen auszumerzen. Cecilijas Mutter sagt über ihre ‚Erziehungserfolge' beispielsweise:

> Ja, ich muss zugeben, dass meine Bemühungen nicht fehlgeschlagen sind: Cécile ist genau das, was ich aus ihr machen wollte. Ihr ist jegliche Träumerei fremd, ich konnte ihrem Verstand ein großes Übergewicht geben, und sie wird sich niemals mit leeren Phantastereien beschäftigen; aber ich habe natürlich, wie man sagt, nicht das Auge von ihr gelassen!
>
> Да, я могу признаться, что мои старания не пропали: Cécile совершенно то, что я хотела из нее сделать. Ей всякая мечтательность вовсе чужда, я умела дать большой перевес ее разуму, и она никогда не будет заниматься пустыми бреднями; но, конечно, я с нее, так сказать, не спускала глаз. (*Dvojnaja žizn'*, 240)
>
> Sie [Vera Vladimirovna] fürchtete äußerst jegliche Entwicklung der Vorstellungskraft und der Inspiration, dieser ewigen Feinde der Schicklichkeit. Sie hat so sorgsam die seelischen Fähigkeiten ihrer Tochter gebildet, dass Cecilija, anstatt dass sie von Marquis Posa, von Egmont, von Lara und von ähnlichem träumte, nur vom wunderschönen Ball, vom neuen Kleid oder dem Spaziergang zum ersten Mai träumen konnte.
>
> Она [Vera Vladimirovna] весьма справедливо опасалась всякого развития воображения и вдохновения, этих вечных врагов приличий. Она так осторожно образовала душевные способности своей дочери, что Цецилия, вместо того чтоб мечтать о маркизе Позе, об Эгмонте, о Ларе и тому подобном, могла мечтать только о прекрасном бале, о новом наряде и о гулянье первого мая. (*Dvojnaja žizn'*, 248)

Um eine oberflächliche, putzsüchtige und gelangweilte Frau des *svet* aus ihr zu machen, muss mit viel Arbeit das innere Leben des Mädchens zerstört werden. Dies wird besonders für Cecilijas Mutter zu einer Aufgabe, da Cecilija, wie weiter unten noch genauer dargestellt werden soll, durchaus eine poetische Ader hat, was aber sowohl von ihrer Mutter als auch von ihr selbst nicht wahrgenommen wird.

> Vera Vladimirovna war, wie bereits bekannt, sehr stolz auf diese erfolgreiche Erziehung; umso mehr vielleicht, weil sie sich nicht ohne Mühen erfüllt hatte, denn es kostete Zeit und Fähigkeiten, um in der Seele [Cecilijas] den angeborenen Durst der Begeisterung und der Leidenschaft zu zerstören [...].
>
> Вера Владимировна, как уже известно, очень гордилась этим удачным воспитанием; тем более, может быть, что оно свершилось не без труда, что, вероятно, стоило времени и уменья, чтобы истребить в душе врожденную жажду восторга и увлечения [...]. (*Dvojnaja žizn'*, 248)
>
> [S]ie [die Mütter] sind äußerst konsequent mit ihren Töchtern. Anstelle des Geistes haben sie ihnen den Buchstaben gegeben, anstelle des lebendigen Gefühls die tote Regel, anstelle der heiligen Wahrheit die unsinnige Lüge; und es gelingt ihnen häufig, mit dieser geschickten, vorsorglichen Dunkelheit ihre wohlbehaltenen Töchter zu dem zu bringen, was man eine gute Partie nennt. Dann ist ihr Ziel erreicht; dann überlassen sie sie, verwirrt, kraftlos, unwissend und nichts verstehend dem Willen Gottes […].
>
> [O]ни неимоверно последовательны с дочерями. Вместо духа они им дают букву, вместо живого чувства – мертвое правило, вместо святой истины – нелепый обман; и им часто удается сквозь эти искусные, предохранительные потемки довести благополучно дочь свою до того, что называется хорошая партия. Тогда их цель достигнута; тогда они спутанную, обессиленную, неведающую и непонимающую оставляют на волю божию [...]. (*Dvojnaja žizn'*, 271)

Obwohl die 18-jährige Cecilija noch unverheiratet ist, sich demnach also in der *Adoleszenz-/Transitionsphase* befindet, ist sie geistig bereits in einem Korsett. Wie für alle Protagonistinnen und Protagonisten der hier analysierten russischen Texte gilt auch für Cecilija, dass sie sich, unabhängig von ihren konkreten Lebensumständen, in einer *Situation der totalen Unfreiheit* befindet. Auch die Suche nach dem Ehemann – also dem einzigen Lebensziel des Mädchens – ist in mehrfacher Hinsicht unfrei: Erstens bedeutet die Vorbereitung auf die Heirat die totale geistige, emotionale und physische Kontrolle und Unterwerfung unter die öffentlichen aristokratischen Konventionen; zweitens wählt nicht sie ihren Mann aus, sondern die Eltern/die Mutter, welche allein nach Allianzerwägungen entscheiden; drittens ist all dies noch eingebunden in das Intrigennetz der Aristokratie. In diesem Fall heißt das, dass weder Cecilija noch ihre Mutter den Mann auswählen, sondern die ‚Freundin' Frau Valickij die Verbindung durch mehrere Intrigen arrangiert hat, um Cecilija als Konkurrentin gegenüber ihrer eigenen Tochter Ol'ga für Prinz Viktor auszuschalten.

Es fällt auf, dass der vorliegende Text vor allem die Figur der *Mutter* in so negativer Weise ins Zentrum rückt. Anhand dieser wird ein Aspekt verhandelt, der uns aus den bisherigen Textanalysen russischer Autoren und Autorinnen bereits bekannt ist: *Zwischenmenschliche Beziehungen* sind Machtbeziehungen, und der ganze zwischenmenschliche Bereich ist von *Macht- und Hierarchiefragen* durchdrungen. Dies wird im Verhältnis aller Figuren zueinander demonstriert: Mutter und Tochter (Vera Vladimirovna und Cecilija, Frau Valickij und Ol'ga); Mutter und Sohn (Prinzessin Anna und ihr Sohn Prinz Viktor, der dem Typen des *lišnij čelovek* entspricht und um den sich die Heiratshoffnungen beider Mütter drehen, welche aber letztendlich enttäuscht werden, da der *lišnij čelovek* nie heiratet, wie es heißt); Männer und Frauen (für den aristokratischen *lišnij čelovek* beispielsweise ist die Liebe nur ein (Macht-)Spiel, da er nicht liebesfähig ist; Cecilijas späterer Ehemann Ivačinskij wettet mit seinen Kumpanen, dass er durch die Ehe kein Weichling werden, sondern seine Frau betrügen wird); die Frauen/Mütter untereinander (die Mütter stehen in Konkurrenz um die guten Partien, dabei wird auf Freundschaften keine Rücksicht genommen, was anhand der Intrige von Frau Valickij demonstriert wird); und die Männer untereinander (Ivačinskij und Prinz Viktor rivalisieren um die Gunst Cecilijas; Ivačinskij muss sich und seinen Kumpanen die Erfüllung der Männlichkeitsrolle beweisen).

Pavlova setzt sich hier mit einem sehr lebensnahen Thema der russischen aristokratischen Frauen auseinander. In ihrem Buch *Mothers and Daughters* beschreibt Barbara Alpern Engel (1983) genau die hier beschriebenen Vorgänge unter den aristokratischen Frauen: die als solche verstandene Erziehungsaufgabe der Mütter, die Unterwerfung unter die Konventionen, die Träume von der guten Partie, die lebensferne Vorbereitung auf das wahre Leben, welche enttäuschte Hoffnungen produzierte, da sich in den meisten Fällen die Vorstellungen von einem glamourösen Leben in der großen Gesellschaft nicht erfüllten usw.

Dass die Mütter in diesem Machtspiel die tragende Rolle innehaben, wirft natürlich die Frage auf, wieso gerade diejenigen, die selber Opfer des Systems sind, nun in so gnadenloser Weise dasselbe vertreten, zumal sie sich damit zu Handlangern des patriarchalischen Gesetzes machen, welches vorsieht, das Mädchen aus der Hand des Vaters in diejenige des Ehemannes zu übergeben. (Für uns ist diese Tatsache umso auffälliger, als die Mütter in den Texten der deutschen Autorinnen ja bemüht waren, ihren Töchtern die leidvollen Erfahrungen zu ersparen, die sie selber machen mussten.) Diese Frage stellt

sich auch die Erzählerin[100] (*Dvojnaja žizn'*, 271), findet aber keine wirklich befriedigende Anwort. Sie meint, die meisten Frauen würden die Leere und Verkrampftheit ihres eigenen Lebens durchaus selber spüren, so dass nicht klar sei, warum sie dennoch von Generation zu Generation die psychische Verbiegung weitergäben. Die einzige Erklärung, die die Erzählerin findet, besteht darin, dass der Mensch im Laufe seines Lebens vieles von dem, was er sich in der Jugend wünsche, vergesse und mit den Jahren die poetischen Gesinnungen materiellen Bestrebungen wichen. Dies ist auch die Antwort, die der Text als Ganzes gibt, wenn Cecilija, wie im Folgenden gezeigt werden soll, durch ihre Erziehung immer mehr den Zugang zu ihrer Gefühlswelt verliert und die vorhandenen Empfindungen sich nur noch in ihr unerklärlichen somatischen Reaktionen niederschlagen.

Genau wie in den Texten von Gan und Žukova, Gogol' und Odoevskij werden die Eltern als Menschen dargestellt, die in ihrer Aufgabe als Identifikationsfiguren für die Kinder versagen. Die daraus entstehende Leerstelle wird durch keine andere Figur gefüllt. Die Mütter werden zur Leerstelle, weil sie – selber verbogen – gegen die eigenen Erfahrungen ein falsches System und einen falschen Diskurs fortführen und zementieren, die Väter, weil sie sich in die Herrenwelt zurückziehen und sowohl de facto als auch als moralische Instanzen abwesend sind. Von Cecilijas Vater heißt es ausdrücklich, dass er alle Belange der Familie seiner Frau überlassen habe und sich ausschließlich in der separaten Männerwelt bewege.

2.3.2 Die Protagonistin Cecilija und das emotionale Problem

Im Zusammenhang mit Cecilija, der zentralen Figur des Textes, verwendet Pavlova die Lexeme der russischen romantischen Lyrik, welche uns aus der Beschreibung Ol'gas in Gans *Ideal* bekannt sind. Cecilija ist ein junges Mädchen, das, anders als ihre Freundinnnen, eine *Verbindung zur Welt der Poesie* besitzt. Diese ist jedoch in keiner Weise Teil ihres realen Lebens und hat auch keine Chance, je darin integriert zu werden, was in diesem Text noch deutlicher als in den anderen hier untersuchten russischen Texten klargestellt wird, nämlich durch eine von Beginn an herrschende, klare raumsemantisch

[100] Anders als bei Žukova, wo die Erzählinstanz nicht eindeutig als männlich oder weiblich einzuordnen ist, scheint Pavlovas Erzählstimme, wie auch bei Gan, eine weibliche zu sein: Immer wieder betont die Erzählerin, dass sie die weibliche Welt, über die sie schreibt und die sie anklagen will, von innen kenne.

und genremäßig markierte Zweiteilung der Handlungswelt und des Textes: Cecilijas Tagleben spielt in den Räumen der aristokratischen Gesellschaft (Bälle, Salons, Soiréen, Ausritte usw.) und ist in Prosa geschrieben; wenn Cecilija allein in ihrem Zimmer ist, in der Nacht, im Schlaf, im Traum oder im Tagtraum des Halbschlafs beim Einschlafen erhält sie Zugang zu einer anderen Welt, der Welt der Poesie, und diese Abschnitte sind in Gedichtform verfasst. Karolina Pavlova, die eigentlich Lyrikerin ist, gibt der hier schon oft verhandelten romantischen Gegenüberstellung von Poesie und Prosa eine konkrete Form. Durch diese wird die Unvereinbarkeit der beiden Welten, welche in den hier untersuchten russischen Texten so signifikant ist, von vornherein zementiert, und zwar unabhängig von den individuellen Fähigkeiten und Eigenschaften des poetisch orientierten Individuums. Cecilija ist kein Individuum mit einer persönlichen Entscheidungsmächtigkeit, sondern sie ist als Frau und als Mitglied der Aristokratie ein unfreies Wesen, dessen individuelle Regungen durch die Erziehung unterdrückt werden. Ihre poetische Gesinnung hat lediglich in der Nacht und während des Traumes einen Platz in ihrem prosaischen Leben.

Dass Cecilija im Gegensatz zu allen anderen Figuren des Textes Zugang zur romantisch-poetischen Welt hat, wird besonders in einer Szene deutlich, als ein junger Dichter den Salon ihrer Mutter Vera Vladimirovna besucht (*Dvojnaja žizn'*, Kap. 3). Diese hatte den jungen Mann als Attraktion für ihren letzten Abend vor der Sommerpause vorgesehen, die Ankunft eines spanischen Grafen jedoch wird von allen Anwesenden als derart aufregend empfunden, dass die Poesiedarbietung demgegenüber untergeht. Nachdem der Dichter seinen Vortrag beendet hat, ergehen sich alle Zuhörer in entsprechenden Floskeln („C'est délicieux! C'est charmant!"; *Dvojnaja žizn'*, 246), um sich dann sofort wieder dem Spanier zuzuwenden. Allein Cecilija ist tatsächlich berührt von den Versen. Sie sagt in schlichten Worten und auf russisch zu ihrer Freundin „Wie schön das ist!" („Kak ėto chorošo!"; *Dvojnaja žizn'*, 246), doch Ol'ga reagiert genauso desinteressiert wie alle anderen: „Sehr gut, – antwortete Ol'ga, während sie beständig durch ihre Lorgnette auf jemanden schaute." (*Dvojnaja žizn'*, 246) Am Abend vor dem Einschlafen hat Cecilija, die in begrenztem und gesellschaftlich schicklichem Maße die Künste (Singen, Malen) ausübt, die stärksten Gedanken an die poetische Welt:

> Doch nun dachte sie unwillkürlich über diese eigenartige Fähigkeit der Seele nach; unbewusst erwachten in ihr neue und unverständliche Gefühle zu dieser Harmonie der Poesie, zu diesen mit ihr im Einklang stehenden Gedanken, zu dieser un-

> schicklichen Begeisterung, und jenes unerwartete Mitgefühl erschreckte sie fast: sie machte sich wieder klar, dass dies dennoch leere und unnütze Phantastereien seien, mit denen sie sich nicht lange beschäftigen dürfe. […] Aber nein, nein, durch den Schlummer klangen ihr wieder die Reime, erneut hörte sie die Verse, und sie dachte plötzlich, im Halbschlaf, dass vielleicht auch sie so sprechen könnte, im Lied… und schon einschlafend lächelte sie über diesen unsinnigen Gedanken. Aber der immer wiederkehrende Gesang summte und klang und wiegte sie: immer klarer hörte sie ihn und immer besser verstand sie ihn, und immer wahrhaftiger erschienen ihr die harmonischen Aufwallungen und inspirierten Worte [...].
>
> А теперь она невольно думала об этой странной способности души; в ней бессознательно просыпалась сочувствие новое и непонятное к этой гармонии стиха, к этим созвучным думам, к этим неприличным восторгам, и такое нежданное сочувствие почти пугало ее: она опять приводила себе на ум, что это все-таки пустые и ненужные бредни, которыми долго заниматься не должно; [...] Но нет-нет, сквозь дремоту, опять звучала в ней рифма, опять слышался стих, и ей, полусонной, вздумалось вдруг, что, может быть, и она умела бы так говорить, песнью... и уже засыпая, она улыбнулась этой нелепой мысли. А неотступное пение жужжало и звучало, и баюкало ее: все яснее она его слышала и все лучше понимала, и все естественнее казались ей гармонические порывы и вдохновенные слова [...]. (*Dvojnaja žizn'*, 249)

Dies ist die einzige Passage des Textes, in der Cecilija selber ihre poetische Neigung ansatzweise empfindet, diese aber sogleich mit dem Gedanken an deren Unschicklichkeit verwirft. Dass sie einen Zugang zur Welt der Poesie hat und sie dadurch in der Welt der Gesellschaft nicht wirklich zu Hause ist, sie sich also in einem psychischen Konflikt befindet, ist ihr ansonsten selbst nicht bewusst: „[S]ie war so an ihr geistiges Korsett gewöhnt, dass sie es nicht mehr spürte als ihr seidenes, welches sie nur nachts abnahm." (*Dvojnaja žizn'*, 249) Ihre nächtlichen Träume kann sie tagsüber nicht erinnern. Gerade morgens fühlt sie sich daher oft unwohl, ist von unerklärlichen, nicht erinnerbaren Gedanken und Gefühlen gequält und kann ihren emotionalen Zustand nicht einordnen.

In ihren Träumen begegnet Cecilija sowohl verschiedenen Tagesresten als auch immer wieder einem Mann, der mit ihr in ein Zwiesgespräch tritt und sie über ihr künftiges (trauriges) Leben in der Gesellschaft und ihre Rolle als Ehefrau aufklärt. Die männliche Gestalt aus den Gedichten als die Verkörperung der *Poesiewelt* kann auch als Cecilijas *Unbewusstes* und als ihre Gefühlswelt, zu der sie nachts Zugang erhält und die sie tagsüber unterdrücken muss, interpretiert werden. Dies wird in topischer romantischer Weise in den

Gegensatz zwischen Nacht und Tag, oben und unten, Himmel und Erde, Wahrhaftigkeit/Heiligkeit und irdische Nichtigkeit/Lüge, Gefühl und Verstand, Freiheit und Unfreiheit gebracht:

„Ich bin jenes, das du gesucht hast	„Я то, что ты искала
In dem Glanz der Sternenhöhe;	В сияньи звездной высоты;
Ich bin deine Traurigkeit inmitten des Lärms des Balles,	Я грусть твоя средь шума бала,
Ich bin das Geheimnis deiner Träume,	Я таинство твоей мечты,
Zu dem der Verstand nicht durchdringt,	Чего умом не постигала,
Was du mit dem Herzen verstanden hast. […]“	Что сердцем понимала ты. […]“
„Was nicht möglich, was möglich ist –	„Что невозможно, что возможно –
Wie kann dies ein Erdenwesen wissen?	Как знать земному существу?
Vielleicht war dort alles falsch,	Быть может, там всё было ложно,
Vielleicht bist du hier wach.	Быть может, здесь ты наяву.
Jene Gefangene des Menschenlandes,	Та узница людского края,
Jenes Opfer der bemitleidenswerten Eitelkeit,	Та жертва жалкой суеты,
Die blinde Sklavin der Konventionen,	Обычая раба слепая,
Jene Kleinseele – das bist nicht du.	Та малодушная – не ты.
Dich hat man seit der Kindheit unterdrückt,	Тебя они сковали с детства,
Deinen freien Geist hat man eingeschnürt,	Твой вольный спеленали ум,
man hat dir dein ewiges Erbe genommen:	Лишили вечного наследства:
Die Freiheit der Gefühle und das Reich der Gedanken. […]	Свободы чувств и царства дум. [...]
So, nur für einen flüchtigen Moment	Так хоть на миг же мимолетный
Flieg auf mit einer freien Seele […].“	Вспорхни ты вольною душой [...].“
	(*Dvojnaja žizn'*, 242-243)

In Cecilijas Unbewusstem verbirgt sich das Poetische, welches das Wahrhaftige ist und in dem Treiben der Gesellschaft stets das Moment ist, das Cecilija durch Unwohlsein auf das Falsche ihrer Welt aufmerksam macht (z. B. die Traurigkeit auf dem fröhlichen Ball). Die Dinge und Gefühle, denen Cecilija nachts begegnet, darf sie aber tagsüber nicht zulassen, und sie hat die Regeln der Gesellschaft schon bis zu einem solchen Grade verinnerlicht, dass sie ihre *Emotionen* in ihr Unbewusstes *verdrängt* hat. Diese äußern sich morgens in somatischen Reaktionen (Kopfschmerz, Erschöpfung), und werden im Laufe des aristokratischen Treibens am Tage mehr und mehr verdrängt. Dass das junge Mädchen jedoch noch einen Rest von Zugang zu ihrem Unbewussten

und den ins Unbewusste zurückgedrängten Emotionen hat, zeigt sich eben darin, dass sie körperlich auf ihre Träume reagiert, während ja alle anderen Frauen dieser Gesellschaft nichts (mehr) spüren.

Lediglich an einer Stelle, als Cecilija entgegen der Schicklichkeit in freiem, wildem Galopp reitet und das genießt, wird ihr die Einengung durch das Korsett der gesellschaftlichen Konventionen bewusst, und sie spürt diese als eine Belastung und Einengung:

> Eine Art unverständliche Trunkenheit beherrschte sie: sie wollte sich plötzlich aus der Gefangenschaft des Lebens befreien, von allen Abhängigkeiten, von allen Verpflichtungen, von allen Notwendigkeiten.
>
> Ею овладело какое-то непонятное опьянение: ей вдруг захотелось ускакать от всей жизненной неволи, от всех зависимостей, от всех обязанностей, от всех необходимостей. (*Dvojnaja žizn'*, 253)

Interessanterweise werden Cecilija in dieser Passage ‚männliche' Eigenschaften zugesprochen: Sie trägt maskuline Reitkleidung, hat Freude am Galopp, ist voller Kraft, hat einen halb-freien Willen, und sie führt. Genau wie bei Gan und Žukova werden hier auf indirekte Weise also wieder die gesellschaftlichen Konventionen der Schicklichkeit und die *Unfreiheiten* mit der herrschenden *Geschlechterpolarität* und den Zuordnungen von ‚männlichen' und ‚weiblichen' Eigenschaften in Verbindung gebracht. Frauen und Männer werden in dichotomische Geschlechtsrollen gezwängt, die für die Frau allerdings einen weit geringeren Spielraum zulassen als für den Mann. Der Text zeigt aber ebenfalls genau wie bei den beiden Zeitgenossinnen, dass diese Geschlechterpolarität ein rein diskursives Konstrukt ist, das nichts mit den realen Männern und Frauen zu tun hat. Im Gegenteil: In der aristokratischen Gesellschaft haben die diversen Diskurse zu einer *Pervertierung der Geschlechter* geführt. Kraft, freier Wille, Autorität usw. sind männlich konnotierte Eigenschaften, keine der männlichen Figuren jedoch verkörpert sie auch. Letztere sind vielmehr sehr schwache und weitgehend dem Typus des *lišnij čelovek* zugehörige Figuren.

Dadurch, dass Cecilija ihre Emotionen bereits verdrängt hat, jedoch noch einen gewissen Zugang zu ihnen hat, werden Situationen, in denen Emotionen eine Rolle spielen, für sie zum Problem, und das betrifft vor allem das wichtigste zwischenmenschliche Gefühl, nämlich die *Liebe*. Als Cecilija sich in Ivačinskij verliebt bzw. meint, dass sie verliebt sei, ist sie nicht in der Lage, sich über ihre Gefühle klar zu werden. Genau wie in den beiden hier analy-

sierten Texten Odoevskijs sagt uns der Text, dass die Protagonistin aufgrund ihrer Erziehung nicht dazu fähig ist, sich über sich selbst und ihre Emotionen Gewissheit zu verschaffen, ja, es noch nicht einmal wirklich versucht. Das Mädchen ist durch seine Erziehung so zurechtgestutzt, der gesamte emotionale Bereich ist derart zerstört worden, dass emotionale Probleme sie in hohem Maße verwirren und hilflos machen (*Dvojnaja žizn'*, 260). In dem Bestreben, ihr inneres Leben zu zerstören und sie in einer Lügenwelt großzuziehen, wurde gerade die Liebe von ihr fern gehalten, wie es heißt (*Dvojnaja žizn'*, 265). Das ist umso sinnfälliger, als ja die Heirat das einzige Lebensziel des Mädchens ist, welche im romantischen Diskurs bereits als die Verbindung zweier sich zugeneigter Wesen betrachtet wird.

Am Abend nach Cecilijas Verheiratung, nach einer Phase des größten (und weiterhin unerklärlichen) Unwohlseins, erscheint ihr ihr Unbewusstes zum letzten Mal und verabschiedet sich. Die Adoleszenzphase des Mädchens ist abgeschlossen, und die Liebe/die Beziehung wird Teil der Gesellschaft. Spätestens dann aber hat die Liebe nichts mehr mit einem romantisch-poetischen Gefühl zu tun (weshalb Gan sie ja vor dem Realwerden schützen will), und die verheiratete Frau ist endgültig Teil des *svet*. Emotionen, Wünsche oder Sehnsüchte werden absterben und noch nicht einmal mehr eine Nische im Traum und in der Nacht besitzen. Damit ist aber indirekt etwas gesagt, was bei den anderen russischen Autorinnen und Autoren auch anklingt: Wenn die festgefahrenen, pervertierten gesellschaftlichen Strukturen Emotionen verdrängen und die Individuen dadurch vor allem in zwischenmenschlicher Hinsicht in problematischer Weise inkompetent werden, so könnte man den interpretatorischen Umkehrschluss wagen, dass das Zulassen der Emotionen die Gesellschaft verändern und verbessern könnte.[101]

[101] Diese Aussage muss getrennt werden von der Auseinandersetzung mit der *romantischen* Liebe, die in vielen der hier behandelten Texte erfolgt. Meine Interpretationen konnten zeigen, dass die romantische Liebe stets als nicht alltagstauglicher Lügentraum und das Gefühl der romantischen Liebe als schwärmerische Einbildung abgestempelt werden. Demgegenüber steht das Thema *Emotionen*, welches unabhängig von dem Thema der romantischen Liebe zu betrachten ist. Gerade durch die Analyse und den Vergleich von verschiedenen Texten der russischen Romantik (Texte männlicher und weiblicher Autoren, romantische Texte Gogol's und Gesellschaftserzählungen) konnte ich herausarbeiten, dass in allen russischen Texten dieser Zeit die Emotionen des Individuums, seine emotionale Kompetenz in Bezug auf individuelle und vor allem zwischenmenschliche Anforderungen aufgrund der gesellschaftlichen Verhältnisse gestört sind und dies als ein gravierendes Problem der russischen Gesellschaft betrachtet wird.

C. Zusammenfassung

Der Vergleich von Erzähltexten der russischen und deutschen Romantik sowie von männlichen und weiblichen Autoren in Bezug auf die Konstrukte von Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen umfasst, wie deutlich wurde, eine ganze Reihe von Themen und Themenkomplexen, die zum Teil unmittelbar, zum Teil aber nur mittelbar mit der eigentlichen Themenstellung verbunden sind. Folgende Aspekte, die ich in den Texten herausarbeiten konnte, gehen direkt aus dem gestellten Thema hervor: Die Dreiecksbeziehung (ein Mann zwischen zwei Frauen bzw. eine Frau zwischen zwei Männern), die historische Rollennorm von Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen und ihre Reflexion in den Texten, der Konflikt zwischen Liebes- und Allianzehe, die romantische Liebe und die Frage nach ihrer Alltagstauglichkeit, die polare Geschlechtercharakteristik, das Ideal der Androgynität, Mutter- und Vaterimagines und der Inzest, das Problem der Emotionen, Machtbeziehungen. Diese Komplexe werden häufig mit weiteren Themen zusammen abgehandelt, nämlich vor allem mit dem Widerstreit zwischen Ideal und Realität sowie mit dem Bereich Kunst, Künstler und Sublimierung von Kunst.

Das dem Vergleich zugrundegelegte Textkorpus wurde als Fragment eines übergeordneten Diskurses begriffen, weshalb die Textanalyse stets über den individuellen Text hinausgehen sollte. Um den Status der Texte als Teile größerer Diskurszusammenhänge zu untermauern, wurden immer wieder zusätzliche Texte dieser Zeit zum Vergleich herangezogen. Wenn in der folgenden Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse von „den männlichen Autoren", „den weiblichen russischen Autoren" usw. die Rede ist, so sind damit zunächst nur die männlichen Autoren, die weiblichen russischen Autoren usw. der vorliegenden Untersuchung gemeint. Es soll aber auch darauf hingewiesen werden, dass viele der herausgearbeiteten Befunde in ähnlicher Weise noch in weiteren Texten der jeweiligen Gruppe (also weibliche, männliche, russische und deutsche Autoren und die entsprechenden Kombinationen) Gültigkeit haben und dass einige Ergebnisse für die jeweilige Textgruppe in dieser Epoche repräsentativen Status besitzen.

Darüber hinaus wurden die Auseinandersetzungen der Texte stets mit den zu dieser Zeit auf anderen Ebenen herrschenden Diskursen um Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen in Bezug gesetzt, und bei dem Versuch, die Phänomene zu deuten, der Brückenschlag zu der real-

historischen, sozio-kulturellen Situation in Deutschland und Russland einerseits sowie zu der Lebensrealität speziell der weiblichen Autoren andererseits hergestellt.

Die Vielzahl der genannten Themen wird in allen vier Textgruppen aufgegriffen (Texte deutscher männlicher Autoren, deutscher weiblicher Autoren, russischer männlicher Autoren und russischer weiblicher Autoren). In den Werken der jeweiligen Gruppe werden jedoch jeweils andere Schwerpunkte, Variationen und Lösungen entworfen. Die Frage, was einen größeren Einfluss auf die Gestaltung der Themen hat – das Geschlecht oder die Nation – lässt sich abschließend nicht beantworten. Geschlecht und Nation spielen gleichermaßen eine Rolle für die Konzeptionen der Texte, und beide Bereiche haben Einfluss auf die jeweiligen Schwerpunktsetzungen. Die folgende Zusammenfassung versucht, die wichtigsten Ergebnisse dieses Vergleichs zwischen den beiden Nationen und den Geschlechtern festzuhalten. Zugunsten der Lesbarkeit verzichte ich auf eine differenzierte Darstellung und den Verweis auf die jeweiligen Ausnahmen von den Haupttendenzen, mit dem Ziel, dass die Darstellung der zum Teil verwirrenden Überschneidungen und Variationen so an Klarheit gewinnt.

Es ist auffällig, dass die genannten Themen in allen vier Textgruppen eine herausragende Rolle spielen und auch die damit verknüpften Sub-Themen bei allen Autorinnen und Autoren behandelt werden. Umso interessanter ist es, dass aus dem ähnlichen oder manchmal gar identischen Ausgangsmaterial unterschiedliche Perspektivierungen und ‚Lösungen' entwickelt werden, welche sich – mit aller dabei gebotenen Vorsicht – auf die unterschiedlichen, soziohistorisch und -kulturell bedingten Lebensumstände der weiblichen und männlichen Autoren einerseits und der russischen und deutschen Autoren andererseits zurückführen lassen. Ich werde im Folgenden versuchen, zunächst die Hauptunterschiede zwischen den Nationen und zwischen den Geschlechtern zu benennen. Danach fasse ich die wichtigsten Ergebnisse und Unterschiede der vier Textgruppen in Bezug auf folgende Themen zusammen: 1. der männliche Held/die weibliche Heldin, Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktion, 2. die Dreiecksbeziehung und der Konflikt zwischen Liebes- und Allianzehe, 3. die romantische Liebe, 4. die polare Weiblichkeitsimago, 5. der Machtaspekt, 6. die ‚zwei Welten', 7. weibliche Künstlerschaft, 8. das Rollenkonstrukt Frau, 9. die dichotomische Geschlechtercharakteristik, 10. Androgynität als Ideal, 11. das Problem der Emotionen. Die wichtigen Themen Kunst und Künstlertum spielen in mehreren Punkten eine Rolle.

Den *Unterschied zwischen den Nationen* möchte ich benennen als den Unterschied zwischen *Entbundenheit und Gebundenheit*. Die Interpretationen aller Unterschiede zwischen den russischen und deutschen Autorinnen und Autoren in Bezug auf alle Themenkomplexe und mit diesen verbundenen Themen liefen auf diese Opposition hinaus. Die mit den dargestellten Themen verbundenen Probleme ließen sich auf der Seite der deutschen AutorInnen als Probleme der *Loslösung aus herrschenden Strukturen*, Normen und Orientierungsmustern interpretieren, auf der Seite der russischen AutorInnen als Probleme der Gebundenheit oder auch des *Geworfenseins in eine unabänderliche Situation*. Diese Beobachtungen habe ich auf die realhistorische Situation zurückgeführt. Man kann die Romantik in Deutschland als einen Aufbruch des Individuums verstehen, welches durch die allmähliche Entwicklung von einer ständestaatlichen zu einer funktional differenzierten Gesellschaft aus alten Strukturen gelöst wurde und sich in einem Vakuum der Normen befand, in dem es sich neu zu orientieren hatte. Die Romantik in Russland hatte dagegen, aufgrund des strengen monarchischen Systems unter Nikolaus I. und der Vorherrschaft der abgetrennt von der restlichen Gesellschaft existierenden Aristokratie, kaum eine reale Verankerung in der Gesellschaft. Nicht das Bürgertum stellte die diskursmächtigste Schicht dar, sondern der in Konventionen erstarrte hohe Adel.

Die *Unterschiede zwischen den Geschlechtern* lassen sich kaum gesondert hiervon betrachten, da alle Bereiche miteinander untrennbar verwoben sind. Die Hauptunterschiede zwischen den männlichen und weiblichen Autoren möchte ich vorweg auf zwei Punkte reduzieren: 1. Die weiblichen Autoren fokussieren das *Schicksal von Frauen und die Geschlechterbeziehung*. Bei allen Themen geht es vor allem auch um die Auswirkung des männlichen Verhaltens auf die Frau und die Beziehung von Männern und Frauen zueinander. Die männlichen Autoren konzentrieren sich dagegen auf den *männlichen Hauptheldеn*, auf den alle anderen Figuren und Themen funktional ausgerichtet sind. 2. Rückt bei den männlichen Autoren das Thema *Kunst/Künstlerschaft* oft in das Zentrum, so dass die Geschlechterbeziehung nur als der Weg zum eigentlichen Ziel Kunst in den Hintergrund gerät, so steht bei den weiblichen Autoren tendenziell die *Geschlechterbeziehung* und ihre *Auswirkung auf die Frau* selbst im Mittelpunkt. Sie schreiben weniger im Hinblick auf *ästhetisch-poetologische Konzeptionen*, als vielmehr im Hinblick auf eine *alltagspraktische, lebbare Lösung für die Frau* und weibliche Leserin. Auch dieser Aspekt ließ sich durch den Bezug auf die realhistorische Situation interpretieren. Denn die weiblichen Autoren in Russland und Deutschland gehörten

nicht zu den diskursmächtigen Zirkeln der romantischen Literatur, so dass die Auseinandersetzung mit poetologischen Konzepten für sie in den Hintergrund rückte. Die deutschen Autorinnen standen darüber hinaus unter der direkten Auflage, moralisch-didaktische Literatur für Frauen zu verfassen und nicht den Anspruch zu verfolgen, an der Produktion hoher Kunst teilzunehmen.

Ergebnisse und Unterschiede der vier Textgruppen in Bezug auf elf relevante Themen

1. Den Ausgangspunkt für die Analyse bildete in allen vier Textgruppen der *Protagonist* bzw. die *Protagonistin* des jeweiligen Textes, mit dem/der zunächst die *Männlichkeits-/Weiblichkeitskonstruktionen* und immer wiederkehrende Themenbereiche verknüpft sind.

Der Held/die Heldin befindet sich stets in der Phase der Transition, also in der Phase des Lebens, in der die Entscheidungen für das weitere Leben in Bezug auf die Wahl des Partners und des Berufs getroffen werden. Für den Helden männlicher deutscher Autoren bedeutet dies den Aufbruch, das Verlassen der alten Bindungen, die Suche, die Möglichkeit der Wahl zwischen verschiedenen Lebensformen, verkörpert durch verschiedene Frauen/Frauentypen, und allen damit verbundenen Chancen und Gefahren. Zu den Chancen gehört die Möglichkeit, einen eigenen Weg außerhalb der Konventionen der Gesellschaft zu gehen, losgelöst von allen Fesseln, was sich in der Figur des einen Außenseiterstatus einnehmenden Künstlers manifestiert. Diese Figur und die damit zusammenhängenden Probleme habe ich als Chiffre für die Suche des freigesetzten Individuums interpretiert, welches in einen innerpsychischen Konflikt gerät. Ausdruck des Aufbruchs sind häufig die Reise und das Verlassen oder Nichtvorhandensein der Eltern. Letztere werden durch neue Bindungen, in erster Linie durch den Vater der potentiellen Braut, ersetzt, welcher den Stellenwert eines Ersatzvaters und Meisters erhält. Von den Gefahren der Loslösung und der Notwendigkeit, sich in einem Vakuum der Normen, Werte und Orientierungsmuster zurechtzufinden, habe ich hier vor allem den Inzest herausarbeiten können, der ein Vermeidungsverhalten des jungen Mannes hervorruft. In der Situation der Wahl zwischen zwei Lebensformen und zwei verschiedenen Frauentypen kommt der männliche Held Hoffmanns zu keiner lebbaren Lebenslösung, sondern er endet zumeist in einer Katastrophe.

Der Protagonist der männlichen russischen Autoren befindet sich in einer ganz ähnlichen Situation, doch die damit verbundenen Themenbereiche sind, wie gesagt, von der Situation der gesellschaftlichen Unfreiheit und des Geworfenseins geprägt: Diese Figur verlässt nicht alte (private) Bindungen, da sie von vornherein keine hat. Dies wird auffällig bei den Elternfiguren, die entweder nicht vorhanden sind oder aber ihre Aufgabe als Identifikationsfiguren nicht erfüllen. In jedem Falle löst diese Situation aber keine Neuorientierung und Neubindung aus. Die Helden sind und bleiben vereinsamt, und es gibt keine Figuren, die sie auf ihrem Weg begleiten. Der Protagonist befindet sich auch nicht in der Situation der Suche und der Wahl. Zwar wird auch hier die Figur des romantischen Künstlers anzitiert, doch entfallen die für Deutschland typischen Merkmale des Aufbruchs und der Freisetzung. Der russische Künstler ist ein Außenseiter, weil sein Stand keinerlei Anbindung in seiner Gesellschaft hat. Die Reise nach Italien als Ausdruck des Aufbruchs wird zwar angedacht, aber nicht realisiert. Das für die deutschen Texte männlicher Autoren so wichtige Thema Inzest spielt für die russischen Texte keine Rolle. Auch der russische männliche Held beendet seine Transitionsphase nicht positiv, sondern scheitert in einer Katastrophe. Er scheitert aber weniger an einem innerpsychischen als an einem gesellschaftlichen Konflikt, der das Innerpsychische überlagert, und sein Scheitern ist auch nicht individuell verschuldet, sondern unvermeidlich aufgrund seiner gesellschaftlichen Eingebundenheit. Die Vergeblichkeit des Kampfes, den der Künstler in der russischen Gesellschaft führt, steigert sich in vielen Texten in der Figur des *lišnij čelovek*, die durch Resignation, Gleichgültigkeit und Langeweile gekennzeichnet ist.

Die weiblichen Autoren variieren diese Basiskonstellation zunächst dadurch, dass sie in der Regel eine weibliche Protagonistin in das Zentrum der Texte stellen. Auch für die Texte der weiblichen Autoren spielt zwischen den Nationen der Unterschied von Entbundenheit und Gebundenheit eine Rolle, er ist aber noch mit einigen ‚weiblichen' Besonderheiten verbunden. Die weibliche Heldin in Deutschland befindet sich auch in der Phase der Transition, doch bietet diese ihr eine sehr viel geringere Wahlmöglichkeit in Bezug auf ihr Leben, als dies für den männlichen deutschen Helden der Fall ist. Die Frauen haben ihre so genannte weibliche Bestimmung und die Aufgaben der weiblichen Rolle (Ehefrau, Hausfrau, Mutter, Wohltäterin) verinnerlicht, es zeigt sich jedoch, dass diese Rolle erstens einer sensiblen Frau nicht genug geistige Nahrung gibt, um ihre Pflichten erfüllen und zufrieden leben zu können, und dass sie zweitens in sich so widersprüchlich ist, dass die Frau

daran krank werden muss. Die Weiblichkeitsnorm sieht nur Aufgaben innerhalb eines privaten oder pseudoöffentlichen Bereichs vor; der öffentliche Bereich, und hier wiederum die Kunst, ist allein dem Mann vorbehalten. Die Wahl der Frau beschränkt sich, wenn überhaupt, auf den Partner; wenn sie sich für einen Beruf/die Kunst entscheidet, so schließt das die Partnerschaft ausdrücklich aus.

In der Figur der weiblichen Heldin in Russland fallen gewissermaßen die stärkere weibliche Beschränkung und die Gebundenheit durch die russischen gesellschaftlichen Verhältnisse zusammen: Sie ist die einzige Zentralfigur, die sich ausschließlich innerlich in der Transitionsphase befindet, während ihre äußeren Lebensumstände bereits festgelegt sind. Sie hat keine Wahl in Bezug auf den Ehemann oder die Lebensform und keine Möglichkeit des Ausbruchs. Das Problem der russischen Frau ist also noch komplexer als das des Mannes: Sie ist zum einen durch die Gesellschaft und die Aristokratie festgelegt, zum anderen aber durch die weibliche Rollennorm (mit den vier Aufgaben Ehefrau, Mutter, Hausfrau und Gesellschaftsdame), die keinen Bewegungsspielraum zulässt. Die Rollennorm des Mannes gesteht diesem, wie es in den Texten heißt, mehr Freiheiten zu und wird darüber hinaus von den Männern nicht als störend empfunden. Wenn sich die Protagonistin, analog zum russischen männlichen Helden, als Künstlerin versteht, so verschärft sich das Problem noch, da dies der weiblichen Rollennorm entgegensteht.

Interessanterweise enden aber die weiblichen Helden in Deutschland und Russland nicht wie die männlichen in der *Katastrophe*, sondern sie finden sehr häufig am Ende eine *lebbare Lösung* für sich. Während die männlichen Protagonisten nicht über das pubertäre Stadium der Transition hinauskommen, finden die Heldinnen der Autorinnen eine Lösung für sich und ihren Lebensentwurf und treten in das Stadium der Reife ein. Die Lösung der Frauen ist nur eine suboptimale, aber sie ist zum Teil alltagstauglich. Darüber hinaus bleibt die Lösung der Frauen stets im Rahmen des Gegebenen, welches sogar häufig in seinem Status bestätigt wird. Sie stellt in der Regel keinen Ausbruch in eine andere Welt und ein anderes Leben dar.

Für die weiblichen Helden beider Länder gilt außerdem, dass für sie das Inzest-Thema keine Rolle spielt. Den Grund hierfür sehe ich darin, dass die Inzestproblematik für die Entwicklung des weiblichen Individuums von untergeordnetem Stellenwert ist. Folglich hat auch die Mutter eine gänzlich andere Bedeutung für die jungen Frauen. Sie muss nicht wie die Mutter des jungen Mannes rigoros verlassen werden, es ist vielmehr im Gegenteil so, dass ihr unfreiwilliger Verlust die Frau ihrer Wurzeln und ihres Schutzes beraubt.

2. Eines der auffälligsten und fast in jedem Text variierten Themen ist die *Dreieckssituation* auf der Ebene der Figurenkonstellation. Der deutsche männliche Held steht zwischen zwei Frauen/Frauentypen, die zwei Lebensweisen verkörpern: die Kunst und das bürgerliche Familienleben. Er hat einerseits die Wahl zwischen beiden Frauen und Lebensformen, zum anderen konnte die Interpretation zeigen, dass der Held von anderen Figuren darin unterstützt wird, beide Lebensformen miteinander zu verbinden, was durch die Texte implizit als ideal bewertet wird.

Diese für die deutschen Texte typische Basiskonstellation des Dreiecks fehlt bei den russischen Texten männlicher Autoren entweder ganz, oder sie wird dahingehend modelliert, dass sich durch die Dreieckskonstellation keine Situation der Wahl ergibt – das Individuum bleibt in passiver Geworfenheit.

Anders bei den Frauen: Hier wird das Dreieck sowohl in Deutschland als auch in Russland in fast allen Texten aufgegriffen, wiederum aber mit einer ‚weiblichen Wendung'. Diesmal steht eine Frau zwischen zwei Männern/Männertypen, von denen ebenfalls der eine dem Bereich der Kunst und der andere dem Bereich des Familienlebens näher steht, doch verbindet sich damit für die Frau keinesfalls die Wahl zwischen Künstlertum und Familie. Die Frau steht zwischen einem künstlerischen ‚idealen Geliebten' und einem groben Mann der Allianzehe, so dass die Dreieckskonstellation bei den Frauen verknüpft ist mit dem *Konflikt zwischen Liebes- und Allianzehe*, der in den Texten männlicher Autoren allenfalls am Rande besprochen wird.

Die Allianzehe (und mit ihr der typische Ehemann der Allianzverbindung) wird in allen Texten deutscher weiblicher Autoren als unglücksbringend für die Frau bewertet. Die Lösung, die die Mehrzahl der Texte vorschlägt, hängt mit der Voraussetzung zusammen, dass die Frau die Entscheidungsmacht über die Wahl des Partners erhält. Unter der Voraussetzung der freien Wahl, so sagen die Texte weiter, bestehe die lebbarste Lösung in der ‚freiwilligen Allianzehe', einem Vernunfts- und Freundschaftsbund ohne Erotik. Ein eigenständiger weiblicher Lebensentwurf (z. B. als Künstlerin) ist dagegen nur auf der Grundlage des Verzichts auf Ehe und Familie realisierbar, worin sich die Inkommensurabilität der Geschlechter ausdrückt, was aber keine wie auch immer geartete Lösung darstellt.

Die Situation der Wahl stellt sich für die Frauen in den russischen Texten weiblicher Autoren indes nicht ein. Die unfreiwillige Allianzverbindung wird ebenfalls als unglückbringend bezeichnet, während eine Konvenienzverbindung, die beiden Seiten Vorteile bringt, auch der Frau ein angenehmes Leben beschert, sofern sie sich mit dem Gegebenen zu arrangieren weiß. Doch die

Frau hat niemals die Wahl des Ehepartners, und die Begründung hierfür stellt wiederum eine Steigerung der deutschen Situation dar: Sie kann keinen anderen Mann finden, weil es keine anderen, ‚besseren' Männer gibt.

3. Diese Beobachtung muss im Zusammenhang mit einem weiteren Thema genauer erläutert werden, nämlich mit dem der *romantischen Liebe*. Die Heldinnen in den Texten deutscher weiblicher Autoren nämlich kennen die große romantische Liebe (die erste, die einzige, die auf den ersten Blick sich einstellende, die leidenschaftliche, die unbedingte bis zum Wahnsinn usw.). Sie lernen aber von ihren Müttern oder aus eigener Lebenserfahrung, dass die romantische Liebe sich nicht dauerhaft leben lässt. Die Ausschließlichkeit dieser Zweierbeziehung ist destruktiv für die menschliche Gemeinschaft. Darüber hinaus versiegt das leidenschaftliche Gefühl in der Ehe, was mit einer (defizitären) männlichen Liebesfähigkeit begründet wird, so dass die Frau in der Ehebeziehung unglücklich wird. Will man die romantische Liebe erhalten, so kann dies nur im Verzicht auf dieselbe geschehen.

In den Texten russischer weiblicher Autoren wird nun nicht über die Abnutzungserscheinung und Alltagsuntauglichkeit dieses Liebeskonzepts gesprochen, sondern es wird der romantischen Liebe gänzlich ihre Existenz abgesprochen. Die romantische Liebe gibt es nicht, und es gibt vor allem keine Männer, die fähig wären, so stark zu lieben und den Erhalt dieser Liebe durch Verzicht zu realisieren. Die Männer gehören vielmehr alle der männlichen Welt der Allianzverbindungen an, wenn sie nicht gar Betrüger sind, die die Frau sexuell verführen wollen. Die Frauen leben so in dem Spannungsfeld zwischen Sehnsucht nach Liebe und der Unmöglichkeit von Liebe zwischen den Geschlechtern und haben nur die Wahl zwischen dem Arrangement mit dem Bestehenden und dem Untergang. Das Bild der Geschlechterbeziehung ist ein gänzlich pessimistisches für die gegenwärtige Realität, die Autorinnen entwickeln aber dennoch suboptimale, lebbare Lösungen im Rahmen des Gegebenen.

Geht es bei den weiblichen Autoren um die Lebbarkeit des Konzeptes und die Möglichkeit des Zusammenlebens der Geschlechter überhaupt, so knüpft sich das Konzept der romantischen Liebe bei den deutschen männlichen Autoren stets an das Thema Kunst und Künstlerschaft, so dass die romantische Liebe hier als die Liebe des romantischen Künstlers dargestellt wird. Das Konstrukt der männlichen Künstlerliebe sieht keine Verbindung von Liebe und Künstlerschaft vor, sondern ein Ausnutzen der Frau für die eigene Selbstfindung und für die Kunstproduktion (als Muse). Diese Liebe ist narzisstisch und projektiv und somit nicht als Zweierbeziehung lebbar und

nicht gemeinschaftstauglich. Der männliche Künstlerheld strebt eine solche dauerhafte Partnerschaft auch gar nicht an, denn ihm geht es in erster Linie um die Kunst. Dies wird allerdings als zum Scheitern verurteilt dargestellt, denn es endet in der tödlichen Katastrophe. Gilt das Scheitern der romantischen Liebe bei den deutschen Autorinnen als Problem der männlichen Liebesweise im Allgemeinen, wird es auf Seiten des männlichen Autors Hoffmann als Problem der männlichen Künstlerliebe spezifiziert.

Die Auseinandersetzung mit dem Konzept der (romantischen) Liebe bei den männlichen russischen Autoren nähert sich dem ihrer weiblichen Kolleginnen stärker an als dem ihrer deutschen: Die Beziehung der Geschlechter ist grundlegend gestört, es scheint kein positives Miteinander der Geschlechter zu geben, so dass die romantische Liebe in tödlicher Katastrophe endet. Dies wird auch wieder mit den gesellschaftlichen Macht- und Hierarchieverhältnissen in Bezug gebracht: Die Situation der Entscheidungsohnmächtigkeit der Individuen, der passiven Geworfenheit und der Austauschbarkeit lässt nicht zu, dass ein Konzept wie die romantische Liebe Fuß fasst.

4. Eine Besonderheit der männlichen Liebe (der romantischen Künstlerliebe), die in allen vier Textgruppen anzitiert, aber nur in den Texten der männlichen Autoren in Bezug auf die männlichen Helden wichtig wird, ist die *polare Weiblichkeitsimago*. Die Liebesweise des romantischen Künstlerhelden impliziert stets eine Aufspaltung der Frau in zwei Imagines, eine positive und eine negative, welche sich häufig bis zur Aufspaltung in heilig vs. dämonisch steigert. Beide Imagines ermöglichen es dem männlichen Helden, die Frau zu derealisieren und sie zur *Kunstfigur* zu machen. Dadurch wird die reale Partnerschaft vermieden, statt dessen soll die Frau nur als *Muse* für die Kunst fungieren. Diese Aufspaltung der Frau in zwei Imagines läuft Hand in Hand mit einer Aufspaltung der eigenen Liebe in zwei Bereiche, die ich mit Freud als die sinnliche und die zärtliche Liebe bezeichnet habe. Die zärtliche, unerotische Liebe verbindet sich mit der potentiellen Ehepartnerin, die sinnliche, erotische Liebe ist der Muse/Kunstfigur vorbehalten. Dadurch, dass die Erotik aber in der Kunst sublimiert wird, wird sie vermieden (Sublimierung als eine Form der Verdrängung). Somit gewinnt der Mann (scheinbar) Macht und Kontrolle über die Frau und grenzt sie durch die Derealisierung (in den Bereich des Überirdischen oder Dämonischen) aus der Realität aus. In den Texten Hoffmanns wird die männliche polare Frauenimago, das Männlichkeitskonstrukt des romantischen Künstlers und die Aufspaltung in sinnliche und zärtliche Liebe als fehlerhaft dargestellt. Sie verhindern nicht nur ein Alltagsleben, sondern auch die Produktion wahrer Kunst. Diese, so

wird implizit nahegelegt, könnte durch die Integration beider Liebesweisen und die Anerkennung der Frau als eines eigenständigen Menschen erfolgen. Diesen Schritt der zumindest impliziten Kritik gehen die russischen Texte männlicher Autoren nicht.

5. Für die russischen Texte gilt statt dessen allgemein, dass der *Machtaspekt* zwischen den Geschlechtern und auch in allen anderen zwischenmenschlichen Beziehungen sowie zwischen Individuum und Gesellschaft eine besonders große Rolle spielt. Besonders die Frau, so heißt es bei den männlichen Autoren, muss unter der Kontrolle des Mannes verbleiben, um nicht eine tödliche Wirkung auf diesen auszuüben. Der Machtkampf zwischen Mann und Frau dient also keinem ‚höheren Zweck' (wie bei den Künstlerhelden deutscher Autoren), sondern erhält etwas Willkürliches. Menschliche Beziehungen erscheinen in den Machtstrukturen einer unveränderbaren Welt gefangen.

6. Die bereits mehrfach angesprochenen Themen Aufspaltung in sinnliche vs. zärtliche Liebe bzw. in Kunst vs. Liebe/Familie stellen einen wichtigen Komplex in allen vier Textgruppen dar, den ich mit dem Begriff der *zwei Welten* zuammenfassen möchte. Die zwei Welten präsentieren sich als *Realität* im Gegensatz zum *Idealen*, wobei das Ideal zwei Ausprägungen hat: die *Kunst* und die *Liebe*. Alle zentralen Figuren, Männer und Frauen gleichermaßen, stehen vor der Notwendigkeit, einen Umgang mit diesen beiden Welten für ihr Leben zu finden.

In den deutschen Texten männlicher Autoren verkörpert die Frau das Symbol für die höhere Welt = Kunst, so dass die Suche nach der Frau eine Suche nach einem höheren Ideal darstellt. Der Mann nimmt die Frau durch Kunst in Besitz, das heißt er sublimiert die Erotik in der Kunst und spaltet die zärtliche Liebe in den Bereich des Profanen ab. Dies hat jedoch häufig die Konsequenz, dass er scheitert, und zwar als Mensch wie als Künstler. Sein Scheitern ist ein individuell verschuldetes, denn es gibt zahlreiche Helfer, die den Helden auf den ‚richtigen' Weg zu bringen versuchen. Dieser besteht nicht in dem romantischen Ausschließlichkeitsmodell, sondern in einer Integration des Idealen in die Wirklichkeit, was natürlich auch impliziert, dass es das Ideal tatsächlich gibt und dass eine Integration möglich ist – eine Integration der Liebe in die Ehe, der Kunst in den Alltag, der Liebe in die Kunst usw.

In den russischen Texten männlicher Autoren dagegen wird dem idealen Reich die Existenz abgesprochen. Das Ideal ist nicht mehr ein kollektiv vorgestelltes, sondern nur noch das einer individuellen Person und darüber hinaus ist es ein Betrug. Da gleichfalls die Realität Lüge und Schein ist, befindet

sich das Subjekt in einer gänzlich ausweglosen Situation, die keinen positiven Lebensentwurf zulässt und schon gar nicht die Verbindung der zwei Welten. Die hierarchische Gesellschaft fungiert als unüberwindliche Barriere zu einer möglichen Utopie, so dass der Held, obwohl er sich in derselben Ausgangssituation wie der deutsche Held befindet, nicht zu einem Ideal strebt.

In den deutschen Texten weiblicher Autoren wird die Existenz der zwei Welten hauptsächlich mit dem Ideal der *Liebe* in Verbindung gebracht. Wie im Zusammenhang mit der romantischen Liebe bereits gesagt, darf die ideale Liebe nicht real werden, da sie sonst endet. Auch ein eigenständiger weiblicher Lebensentwurf (z. B. für die Künstlerin, deren Ideal in der Kunst besteht) ist nur durch den Verzicht auf Liebe und Partnerschaft möglich. Es besteht jedoch ein fundamentaler Unterschied zum männlichen Konzept: Die weiblichen Autoren plädieren im Gegensatz zu den männlichen nicht für die Integration von Liebe/Ehe und Erotik, sondern für die Trennung beider Bereiche. Dies hängt wiederum mit der Schwerpunktsetzung (Kunst bei den männlichen Autoren, Lebenskonzepte bei den weiblichen Autoren) zusammen: Die lebbare Liebe/Ehe funktioniert, wie es heißt, nur auf der Grundlage einer Ausgrenzung der Erotik, welche in Kunst oder in Nächstenliebe und Tugendhaftigkeit sublimiert werden kann.

Für die Heldinnen in den russischen Texten weiblicher Autoren gilt auch in besonderem Maße, dass sie einen Lebensentwurf im Spannungsfeld von zwei Welten finden müssen, wobei sie wiederum eine ganz eigene Variante entdecken: Das Ideal, das hier verkörpert ist als Kunst und als ideale Liebe, ist positiv, individuell und existent (bei den russischen Männern ist es individuell, aber inexistent; bei den deutschen Männern existent und kollektiv). Die Frau in diesen Texten kann und vor allem darf ihre Idealwelt und die ideale Liebe niemals real werden lassen, womit klar ist, dass auch hier die ideale Liebe eine irreale Liebe ist, die Erotik ausgrenzt bzw. sublimiert. Das Realwerden des Ideals führt zur Katastrophe. Die Verbindung der zwei Welten für die russische Heldin besteht also nicht in einer Integration des Ideals in die Realität, sondern darin, sich in dem Spannungsfeld zwischen Realität und Ideal einzurichten. Das Besondere der russischen Variante besteht darin, dass die Idealwelt der Kunst oder der Liebe als Gegengewicht zu der realen Gesellschaft im idealen, also rein imaginären Zustand erhalten bleiben muss, um der Heldin als Überlebensutopie innerhalb der als negativ bewerteten Wirklichkeit dienen zu können.

7. Der Held bzw. die Heldin, die in dem Konflikt zwischen den beiden Welten, dem Ideal und der Realität, steht, ist stets ein Künstler oder ein

Mensch mit einem Sinn für das Höhere/Künstlerische. Dies ist indes bei den weiblichen Autoren zumeist weniger konkret als bei den männlichen. Konkrete *weibliche Künstlerschaft* wird von den weiblichen Autoren nur selten thematisiert (von den männlichen gar nicht) – in der Regel handelt es sich bei den Heldinnen um poetische Gemüter oder sensible Frauen mit Sinn für künstlerische Dinge. Dort, wo weibliche Künstlerschaft dargestellt wird, bringt diese die Frau in noch größere Konflikte mit ihrer Rollennorm, als die Frau sie ohnehin qua Geschlecht schon hat, da die weibliche Rolle die Kunstproduktion ausdrücklich ausschließt. Dies hängt mit zwei Diskurskonzepten der Zeit zusammen, nämlich dem Rollenkonstrukt Frau und der Geschlechterdichotomie oder polaren Geschlechtscharakteristik.

8. Das *Rollenkonstrukt Frau* wird in allen vier Textgruppen angesprochen. Es definiert die Frau nach der Tradition Rousseaus über den Bereich der Liebe und leitet daraus die so genannte weibliche Bestimmung ab, welche die Frau bestimmten Sphären (s. Geschlechtercharakteristik) zuteilt und ihr spezifische ‚weibliche Aufgaben' zuweist. Es handelt sich in Russland und Deutschland jeweils um vier Aufgaben, von denen sich die ersten drei in beiden Ländern überschneiden: Ehefrau, Hausfrau, Mutter. Ein entscheidender Unterschied zwischen Deutschland und Russland besteht darin, dass die vierte Aufgabe der deutschen Frau, nämlich Wohltäterin der Armen zu sein, eine Verbindung mit dem ‚Volk' herstellt, diejenige der russischen Frau, nämlich Gesellschaftsdame zu sein, sie dagegen ausdrücklich als der Aristokratie zugehörig und vom Volk abgetrennt betrachtet. Die weiblichen Autoren betonen nun, dass die Frau in jedem Fall in einem privaten oder pseudo-öffentlichen weiblichen Raum verbleibt, der sie aus den diskursmächtigen Bereichen der Gesellschaft ausgrenzt. Die scheinbare Erhebung der Frau wird als ausgrenzende männliche Imago entlarvt, die darüber hinaus widersprüchlich ist und die Frau nicht glücklich machen kann.

9. Die mit dem Rollenkonstrukt Frau verbundene Zuweisung zu bestimmten Sphären ist Teil einer allgemeinen *dichotomischen Geschlechtercharakteristik*, welche im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs um und nach 1800 sehr mächtig war und in vielen literarischen Texten direkt oder indirekt zur Sprache kommt. Sie verweist die beiden Geschlechter in zwei voneinander getrennte und in Opposition zueinander stehende Bereiche (z. B. Öffentlichkeit vs. Privatheit, Kultur vs. Natur) und spricht ihnen dichotomische Charaktereigenschaften zu (z. B. Rationalität vs. Emotionalität). Der Mann steht in diesem Ordnungsraster für die Norm (den eigentlichen Menschen), während die Frau als das Abweichende gilt, das einen Platz ober- oder unter-

halb des Menschlichen zugewiesen bekommt. Auch in den vier Textgruppen der vorliegenden Untersuchung wird die Geschlechterdichotomie häufig anzitiert, und sie liegt den dargestellten Geschlechterbeziehungen oft zugrunde. Die im zeitgenössischen Diskurs als naturgegeben verstandene Polarität wird von den männlichen und weiblichen Autoren der hier untersuchten Texte gleichermaßen als künstliches Konstrukt entlarvt und darüber hinaus negativ bewertet und in der Textwelt aufgehoben. Die russischen männlichen Autoren stellen hier die einzige Ausnahme dar. Gogol' als der wichtigste Vertreter dieser Textgruppe bestätigt als einziger ganz dezidiert die Polarität der Geschlechter und betont die grundsätzliche Verschiedenartigkeit von Männern und Frauen, entwirft aber auch kein Bild eines möglichen positiven Zusammenlebens der Geschlechter im Rahmen dieses Konzeptes.

10. Alle anderen drei Textgruppen heben die als negativ bewertete Geschlechterpolarität in einem Konzept der *Androgynität* auf, womit eine ideale Verbindung von als männlich und weiblich erachteten Geschlechtscharakteristiken und den entsprechenden Sphären gemeint ist. Nur die Verschmelzung der Merkmale, die im Rahmen des Polaritätskonstrukts auf die beiden Geschlechter aufgespalten sind, könnte, wie die Texte nahelegen, die Verbindung von sinnlicher und zärtlicher Liebe, die Verbindung der zwei Welten, wahres Künstlertum und die Produktion hoher Kunst, ein alltagstaugliches Leben und ein Zusammenleben der Geschlechter ermöglichen. Im Rahmen der Polarisierung der Geschlechter dagegen, so die Texte weiter, ist das Zusammenleben von Männern und Frauen grundlegend gestört. Außerdem kommt in den drei Textgruppen zum Ausdruck, dass es vor allem die Männer sind, die sich mit der Androgynisierung der Geschlechter auseinandersetzen und diese akzeptieren müssen. Besonders bei den russischen weiblichen Autoren wird zudem betont, dass die reale und ideelle Trennung der Geschlechter zu einer Pervertierung des jeweiligen Geschlechts führt. Androgynität bedeutet hier vor allem die Feminisierung und damit Verbesserung der Männer und, als Konsequenz daraus, eine Verbesserung der Gesellschaft. Die weibliche Sichtweise hebt gegenüber der männlichen neben dem Aspekt des Zusammenlebens der Geschlechter die Auswirkungen der Polarität speziell auf die Frau hervor.

11. Das letzte Thema, das ich in dieser Zusammenfassung ansprechen möchte, steht nur in den russischen Texten im Vordergrund und wird in Deutschland nicht fokussiert. Es handelt sich um die Problematik der *Emotionen*. Gefühle aus dem zwischenmenschlichen Bereich erscheinen hier stets als fremd und höchst problematisch, und die Figuren versagen in Situati-

onen, die eine emotionale Kompetenz verlangen. Dies wird in den *svetskie povesti* (Gesellschaftserzählungen) auf die pervertierten Konventionen der aristokratischen Gesellschaftsschicht zurückgeführt, die das Denken, Fühlen, Sprechen und Handeln der Menschen kollektiv vorgibt und die eine Erziehung verfolgt, welche auf die Vernichtung des Gefühls zielt. Die Androgynisierung, die, wie die Texte der russischen weiblichen Autoren hervorheben, vor allem eine Feminisierung des Mannes bedeutet, würde demgegenüber heißen, der Emotionalität ein stärkeres Gewicht zuzusprechen. Die gesellschaftlichen Situationen, die in den Textwelten entworfen werden, erfordern zunehmend eine emotionale Kompetenz ihrer Mitglieder, und die Texte legen den Umkehrschluss nahe, dass das Zulassen der Emotionen die Gesellschaft positiv verändern könnte.

Bezug zu den theoretischen Überlegungen

Abschließend möchte ich noch einmal den Bezug zu meinen theoretischen Vorüberlegungen herstellen. Vor allem drei Aspekte aus der von mir dargestellten und entwickelten Theorie fanden in den Untersuchungen ihren Niederschlag: 1. Die Positionierung der Untersuchung zwischen den Forschungsrichtungen feministische Literaturwissenschaft, Gender-Forschung und Männerstudien; 2. die Überlegungen zu Diskurs, Geschlecht und literarischem Text und 3. die Thesen zur *sex-gender*-Relation.

1. Obwohl sich die Gender-Studien zum Ziel gesetzt haben, den Fokus von Frauen auf Geschlechterbeziehungen zu verlagern und eine Verschiebung von Literatur- zu Kulturwissenschaft herbeizuführen, stehen nach wie vor oft der Ausschluss von Frauen und der patriarchalische Unterdrückungszusammenhang als zentrale Themen im Zentrum der Untersuchungen. Bei dem Anliegen, Gender-Forschung als die Erforschung von Geschlechter*beziehungen* ernst zu nehmen, haben sich die Männerstudien als hilfreich erwiesen. Die Männerforschung hat plausibel dargestellt, wie problematisch es ist, Männer als eigenständigen Untersuchungsgegenstand aus der Forschung auszuschließen, da – wie von feministischer Seite argumentiert wird – Männer sowieso stets als die Norm des Menschen gegolten haben und Forschungen in ihrem Interesse und aus ihrem Blickwinkel durchgeführt worden sind. Die Beibehaltung der Gleichsetzung Mann = Mensch führt dazu, der Frau wiederum eine Sonderrolle zuzuweisen. Außerdem schließt diese Gleichsetzung ebenso die meisten Männer aus, da die Idealnorm nur für einen geringen

Prozentsatz der männlichen Bevölkerung Gültigkeit hat, und sie ignoriert den Mann als eigenes Geschlechtswesen.

Das in Westeuropa auch zur Zeit der Romantik herrschende Geschlechterarrangement mit männlicher Dominanz stellt, wie die Männerforscher sagen, für die Männer nicht nur einen Gewinn dar, sondern auch einen Leidensdruck. Macht und Privilegien sind nicht mit Freiheit und der freien Wahl der eigenen Rolle verbunden, sondern mit Zwängen und Konformitätsdruck. Die Idealnorm der hegemonialen Männlichkeit stellt einen permanenten Druck und eine Messlatte des Scheiterns dar. Abweichungen von der Männlichkeitsnorm sind streng gesellschaftlich tabuisiert, Männer stehen unter Identitätszwang und einem Differenz-Tabu, d. h. sie müssen ihre weiblichen Anteile sowie ihre homoerotischen Neigungen strikt unterdrücken. Da Männlichkeit anders als Weiblichkeit vom pränatalen Stadium an ein schwer zu erwerbender und störanfälliger Status ist, steht das männliche Kind in seiner Entwicklung und bei der Internalisierung von Männlichkeitsnormen unter dem Zwang einer rigorosen Trennng von dem primären Identifikationsobjekt (der Mutter) und der Aufrechterhaltung dieser Trennung, was zu einem Hass auf das Unterdrückte, also das Weibliche, Nähe und Bindung führen kann.

In den Textanalysen habe ich stets drei Bereiche fokussiert, nämlich Weiblichkeitskonstrukte, Männlichkeitskonstrukte und Geschlechterbeziehungen. Dass die weiblichen Figuren in den Texten der Schriftstellerinnen als in machtlosen Positionen befindlich dargestellt werden und diese häufig beklagen, anprangern oder zu unterlaufen versuchen, ist nicht wirklich überraschend und soll an dieser Stelle nicht näher ausgeführt werden. Weniger erwartbar dagegen erscheinen die Ergebnisse der Analysen von *Männlichkeitskonstrukten*, welche die theoretischen Prämissen der Männerstudien bestätigen. Zwar zeigt es sich, dass sich die männlichen Figuren in den Texten männlicher und weiblicher Autoren gleichermaßen in einer gesellschaftlich mächtigeren Position gegenüber den Frauen befinden, sie sind aber nicht an sich machtvoll und unproblematisch in ihrer Männlichkeitsrolle. Sowohl die gesellschaftliche Männlichkeitsnorm als auch die Norm des abweichenden romantischen Künstlers außerhalb der Gesellschaft stellen Messlatten dar, an denen die meisten Protagonisten scheitern (z. B. bei Hoffmann und Gogol'). Nicht nur das Scheitern des Adoleszenten an der Männlichkeitsnorm wird in den Texten thematisiert, sondern auch der problematische Weg der Ausbildung von männlicher Identität. Dieser steht unter dem Gebot der rigorosen Trennung von der Mutter und der Aufrechterhaltung dieser Trennung. Die Textanalysen machten deutlich, dass dieser Zwang, das primäre Identifizie-

rungsobjekt psychisch und physisch zu verlassen, zu einer Aufrechterhaltung inzestuöser Phantasien und letztendlich zu einer inzestuösen Fixierung führt, welche eine stabile Partnerschaft des Adoleszenten unmöglich macht (besonders bei Hoffmann).

Als Folge des zwanghaften Ausschlusses von weiblichen Anteilen (Differenz-Tabu) müssen wohl die zahlreichen dargestellten Männergemeinschaften betrachtet werden, die alles Weibliche ausgrenzen, vor allem aber die an die alte Symbiose erinnernden Aspekte Nähe und Bindung. Generell fällt (vor allem bei den weiblichen Autoren) auf, dass vor allem die Männer als bindungsunfähig dargestellt werden, dass sie entweder zu keiner Liebe fähig oder nicht in der Lage sind, die Liebe dauerhaft zu erhalten und zu leben. Diese Ablehnung von Weiblichem und die Unfähigkeit zu Nähe und Bindung können psychoanalytisch als die Ablehnung des Unterdrückten und Verdrängten interpretiert werden. Auffällig ist, dass in den Texten sowohl der männlichen als auch der weiblichen Autoren vor allem die Männer dafür verantwortlich sind, dass die Liebesbeziehung zwischen den Geschlechtern scheitert.

Die Beziehung der Geschlechter ist in fast allen Texten von dem Wunsch und der Sehnsucht nach *Liebe und Gemeinschaft* einerseits und der Unmöglichkeit ihrer Realisierung andererseits geprägt. Dies liegt nicht, wie die Texte nahelegen, an den jeweils individuell dargestellten Figuren, sondern an den *Normen und Rollen* von Weiblichkeit/Frauen und Männlichkeit/Männern, welche nicht kompatibel zu sein scheinen. Die Untersuchungsergebnisse, welche stets auch die sozio-historischen und diskursiven Bedingungen der Zeit mitberücksichtigt haben, konnten nur durch die Betrachtung von Frauen *und* Männern und ihren *Beziehungen* zueinander erlangt werden. Die Männerforschung lieferte für den dezidiert genderorientierten Ansatz der Untersuchung einen wichtigen Beitrag.

2. Die Textanalysen konnten weiterhin zeigen, dass die Konstrukte von Männlichkeit, Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen *diskursive Formationen* sind, die mit anderen Diskurssträngen der Gesellschaft in Verbindung stehen.

Die Kategorisierungen (von Männlichkeit und Weiblichkeit) werden von den Diskursteilnehmern – hier den Autorinnen und Autoren, welche die Figuren der Texte sprechen lassen – nicht jeweils neu erfunden, sondern sie existieren im Diskurs, der dem individuellen Text vorgeschaltet ist. Dies wurde besonders durch den Vergleich von Texten unterschiedlicher Autoren, weiblicher und männlicher und aus zwei verschiedenen Nationen stammender, deutlich, in denen jeweils sehr ähnliche Diskurselemente zur Sprache

kamen. Dass die Individuen aber nicht nur passive Objekte des Diskurses sind, sondern auch aktiv Beteiligte, die durch Handlung Wirklichkeit herstellen, macht sich daran bemerkbar, dass jeder Autor und jede Autorin eigene Schwerpunkte setzt, welche ihrerseits in den Diskurs eingehen (z. B. durch die Auseinandersetzung eines späteren Autors mit einem früheren, wie dies bei Hoffmann und Gogol' der Fall ist).

Die enorme Zählebigkeit von manchen diskursiven Konstrukten, die sich zum einen daraus erklärt, dass die Konstrukte im Laufe der Zeit naturalisiert und nicht mehr als gemacht wahrgenommen werden, zum anderen daraus, dass die Individuen aus den diskursiven Konstrukten psychischen Nutzen ziehen, findet in den Texten darin ihren Niederschlag, dass die Geschlechterdichotomien als solche oft nicht hinterfragt werden. Dies gilt besonders für die männlichen Autoren. Die weiblichen Autoren, welche als reale Frauen aus diesen Diskursen weit weniger Nutzen gezogen haben, stellen die Dichotomie viel häufiger in Frage, zumindest erdenken sie für ihre weiblichen Figuren Wege, um sich den Auswirkungen der Dichotomie zu entziehen.

Die in der feministischen Literaturwissenschaft häufig formulierte Annahme eines patriarchalischen Unterdrückungszusammenhanges mit der Frau als Opfer widerspricht der Vorstellung vom Funktionieren des Diskurses. Im Sinne der Diskurstheorie nehmen alle Menschen einer Gesellschaft am Diskurs Teil, sie produzieren und reproduzieren den Diskurs, wobei Macht nicht einsinnig von oben nach unten läuft. Dies zeigte sich in den Texten in besonders auffälliger Weise bei Karolina Pavlova, welche das Phänomen darstellt, dass ausgerechnet die Mütter ihre Töchter in ein Leben und einen Diskurs zwingen, unter dem sie selbst gelitten haben. Zwar gewinnen diese Frauen durch ihr Leben als aristokratische Frau neben dem Verzicht auf wichtige Anteile ihres Mensch- und Frauseins auch viele Privilegien – ziehen also psychisch und real Nutzen aus den Diskurskonstrukten –, vor allem aber hinterfragen sie die als natürlich angesehenen Konstrukte nicht, sondern geben sie als selbstverständlich weiter.

Anders als in den Texten der deutschen Autorinnen und Autoren war in den Texten der russischen Autorinnen und Autoren neben der Kategorie Geschlecht eine weitere Kategorie sehr diskursmächtig, nämlich die der *Klasse*. Stellte in allen anderen der hier untersuchten Werke das Geschlecht die wichtigste und gleichzeitig problematischste Kategorie dar, war sie in den russischen Texten untrennbar mit der Kategorie der Klasse verknüpft. Die diskursiven Konstrukte von Weiblichkeit und Männlichkeit waren hier stets

Konstrukte von Weiblichkeit und Männlichkeit der Aristokratie mit ihren speziellen Regeln und Konventionen.

Die Besonderheit der *Kategorie Geschlecht* zeigte sich in allen Werken: Das Geschlecht ist omnipräsent, unentrinnbar, und es funktioniert nicht in erster Linie als Opposition, sondern als Verbindung zwischen zwei Gruppen. Die Problematik in der Zeit der Romantik besteht darin, dass die herrschende Vorstellung von den Geschlechtscharakteren eine Opposition zwischen Männern und Frauen konstruiert und der Frau kein eigenständiges Leben in der Beziehung ermöglicht. Dadurch besteht ein unauflösbarer Konflikt zwischen der notwendigen Verbindung zwischen Männern und Frauen, die ein Miteinander statt eines Gegeneinanders erfordert, und der Unmöglichkeit, eine solche Beziehung befriedigend für beide Parteien zu leben. Häufig formulieren die Texte gerade Pessimismus und unauflösbare Aporien, da das Miteinander ersehnt wird, aber unmöglich ist und gleichzeitig klar ist, dass die Konflikte der Geschlechterbeziehung nicht durch Absage an eine Verbindung gelöst werden können (z. B. bei Fischer). Umso auffälliger ist es, dass andere Autoren (besonders Hoffmann) und Autorinnen (besonders Gan) ein Ideal der Androgynität entwerfen, das bei Gan vor allem auch die Utopie einer Gesellschaft ohne Geschlechtergrenzen ist.

Die Textanalysen und der Vergleich der Texte weiblicher und männlicher sowie russischer und deutscher Autoren haben gezeigt, dass literarische Texte als historische Dokumente dienen können, die als Seismographen für bestimmte Diskursstränge und Elemente des Diskurses dienen können, sofern man ihre Literarizität gebührend in Rechnung stellt. Das besondere Funktionieren literarischer Texte birgt eine Informationshaltigkeit, welche andere – öffentliche – historische Dokumente entbehren. Vor allem in den Werken der weiblichen Autoren macht sich dies bemerkbar. Während man annehmen kann, dass die Frauen um 1800 sich zur ihrer Rolle nicht kritisch und öffentlich hätten äußern können, verbirgt sich in ihren Texten unter der Maske der Erfüllung von Normen häufig Subversion und kritische Bloßstellung derselben (besonders bei Fischer und Gan).

3. Meine Vorstellung von der *sex-gender*-Relation ging von einer Anerkennung der zwei biologischen Geschlechter (*sex*), Männer und Frauen, aus. Eine Negierung der Zweigeschlechtlichkeit ist wissenschaftlich nicht haltbar, erschwert die wissenschaftliche Verständigung und ist historisch nicht angemessen. Darüber hinaus berücksichtigt die Anerkennung von zwei biologischen Geschlechtern den Bereich der biologischen Reproduktion (Sexualität, Schwangerschaft, Geburt, Stillen). *Gender* als soziales Geschlecht, so

meine These weiter, wird dagegen weiter gefasst und muss nicht zwangsläufig aus *sex* hervorgehen und muss auch nicht zwangsläufig nur zwei Geschlechter umfassen.

Während in vielen Diskurssträngen der Zeit um 1800 (z. B. in Wissenschaft, Philosophie, Populärphilosophie) die so genannten Geschlechtscharaktere, die Männern und Frauen bestimmte Eigenschaften zuordnen (z. B. Emotionalität vs. Rationalität) und ihnen getrennte Bereiche zuweisen (z. B. Natur vs. Kultur) als naturgegeben, also biologisch, angesehen wurden, nehmen die hier untersuchten Autorinnen und Autoren in ihrer Mehrzahl einen sehr viel reflektierteren Standpunkt ein. Gerade die Autorinnen entlarven die Geschlechtscharaktere als soziale Konstrukte, welche den Frauen – oft unter der Maske einer scheinbaren Erhebung – unterlegene Positionen gegenüber den Männern zuweisen. Der *gender*-Aspekt, also die Gemachtheit, der Konstruktcharakter und das Diskursive und Soziale des Geschlechts, die gesellschaftliche Bedeutung von Männlichkeit und Weiblichkeit spielt in den Texten gegenüber dem Aspekt des biologischen Geschlechts eine größere Rolle. Wenn soziale Rollen und Normen diskutiert und als künstliche Konstrukte und Festschreibungen bloßgestellt werden, dann geht es stets um den Bereich des *gender*. Die von den radikalen Konstruktivisten vollzogene Ablehnung der Zweigeschlechtlichkeit an sich kann jedoch keine Lösung des Problems darstellen. Denn die Texte demonstrieren auch, dass sich die Individuen, die sich sozial arrangieren müssen, dennoch stets als *geschlechtliche* Wesen definieren und suchen und ihre Probleme gerade aus dem *Zusammenspiel* von Geschlechtlichkeit/*sex* und Sozialem/*gender* resultieren. Die Texte spielen zumeist in der Zeit vor der Familiengründung, so dass nicht die Probleme existierender Familien mit Kindern behandelt werden, sondern gerade die Phase des Lebens fokussiert wird, in der Erotik – der Wunsch danach, die problematische Erfüllung usw. –, Familiengründung und soziale Wünsche (Beruf, Kunst) miteinander in Einklang gebracht werden müssen. Besonders die Verbindung von Erotik und Beruf/Kunst erscheint ein problematisches Unterfangen.

Die Trennung von Männern und Frauen, Weiblichkeit und Männlichkeit in der Zeit der Romantik ist, wie die Texte deutlich machen, besonders rigoros und unüberwindlich, was mit der Tatsache erklärt werden kann, dass dies eine Zeit großer Verunsicherungen und Vakua war. Wie ich in den theoretischen Überlegungen dargestellt habe, fördern vor allem verunsichernde kollektive Lebensumstände die Trennung und Stereotypisierung der Gruppen. Doch interessanterweise beklagen die Texte diese Trennung und ge-

stalten vielfach Zwischenräume, in denen der Dualismus aufgehoben wird. Dies manifestiert sich in manchen Texten als die Utopie einer Gesellschaft, in der Männer und Frauen als geschlechtliche Wesen (biologische Männer und Frauen) existieren, die sich lieben und reproduzieren, nicht aber als *gender*-Wesen, die einem dualistischen, sozialen Konstrukt von Männlichkeit und Weiblichkeit unterworfen sind.

ANHANG

Inhaltsangaben weniger bekannter Werke

Caroline Auguste Fischer: Gustavs Verirrungen *(1801)*

Der junge verwöhnte und despotische Gustav trifft die schöne Marie und verliebt sich sofort in sie. Als Gustav erfährt, dass Maries Mutter in der Gegend, in der Gustav lebt, eine Wohung sucht, vermittelt er ihr ein Häuschen seiner Tante, um Marie in seiner Nähe zu haben. Maries Mutter nimmt das Angebot an, stellt aber die Bedingung, dass Gustav sich ihrer Tochter nicht nähern dürfe. Als Gustav dieses Versprechen bricht, verlassen Marie und ihre Mutter die Gegend mit unbekanntem Ziel.

Gustav und sein Kindheitsfreund Heinrich, der Sohn des Pächters, machen sich nun auf die Reise, um Marie zu suchen. Auf den verschiedenen Stationen ihres Weges hat Gustav mehrere Liebschaften, während Heinrich sich der Vervollkommnung seines Geistes und seiner Tugenden widmet. Als Gustav bereits durch eine Geschlechtskrankheit zerrüttet ist, erkennt er, dass er auf dem falschen Weg war und will nun auch, von Heinrich angeleitet, ein tugendhafter Mensch werden. Nun wendet sich sein Sinn wieder Marie zu, welche dann auch gefunden wird. Marie und ihre Mutter willigen in Gustavs Antrag ein.

Während für Gustav nun das höchste Glück eingetreten ist, kann Marie nicht wirklich glücklich werden, da ihr, aufgrund von Gustavs Zustand, die Mutterfreuden versagt bleiben. Als Gustav dies erkennt und dann noch Röschen, die von ihm verführte und geschwängerte Kammerzofe seiner Tante, in einem Irrenhaus in völlig zerstörtem Zustande wiedertrifft, zieht er sich zurück, um sich Maries würdig zu machen, sie aber in letzter Konsequenz freizugeben für Heinrich, der sie auch immer geliebt, aber zugunsten Gustavs auf sie verzichtet hatte. Sterbend vereinigt er symbolisch Heinrich und Marie, die heiraten und zehn Kinder bekommen.

Caroline Auguste Fischer: Margarethe *(1812)*

Margarethe ist ein Briefroman, in dem die beiden Briefeschreiber nicht miteinander korrespondieren, sondern die jeweils gleichen Ereignisse aus ihrer Perspektive berichten. Es liegen die Briefe des Malers Stephani an seine Verwandten vor sowie die Briefe Margarethes, Gretchens, an ihre Mutter.

Die Erzählung beginnt mit den Briefen Stephanis, der eine Bildungsreise nach Italien macht, dort seine Bestimmung als Maler erfährt und die Tänzerin Rosamunde kennenlernt, in die er sich heftig verliebt. Rosamunde scheint seine Leidenschaft nicht zu erwidern, zumindest lehnt sie eine Beziehung mit ihm ab. Über Stephanis Bilder macht der Maler Bekanntschaft mit dem Landesfürsten, welcher Rosamunde zu einer Verbindung mit Stephani bewegen will, um den Künstler für die Kunst und die (Nach-)Welt zu erhalten. Stephanis Liebeskummer verfliegt, als er Gretchen kennenlernt, welche nun sein weibliches Ideal darstellt und welche er in einem großen Madonnengemälde verewigt. Nachdem Rosamunde das fertiggestellte Bild in der Kirche erblickt, stirbt sie. Stephani überwindet durch künstlerisches Schaffen ihren Tod. Sein weiteres Schicksal, das ein extradiegetischer Erzähler am Ende zusammenfasst, besteht in der verausgabenden Leidenschaft für Kunst und Frauen und einem frühen Tod.

Gretchen wohnt in der gleichen Stadt wie Stephani, ist aber ebenfalls auf einer Art Bildungsreise. Die erste Person, die sie kennenlernt, ist der Fürst, welcher von ihrer unverstellten Art so angezogen ist, dass er sich in sie verliebt. Bei Gretchens täglichen Besuchen beim Fürsten macht dieser ihr verschiedene Andeutungen über seine Gefühle und seine Eifersucht gegenüber Stephani, den sie ebenfalls täglich sieht und zu trösten versucht. Gretchen aber lehnt die Liebe Stephanis und des Fürsten, der ihr einen Heiratsantrag macht, ab und zieht die Existenz einer wohltätigen Nonne vor. Gretchen stirbt nach einem langen, erfüllten Leben in tätiger Nächstenliebe.

Therese Huber: Sophie *(1798)*

Die Titelheldin der Erzählung *Sophie* heiratet ihre große Liebe, Schellberg. Nach anfänglichem Eheglück stellt sich bald eine für sie unbefriedigende Alltagsroutine ein, die durch eine gewisse Gleichgültigkeit im Verhalten des Mannes und häufige Abwesenheit gekennzeichnet ist. In dieser Situation tritt Lehrbach, ein ehemaliger Verehrer, der sie auch jetzt noch liebt, in ihr Leben und wird zum Freund des Hauses und ihrem ständigen Begleiter. Sophie bleibt ihrer großen Liebe treu, zerbricht aber nach und nach an dem Liebeskonflikt, in dem sie sich befindet und stirbt.

Therese Huber: Eine Ehestandsgeschichte *(1804)*

Die Protagonistin in *Eine Ehestandsgeschichte*, Julie, wird mit 18 Jahren von ihrem Vater mit einem alten Mann namens Rader verheiratet, von dem sie sich auch charakterlich sehr unterscheidet und mit dem sie keine Liebe verbindet. Sehr bald schon wird Julie unglücklich, nur die Freundschaft zu einem alten Franzosen gibt ihr die Kraft weiterzuleben. Nun tritt ihre alte Jugendliebe, Saarheim, auf, welcher sie nach wie vor liebt und den auch sie liebt. Nach längerer Zeit voller verwickelter Versuche, in einem unschuldigen Verhältnis zu leben, macht Saarheim ihr den Vorschlag, sich ihm anzuschließen. Julie lehnt dies mit der Begründung ab, dass sie ein Kind von ihrem Ehemann erwarte. Nach der Geburt der Tochter, die Rader zunächst gleichgültig aufnimmt, wird ein neues Gesetz zur Ehescheidung erlassen. Daraufhin ändert Rader plötzlich seinen Charakter, wird sanftmütig, ist um Julies Glück besorgt und macht ihr das Angebot, sich von ihm scheiden zu lassen und Saarheims Frau zu werden. Voller Dankbarkeit lehnt Julie ab und bleibt bei Rader.

Therese Huber: Das mißlungene Opfer *(1801)*

Nach einem elfjährigen Aufenthalt in Amerika kehrt Herrmann in seine Vaterstadt zurück und trifft dort Marianne, seine große Liebe, auf die er verzichtet hatte, wieder. Mariannes Mutter hatte Herrmann als Schwiegersohn vorgezogen, das junge Mädchen jedoch liebte einen Mann namens Grünau und hatte Herrmann gebeten, sich bei der Mutter für ihren Geliebten einzusetzen. Herrmann brachte aus Liebe zu Marianne dieses Opfer und kehrte dann seinem Vaterland den Rücken.

Als er Marianne nun als verheiratete Frau und Mutter mehrerer Kinder wiedertrifft, empfindet er sein Opfer als nutzlos: Marianne ist nicht wirklich glücklich, ihre große Liebe Grünau ist ihr gegenüber gleichgültig und nachlässig geworden. Als eines der Kinder Mariannes und Grünaus stirbt und sich zwischen Marianne und Herrmann ein sehr vertrautes Verhältnis entwickelt, erkennt Grünau seinen Fehler. Er gibt Marianne frei und lässt sie zwischen sich und Herrmann entscheiden. Marianne bleibt bei ihrem Ehemann mit der Begründung, dass erstens alle Männer in gleicher Weise wie Grünau mutieren, sobald sie die Frau besitzen und dass zweitens Gesetz und Natur sie an den Vater ihrer Kinder binden. Herrmann reist wieder nach Amerika und

kommt auf der Fahrt dorthin um; Marianne und Grünau versuchen wieder, miteinander glücklich zu werden – Mariannes Liebe aber ist erloschen.

Vladimir Fëdorovič Odoevskij: Knjažna Mimi/Prinzessin Mimi *(1834)*

Im Zentrum der Novelle steht die ca. 40-jährige Pirnzessin Mimi, die unverschuldet ehelos geblieben ist. Da der einzige Lebenszweck einer (aristokratischen) Frau ihrer Zeit die Heirat ist, hat sie innerhalb ihrer Gesellschaftsschicht keinen Platz und entwickelt aus Verbitterung immer mehr schlechte Charaktereigenschaften. Ihr Lebensinhalt wird die Intrige, worin sie freilich von den Strukturen ihrer Schicht unterstützt wird. Die Erzählung schildert eine solche Intrige und ihre Folgen.

Um sich an der Baronesse Eliza Dauerthal wegen einer von Mimi als unfreundlich empfundenen Reaktion zu rächen, dichtet sie dieser ein Verhältnis mit einem neu in die Stadt gereisten jungen Mann namens Granickij an. Dieser pflegt allein deshalb mit Eliza Kontakt, um sich unauffällig in der Nähe seiner Geliebten, Gräfin Lidija Rifejskaja, welche wiederum eine Freundin Elizas ist, aufhalten zu können. Lidija ist einst von ihren Eltern gegen ihren Willen verheiratet worden, hat jedoch stets Granickij geliebt, mit dem sie nun hofft, vereinigt zu werden, da ihr Ehemann todkrank ist. Die schöne Baronesse ihrerseits ist zwar mit einem alten, hässlichen und von ihr sehr verschiedenen Mann verheiratet, weshalb man ihr eine Heirat aus Berechnung vorgeworfen hat, ihr Verhalten anderen Männern gegenüber bietet jedoch nie Anlass zu Verdächtigungen und Klatsch. Der Mechanismus der vornehmen Welt jedoch funktioniert so, dass die von Mimi gestreuten Behauptungen und Verleumdungen als Tatsachen gehandhabt werden und Eliza sehr schnell ihre Reputation verliert.

Der jüngere Bruder des Barons Dauerthal wird von seiner Tante dazu aufgefordert, seinen Freund Granickij, der bei ihm wohnt und dem er viel zu verdanken hat, des Hauses zu verweisen und seinen Umgang zu meiden. Der junge Baron, überfordert von dieser Situation, fordert Granickij zum Duell auf, bei dem Letzterer umkommt, obwohl die beiden Kontrahenten vereinbart hatten, sich nur eine Schramme zuzufügen. Kurz darauf stirbt der Mann Lidija Rifejskajas. Auch Eliza stirbt aus Kummer über ihr verletztes Ehrgefühl. Obwohl Mimi und viele andere Vertreter der Aristokratie sich dessen bewusst sind, dass die Anschuldigungen gegen die Baronesse Eliza und Granickij jeglicher Grundlage entbehrten, haben sie, nachdem zahl-

reiche Beziehungen zerstört, Personen getötet und verbannt wurden, keinerlei Schuldbewusstsein.

Vladimir Fëdorovič Odoevskij: Knjažna Zizi/Prinzessin Zizi *(1839)*

In der Rahmenerzählung dieses Textes fordert der Ich-Erzähler, ein Schriftsteller, seinen Freund dazu auf, ihm von seiner großen Liebe zu erzählen. Dieser erzählt ihm daraufhin die Lebensgeschichte der Prinzessin Zizi, die er von ihrer Freundin Marja Ivanovna und aus den Briefen Zizis, die Marja Ivanovna ihm überreicht, erfährt, bis zu dem Zeitpunkt, als er Zizi persönlich trifft, sie jedoch wegen des zu großen Altersunterschieds nicht zueinander kommen können.

Prinzessin Zizi lebt zusammen mit ihrer Schwester Lidija und ihrer depressiven Mutter abgeschottet auf deren Gut, bis eines Tages ein junger Mann namens Gorodkov in das Leben der kleinen Familie tritt. Da die Mutter den Wunsch hat, die ältere und hilflosere Schwester Lidija zuerst zu verheiraten, sperrt sie Zizi während der Besuche Gorodkovs in ihr Zimmer. Kurz nachdem sich ihr Plan erfüllt hat und Gorodkov und Lidija verheiratet sind, stirbt die Mutter. Vor ihrem Tod gibt sie Zizi den Auftrag, sich um Lidija, deren Haushalt und deren potentielle Kinder zu kümmern, da sie Lidija nicht für fähig hält, diese Aufgaben zu erfüllen. Zizi gibt das Versprechen, obwohl es sie in eine qualvolle emotionale Situation bringt, da sie in Gorodkov verliebt ist. Als ein weiterer Mann Zizis, Gorodkovs und Lidijas Haus besucht, sich in Zizi verliebt und um sie wirbt, lehnt sie diesen ab, da sie meint, niemals einen anderen Mann als Gorodkov lieben zu können. Gorodkov seinerseits scheint sie von Bewerbern abzuhalten und sich ihr annähern zu wollen. Den Grund für dieses Verhalten erfährt kurz darauf Marja Ivanovna: Gorodkov hat Lidija nur aus dem Grunde geheiratet, um durch sie Stand und Vermögen zu erwerben. Zizi versucht er nun durch seine Verführungskünste von einer Eheschließung abzuhalten, um das Vermögen nicht mit ihr und ihrer potentiellen Familie teilen zu müssen.

Als Zizi hiervon erfährt, liegt ihre Schwester bereits im Sterben. Sie bittet den Adelsmarschall der Stadt, Vormund von Lidijas Kind zu werden, damit nicht sämtliche Rechte an dem Kind und dem Vermögen auf Gorodkov übergehen. Dieser aber verleumdet nun Zizi, und da der Brief, der Gorodkovs Betrug dokumentieren könnte, nicht mehr in Zizis Besitz ist, hat sie keinerlei Beweise gegen den Übeltäter, weshalb der Adelsmarschall einen

Prozess gegen Gorodkov ablehnt. Zizi kämpft nun selbst in Prozessen gegen Gorodkov, wodurch sie als Frau und als Mitglied der Aristokratie stigmatisiert ist. Das Problem löst sich dadurch, dass Gorodkov von einem Wagen überfahren wird. Zizi führt danach ein abgeschiedenes Leben, dessen Sinn in der Betreuung ihrer Nichte liegt.

Elena Andreevna Gan: Ideal *(1839)*

Im Zentrum der Erzählung steht die junge Frau Ol'ga, welche Bildung, ein poetisches Gemüt und künstlerische Ambitionen besitzt. Die Geschichte beginnt auf einem Ball der großen Gesellschaft in der russischen Provinz, wo Ol'ga in vielerlei Hinsicht als Außenseiterin erscheint. Auf diesem Ball trifft sie ihre Jugendfreundin Vera wieder, mit der zusammen sie aufgewachsen ist. Während langer Gespräche zwischen den beiden Frauen wird uns Ol'gas Lebensgeschichte präsentiert: Ol'ga und Vera wurden zusammen von Ol'gas Mutter, einer gebildeten, emanzipierten Frau, auf der Krim aufgezogen. Sie lernten dort Freiheit, Bildung und menschliche Werte kennen. Nach dem Tod der Mutter, als Ol'ga noch nicht wieder im Vollbesitz ihrer geistigen Kräfte ist, wird das Mädchen mit dem alten Oberst Gol'cberg verheiratet, den sie nicht liebt und mit dem sie auch keinerlei geistige oder seelische Übereinstimmung hat. Durch die Eheschließung wird sie Teil der Gesellschaft, in der jedoch, wie sie und Vera feststellen müssen, die Werte ihrer Kindheit keinen Bestand haben.

In den militärischen Niederlassungen der russischen Provinz zieht sich Ol'ga immer mehr in ihre eigene Welt zurück, so dass ihr ‚eigentliches Leben' nur noch in der Nacht und in ihren poetischen Träumereien stattfindet. Diese sind irgendwann jedoch nicht mehr abstrakt, sondern Ol'ga beschäftigt sich statt dessen mit dem Werk und dem Leben des Petersburger Dichters Anatolij T., für den sie auch ein ganz konkretes Interesse entwickelt.

Nach einem erneuten Umzug mit den Truppen kommt Ol'ga nach Petersburg. Im Theater trifft sie den entfernten Geliebten, und von diesem Zeitpunkt an wird ihre platonische Liebe zu Anatolij immer leidenschaftlicher. Als Ol'ga eine Verwandte ihres Mannes auf deren Datscha besucht, trifft sie dort Anatolij, und es wird klar, dass dieser die junge Frau zu verführen beabsichtigt. Er macht sich mit Oberst Gol'cberg bekannt und besucht Ol'ga täglich. In einer langen Verführungsszene versucht Anatolij auf raffinierte Art und Weise, Ol'ga zum Ehebruch zu verleiten, doch diese lehnt den

Antrag mit dem Hinweis auf ihre Verpflichtung als verheiratete Frau und ihre ‚heilige Liebe' zu Anatolij ab.

Anatolij lässt von Freunden daraufhin die Geschichte in die Welt setzen, er sei wegen verschmähter Liebe todkrank. Als Ol'ga dies auf einem Ball erfährt, stürzt sie, alle Schicklichkeiten missachtend, mitten in der Nacht in das Haus Anatolijs, um ihn zu retten, trifft ihn jedoch nicht an. Während sie auf ihn wartet, entdeckt sie einen Brief, aus dem hervorgeht, dass Anatolij sie bereits lästig findet, sie aber noch verführen wolle, um die einmal angefangene Sache zuende zu bringen. Ol'ga stürzt aus dem Haus und wird schwer krank.

Nach einer Zeit der Genesung macht Ol'ga einen Spaziergang durch einen Garten und kommt zu einer Kapelle. Dort, beim Anblick des Jesus-Bildes, erinnert sie sich an ihr Kindheitsparadies und kommt plötzlich zur Ruhe. Die Erzählung endet mit einem Brief, den Ol'ga an ihre Freundin Vera schreibt. Sie teilt Vera mit, dass sie nun im Glauben ihre Bestimmung, ihr Lebensziel und ihre Ruhe gefunden habe.

Marija Semënovna Žukova: Baron Rejchman *(1841)*

Der Text beschreibt den Konflikt der Protagonistin, der Baronesse Natal'ja Vasil'evna, zwischen ihrem Ehemann Baron Rejchman und dem von ihr geliebten Oberleutnant Levin.

Natal'ja hat sich aus der großen, aristokratischen Gesellschaft zurückgezogen, um tagelang mit ihrem Freund Levin in ihrem Haus Musik zu machen. Dies wird ihr von den anderen Damen der Gesellschaft in einem Klatsch-Gespräch mit dem Musiklehrer zum Vorwurf gemacht. Es heißt, die Baronesse sei zu unvorsichtig und könne bald zum Opfer des gesellschaftlichen Gerichts werden. Auch ihr Mann spricht sie auf ihre Beziehung zu Levin an, allerdings schürt dieses Gespräch zwischen den Eheleuten Natal'jas Konflikt noch weiter, da der überlegene Rejchman keine Eifersucht äußert, sondern nur um seinen guten Namen und die gesellschaftliche Reputation fürchtet, während seine Frau sich wünscht, dass der Baron Gefühle zeige.

Als Levin und Rejchman mit den Truppen in die Provinz ziehen, schenkt Natal'ja ihrem ‚Geliebten' zum Abschied ein Armband, welches sie kurz zuvor von ihrem Ehemann bekommen hatte. In der Abwesenheit erkaltet Levins Liebe zu Natal'ja, und er legt eines Abends das Armband achtlos ab. Dies macht sich sein Widersacher Gotovickij zunutze: Er entwendet das

Armband in der Absicht, Levin zu schaden, da er diesen schon lange hasst. Levin nämlich wird von Lidija Ezerskaja geliebt, in die wiederum Gotovickij verliebt ist. Bei einer Herrengesellschaft nun wirft Gotovickij plötzlich das Armband in einer erhitzten Situation beim Kartenspiel in Anwesenheit des Barons auf den Tisch. Letzterer durchschaut die Situation und reagiert souverän: Er behauptet gegenüber den anderen Anwesenden, das Armband sei ein Geschenk von Levins Schwester, das er selbst zu übergeben hatte. Damit rettet er seine eigene und Levins Ehre.

Zurück in Petersburg informiert Levin seine ‚Geliebte' schriftlich über die Sachlage. Natal'ja sucht Levin daraufhin auf einem Ball auf und eröffnet ihm ihren Plan: Sie möchte mit Levin ins Ausland fliehen und dort, wo sie niemand kennt, von ihrem Vermögen in wilder Ehe leben. In dem Konflikt zwischen Liebe und Gesellschaft entscheidet sich Levin für Letztere. Er lehnt Natal'jas Antrag mit dem Hinweis auf seine moralische Verpflichtung gegenüber dem Baron und dem höchsten Wert, nämlich der Ehre, ab.

Als Natal'ja ihren Mann wiedertrifft, macht dieser ihr den Vorschlag, in einer nur noch formal existierenden Ehe zur Wahrung des Namens und der gesellschaftlichen Ehre zusammenzuleben und stellt als einzige Bedingung, dass der gemeinsame Sohn Konstantin der einzige Erbe seines Namens bleiben und von ihm erzogen werden soll.

Im letzten Absatz fasst der Erzähler die weiteren Schicksale der handelnden Figuren zusammen: Natal'ja bleibt in der Ehe mit ihrem Mann, leidet indes unter einer instabilen Gesundheit, welche sie zwingt, sich in Südfrankreich aufzuhalten; Baron Rejchman erzieht Konstantin nach seinen militärischen Werten; Levin hat sich mit Lidija Ezerskaja verlobt.

Karolina Karlovna Pavlova: Dvojnaja žizn'. Očerk/Das doppelte Leben. Skizze *(1844-1848)*

Der Text spielt in den höchsten aristokratischen Kreisen Petersburgs und stellt vier Personen in den Mittelpunkt: die Protagonistin Cecilija, ihre Mutter Vera Vladimirovna von Lindenbaum, ihre Freundin Ol'ga und deren Mutter Frau Valickij. Die zehn Kapitel des Textes präsentieren Cecilijas Leben immer in zwei Phasen, worauf der Titel anspielt: ihr Tagesleben, das an den Orten der Aristokratie stattfindet (Bälle, Soiréen, Salonabende, Ausritte usw.) und von den Konventionen der aristokratischen Gesellschaft reglementiert

wird, und ihr Nachtleben, wo sie im Traum in ein anderes Reich, eine poetische Welt eintritt und ihrem eigenen Unbewussten begegnet.

Der Text stellt sehr kritisch und ironisch die aristokratische Erziehung der Mädchen durch ihre Mütter in den Vordergrund, da diese, auf einem System absoluter Kontrolle beruhend, eine totale Unterwerfung unter die Konventionen der Schicklichkeit zum Ziel hat und dabei jegliche Regungen des Geistes, der Seele, der Phantasie und der Gefühle auszulöschen bestrebt ist. Cecilija ist die einzige Figur in diesem Text, bei der diese Erziehung noch nicht bis zur Vollendung gelungen ist, was ihr allerdings selbst nicht bewusst ist. Dies äußert sich vielmehr in körperlichem Unbehagen und ihr unerklärlichen Gefühlen von Beunruhigung und Unsicherheit. Das Ziel der Erziehung ist es, die Mädchen zu einer ‚guten Partie' zu machen und einen reichen und standesgemäßen Ehemann für sie zu finden.

Vera Vladimirovna und Frau Valickij befinden sich hierbei in einem Konkurrenzverhältnis, da sich die Hoffnungen beider auf den reichen Prinzen Viktor konzentrieren. Da dieser aber Cecilija den Hof zu machen scheint, verkuppelt Frau Valickij Cecilija auf intrigante Weise mit Ivačinskij, welche im Wertesystem der Aristokratie keine gute Partie darstellt. Dazu schürt sie in diesem die Verliebtheit in Cecilija, in Cecilija die Verliebtheit in Ivačinskij, wobei aber die Erzählerin klarstellt, dass beide Gefühle nicht echt und tief sind. Dann überrumpelt Frau Valickij mit Hilfe einer anderen Kupplerin erst Vera Vladimirovna und danach noch Cecilijas Vater. Cecilijas Eltern haben aufgrund einer falschen Annahme ihr Wort gegeben und können nun nicht mehr zurück – Cecilija wird mit Ivačinskij verheiratet. Frau Valickijs Hoffnungen erfüllen sich jedoch auch nicht: Prinz Viktor – der dem Typus des *lišnij čelovek* angehört, welcher gar keine Bindungen eingeht und unfähig zu dem Gefühl der Liebe ist – reist nach Cecilijas Hochzeit nach Paris.

Besonders während der Vorbereitungen zur Hochzeit und während dieser selbst ist Cecilija von ihren unerklärlichen Gefühlen beunruhigt und sie fragt sich immer wieder, warum sie Ivačinskij heiratet und ob sie ihn überhaupt liebe. Nach ihrer Verheiratung verabschiedet sich ihr Gesprächspartner aus dem Traum von ihr, da Cecilija als verheiratete Frau und vollständiger Teil der Aristokratie nun keinen Zugang mehr zur poetischen Welt des Traumes haben wird.

Bibliographie

1. Primärliteratur

1.1 Männliche Autoren Deutschland und Westeuropa

Arnim, Achim von: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 3: *Isabella von Ägypten. Sämtliche Erzählungen 1802-1817*. Hg. v. Renate Moering. Frankfurt/Main 1990.

---: „Die Majorats-Herren". In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 4: *Sämtliche Erzählungen 1818-1830*. Hg. v. Renate Moering. Frankfurt/Main 1992, 107-147.

Brentano, Clemens: „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl". In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 19: *Erzählungen*. Hg. v. Gerhard Kluge. Stuttgart u. a. 1987, 399-439.

---: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman.* Hg. v. Ernst Behler. Stuttgart 1995.

Clauren, H. : *Mimili. Eine Erzählung*. Hg. v. Joachim Schöberl. Stuttgart 1984.

Eichendorff, Joseph von: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 2: *Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I*. Hg. v. Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. Frankfurt/Main 1985. Darin:
- „Das Marmorbild", 383-428.
- „Aus dem Leben eines Taugenichts", 445-561.

---: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 3: *Dichter und ihre Gesellen. Erzählungen II*. Hg. v. Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz. Frankfurt/Main 1993. Darin:
- „Dichter und ihre Gesellen", 105-353.
- „Das Schloß Dürande", 421-465.

Fouqué, Friedrich de la Motte: „Undine. Eine Erzählung". In: Ders.: *Werke. Erster Teil, Erzählungen*. Hg. v. Walther Ziesemer. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1908. Hildesheim u. a. 1973, 49-120.

Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Hg. v. Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp. Frankfurt/Main 1992.

---: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd. 10: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Hg. v. Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt/Main 1989.

Hölderlin, Friedrich: „Hyperion". In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2: *Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*. Hg. v. Jochen Schmidt, in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt/Main 1994, 9-276.

Hoffmann, E. T. A.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 1: *Fantasiestücke in Callots Manier*. Hg. v. Rudolf Mingau. Berlin, Weimar 1994. Darin:
- „Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit", 221-316.

---: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 3: *Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*. Hg. v. Rudolf Mingau. Berlin, Weimar 1994. Darin:
- „Der Sandmann", 9-48.

---: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 4: *Die Serapionsbrüder I*. Hg. v. Rudolf Mingau. Berlin, Weimar 1994. Darin:
- „Der Artushof", 175-206.
- „Die Bergwerke zu Falun", 206-240.

---: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 7: *Klein Zaches genannt Zinnober, Prinzessin Brambilla, Meister Floh*. Hg. v. Viktor Liebrenz. Berlin, Weimar 1994. Darin:
- „Klein Zaches genannt Zinnober", 5-124.
- „Meister Floh", 289-462.

Kleist, Heinrich von: „Der Findling". In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt/Main 1990, 265-283.

Novalis: „Heinrich von Ofterdingen". In: Ders.: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 1: *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt 1978, 237-413.

Paul, Jean: *Sämtliche Werke*. Bd. 2: *Siebenkäs*. Hg. v. Norbert Miller. Nachwort von Walter Höllerer. München 1996.

---: *Sämtliche Werke*. Bd. 3: *Titan*. Hg. v. Norbert Miller. Nachwort von Walter Höllerer. München 1996.

Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung* [*Émile ou de l'éducation*]. In neuerer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts. Paderborn 1985.

---: *Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen* [*Julie ou la Nouvelle Héloïse*]. Deutsche Übertragung von Johann Gottfried Gellius, vollständig überarbeitet und ergänzt sowie mit einer Zeittafel versehen von Dietrich Laube. München 1988.

Schlegel, Friedrich: *Lucinde. Ein Roman*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Karl Konrad Polheim. Stuttgart 1988.

Tieck, Ludwig: *Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 6: *Phantasus*. Hg. v. Manfred Frank et al. Frankfurt/Main 1985. Darin:
- „Der blonde Eckbert", 127-146.
- „Der Runenberg", 185-209.
- „Liebeszauber", 211-241.

1.2 Weibliche Autoren Deutschland

Arnim, Bettina von: *Werke und Briefe*. Hg. v. Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff. Frankfurt/Main 1986-2004.

Fischer, Caroline Auguste: *Der Günstling*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Anita Runge. Nachdruck der Ausgabe Posen und Leipzig 1809. Hildesheim u. a. 1988.

---: *Kleine Erzählungen und romantische Skizzen*. Hg. v. Anita Runge. Nachdruck der Ausgabe Posen und Leipzig 1818. Hildesheim u. a. 1988. Darin:
- „Riekchen", 1-25.
- „Mathilde", 75-132.

- „Saphir und Mariah. Eine romantische Skizze“, 133-256.
- „Justine“, 257-326.

---: *Margarethe. Roman*. Hg. v. Anita Runge. Nachdruck der Ausgabe Heidelberg 1812. Hildesheim u. a. 1989.

---: *Gustavs Verirrungen. Ein Roman*. Hg. v. Anita Runge. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1801. Hildesheim u. a. 1996.

---: *Die Honigmonathe. 2 Teile*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Anita Runge. 2. Nachdruck der Ausgabe Posen und Leipzig 1802. Hildesheim u. a. 1999.

---: „Krauskopf und Goldlöckchen“. In: *Mein tapfres Herz. Texte deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts*. Ausgewählt und mit einem Nachwort, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen versehen von Christine Heinzius. München 2001, 369-386.

Huber, Therese: *Die Ehelosen*. Bd. 1.2. Leipzig 1829.

---: *Erzählungen*. Hg. v. Victor Aimé Huber. In sechs Bänden. Leipzig 1830. Darin:
- Vorwort von Victor Aimé Huber, V-VIII.
- „Eine Ehestandsgeschichte“, Bd. 2, 1-90.
- „Der Ehewagen“, Bd. 2, 189-204.
- „Die ungleiche Heirath“, Bd. 2, 205-326.
- „Alte und neue Zeit. Auch ein Familiengemälde“, Bd. 4, 231-266.
- „Die Frau von vierzig Jahren“, Bd. 5, 119-194.
- „Die Häßliche“, Bd. 5, 353-399.

---: „Das mißlungene Opfer. Eine Erzählung“. In: Dies.: *Die reinste Freiheitsliebe, die reinste Männerliebe. Ein Lebensbild in Briefen und Erzählungen zwischen Aufklärung und Romantik*. Hg. v. Andrea Hahn. Berlin 1989, 83-121.

---: *Luise. Ein Beitrag zur Geschichte der Konvenienz*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Magdalene Heuser. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1796. Hildesheim u. a. 1991.

---: *Erzählungen 1801-1802*. Drei Bände in zwei Bänden. Hg. v. Anita Runge, Sylvia Cordie und Magdalene Heuser. Nachdruck der Ausgaben Braunschweig 1801 und 1802. Hildesheim u. a. 1999.

---: „Sophie“. In: *Mein tapfres Herz. Texte deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts*. Ausgewählt und mit einem Nachwort, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen versehen von Christine Heinzius. München 2001, 235-328.

La Roche, Sophie: *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. Hg. v. Fritz Brüggemann. Darmstadt 1964.

---: „Miß Kery und Sophie Gallen“. In: *Mein tapfres Herz. Texte deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts*. Ausgewählt und mit einem Nachwort, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen versehen von Christine Heinzius. München 2001, 45-88.

Mereau-Brentano, Sophie: *Das Blütenalter der Empfindung. Amanda und Eduard. Romane*. Hg. v. Katharina von Hammerstein. München 1996.

---: *Ein Glück, das keine Wirklichkeit umspannt. Gedichte und Erzählungen*. Hg. v. Katharina von Hammerstein. München 1996.

Naubert, Benedikte: „Die weiße Frau“. In: *Mein tapfres Herz. Texte deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts*. Ausgewählt und mit einem Nachwort, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen versehen von Christine Heinzius. München 2001, 135-180.

Schlegel, Dorothea: *Florentin*. Hg. v. Wolfgang Nehring. Stuttgart 1993.

Wobeser, Wilhelmine Karoline von: *Elisa oder das Weib wie es sein sollte*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Lydia Schieth. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1799. Hildesheim u. a. 1990.

Wolzogen, Caroline von: *Erzählungen*. Bd. 1. Hg. v. Peter Boerner. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart und Tübingen 1826. Hildesheim u. a. 1998. Darin:
- „Die Heilung der Natur“, 103-243.
- „Edmund und Emma“, 441-531.

1.3 Männliche Autoren Russland (Originaltexte und Übersetzungen)

Bestužev-Marlinskij, Aleksandr Aleksandrovič: „Fregat Nadežda“. In: Ders.: *Sočinenija v dvuch tomach*. Hg. v. P. A. Sidorov. Moskva 1958, 61-171.

Bestushew-Marlinski, Alexander: *Fregatte ‚Nadeshda‘. Erzählungen der russischen Romantik*. Hg. v. Ulrich Kulmke. Berlin 1990.

Gogol’, Nikolaj Vasil’evič: *Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach*. Bd. 1: *Večera na chutore bliz Dikan’ki*. Hg. v. N. L. Meščerjakov, Akademija nauk SSSR, institut literatury. Moskva 1950. Darin:
- „Soročinskaja jarmarka“, 10-35.
- „Noč’ pered Roždestvom“, 96-139.
- „Ivan Fedorovič Špon’ka i ego tetuška“, 180-205.

---: *Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach*. Bd. 2: *Mirgorod*. Hg. v. N. L. Meščerjakov, Akademija nauk SSSR, institut literatury. Moskva 1949. Darin:
- „Taras Bul’ba“, 30-146.
- „Povest’ o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem“, 185-232.

---: *Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach*. Bd. 3: *Povesti*. Hg. v. N. L. Meščerjakov, Akademija nauk SSSR, institut literatury. Moskva 1938. Darin:
- „Nos“, 47-76.
- „Portret“, 77-138.
- „Šinel’“, 139-174.
- „Koljaska“, 175-190.
- „Zapiski sumasšedšego“, 191-214.

---: *Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. 6: *Mërtvye duši I*. Hg. v. d. Akademija nauk SSSR. Leningrad 1951.

Gogol, Nikolaj: *Sämtliche Erzählungen*. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Josef Hahn. München 1990. Darin:
- „Der Sorotschinsker Jahrmarkt“, 15-47.
- „Die Weihnacht“, 124-178.

- „Iwan Fjodorowitsch Schponka und sein Tantchen“, 229-259.
- „Taras Bulba“, 303-451.
- „Die Geschichte, wie sich Iwan Iwanowitsch mit Iwan Nikiforowitsch zerstritt“, 500-561.
- „Die Nase“, 563-593.
- „Der Mantel“, 594-632.
- „Die Kalesche“, 633-650.
- „Das Porträt“, 664-731.
- „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“, 788-812.

---: *Tote Seelen*. Übersetzung von Vera Bischitzky. Düsseldorf 2009.

Karamzin, Nikolaj Michajlovič: „Bednaja Liza“. In: Ders.: *Izbrannye sočinenija. V dvuch tomach*. Bd. 1. Hg. v. P. Berkov. Moskva, Leningrad 1964, 605-621.

Karamsin, Nikolaj: *Die arme Lisa*. Hg. v. Martin Schneider. Übersetzung von Martin und Monika Schneider. Stuttgart 1992.

Lermontov, Michail Jur'evič: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Bd. 4: *Geroj našego vremeni*. Hg. v. V. Volin, Ch. Zalilov. Moskva 1976.

Lermontov, Michail Ju.: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. Hg. v. Roland Opitz. Berlin 1987.

Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. Übersetzung von Johannes von Guenther. Stuttgart 1996.

Odoevskij, Vladimir Fëdorovič: *Sočinenija v dvuch tomach*. Hg. v. V. I. Sacharov. Bd. 1: *Russkie noči. Stat'i*. Moskva 1981.

---: *Sočinenija v dvuch tomach*. Bd. 2: *Povesti*. Hg. v. V. I. Sacharov. Moskva 1981. Darin:
- „Knjažna Mimi“, 220-257.
- „Knjažna Zizi“, 258-303.

Odojewski, Wladimir: *Das Gespenst und andere Spukgeschichten*. Übersetzung von Werner Creutziger, Charlotte Kossuth, Dieter Pommerenke. Berlin, Weimar 1974.

---: *Russische Nächte*. Hg. v. Klaus Städtke. Übersetzung von Eckhard Thiele. Berlin 1987.

Odoevskij, Vladimir: *Prinzessin Mimi. Prinzessin Zizi. Zwei Novellen*. Übersetzung und Nachwort von Peter Urban. Zürich 2003.

Pavlov, Nikolaj Filippovič: „Tri povesti: Imeniny, Aukcion, Jatagan“. In: Ders.: *Sočinenija. Tri povesti, novye povesti, stichotvorenija, stat'i*. Hg. v. L. M. Krupčanov. Moskva 1985, 4-79.

Puškin, Aleksandr Sergeevič: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. Bd. 5: *Evgenij Onegin. Dramatičeskie proizvedenij*. Hg. v. der Akademija nauk SSSR. Moskva 1964.

---: *Polnoe sobranie sočinenij v 20 tomach*. Bd. 6: *Chudožestvennaja proza*. Hg. v. der Akademija nauk SSSR. Moskva 1964. Darin:
- „Stacionnyj smotritel“, 129-144.
- „Dubrovskij“, 215-316.
- „Pikovaja dama“, 317-356.

---: *Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. 4: *Poëmy 1817-1824*. Hg. v. d. Akademija nauk SSSR. Moskva 1937. Darin:

- „Ruslan i Ljudmila. Poėma“, 1-87.
- „Kavkazskij plennik“, 89-117.

Puschkin, Alexander: *Eugen Onegin. Ein Roman in Versen*. Übersetzung und Nachwort von Kay Borowsky. Stuttgart 1988.

Puschkin, Alexander Sergejewitsch: *Die Erzählungen*. Übersetzung von Fred Ottow, mit einem Nachwort von Dmitrij Tschižewskij. München 1989. Darin:
- „Der Schuß“, 56-71.
- „Der Postmeister“, 96-111.
- „Dubrowskij“, 153-248.
- „Pique-Dame“, 383-416.

Puschkin, Alexander Sergejewitsch: *Gesammelte Werke in 6 Bänden*. Bd. 2: *Poeme und Märchen*. Hg. v. Harald Raab. Übersetzung von Friedrich Bodenstedt, Simon Ellenberg, Friedrich Fiedler, Wolfgang E. Groeger, Arthur Luther, August Plantener, Martin Remané, Bruno Tutenberg. Berlin 1969. Darin:
- „Ruslan und Ludmila“, 7-119.
- „Der Gefangene im Kaukasus“, 121-219.

Russkie Povesti XIX veka 20-x – 30-x godov. Hg. v. B. S. Mejlach. Moskva, Leningrad 1950.

Russkaja romantičeskaja povest'. Hg. v. V. I. Sacharov. Moskva 1992.

Žukovskij, Vasilij Andreevič: „Ljudmila“. In: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*. Bd. 3: *Ballady*. Hg. v. A. S. Januškevič et al. Moskva 2008.

1.4 Weibliche Autoren Russland (Originaltexte und Übersetzungen)

Durowa, Nadeshda: *Die Offizierin. Das ungewöhnliche Leben einer Kavalleristin*. Übersetzung von Rainer Schwarz. Frankfurt/Main, Leipzig 1998.

Gan, Elena Andreevna (Zeneida R-va): „Naprasnyj dar“ [„Das nutzlose Talent“]. In: Dies.: *Polnoe sobranie sočinenij*. Sankt-Peterburg 1905, 710-837.

---: „Sud sveta. Povest'“ [„Das Gericht der Welt. Erzählung“]. In: *Dača na Petergovskoj doroge: Proza russkich pisatel'nic pervoj poloviny XIX veka*. Hg. v. V. V. Učenov. Moskva 1986, 147-213.

---: „Ideal“. In: *Russkaja romantičeskaja povest' pisatelej 20-40 godov XIX veka*. Hg. v. G. N. Sacharov. Moskva 1992, 215-252.

Pavlova, Karolina Karlovna: „Dvojnaja žizn'. Očerk“. In: Dies.: *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Hg. v. N. M. Gaidenkov. Moskva, Leningrad 1964, 231-308.

Pavlova, Karolina: *A Double Life*. Translated and with an Introduction by Barbara Heldt. Oakland 1996.

Žukova, Marija Semënovna: „Samopožertvovanie“ [„Selbstaufopferung“]. In: Žukova, Mar'ja: *Povesti*. Bd. 1: *Sud' serdca. Samopožertvovanie*. St. Peterburg 1840, 113-257.

---: *Večera na Karpovke*. Hg. v. R. V. Iezuitova. Moskva 1986. Darin:
- „Inok“ [„Der Mönch“], 11-40.
- „Baron Rejchman“ [„Baron Reichmann“], 40-75.

- „Medal'on" [„Das Medaillon"], 75-110.
- „Nemaja, ili Zapiski otšel'nika" [„Die Stumme oder Aufzeichnungen eines Einsiedlers"], 118-186.
- „Provincialka" [„Das Provinzmädchen"], 186-251.
- „Poslednij večer" [„Der letzte Abend"], 251-267.

---: „Dača na Petergovskoj doroge. Povest'" [„Die Datscha auf dem Weg nach Peterhof. Erzählung"]. In: *Dača na Petergovskoj doroge: Proza russkich pisatel'nic pervoj poloviny XIX veka*. Hg. v. V. V. Učenov. Moskva 1986, 245-323.

2. Sekundärliteratur

Achermann, Eric: „Epochennamen und Epochenbegriffe – Prolegomena zu einer Epochentheorie". In: Wiesinger, Peter (Hg.): *Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000*. Bd. 6: *Epochenbegriffe. Grenzen und Möglichkeiten*. Bern 2002, 19-24.

Andrew, Joe: *Women in Russian Literature, 1780-1863*. New York 1988a.

---: „Nikolay Gogol: The Russian ‚Malleus Maleficarum'". In: Ders.: *Women in Russian Literature, 1780-1863*. New York 1988b, 79-111.

---: „Introduction". In: Ders.: *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822-1849. The Feminine and the Masculine*. London u. a. 1993a, 1-11.

---: „A Futile Gift: Elena Andreevna Gan and Writing". In: Liljeström, Marianne, Eila Mäntysaari, Arja Rosenholm (Hgg.): *Gender Restructuring in Russian Studies. Conference Papers, Helsinki, August 1992*. Tampere 1993b, 1-14.

---: *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822-1849. The Feminine and the Masculine*. London u. a. 1993c.

---: „Mariya Zhukova and Patriarchal Power". In: Ders.: *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822-49. The Feminine and the Masculine*. London 1993d, 139-183.

---: „‚A Crocodile in Flannel or a Dancing Monkey': The Image of the Russian Woman Writer, 1790-1850". In: Edmondson, Linda Harriet (Hg.): *Gender in Russian History and Culture*. Basingstoke 2001, 52-72.

Aplin, Hugh Anthony: *M. S. Zhukova and E. A. Gan. Women Writers and Female Protagonists 1837-1843*. East Anglia 1988.

Arend, Helga: *Vom „süßen Rausch" zur „stillen Neigung". Zur Entwicklung der romantischen Liebeskonzeption*. Pfaffenweiler 1993.

Ariès, Philippe, André Béjin (Hgg.): *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*. Übersetzung von Michael Bischoff. Frankfurt/Main 1984.

Ariès, Philippe: „Die unauflösliche Ehe". In: Ders., André Béjin (Hgg.): *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*. Übersetzung von Michael Bischoff. Frankfurt/Main 1984a, 176-196.

---: „Liebe in der Ehe". In: Ders., André Béjin (Hgg.): *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*. Übersetzung von Michael Bischoff. Frankfurt/Main 1984b, 165-175.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik. Sonderband: E. T. A. Hoffmann*. München 1992.

Asche, Susanne: *Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E. T. A. Hoffmanns*. Königstein/Taunus 1985.

Atkinson, Dorothy, Alexander Dallin, Gail W. Lapidus (Hgg.): *Women in Russia*. Hassocks 1978.

Aulenbacher, Brigitte, Michael Meuser (Hgg.): *FrauenMännerGeschlechterforschung: State of the Art*. Münster 2006.

Awsienko, Nina: „The Burdens of Superfluous Talent". In: *Journal of Russian Studies*, 29, 1975, 13-14.

Badinter, Elisabeth: „Die erzwungene Liebe. Der von Rousseau überkommene moralisierende Diskurs oder ‚Sophie, ihre Töchter und ihre Enkeltöchter'". In: Dies.: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*. Übersetzung von Friedrich Griese. München, Zürich 1981, 189-236.

---: *Emilie, Emilie. Weiblicher Lebensentwurf im 18. Jahrhundert*. Übersetzung von Friedrich Griese. München, Zürich 1983.

---: *XY Die Identität des Mannes. Seine Natur, seine Seele, seine Rolle*. Übersetzung von Inge Leipold. München 1997.

Barker, Adele Marie, Jehanne M. Gheith (Hgg.): *A History of Women's Writing in Russia*. Cambridge 2002.

Baron-Cohen, Simon: *Vom ersten Tag an anders. Das weibliche und das männliche Gehirn*. Übersetzung von Maren Klostermann. Düsseldorf u. a. 2004.

Barrett, Michèle: „Zur kulturellen Produktion von Geschlechterideologie". In: Dies.: *Das unterstellte Geschlecht. Umrisse eines materialistischen Feminismus*. Übersetzung von Ursula Blankenberg, Claudia Gdaniec, Ursula Lang, Gabi Mischkowski, Barbara Nemitz, Renate Prinz, Susan Steiner. Berlin 1983, 82-106.

Baur, Nina, Jens Luedtke (Hgg.): *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*. Opladen 2008.

BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Berlin, Hamburg 1996.

Beaujean, Marion: *Der Trivialroman im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Bonn 1964.

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Übersetzung von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek 2002.

Beck, Andreas: *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E. T. A. Hoffmann*. Heidelberg 2008.

Beck, Evelyn Torton, Patricia Russian: „Die Schriften der modernen Frauenbewegung". In: Hermand, Jost (Hg.): *Literatur nach 1945. II: Themen und Genres*. Wiesbaden 1975, 357-386.

Becker, Ruth, Beate Kortendiek (Hgg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden 2004.

Becker-Cantarino, Barbara: „Schlegels ‚Lucinde'. Zum Frauenbild der Frühromantik". In: *Colloquia Germanica*, 10, 1976/77, 128-139.

---: „Priesterin und Lichtbringerin. Zur Ideologie des weiblichen Charakters in der Frühromantik". In: Paulsen, Wolfgang (Hg.): *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. Bern, München 1979, 111-124.

---: „(Sozial)Geschichte der Frau in Deutschland, 1500-1800. Ein Forschungsbericht". In: Dies. (Hg.): *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*. Bonn 1980, 243-281.

---: *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur in Deutschland 1500-1800*. Stuttgart 1987.

---: „Perspektiven einer feministischen Germanistik". In: Janota, Johannes (Hg.): *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991*. Bd. 4: *Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik*. Tübingen 1993, 254-261.

---: *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München 2000.

Becker-Schmidt, Regina, Gudrun-Axeli Knapp (Hgg.): *Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften*. Frankfurt/Main, New York 1995.

Becker-Schmidt, Regina: „Verdrängung. Rationalisierung. Ideologie. Geschlechterdifferenz und Unbewußtes, Geschlechterverhältnis und Gesellschaft". In: Knapp, Gudrun-Axeli, Angelika Wetterer (Hgg.): *Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*. Freiburg i. B. 1992, 65-114.

---: „Geschlechterdifferenz – Geschlechterverhältnis. Soziale Dimensionen des Begriffs ‚Geschlecht'". In: *Zeitschrift für Frauenforschung*, 11, 1 u. 2, 1993, 37-46.

---: „Von Jungen, die keine Mädchen und von Mädchen, die gerne Jungen sein wollten. Geschlechtsspezifische Umwege auf der Suche nach Identität". In: Dies., Gudrun-Axeli Knapp (Hgg.): *Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften*. Frankfurt/Main, New York 1995, 220-246.

Behler, Ernst: „Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik". In: Ders.: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*. Paderborn u. a. 1988, 86-115.

---: „Romantik, das Romantische". In: Ritter, Joachim, Karlfried Gründer (Hgg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Darmstadt 1992, Sp. 1076-1086.

Behnke, Cornelia, Michael Meuser: *Geschlechterforschung und qualitative Methoden*. Opladen 1999.

Beier, Stefan: „Die Kritik in der Kritischen Männerforschung". In: BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Berlin, Hamburg 2001, 400-404.

Bennent, Heidemarie: *Galanterie und Verachtung. Eine philosophiegeschichtliche Untersuchung zur Stellung der Frau in Gesellschaft und Kultur*. Frankfurt/Main, New York 1985.

Bereswill, Mechthild, Michael Meuser, Sylka Scholz (Hgg.): *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Münster 2007.

Berger, Renate, Inge Stephan (Hgg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln, Wien 1987.

Biddulph, Steve: *Jungen! Wie sie glücklich heranwachsen. Warum sie anders sind – und wie sie zu ausgeglichenen, liebevollen und fähigen Männern werden*. Übersetzung von Christian Quatmann. München 2001.

Bilden, Helga: „Geschlechtsspezifische Sozialisation". In: Hurrelmann, Klaus, Dieter Ulich (Hgg.): *Neues Handbuch der Sozialisationsforschung*. Weinheim, Basel 1991, 279-301.

Blackwell, Jeannine: „Marriage by the Book: Matrimony, Divorce, and Single Life in Therese Huber's Life and Works". In: Goodman, Katherine, Edith Waldstein (Hgg.): *In the Shadow of Olympus. German Women Writers Around 1800*. New York 1992, 137-156.

Blochmann, Elisabeth: *Das „Frauenzimmer" und die „Gelehrsamkeit". Eine Studie über Anfänge des Mädchenschulwesens in Deutschland*. Heidelberg 1966.

Bloom, Harold (Hg.): *Nikolai Gogol*. Broomall 2004.

Bock, Gisela: „Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte". In: *Geschichte und Gesellschaft*, 14, 1988, 364-391.

Boerner, Peter: „Nachwort". In: Wolzogen, Caroline von: *Agnes von Lilien*. Zwei Teile in einem Band. Hg. v. Peter Boerner. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1798. Hildesheim u. a. 1988, 391-412.

---: „Nachwort. Das Erzählwerk Caroline von Wolzogens". In: Wolzogen, Caroline von: *Cordelia. Zwei Bände in einem Band*. Hg. v. Peter Boerner. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1840. Hildesheim u. a. 1999, 333-375.

Bogdal, Klaus Michael: „Männerbilder. ‚Geschlecht' als Kategorie der Literaturwissenschaft?". In: Heinz, Marion, Friederike Kuster (Hgg.): *Geschlechtertheorie – Geschlechterforschung. Ein interdisziplinäres Kolloquium*. Bielefeld 1998, 189-218.

Böhme, Hartmut: „Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskultnovellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann". In: Bohnen, Klaus (Hg.): *Literatur und Psychoanalyse*. Kopenhagen 1981, 122-176.

Boie, Bernhild: „Der zärtliche Haubenstock und die schöne Automate: Zur weiblichen Kunstfigur der Romantik". In: *Seminar*, 20, 1984, 246-261.

Bojko, Ju.: „Zum Kern der Gogol'schen Problematik". In: Harkins, William E. (Hg.): *Symbolae in honorem Georgii Y. Shevelov*. München 1971, 63-90.

Bojko, Marietta N.: *Avtorskie miry v russkoj kul'ture pervoj poloviny XIX veka*. Sankt-Peterburg 2005.

Bormann, Alexander von: „Das dämonische Weib. Liebesverrat und unerlöste Kraft bei Fouqué, Brentano und Eichendorff". In: Hinderer, Walter (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg 1997, 213-236.

Borscheid, Peter: „Geld und Liebe. Zu den Auswirkungen des Romantischen auf die Partnerwahl im 19. Jahrhundert". In: Borscheid, Peter, Hans J. Teuteberg (Hgg.): *Ehe, Liebe, Tod. Zum Wandel der Familie, der Geschlechts- und Generationsbeziehungen in der Neuzeit*. Münster 1983, 112-134.

Bosse, Hans, Vera King (Hgg.): *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis*. Frankfurt/Main, New York 2000.

Botnikova, Alla B.: *E. T. A. Gofman i russkaja literatura (pervaja polovina veka). K probleme russko-nemeckich literaturnych svjazej*. Voronež 1977.

Bourdieu, Pierre: „Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margarete Steinrücke". In: Dölling, Irene, Beate Krais (Hgg.): *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Frankfurt/Main 1997, 218-258.

---: *Die männliche Herrschaft*. Übersetzung von Jürgen Bolder. Frankfurt/Main 2005.

Bovenschen, Silvia: „Über die Frage: Gibt es eine ‚weibliche' Ästhetik?". In: Dietze, Gabriele (Hg.): *Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der Neuen Frauenbewegung*. Darmstadt, Neuwied 1979a, 82-115.

---: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/Main 1979b.

Brandes, Irma, Ursula Mauch: *Der Freiheit entgegen. Frauen der Romantik*. Esslingen, München 1986a.

---: „‚Ein großes herrliches Weib'. Therese Huber-Forster, geb. Heyne". In: Dies.: *Der Freiheit entgegen. Frauen der Romantik*. Esslingen, München 1986b, 19-49.

Brandes, Ute: „Escape to America: Social Reality and Utopian Schemes in German Women's Novels Around 1800". In: Goodman, Katherine, Edith Waldstein (Hgg.): *In the Shadow of Olympus. German Women Writers Around 1800*. New York 1992, 157-172.

Braun, Christina von, Inge Stephan (Hgg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2000.

---: *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Göttingen 2004.

Braun, Christina von: *Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte*. Frankfurt/Main 1989.

Briggs, Anthony D.: „*Twofold Life*. A Mirror of Karolina Pavlova's Shortcomings and Achievement". In: *The Slavonic and East European Review*, XLIX, 114, 1971, 1-17.

Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. 2 Bände. München 1988.

Brod, Harry (Hg.): *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*. Boston u. a. 1987a.

---: „Introduction: Themes and Theses of Men's Studies". In: Ders. (Hg.): *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*. Boston u. a. 1987b, 1-17.

---: „The Case for Men's Studies". In: Ders. (Hg.): *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*. Boston u. a. 1987c, 39-62.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994.

Brown, William Edward: *A History of Russian Literature of the Romantic Period*. 4 Bände. Ann Arbor 1986.

Bührmann, Andrea, Angelika Diezinger, Sigrid Metz-Göckel: *Arbeit, Sozialisation, Sexualität: Zentrale Felder der Frauen- und Geschlechterforschung*. Opladen 2000.

Bürger, Christa: „‚Die mittlere Sphäre'. Sophie Mereau – Schriftstellerin im klassischen Weimar". In: Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. Bd. 1. München 1988, 366-388.

---: *LebenSchreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart 1990.

Bußmann, Hadumod, Renate Hof (Hgg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzung von Kathrina Menke. Frankfurt/Main 1991.

Byrns, Richard: „Gogol' and the Feminine Myth". In: *Slavic and East-European Studies*, XX-XXI, 1975, 44-60.

Caduff, Corinna, Sigrid Weigel (Hgg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln, Wien 1996.

Carrigan, Tim, Robert W. Connell, John Lee: „Towards a New Sociology of Masculinity". In: *Theory and Society*, 5, 1985, 551-604.

---: „Ansätze zu einer neuen Soziologie der Männlichkeit". Übersetzung von Norbert Fröhler, Johannes Moes und Marcus Kahmann. In: BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Berlin, Hamburg 2001, 38-75.

Chasseguet-Smirgel, Janine (Hg.): *Psychoanalyse der weiblichen Sexualität*. Übersetzung von Grete Osterwald. Frankfurt 1974.

Cheauré, Elisabeth: „Liebeswunsch und Kunstbegehren. Elena A. Gan und ihre Erzählung *Ideal*". In: Parnell, Christina (Hg.): *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa. Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995*. Frankfurt/Main u. a. 1996a, 93-109.

---: „Elena Gan – die russische George Sand?". In: Ohnheiser, Ingeborg (Hg.): *Wechselbeziehungen zwischen slawischen Sprachen, Literaturen und Kulturen in Vergangenheit und Gegenwart: Akten der Tagung aus Anlaß des 25jährigen Bestehens des Instituts für Slawistik an der Universität Innsbruck, Innsbruck 25.-27. Mai 1995*. Innsbruck 1996b, 965-977.

---: „Schreibende Frauen im 19. Jahrhundert. Zwischen Selbstreflexion und Emanzipation". In: Weinfurter, Stefan, Martin Siefarth (Hgg.): *Geschichte als Argument. 41. Deutscher Historikertag in München, 17.-20. September 1996, Berichtsband*. München 1997, 225-227.

---: „Der ‚fremde Mann': Identitäts- und Alteritätsdiskurse bei Elena Gan und Nadežda Durova. Die Erzählungen *Dželladin* (1838) und *Das Spiel des Schicksals oder Die gesetzwidrige Liebe* (1839)". In: Cheauré, Elisabeth, Regine Nohejl, Antonia Napp (Hgg.): *Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland*. Würzburg 2005, 243-261.

Cheauré, Elisabeth et al. (Hgg.): *Russische Dichterinnen und Schriftstellerinnen. Bestandsverzeichnis der literaturwissenschaftlichen Spezialsammlung des Slavischen Seminars der Universität Freiburg*. Teil 1: *Primärliteratur*. Freiburg i. B. 1995a.

---: *Russische Dichterinnen und Schriftstellerinnen. Bestandsverzeichnis der literaturwissenschaftlichen Spezialsammlung des Slavischen Seminars der Universität Freiburg*. Teil 2: *Sekundärliteratur*. Freiburg i. B. 1995b.

Cheauré, Elisabeth, Antonia Napp, Elisabeth Vogel: „Gender und Nation in Bild und Text. Zu russischen Identitäts- und Alteritätskonstruktionen im frühen 19. Jahrhundert". In: Pietrow-Ennker, Bianka (Hg.): *Kultur in der Geschichte Russlands. Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten*. Göttingen 2007, 184-202.

Chmielewsky, Horst von: *Aleksandr Bestužev-Marlinskij*. München 1966.
Chodorow, Nancy: *Das Erbe der Mütter. Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter*. Übersetzung von Gitta Mühlen-Achs. München 1994.
Christensen, Julie A.: *The Shaping of the Russian Philosophical Heroine: Feminine Images of Beauty in Russian Philosophical Aesthetics and the Heroines of Nikolaj Gogol'*. Berkeley 1978.
Claus, Claire: *Die Stellung der russischen Frau von der Einführung des Christentums bei den Russen bis zu den Reformen Peters des Großen*. München 1959.
Clyman, Toby W., Diana Greene (Hgg.): *Women Writers in Russian Literature*. Westport u. a. 1994.
Connell, Robert W.: *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Oxford 1987.
---: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Hg. und mit einem Geleitwort versehen von Ursula Müller. Übersetzung von Christian Stahl. Opladen 1999.
Cordie, Sylvia: „Nachwort". In: Huber, Therese: *Erzählungen 1801-1802*. Drei Bände in zwei Bänden. Hg. v. Anita Runge, Sylvia Cordie und Magdalene Heuser. Nachdruck der Ausgaben Braunschweig 1801 und 1802. Hildesheim u. a. 1999, 385-479.
Cornwell, Neil: „Perspectives on the Romanticism of V. F. Odoyevskiy". In: Reid, Robert (Hg.): *Problems of Russian Romanticism*. Hants, Brookfield 1986, 169-208.
Costlow, Jane T., Stephanie Sandler, Judith Vowles (Hgg.): *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford 1993.
Cremerius, Johannes et al. (Hgg.): *Widersprüche geschlechtlicher Identität. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, 17, 1998, 35-57.
Crisafulli, Lilla Maria, Cecilia Pietropoli (Hgg.): *Romantic Women Poets. Genre and Gender*. Amsterdam, New York 2007.
Cullens, Chris: „Female Difficulties, Comparativist Challenge: Novels by English and German Women, 1752-1814". In: Higonnet, Margaret R. (Hg.): *Borderwork. Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ithaca, London 1994, 100-119.
Culler, Jonathan: „Als Frau lesen". In: Ders.: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Übersetzung von Manfred Momberger. Reinbek 1988, 46-69.
Deterding, Klaus: *Hoffmanns poetischer Kosmos. E. T. A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild,* Bd. 4. Würzburg 2004.
Dinges, Martin: *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*. Frankfurt/Main 2005.
Dinnerstein, Dorothy: *Das Arrangement der Geschlechter*. Übersetzung von Hilde Weller. Stuttgart 1979.
Dinzelbacher, Peter (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 1993.
Donnert, Erich (Hg.): *Gesellschaft und Kultur Rußlands in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Bd. 2: *Literatur, Wissenschaft, Bildung*. Halle 1983.

Drubek-Meyer, Natascha: *Gogol's* eloquentia corporis. *Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*. München 1998.

Duden, Barbara: „Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument". In: Landweer, Hilge (Hg.): *Kritik der Kategorie „Geschlecht"*. Weinheim 1993, 24-33.

Dunn, Patrick P.: „‚Der Feind ist das Kind': Kindheit im zaristischen Rußland". Übersetzung von Ute Auhagen. In: deMause, Lloyd (Hg.): *Hört ihr die Kinder weinen. Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit*. Frankfurt/Main 1977, 535-564.

Ebert, Christa: „Die ‚fremde Frau'. Identitätsdiskurse bei Puškin, Lermontov, Gogol'". In: Cheauré, Elisabeth, Regine Nohejl, Antonia Napp (Hgg.): *Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland*. Würzburg 2005, 225-241.

Edmondson, Linda Harriet: „Women's Emancipation and Theories of Sexual Difference in Russia, 1850-1917". In: Liljeström, Marianne, Eila Mäntysaari, Arja Rosenholm (Hgg.): *Gender Restructuring in Russian Studies. Conference Papers, Helsinki, August 1992*. Tampere 1993, 39-52.

---: (Hg.): *Gender in Russian History and Culture*. Basingstoke 2001.

Ehmer, Josef: *Heiratsverhalten, Sozialstruktur, ökonomischer Wandel. England und Mitteleuropa in der Formationsperiode des Kapitalismus*. Göttingen 1991.

Elkholy, Sharin N.: „What's Gender Got to Do with it? A Phenomenology of Romantic Love". In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 9, 1999, 121-159.

Engel, Barbara Alpern: „Mothers and Daughters: Family Patterns and the Female Intelligentsia". In: Ransel, David L. (Hg.): *The Family in Imperial Russia. New Lines of Historical Research*. Urbana u. a. 1978, 44-59.

---: *Mothers and Daughters. Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia*. Cambridge u. a. 1983.

---: *Women in Russia 1700-2000*. Cambridge 2004.

Engelfried, Constance: *Männlichkeiten. Die Öffnung des feministischen Blicks auf den Mann*. Weinheim, München 1997.

Eremeev, P. B.: „Marija Semenova Žukova". In: *Zapiski kraevedov*, 5, 1981, 82-91.

Erhart, Walter, Britta Herrmann: „Feministische Zugänge – ‚Gender Studies'". In: Arnold, Heinz Ludwig, Heinrich Detering (Hgg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, 498-515.

--- (Hgg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart, Weimar 1997.

Fajnstejn, Michail Š.: *Pisatel'nicy puškinskoj pory. Istoriko-literaturnye očerki*. Leningrad 1989.

---: „Russkie pisatel'nicy 1820-1840 godov". In: Göpfert, Frank (Hg.): *Rußland aus der Feder seiner Frauen. Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur. Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums*. München 1992, 29-33.

---: „Licom k licu: ‚ženskaja tela' v proizvedenijach pisatel'nic Rossii i Germanii na rubeže XIX i XX v.". In: Ganelin, Rafail Š.: *O blagorodstve i preimuščestve ženskogo pola. Iz istorii ženskogo voprosa v Rossii*. Sankt-Peterburg 1997, 110-116.

Faulstich-Wieland, Hannelore: *Einführung in Genderstudien*. Opladen 2003.
Fay, Elizabeth A.: *A Feminist Introduction to Romanticism*. Malden 1998.
Feldmann, Doris: „Literaturwissenschaft, *New Men's Studies* und das Drama der englischen Renaissance". In: Erhart, Walter, Britta Herrmann (Hgg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart, Weimar 1997, 134-148.
Felman, Shoshana: „Weiblichkeit wiederlesen". Übersetzung von Hans-Dieter Gondek. In: Vinken, Barbara (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt/Main 1992, 33-61.
Fetting, Friederike: *„Ich fand mir eine Welt". Eine sozial- und literaturgeschichtliche Untersuchung zur deutschen Romanschriftstellerin um 1800: Charlotte von Kalb, Caroline von Wolzogen, Sophie Mereau, Johanna Schopenhauer*. München 1992.
Fiebich, Peggy: *Gefährten im Unglück. Die Protagonisten narrativer Texte von E. T. A. Hoffmann sowie von Novalis, Goethe und Kleist*. Würzburg 2007.
Filene, Peter: „The Secrets of Men's History". In: Brod, Harry (Hg.): *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*. Boston u. a. 1987, 103-120.
Flick, Uwe: *Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften*. Reinbek 1995.
Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Übersetzung von Karin von Hofer und Anneliese Botond. München 1991.
---: *Die Ordnung des Diskurses*. Übersetzung von Walter Seitter. Frankfurt/Main 1998a.
---: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Übersetzung von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt/Main 1998b.
Franz, Norbert (Hg.): *Lexikon der russischen Kultur*. Darmstadt 2002.
Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. v. Anna Freud et al. Frankfurt/Main 1999a.
---: „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens". In: Ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. v. Anna Freud et al. Bd. 8: *Werke aus den Jahren 1909-1913*. Frankfurt/Main 1999b, 78-91.
---: „Zur Einführung des Narzißmus". In: Ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. v. Anna Freud et al. Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913-1917*. Frankfurt/Main 1999c, 137-171.
---: „Das Unheimliche". In: Ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. v. Anna Freud et al. Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917-1920*. Frankfurt/Main 1999d, 227-268.
Frevert, Ute (Hg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1988a.
---: „Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert". In: Dies. (Hg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1988b, 17-48.
Frühwald, Wolfgang: „Die Auffassung von Liebe und Ehe in der deutschen Romantik". In: Böhme, Wolfgang (Hg.): *Selbständigkeit und Hingabe. Frauen in der Romantik*. Karlsruhe 1980.

Fuchs, Peter: „Die kleinen Verschiebungen. Zur romantischen Codierung von Intimität". In: Hinderer, Walter (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg 1997, 49-62.

Gallas, Helga, Magdalene Heuser (Hgg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen 1990.

Gallas, Helga: „Ehe als Instrument des Masochismus oder ‚Glückseligkeits-Triangel' als Aufrechterhaltung des Begehrens? Zur Trennung von Liebe und Sexualität im deutschen Frauenroman des 18. Jahrhunderts". In: Gallas, Helga, Magdalene Heuser (Hgg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen 1990, 66-75.

---: *Romane und Erzählungen deutscher Schriftstellerinnen um 1800. Eine Bibliographie*. Stuttgart, Weimar 1993.

Gatens, Moira: „A Critique of the Sex/Gender Distinction". In: Dies.: *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. London, New York 1996, 3-20.

Gergen, Kenneth J., Mary M. Gergen: *Social Psychology*. New York u. a. 1986.

Gestrich, Andreas: *Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1999.

Gildemeister, Regine, Angelika Wetterer: „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung". In: Knapp, Gudrun-Axeli, Angelika Wetterer (Hgg.): *Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*. Freiburg i. B. 1992, 201-254.

Gillespie, Gerald, Manfred Engel, Bernard Dieterle (Hgg.): *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam, Philadelphia 2008.

Gilmore, David D.: *Mythos Mann. Rollen, Rituale, Leitbilder*. Mit einem Nachwort von Maya Nadig. Übersetzung von Eva Gärtner. München, Zürich 1991.

Glasse, Antonia: „The Formidable Woman: Portrait and Original". In: *Russian Literature Triquarterly*, 9, 1974, 433-453.

Glücks, Elisabeth, Franz Gerd Ottemeier-Glücks (Hgg.): *Geschlechtsbezogene Pädagogik. Ein Bildungskonzept zur Qualifizierung koedukativer Praxis durch parteiliche Mädchenarbeit und antisexistische Jungenarbeit*. Münster 1994.

Gnüg, Hiltrud, Renate Möhrmann (Hgg.): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1985.

Goffman, Erving: *Interaktion und Geschlecht*. Hg. und eingeleitet von Hubert A. Knoblauch. Mit einem Nachwort von Helga Kotthoff. Übersetzung von Margarethe Kusenbach und Hubert A. Knoblauch. Frankfurt/Main, New York 1994.

Goodman, Katherine, Edith Waldstein (Hgg.): *In the Shadow of Olympus. German Women Writers Around 1800*. New York 1991.

Göpfert, Frank: *Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Rußland: von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Problemskizze*. München 1992a.

--- (Hg.): *Rußland aus der Feder seiner Frauen. Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur. Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums*. München 1992b.

---: „Thematisieren des Widerspruchs zwischen Liebe und Vernunftehe". In: Ders.: *Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Rußland: von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Problemskizze*. München 1992c, 69-77.

Gorlin, Michael: *N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann*. Leipzig 1933.

Grabmüller, Uta (Hg.): *Aktuelle russischsprachige Veröffentlichungen zu Frauen und Frauenforschung in Rußland bzw. der Sowjetunion. Bibliographische Hinweise für die Jahre 1987-1993*. Zusammengestellt von Barbara Schweizerhof, wissenschaftliche Beratung: Krisztina Mänicke-Gyöngyösi. Berlin 1995.

Grasshoff, Helmut (Hg.): *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*. Bd. 1: *Von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1986.

Gray, John: *Männer sind anders. Frauen auch. Männer sind vom Mars. Frauen von der Venus*. Übersetzung von Matthias Schossig. München 1998.

Greene, Diana: „Pavlova, Karolina Karlovna". In: Greene, Diana, Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal, Mary Zirin (Hgg.): *Dictionary of Russian Women Writers*. Westport u. a. 1994, 490-493.

---: „Gender and Genre in Pavlova's *A Double Life*". In: *Slavic Review*, 54, 2, 1995, 563-577.

Gribnitz, Barbara: *Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von „Rasse" und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung „Die Verlobung in St. Domingo"*. Würzburg 2002.

Griesshaber-Weninger, Christl: „Frauenfragen? Zur Erziehung und Emanzipation der bürgerlichen Frau im 19. Jahrhundert". In: Dies.: *Literatur, Rasse und Geschlecht. Eine Studie zum Diskurs um die Jahrhundertwende*. Ann Arbor 1998, 98-128.

Grob, Hans: *Puppen, Engel, Enthusiasten. Die Frauen und die Helden im Werke E. T. A. Hoffmanns*. Frankfurt/Main u. a. 1984.

Guggenheimer, Jacob S.: *Der Sand in den Augen. E. T. A. Hoffmann und die Geburt einer deutschen Männlichkeit*. Klagenfurt 2008.

Hagemann-White, Carol: „Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren...". In: Hagemann-White, Carol, Maria S. Rerrich (Hgg.): *FrauenMännerBilder. Männer und Männlichkeit in der feministischen Diskussion*. Bielefeld 1988, 224-235.

---: „Brückenschläge zwischen den Geschlechtern und den Generationen in einer gespaltenen Gewaltdiskussion". In: *Zeitschrift für Frauenforschung & Geschlechterstudien*, 23, 1 u. 2, 2005, 3-8.

Hahn, Andrea: „‚Wie ein Mannskleid für den weiblichen Körper'. Therese Huber (1764-1829)". In: Tebben, Karin (Hg.): *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*. Göttingen 1998, 103-131.

Hammerstein, Katharina von: „‚In Freiheit der Liebe und dem Glück zu leben'. Ein Nachwort zu Sophie Mereaus Romanen". In: Mereau-Brentano, Sophie: *Das Blütenalter der Empfindung. Amanda und Eduard. Romane*. Hg. v. Katharina von Hammerstein. München 1996, 263-286.

Hanisch, Ernst: *Männlichkeiten: Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*. Wien 2005.

Hansen-Löve, Aage A.: „Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*. 1. Teil". In: *Russian Literature*, 31, 1992, 491-544.

---: „Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*. 2. Teil". In: *Russian Literature*, 23, 1993, 413-469.

Harnischfeger, Johannes: *Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E. T. A. Hoffmann*. Opladen 1988.

Harré, Rom: „The Discoursive Creation of Human Psychology". In: *Symbolic Interaction*, 15, 1992, 515-527.

Harussi, Yael: „Hinweis auf Elena Gan". In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 42, 2, 1981, 242-260.

---: „Women's Social Roles as Depicted by Women Writers in Early Nineteenth-Century Russian Fiction". In: Clayton, Douglas J.: *Issues in Russian Literature Before 1917*. Columbus, Ohio 1989, 35-48.

Haumann, Heiko: *Geschichte Russlands*. Zürich 2003.

Hausen, Karin: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere' – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben". In: Conze, Werner (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart 1976, 363-393.

---: „Familie und Familiengeschichte". In: Schieder, Wolfgang, Volker Sellin (Hgg.): *Sozialgeschichte in Deutschland. Entwicklungen und Perspektiven im internationalen Zusammenhang*. Bd. 2: *Handlungsräume des Menschen in der Geschichte*. Göttingen 1986, 64-89.

---: „„... eine Ulme für das schwanke Efeu'. Ehepaare im Bildungsbürgertum. Ideale und Wirklichkeiten im späten 18. und 19. Jahrhundert". In: Frevert, Ute (Hg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1988, 85-117.

Haustedt, Birgit: *Die Kunst der Verführung. Zur Reflexion der Kunst im Motiv der Verführung bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Kierkegaard und Brentano*. Stuttgart 1992.

Heinz, Marion, Friederike Kuster (Hgg.): *Geschlechtertheorie – Geschlechterforschung. Ein interdisziplinäres Kolloquium*. Bielefeld 1998.

Heinzius, Christine: „Nachwort". In: *Mein tapfres Herz. Texte deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts.* Ausgewählt und mit einem Nachwort, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen versehen von Christine Heinzius. München 2001, 411-458.

Heldt Monter, Barbara: „From an Introduction to Pavlova's *A Double Life*". In: *Russian Literature Triquarterly*, 9, 1974, 337-353.

Heldt, Barbara: *Terrible Perfection. Women and Russian Literature*. Bloomington u. a. 1987.

---: „Men Who Give Birth: A Feminist Perspective on Russian Literature". In: Kelly, Catriona, Michael Makin, David Shepherd (Hgg.): *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature*. New York 1989, 157-167.

---: „Introduction". In: Pavlova, Karolina: *A Double Life*. Oakland 1996, 9-32.

Herrmann, Britta: „Auf der Suche nach dem sicheren Geschlecht. Männlichkeit um 1800 und die Briefe Heinrich von Kleists". In: Erhart, Walter, Britta Herrmann (Hgg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart, Weimar 1997, 212-234.

Heuser, Magdalene: „Nachwort". In: Huber, Therese: *Luise. Ein Beitrag zur Geschichte der Konvenienz*. Hg. v. Magdalene Heuser. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1796. Hildesheim u. a. 1991, 225-242.

Heyder, Carolin: „Vom *Journal für die Lieben* zur *Sache der Frau*. Zum Frauenbild in den russischen literarischen Frauenzeitschriften des 19. Jahrhunderts". In: Parnell, Christina (Hg.): *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa*.

Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995. Frankfurt/Main u. a. 1996, 63-74.

Hildermeier, Manfred: *Bürgertum und Stadt in Rußland 1760-1870. Rechtliche Lage und soziale Struktur.* Köln u. a. 1986.

Hilscher, Eberhard: „Hoffmanns poetische Puppenspiele und Menschmaschinen". In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik. Sonderband: E. T. A. Hoffmann*. München 1992, 20-31.

Hinderer, Walter (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg 1997a.

---: „Liebessemantik als Provokation". In: Ders. (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg 1997b, 311-338.

---: „Zur Liebesauffassung der Kunstperiode". In: Ders. (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg 1997c, 7-33.

Hirschauer, Stefan: „Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit". In: *Zeitschrift für Soziologie*, 18, 2, 1989, 100-118.

Hof, Renate: „Die Entwicklung der *Gender Studies*". In: Bußmann, Hadumod, Renate Hof (Hgg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995a, 2-33.

---: *Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main 1995b.

Hoffmann, Volker: „Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit". In: Richter, Karl, Jörg Schönert: *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Stuttgart 1983, 80-97.

Hoffmeister, Gerhart*: Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart, Weimar 1990.

Hoisington, Sona Stephan (Hg.): *A Plot of Her Own. The Female Protagonist in Russian Literature*. Evanston 1995.

Hollstein, Walter: *Die Männer. Vorwärts oder zurück?* München 1990.

Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib*. Frankfurt/Main 1991.

Hull, Isabel V.: „‚Sexualität' und bürgerliche Gesellschaft". In: Frevert, Ute (Hg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1988, 49-66.

Iezuitova, R. V.: „Ob avtore ‚Večerov na Karpovke'". In: Žukova, Marija: *Večera na Karpovke*. Moskva 1986, 268-282.

Ingham, Norman W.: *E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia*. Würzburg 1974.

Ingold, Felix Philipp: „N. W. Gogol. Ein enzyklopädischer Entwurf". In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 7, 1981, 301-326.

---: „Russischer Eros. Frau und Sexualität in der Literatur des 19. Jahrhunderts". In: Glaser, Horst Albert (Hg.): *Annäherungsversuche*. Bern 1993, 209-239.

Jäger, Georg: „Freundschaft, Liebe und Literatur von der Empfindsamkeit bis zur Romantik: Produktion, Kommunikation und Vergesellschaftung von Individualität durch kommunikative Muster ästhetisch vermittelter Identifikation". In: *SPIEL*, 9, 1, 1990, 69-87.

Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg 1993.

Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik". (1960) In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Übersetzung von Tarcisius Schelbert. Frankfurt/Main 1993, 83-121.

Jenness, Rosemarie Krais: *Gogol's Aesthetics Compared to Major Elements of German Romanticism*. New York u. a. 1995.

Kaiser, Rolf, Albrecht Pfleiderer: *Lehrbuch der Gynäkologie. Für die Ausbildung des Studenten – Für die Weiterbildung des Arztes – Mit Lernzielangaben und Zusammenfassungen*. Begründet von Heinrich Martius. Stuttgart, New York 1989.

Kammler, Eva: *Zwischen Professionalisierung und Dilettantismus. Romane und ihre Autorinnen um 1800*. Opladen 1992.

Karlinsky, Simon: *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. Cambridge 1976.

Kasack, Wolfgang: *Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol'*. Wiesbaden 1957.

Kastinger Riley, Helene M.: *Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit*. Columbia 1986.

Kaufman, Michael: „Die Konstruktion von Männlichkeit und die Triade männlicher Gewalt". Übersetzung von Stefan Beier und Willi Walter. In: BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Berlin, Hamburg 2001, 138-171.

Keil, Rolf-Dietrich: „Auf dem Wege zu einem neuen Gogol'-Bild. Anmerkungen zu einigen neuen Veröffentlichungen". In *Zeitschrift für Slavische Philologie*, IL, 1, 1989, 173-189.

Kelly, Catriona: „The ‚Feminine Pen' and the Imagination of National Tradition: Russian Women's Writing, 1820-1880". In: Dies.: *A History of Russian Women's Writing. 1820-1992*. Oxford 1994a, 19-78.

---: „Elena Gan (1814-1842)". In: Dies.: *A History of Russian Women's Writing. 1820-1992*. Oxford 1994b, 109-118.

---: „Mariya Zhukova (1804-1855)". In: Dies.: *A History of Russian Women's Writing. 1820-1992*. Oxford 1994c, 79-92.

---: „Karolina Pavlova (1807-1893)". In: Dies.: *A History of Russian Women's Writing. 1820-1992*. Oxford 1994d, 93-107.

---: „Educating Tat'yana: Manners, Motherhood and Moral Education (Vospitanie), 1760-1840". In: Edmondson, Linda Harriet (Hg.): *Gender in Russian History and Culture*. Basingstoke 2001, 1-28.

Kemper, Dirk, Silvio Vietta (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1998.

Kessler, Suzanne J., Wendy McKenna: *Gender: An Ethnomethodological Approach*. Chicago 1987.

Keupp, Heiner (Hg.): *Zugänge zum Subjekt. Perspektiven einer reflexiven Sozialpsychologie*. Frankfurt/Main 1993.

Keupp, Heiner, Renate Höfer (Hgg.): *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Frankfurt/Main 1997.

Kienitz, Sabine: *Sexualität, Macht und Moral. Prostitution und Geschlechterbeziehungen Anfang des 19. Jahrhunderts in Württemberg. Ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte*. Berlin 1995.

Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800-1900*. München 1995.

Kleinschmidt, Erich: „Sprache und Gefühle. Geschlechterdifferenz und Affekt in der Sprachpoetik des 18. Jahrhunderts". In: *Arcadia*, 29, 1994, 1-19.

Klinkert, Thomas, Weertje Willms: „Romantic Gender and Sexuality". In: Gillespie, Gerald, Manfred Engel, Bernard Dieterle (Hgg.): *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam, Philadelphia 2008, 226-248.

Klinkert, Thomas: *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi)*. Freiburg i. B. 2002.

Kluckhohn, Paul: *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. Halle 1922.

Knapp, Gudrun-Axeli: „Unterschiede machen: Zur Sozialpsychologie der Hierarchisierung im Geschlechterverhältnis". In: Becker-Schmidt, Regina, Gudrun-Axeli Knapp (Hgg.): *Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften*. Frankfurt/Main, New York 1995, 163-194.

Köpke, Wulf: „Die emanzipierte Frau in der Goethezeit und ihre Darstellung in der Literatur". In: Paulsen, Wolfgang (Hg.): *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. Bern, München 1979, 96-110.

Koschmal, Walter: „Paradox und Meditation: Frühe russische Frauenrollen". In: Neumann-Holzschuh, Ingrid (Hg.): *Gender, Genre, Geschlecht. Sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Gender-Forschung*. Tübingen 2001, 73-93.

Koselleck, Reinhart: „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit". In: Herzog, Reinhart, Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München 1987, 269-282.

Kremer, Detlef: „‚Ein tausendäugiger Argus'. E. T. A. Hoffmanns ‚Sandmann' und die Selbstreflexion des romantischen Textes". In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch: *Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft*, 33, 1987, 66-90.

---: *Romantische Metamorphosen. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*. Stuttgart 1993.

---: *Prosa der Romantik*. Stuttgart, Weimar 1996.

Kügler, Clementine: *Caroline Auguste Fischer (1764-1842). Eine Werk-Biographie*. Berlin 1989.

Kuhnke, Ulrich: „Begegnungen der Karoline von Jaenisch-Pavlova (1807-1893)". In: Göpfert, Frank (Hg.): *Rußland aus der Feder seiner Frauen. Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur. Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums*. München 1992, 111-119.

Kunisch, Johannes: *Absolutismus. Europäische Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zur Krise des Ancien Régime*. Göttingen 1999.

Kuttner, Margot: *Die Gestaltung des Individualitätsproblems bei E. T. A. Hoffmann*. Düsseldorf 1936.

Lämmert, Eberhard: „Dissonanz der Harmonien. Konfigurationen der Liebe in Texten Clemens Brentanos". In: Hinderer, Walter (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg 1997, 197-212.

Lamnek, Siegfried: *Qualitative Sozialforschung*. Bd. 1: *Methodologie*. Weinheim 1995.

Landweer, Hilge (Hg.): *Kritik der Kategorie „Geschlecht"*. Weinheim 1993a.

---: „Kritik und Verteidigung der Kategorie Geschlecht. Wahrnehmungs- und symboltheoretische Überlegungen zur sex/gender-Unterscheidung". In: Dies. (Hg.): *Kritik der Kategorie „Geschlecht"*. Weinheim 1993b, 34-43.

Lange, Ralf: „Thesen zur ‚Kritischen Männerforschung'". In: BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Berlin, Hamburg 2001, 397-400.

Laqueur, Thomas W.: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Übersetzung von H. Jochen Bußmann. Frankfurt/Main, New York 1992.

Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen" und der „Revisor" als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N. V. Gogol'*. München 1992.

Lauer, Reinhard: *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. München 2000.

Laußmann, Sabine: *Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns*. München 1992.

Ledkovsky, Marina, Charlotte Rosenthal, Mary Zirin (Hgg.): *Dictionary of Russian Women Writers*. Westport u. a. 1994.

Lenk, Elisabeth: „Die sich selbst verdoppelnde Frau". In: *Ästhetik und Kommunikation*, 7, 25, 1976, 84-87.

Lennox, Sara: „Einleitung". In: Dies.: *Auf der Suche nach den Gärten unserer Mütter. Feministische Kulturkritik in Amerika 1970-1980*. Übersetzung von Sibylle Koch-Grünberg. Darmstadt, Neuwied 1982, 9-31.

---: „Einige Vorschläge für eine feministische Literaturwissenschaft". In: Janota, Johannes (Hg.): *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991*. Bd. 4: *Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik*. Tübingen 1993, 262-268.

Lenzen, Dieter: „Kulturgeschichte der Vaterschaft". In: Erhart, Walter, Britta Herrmann (Hgg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart, Weimar 1997, 87-113.

Lettmann-Sadony, Barbara: *Karolina Karlovna Pavlova. Eine Dichterin russisch-deutscher Wechselseitigkeit*. München 1971.

Lévi-Strauss, Claude: *Strukturale Anthropologie*. Übersetzung von Hans Naumann. Frankfurt/Main 1977.

Liljeström, Marianne, Eila Mäntysaari, Arja Rosenholm (Hgg.): *Gender Restructuring in Russian Studies*. Tampere 1993.

Lindemann, Gesa: „Wider die Verdrängung des Leibes aus der Geschlechtskonstruktion". In: Landweer, Hilge (Hg.): *Kritik der Kategorie „Geschlecht"*. Weinheim 1993, 44-54.

Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar 1995.

Link, Jürgen, Ursula Link-Heer: „Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse". In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 20, 1990, 88-99.

Little, T. E.: „Gogol and Romanticism". In: Reid, Robert (Hg.): *Problems of Russian Romanticism*. Aldershot 1986, 96-126.

Ljaščak, Vanda: „Meždu smireniem i buntom. Pervie ženščiny v literaturnoj žizni Rossii". In: Göpfert, Frank (Hg.): *Rußland aus der Feder seiner Frauen. Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur. Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums*. München 1992, 121-127.

Lotman, Jurij M., Boris A. Uspenskij: *The Semiotics of Russian Culture*. Hg. und übersetzt von Ann Shukman. Ann Arbor 1984.

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzung von Rolf-Dietrich Keil. München 1993.

---: *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – načalo XIX veka)*. Sankt-Peterburg 1994.

---: *Rußlands Adel. Eine Kulturgeschichte von Peter I. bis Nikolaus I*. Übersetzung von Gennadi Kagan. Köln u. a. 1997.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/Main 1999.

Mahoney, Dennis: *Der Roman der Goethezeit (1774-1829)*. Stuttgart 1988.

Mandelkow, Karl Robert (Hg.): *Europäische Romantik*. Wiesbaden 1982.

Mann, Jurij V.: *Russkaja literatura XIX veka. Epocha romantizma*. Moskva 2007.

Marsh, Rosalind (Hg.): *Gender and Russian Literature. New Perspectives*. Cambridge 1996.

Marshall, Harriette, Margaret Wetherell: „Talking about Career and Gender Identities: A Discourse Analysis Perspective". In: Skevington, Suzanne, Deborah Baker (Hgg.): *The Social Identity of Women*. London u. a. 1989, 106-129.

Marshall, Jennifer Lizih: *The Beloved Sacrifice. Violence and the Construction of Intergender Social Alliances in Nineteenth-Century German Prose*. Yale 1997.

Martin, Jochen, Renate Zoepffel (Hgg.): *Aufgaben, Rollen und Räume von Frau und Mann*. München 1989.

Martschukat, Jürgen, Olaf Stieglitz: *„Es ist ein Junge!" Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit*. Tübingen 2005.

Matich, Olga: „A Typology of Fallen Women in Nineteenth-Century Russian Literature". In: *American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists*. Ohio 1983, 325-345.

Matl, Josef: „Slawische und deutsche Romantik. Gemeinsamkeiten – Beziehungen – Verschiedenheiten". In: Bielfeldt, Hans-Holm (Hg.): *Deutsch-Slawische Wechselseitigkeit in sieben Jahrhunderten*. Berlin 1956, 367-377.

Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München, Wien 1989.

Mattenklott, Gert: „Romantische Frauenkultur. Bettina von Arnim zum Beispiel". In: Gnüg, Hiltrud, Renate Möhrmann (Hgg.): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1985, 123-143.

Matzner, Michael: „Männer als Väter – ein vernachlässigtes Thema soziologischer Männerforschung". In: Bereswill, Mechthild, Michael Meuser, Sylka Scholz (Hgg.): *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Münster 2007, 223-240.

Maurer, Karl, Winfried Wehle (Hgg.): *Romantik: Aufbruch zur Moderne*. München 1991.

McLean, Hugh: „Gogol's Retreat from Love: Toward an Interpretation of *Mirgorod*". In: Rancour-Laferriere, Daniel (Hg.): *Russian Literature and Psychoanalysis*. Amsterdam, Philadelphia 1989, 101-122.

Mead, Margaret: *Geschlecht und Temperament in drei primitiven Gesellschaften*. Übersetzung von G. Carnegie. München 1980.

Meise, Helga: „Der Frauenroman: Erprobungen der ‚Weiblichkeit'". In: Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. Bd. 1: *Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. München 1988, 434-451.

Mellor, Anne K.: *Romanticism & Gender*. New York, London 1993.

Mersereau, John Jr.: *Russian Romantic Fiction*. Ann Arbor 1983.

Mertens, Wolfgang: „Männlichkeit aus psychoanalytischer Sicht". In: Erhart, Walter, Britta Herrmann (Hgg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart, Weimar 1997, 35-57.

Meuser, Michael: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische und kulturelle Deutungsmuster*. Wiesbaden 2006.

Miller, Norbert: „E. T. A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit". In: Arntzen, Helmut et al. (Hgg.): *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich*. Berlin, New York 1975, 357-372.

Mirskij, Dmitrij S.: *Geschichte der russischen Literatur*. München 1964.

Mitchell, Juliet: „Freud, die Freudianer und die Psychologie der Frau". In: Dies.: *Psychoanalyse und Feminismus. Freud, Reich, Laing und die Frauenbewegung*. Übersetzung von Brigitte Stein und Holger Fliessbach. Frankfurt/Main 1976, 149-162.

Moi, Toril: „French Feminist Theory". In: Dies.: *Sexual/Textual Politics*. London, New York 1985, 89-173.

Müller-Tamm, Pia, Katharina Sykora (Hgg.): *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Düsseldorf 1999.

Napp, Antonia: *Russische Porträts. Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820*. Köln u. a. 2008.

Nawroth, Peter P., Reinhard Ziegler (Hgg.): *Klinische Endokrinologie und Stoffwechsel*. Berlin u. a. 2001.

Nehring, Wolfgang: „E. T. A. Hoffmanns Erzählwerk: Ein Modell und seine Variationen". In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, *Sonderheft E. T. A. Hoffmann*, 95, 1976, 3-24.

---: „Nachwort". In: Schlegel, Dorothea: *Florentin. Ein Roman*. Hg. v. Wolfgang Nehring. Stuttgart 1993, 285-324.

Nemec Ignashev, Diane M., Sarah Krive: *Women and Writing in Russia and the USSR. A Bibliography of English-Language Sources*. New York, London 1992.

Neuhäuser, Rudolf: „Die russische Literatur von Karamzin bis Puškin". In: Heitmann, Klaus et al. (Hgg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Bd. 15: *Europäische Romantik II*. Wiesbaden 1982, 323-354.

Neumann-Holzschuh, Ingrid (Hg.): *Gender, Genre, Geschlecht. Sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Gender-Forschung*. Tübingen 2001.

Nielsen, Marit Bjerkeng: „The Concept of Love and the Conflict of the Individual versus Society in Elena A. Gans's *Sud sveta*". In: *Scando-Slavica*, 24, 1978, 125-138.

Nipperdey, Thomas: *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. München 1998.

Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin 1998.

Ott, Michael: *Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800*. Freiburg i. B. 2001.

Parker, Ian: „Discourse: Definitions and Contradictions". In: *Philosophical Psychology*, 3, 2, 1990, 189-204.

---: *Discourse Dynamics. Critical Analysis for Social and Individual Psychology*. London, New York 1992.

Parnell, Christina (Hg.): *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa. Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995*. Frankfurt/Main u. a. 1996.

Parpart, Nadja: *Geschlecht und Kontingenz. Zur Zerstreuung des anderen Geschlechts im Feminismus*. Frankfurt/Main 2000.

Passage, Charles E.: *The Russian Hoffmannists*. The Hague 1963.

Pease, Allan, Barbara Pease: *Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken. Ganz natürliche Erklärungen für eigentlich unerklärliche Schwächen*. Übersetzung von Anja Giese. München 2002.

Peer, Larry H., Diane Long Hoeveler (Hgg.): *Romanticism. Comparative Discourses*. Cornwall 2006.

Peters, Jochen-Ulrich: „Die Entthronung des romantischen Künstlers. Gogol's Dialog mit E. T. A. Hoffmann". In: Lachmann, Renate (Hg.): *Dialogizität*. München 1982, 155-167.

Pietrow-Ennker, Bianka: *Rußlands „neue Menschen". Die Entwicklung der Frauenbewegung von den Anfängen bis zur Oktoberrevolution*. Frankfurt/Main u. a. 1999.

Pikulik, Lothar: *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt/Main 1979.

Pleck, Joseph H.: „Die männliche Geschlechtsrolle. Definitionen, Probleme und Quellen der Veränderung". In: BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Berlin, Hamburg 2001, 27-37.

Plumpe, Gerhard: *Epochen und moderne Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen 1995.

Poluda, Eva S.: „Die psychosexuelle Entwicklung der Geschlechter im Vergleich". In: *Forum der Psychoanalyse*, 15, 1999, 101-119.

Potter, Jonathan, Margaret Wetherell: *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behaviour*. London 1987.

---: „Discourse Analysis". In: Smith, Jonathan A., Rom Harré, Luk Van Langenhove (Hgg.): *Rethinking Methods in Psychology*. London 1995, 80-92.

Prengel, Annedore: „Der Beitrag der Frauenforschung zu einem anderen Blick auf die Erziehung von Jungen". In: *Sozialmagazin*, 7/8, 1990, 36-47.

Prokop, Ulrike: „Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums". In: Stephan, Inge, Sigrid Weigel (Hgg.): *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*. Berlin 1984, 15-21.

Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. (1928) Übersetzung von Christel Wendt. Hg. v. Karl Eimermacher. München 1975.

Puknus, Heinz: „Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom ‚Goldnen Topf' bis ‚Meister Floh'". In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik. Sonderband: E. T. A. Hoffmann*. München 1992, 53-62.

Raddatz, Fritz J.: *Männerängste in der Literatur. Frau oder Kunst*. Hamburg 1993.

Rammelmeyer, Alfred: „Russische Literatur in Deutschland". In: Stammler, Wolfgang (Hg.): *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. 3. Berlin 1962, 441-479.

Rancour-Laferriere, Daniel: „The Identity of Gogol's *Vij*". In: *Harvard Ukrainian Studies*, II, 2, 1978, 211-234.

---: „Spon'ka's Dream Interpreted". In: *Slavic and East European Journal*, 33, 3, 1989, 358-372.

Rang, Brita: „Zur Geschichte des dualistischen Denkens über Mann und Frau. Kritische Anmerkungen zu den Thesen von Karin Hausen zur Herausbildung der Geschlechtscharaktere im 18. und 19. Jahrhundert". In: Dalhoff, Jutta, Uschi Frey, Ingrid Schöll (Hgg.): *Frauenmacht in der Geschichte. Beiträge des Historikerinnentreffens 1985 zur Frauengeschichtsforschung*. Düsseldorf 1986, 194-204.

Ransel, David L. (Hg.): *The Family in Imperial Russia. New Lines of Historical Research*. Urbana u. a. 1976.

Reinhardt-Becker, Elke: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Frankfurt/Main 2005.

Riasanovsky, Nicholas V.: *A Parting of Ways. Gouvernment and the Educated Public in Russia 1801-1855*. Oxford 1976.

Rohde-Dachser, Christa: „Über Widersprüche geschlechtlicher Identität in der weiblichen Entwicklung aus der Sicht der Psychoanalyse". In: Cremerius, Johannes et al. (Hgg.): *Widersprüche geschlechtlicher Identität. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, 17, 1998, 19-33.

Rose, Arnold M.: „Systematische Zusammenfassung der Theorie der symbolischen Interaktion". In: Hartmann, Heinz (Hg.): *Moderne amerikanische Soziologie. Neuere Beiträge zur soziologischen Theorie*. Stuttgart 1973, 266-282.

Rosslyn, Wendy (Hg.): *Women and Gender in 18th-Century Russia*. Cornwall 2003.

Runge, Anita: „Nachwort". In: Fischer, Caroline Auguste: *Der Günstling*. Hg. v. Anita Runge. Nachdruck der Ausgabe Posen und Leipzig 1809. Hildesheim u. a. 1988, 175-209.

---: *Literarische Praxis von Frauen um 1800. Briefroman, Autobiographie, Märchen. Untersuchungen zu Caroline Auguste Fischer, Johanna Isabella Eleonore Wallenrodt und Benedikte Naubert*. Hildesheim 1997a.

---: „Epistolares Erzählen als Experiment mit Weiblichkeitsnormen: Caroline Auguste Fischer". In: Dies.: *Literarische Praxis von Frauen um 1800. Briefroman, Autobiographie, Märchen. Untersuchungen zu Caroline Auguste Fischer, Johanna Isabella Eleonore Wallenrodt und Benedikte Naubert.* Hildesheim u. a. 1997b, 33-116.

---: „Nachwort zur zweiten Auflage". In: Fischer, Caroline Auguste: *Die Honigmonathe. Zwei Teile*. Hg. v. Anita Runge. 2. Nachdruck der Ausgabe Posen und Leipzig 1802. Hildesheim u. a. 1999, 201-257.

Rüß, Hartmut: *Herren und Diener: Die soziale und politische Mentalität des russischen Adels*. Köln u. a. 1994.

Rüter, Christian: „Der konstruierte Leib und die Leibhaftigkeit der Körper. Die Relevanz des Körpers für eine Männer-Erforschung". In: BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Berlin, Hamburg 2001, 76-107.

Sacharov, Vsevolod I.: *Russkij romantizm XIX veka. Lirika i liriki*. Moskva 2004.

Sacks, Harvey: „On the Analyzability of Stories by Children". In: Gumperz, John J., Dell Hymes (Hgg.): *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*. New York 1972, 325-345.

Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007.

Scarbath, Horst, Heike Schlottau, Veronika Straub, Klaus Waldmann (Hgg.): *Geschlechter. Zur Kritik und Neubestimmung geschlechterbezogener Sozialisation und Bildung*. Opladen 1999.

Schabert, Ina, Barbara Schaff (Hgg.): *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*. Berlin 1994.

Schabert, Ina: „‚Gender' als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung". In: Bußmann, Hadumod, Renate Hof (Hgg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995, 162-204.

---: *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart 1997.

Schanze, Helmut: „Romantheorie der Romantik". In: Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Romane und Erzählungen der Romantik. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1983.

---: (Hg.): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart 1994.

Schieth, Lydia: *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte.* Frankfurt/Main u. a. 1987.

---: „Nachwort". In: Wobeser, Wilhelmine Karoline von: *Elisa oder das Weib wie es sein sollte*. Hg. v. Lydia Schieth. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1799. Hildesheim u. a. 1990, 1-39.

---: *Frauenliteratur*. Bamberg 1991.

Schlesier, Renate: *Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud*. Frankfurt/Main 1981.

Schmach, Ulrike: „So anders und so lebendig. Über Mütter und Söhne". In: Hagemann-White, Carol, Maria S. Rerrich (Hgg.): *FrauenMännerBilder. Männer und Männlichkeit in der feministischen Diskussion*. Bielefeld 1988, 78-98.

Schmale, Wolfgang (Hg.): *MannBilder. Ein Lese- und Quellenbuch zur historischen Männerforschung*. Berlin 1998.

---: *Geschichte der Männlichkeit in Europa 1450-2000*. Wien 2003.

Schmersahl, Katrin: *Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts*. Opladen 1998.

Schmid, Pia: „Weib oder Mensch? Zur Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung". In: Scarbath, Horst, Heike Schlottau, Veronika Straub, Klaus Waldmann (Hgg.): *Geschlechter. Zur Kritik und Neubestimmung geschlechterbezogener Sozialisation und Bildung*. Opladen 1999, 11-24.

Schmidt, Gunter: „Sexualwissenschaft". In: Braun, Christina von, Inge Stephan (Hgg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2000, 180-192.

Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt 2007.

Schneider, Karl Ludwig: „Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns". In: Steffen, Hans (Hg.): *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen 1976, 200-218.

Scholz, Sylka, Weertje Willms (Hgg.): *Postsozialistische Männlichkeiten in einer globalisierten Welt*. Berlin 2008.

Schulz, Gerhard: *Romantik*. München 1996.

Schweizer, Stefan: *Anthropologie der Romantik. Körper, Seele und Geist. Anthropologische Gottes-, Welt- und Menschenbilder der wissenschaftlichen Romantik*. Paderborn u. a. 2008.

Scott, Joan Wallach: „Gender. A Useful Category of Historical Analysis". In: Dies.: *Gender and the Politics of History*. New York 1999, 28-50.

Seidel-Dreffke, Björn: „Warum konnte er nicht lieben? Die Gogolforschung und ihre Mystifikation einer Neigung". In: *Forum Homosexualität und Literatur*, 20, 1994, 29-41.

Seifert, Ruth: „Entwicklungslinien und Probleme der feministischen Theoriebildung. Warum an der Rationalität kein Weg vorbeiführt". In: Knapp, Gudrun-Axeli, Angelika Wetterer (Hgg.): *Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*. Freiburg i. B. 1992, 255-286.

Sendich, Munir: „Moscow Literary Salons: Thursdays at Karolina Pavlova's". In: *Welt der Slaven*, 17, 1972, 341-357.

Shorter, Edward: *Der weibliche Körper als Schicksal. Zur Sozialgeschichte der Frau*. Übersetzung von Hainer Kober. München 1984.

Siegel, George: „The Fallen Woman in Nineteenth-Century Russian Literature". In: *Harvard Slavic Studies*, 5, 1970, 81-107.

Smith, John H.: „Wie männlich ist der Wille? Ein philosophischer Grundbegriff, andersherum gedacht". In: Erhart, Walter, Britta Herrmann (Hgg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart, Weimar 1997, 114-133.

Smith, Paul: „*Vas*. Sexualität und Männlichkeit". Übersetzung von Walter Erhart und Britta Herrmann. In: Erhart, Walter, Britta Herrmann (Hgg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart, Weimar 1997, 58-86.

Steinecke, Hartmut (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Deutsche Romantik im europäischen Kontext*. Berlin 1997a.

---: „Die Liebe des Künstlers. Männer-Phantasien und Frauen-Bilder bei E. T. A. Hoffmann". In: Hinderer, Walter (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg 1997b, 293-310.

---: *Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine*. Berlin 1998.

Stender-Petersen, Adolf: „Gogol und die deutsche Romantik". In: *Euphorion*, XXIV, 1922, 628-653.

Stephan, Inge, Carl Pietzcker (Hgg.): *Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985, Bd. 6*. Tübingen 1986.

Stephan, Inge: „Weibliche und männliche Autorschaft. Zum ‚Florentin' von Dorothea Schlegel und zur ‚Lucinde' von Friedrich Schlegel". In: Dies., Sigrid Weigel, Kerstin Wilhelms (Hgg.): *„Wen kümmert's, wer spricht". Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West*. Köln u. a. 1991, 83-99.

---: *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2004.

Stilman, Leon: „Men, Women, and Matchmakers. Notes on a Recurrent Motif in Gogol". In: Maguire, Robert A. (Hg.): *Gogol from the Twentieth Century. Eleven Essays*. Princeton 1974, 390-403.

---: *Gogol*. Columbia 1990.

Stoller, Robert J.: *Sex and Gender*. Bd. 1. New York 1968.

Tebben, Karin (Hg.): *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*. Göttingen 1998.

Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. 2 Bände. Frankfurt/Main 1977.

Titzmann, Michael: „Literarische Strukturen und kulturelles Wissen: Das Beispiel inzestuöser Situationen in der Erzählliteratur der Goethezeit und ihrer Funktionen im Denksystem der Epoche". In: Schönert, Jörg (Hg.): *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur*. Tübingen 1991, 229-281.

Tovrov, Jessica: „Mother-Child Relationships among the Russian Nobility". In: Ransel, David L. (Hg.): *The Family in Imperial Russia. New Lines of Historical Research*. Urbana u. a. 1978, 15-43.

Treadwell, Perry: „Biologic Influences on Masculinity". In: Brod, Harry (Hg.): *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*. Boston u. a. 1987, 259-285.

Tyrell, Hartmann: „Geschlechtliche Differenzierung und Geschlechterklassifikationen". In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 38, 1986, 450-489.

---: „Romantische Liebe...". In: Baecker, Dirk et al. (Hgg.): *Theorie als Passion*. Frankfurt/Main 1987, 570-599.

Vinken, Barbara (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt/Main 1992.

Višnevskaja, Natal'ja A., E. Ju. Saprykina: *Romantizm. Večnoe stranstvie*. Moskva 2005.

Vogel, Elisabeth: *Die Frauen erleuchteten Russland: zur Wechselwirkung der Kategorien Gender und Nation in Erzählungen Nikolaj M. Karamzins (1766-1826) und Anna*

P. Buninas (1774-1829). Universität Freiburg 2003. URN: urn:nbn:de:bsz:25-opus-17120. URL: http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1712/.

Vowles, Judith: „The ‚Feminization' of Russian Literature: Women, Language, and Literature in Eighteenth-Century Russia". In: Clyman, Toby W., Diana Greene (Hgg.): *Women Writers in Russian Literature*. Westport u. a. 1994, 35-60.

Wägenbaur, Birgit: *Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800*. Berlin 1996.

---: „Die Vermarktung der Gefühle. Fanny Tarnow (1779-1862)". In: Tebben, Karin (Hg.): *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*. Göttingen 1998, 160-187.

Walter, Willi: „Gender, Geschlecht und Männerforschung". In: Braun, Christina von, Inge Stephan (Hgg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2000, 97-115.

---: „Männer entdecken ihr Geschlecht. Zu Inhalten, Zielen, Fragen und Motiven von Kritischer Männerforschung". In: BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Berlin, Hamburg 2001, 13-26.

Wawra, Daniela (Hg.): *Genderforschung multidisziplinär*. Frankfurt/Main u. a. 2007.

Weber-Kellermann, Ingeborg: *Die Familie. Geschichte, Geschichten und Bilder*. Frankfurt/Main 1976.

---: *Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*. Frankfurt/Main 1984.

Weedon, Chris: „Feminism and Poststructuralism". In: *Englisch-Amerikanische Studien*, 1, 1987, 89-96.

---: *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie*. Übersetzung von Elke Hentschel. Zürich 1991.

Weigel, Sigrid: „Sophie Mereau. 1770-1806". In: Schultz, Hans Jürgen (Hg.): *Frauen. Porträts aus zwei Jahrhunderten*. Stuttgart 1981, 20-32.

---: „‚Das Weibliche als Metapher des Metonymischen'. Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise". In: Stephan, Inge, Carl Pietzcker (Hgg.): *Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985, Bd. 6*. Tübingen 1986, 108-118.

---: „Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis". In: Stephan, Inge, Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin 1988a, 83-138.

---: „Wider die romantische Mode. Zur ästhetischen Funktion des Weiblichen in Friedrich Schlegels ‚Lucinde'". In: Stephan, Inge, Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin 1988b, 67-82.

Weingarten, Elmar, Fritz Sack: „Ethnomethodologie. Die methodische Konstruktion der Realität". In: Weingarten, Elmar, Fritz Sack, Jim Schenkein (Hgg.): *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Frankfurt/Main 1979, 7-26.

West, Candace, Don H. Zimmerman: „Doing Gender". In: Lorber, Judith, Susan A. Farrell (Hgg.): *The Social Construction of Gender*. London, New Delhi 1991, 13-37.

Wetherell, Margaret, Hilda Stiven, Jonathan Potter: „Unequal Egalitarianism: A Preliminary Study of Discourses Concerning Gender and Employment Opportunities". In: *British Journal of Social Psychology*, 26, 1987, 59-71.

Wetterer, Angelika: *Professionalisierung und Geschlechterhierarchie. Vom kollektiven Frauenausschluß zur Integration mit beschränkten Möglichkeiten*. Kassel 1993.

Willms, Weertje: „Wissen um Wahn und Schizophrenie bei Nikolaj Gogol' und Georg Büchner. Vergleichende Textanalyse von *Zapiski sumasšedšego* (*Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*) und *Lenz*". In: Klinkert, Thomas, Monika Neuhofer (Hgg.): *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800*. Berlin, New York 2008, 89-109.

---: „Die literarische Absurde als Gattung. Versuch einer Definition anhand von Analysen und Vergleichen ausgewählter Texte von Christian Morgenstern, Daniil Charms und Samuel Beckett". In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* [im Druck].

Wolde, Anja: „Geschlechterverhältnis und gesellschaftliche Transformationsprozesse". In: Becker-Schmidt, Regina, Gudrun-Axeli Knapp (Hgg.): *Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften*. Frankfurt/Main, New York 1995, 279-308.

Wöll, Alexander: *Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur*. Frankfurt/Main u. a. 1999.

Woolf, Virginia: *Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen. Essays*. Übersetzung von Heidi Zerning. Frankfurt/Main 2001.

Wullbusch, Petra: *Therese Huber und Emil von Herder. Zum Geschlechterdiskurs um 1800*. Tübingen 2005.

Würker, Achim: *Das Verhängnis der Wünsche. Unbewußte Lebensentwürfe in Erzählungen E. T. A. Hoffmanns. Mit Überlegungen zu einer Erneuerung der psychoanalytischen Literaturinterpretation*. Frankfurt/Main 1993.

Zantop, Susanne: „Nachwort". In: [Unger, Friederike Helene]: *Bekenntnisse einer schönen Seele. Von ihr selbst geschrieben*. Hg. v. Susanne Zantop. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1806. Hildesheim u. a. 1991, 385-416.

---: „Nachwort". In: Unger, Friederike Helene: *Albert und Albertine*. Hg. v. Susanne Zantop. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1804. Hildesheim u. a. 1996, 323-344.

Zeldin, Jesse: *Nikolai Gogol's Quest for Beauty: An Exploration into his Works*. Lawrence/Kansas 1978.

Zelinsky, Bodo: *Russische Romantik*. Köln, Wien 1975.

Zimmermann, Hans Dieter: *Trivialliteratur? Schema-Literatur! Entstehung, Formen, Bewertung*. Stuttgart u. a. 1982.

---: „‚Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus'. Zu E. T. A. Hoffmanns Capriccio ‚Prinzessin Brambilla'". In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik. Sonderband: E. T. A. Hoffmann*. München 1992, 97-111.