Universität Paderborn
Fakultät für Kulturwissenschaften

Konstruktionen weiblicher Libertinage im Fin de Siècle anhand ausgewählter Prosawerke Arthur Schnitzlers und Franziska zu Reventlows

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Philosophie
im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Universität Paderborn

von
Yvonne Ruhose

Betreuende Hochschullehrer
Prof. Dr. Norbert Otto Eke
PD Dr. Stefan Elit

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 6

1.1 Thematische Hinführung 6

1.2 Untersuchungsgegenstand 7

1.3 Forschungsüberblick 12

2 Theoretische Hinführung 17

2.1 Grundlagen feministischer Literaturtheorie: Virginia Woolf und Simone de Beauvoir 17

2.2 Die Etablierung der *Women's Studies* in den USA 19

2.3 Feministische Literaturwissenschaft in Deutschland 21

2.4 *Écriture feminine* 22

2.5 Fokussierung der Analysekategorie *gender* 25

2.6 Der „Aufführungscharakter von Kultur": Theatralität und Performativität 26

2.7 Judith Butlers Theorie der Geschlechterperformativität 28

2.8 Die „*Materialisierung des Kulturellen*": Andreas Reckwitz' Praxeologie 33

3 Historische Herleitung des Libertinage-Konzepts 37

3.1 Mentalitätsgeschichtliche Einordnung des Libertinage-Begriffs 37

3.2 Die Literarische Rezeption des Libertinage-Konzepts im französischen *roman libertin* 38

3.3 Die deutsche Rezeption des *roman libertin* 40

3.4 Libertinage im 19. und 20. Jahrhundert 41

4 Die bürgerliche Gesellschaft im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Zwischen Tradition und Fortschritt – ein sozialhistorischer Überblick 44

4.1 Das konventionelle Normen- und Wertesystem der bürgerlichen Gesellschaft im 19. und frühen 20. Jahrhundert 44

4.1.1 Vom ‚ganzen Haus' zur Kleinfamilie: Die Dichotomisierung der ‚Geschlechtscharaktere' 46

4.1.2 Das bürgerliche Ehe- und Familienleben 47

4.1.3 Traditionelle weibliche Bildung und Erwerbstätigkeit 51

4.2 Politische Modernisierungstendenzen: Die Bürgerliche Frauenbewegung 56

4.2.1 Die Anfänge der bürgerlichen Frauenbewegung im Umfeld der Revolution 1848 56

4.2.2 Signifikante Ziele und Konzepte der gemäßigten bürgerlichen Frauenbewegung ... 61
4.2.3 Wesentliche Aktivitäten der radikalen bürgerlichen Frauenbewegung ... 64
4.2.4 Sozialpolitische Veränderungen während des Ersten Weltkrieges ... 66
4.3 Individualistisch-subkulturelle Gegenentwürfe: Die Bohème ... 68
4.3.1 Äußere Bedingungen von Bohème ... 68
4.3.2 Gruppendynamische Dualismen ... 71
4.4 Die kulturelle Auseinandersetzung mit der Frage nach der Weiblichkeit am Beispiel der Topoi Femme fatale und Femme fragile ... 72
4.4.1 Die dämonische Weiblichkeit: die Femme fatale ... 73
4.4.2 Die zerbrechliche Weiblichkeit: die Femme fragile ... 75
4.4.3 Die Funktion der Femme fatale und der Femme fragile als Projektionsfiguren ... 77
4.5 Die Problematisierung von Weiblichkeit in der Wissenschaft anhand der Theorien Sigmund Freuds und Otto Weiningers ... 77
4.5.1 Sigmund Freuds psychoanalytischer Ansatz weiblicher Asexualität ... 78
4.5.2 Otto Weiningers metaphysisches Konzept der Maßlosigkeit des weiblichen Sexualtriebs ... 81
Vergleichende Textanalyse ... 85
I Konstruktionen weiblicher Libertinage und Mutterschaft: Schnitzlers „Frau Bertha Garlan“ und Reventlows „Ellen Olestjerne“ ... 85
5 Frau Bertha Garlan ... 87
5.1 Berthas Sozialstatus ... 88
5.2 Berthas Weiblichkeitskonstruktionen ... 95
5.2.1 Die Konstruktion Berthas als Witwe ... 95
5.2.2 Die Konstruktion Berthas als Berufstätige ... 98
5.2.3 Die Konstruktion Berthas als Mutter ... 100
5.2.4 Die Konstruktion Berthas als Mädchen ... 107
5.2.5 Exkurs: Die Konstruktion Annas als Geliebte ... 111
5.2.6 Die Konstruktion Berthas als Geliebte ... 118
6 Ellen Olestjerne ... 135
6.1 Ellens Sozialstatus ... 138
6.2 Ellens Weiblichkeitskonstruktionen ... 143

6.2.1 Die Konstruktion Ellens als Mädchen ... 145
6.2.2 Die Konstruktion Ellens als Berufstätige ... 154
6.2.3 Die Konstruktion Ellens als Geliebte ... 161
6.2.4 Die Konstruktion Ellens als Mutter ... 179
Resümierender Vergleich von Schnitzlers „Frau Bertha Garlan“ und Reventlows „Ellen Olestjerne“ ... 186
II Konstruktionen weiblicher Libertinage als Tabubruch: Schnitzlers „Frau Beate und ihr Sohn“ und Reventlows „Von Paul zu Pedro“ ... 192
7 Frau Beate und ihr Sohn ... 193
7.1 Beates Sozialstatus ... 195
7.2 Beates Weiblichkeitskonstruktionen ... 202
7.2.1 Konstruktionen normkonformer Weiblichkeit ... 203
7.2.2 Konstruktionen normüberschreitender Weiblichkeit ... 213
8 Von Paul zu Pedro ... 238
8.1 Der Sozialstatus der Briefschreiberin ... 241
8.2 Die Weiblichkeitskonstruktionen der Briefschreiberin ... 248
8.2.1 Die Konstruktion der Briefschreiberin als Geliebte ... 250
8.2.2 Betrachtungen der Protagonistin über die Liebe ... 277
Resümierender Vergleich von Schnitzlers „Frau Beate und ihr Sohn“ und Reventlows „Von Paul zu Pedro“ ... 295
III Konstruktionen weiblicher Libertinage und Ortlosigkeit: Schnitzlers „Therese. Chronik eines Frauenlebens“ und Reventlows „Der Selbstmordverein“ ... 300
9 Therese. Chronik eines Frauenlebens ... 302
9.1 Thereses Sozialstatus ... 305
9.2 Thereses Weiblichkeitskonstruktionen ... 314
9.2.1 Die Konstruktion Thereses als Tochter ... 315
9.2.2 Therese als Berufstätige ... 323
9.2.3 Die Konstruktion Thereses als Geliebte ... 331
9.2.4 Die Konstruktion Thereses als Mutter ... 359
10 Der Selbstmordverein ... 377
10.1 Sozialstatus der Protagonist*innen ... 379
10.2 Weiblichkeitskonstruktionen der Protagonistinnen ... 391
10.2.1 Die Konstruktion Lucys als Phantom ... 392

10.2.2 Die Konstruktion Elisabeths als Bohemienne 398
10.2.3 Die Konstruktion Hedys als Abenteuerin 408
10.2.4 Die Konstruktion Käthes als Witwe 419
Resümierender Vergleich von Schnitzlers „Therese. Chronik eines Frauenlebens“ und Reventlows „Der Selbstmordverein“ 434
11 Schluss 439
12 Bibliografie 447
12.1 Siglenverzeichnis 447
12.2 Primärliteratur 447
12.3 Forschungsliteratur 450
12.3.1 Monografien, Sammelbände, Zeitschriftenartikel 450
12.3.2 Rezensionen 475
12.3.3 Lexikoneinträge, Artikel in Nachschlagewerken 475
12.3.4 Internetquellen 476

1 Einleitung

„Es ist so süss zu betrügen! – Leider denken sich das die Weiber auch! –“[1]

1.1 Thematische Hinführung

Was Arthur Schnitzler 27-jährig so pointiert in seinem Tagebuch thematisiert, bestimmte im 19. und frühen 20. Jahrhundert vielfältige Diskurse beispielsweise in Medizin, Psychoanalyse, bildender Kunst und Literatur: Die Beschäftigung mit Weiblichkeit im Allgemeinen und weiblicher Sexualität im Besonderen erreichte in diesem Zeitraum geradezu ihren Höhepunkt. Trotz aller Ambivalenz der Beiträge zum Thema ‚Frau‘ bewegten sich die Ergebnisse jedoch meist entweder innerhalb der Normen für die gesellschaftlich tradierten bipolaren ‚Geschlechtscharaktere‘ oder entsprachen den kulturellen Topoi innerhalb der Disparität von Heiliger und Hure, literarisch vielfach umgesetzt in den dualistischen Figuren der *Femme fatale* und der *Femme fragile.*

Diese Aufspaltung von Frauengestalten in Eva und Maria, Hexe und Heilige, Prostituierte und Ehefrau, die Renate Möhrmann als „Halbierung des Weiblichen“[2] bezeichnet, führt zu der Fragestellung, ob es literarische Frauenfiguren jenseits dieser Divergenzen gibt, die über diese Stereotypen hinausgehen und vielfältige Entwicklungs- und Handlungsmöglichkeiten integrieren: Gibt es also Frauengestalten, die Begehren außerhalb der Pole von Zartheit und Dämonisierung entfalten und dabei gleichzeitig nicht einfach einem männlichen Prinzip entsprechen, sondern als explizit weiblich erkannt werden können?

Die bereits im Schnitzler-Zitat angedeutete weibliche Libertinage kann als Lebensform betrachtet werden, die sich sowohl vom Prinzip der bürgerlichen Ehe als auch von deren Antagonismus der Prostitution absetzt. In den sich derart öffnenden Zwischenräumen kann nach Frauengestalten gesucht werden, die die gängigen Typisierungen und damit auch die Grenzen des patriarchalischen Normensystems bzw. der hegemonialen Ordnung überschreiten und sich somit zwar außerhalb des tradierten Wertekanons der bürgerlichen Gesellschaft bewegen, diesen jedoch nicht gänzlich hinter sich lassen. Sowohl das Œuvre Franziska zu Reventlows[3] (1871-1918) als auch das Arthur Schnitzlers

---

[1] Schnitzler: Tagebuch, S. 258.
[2] Möhrmann: Die vergessenen Mütter, S. 82.
[3] Zwar kann nachgewiesen werden, dass die Autorin ihren Taufnamen „Fanny“ (bzw. Fanny Liena Wilhelmine Sophie Auguste Adrienne Gräfin zu Reventlow bzw. Rechenberg-Linten) bis an ihr Lebensende führte, Else Reventlow hat als Herausgeberin der Gesammelten Werke (aus dem Nachlass) jedoch den

(1862-1931) bewegt sich innerhalb dieser gesellschaftlichen Grauzonen bzw. bildet Protagonistinnen ab, die sich innerhalb derer bewegen: Reventlow, als Teil der Schwabinger Bohème zur Ikone stilisiert, und Schnitzler, der innerhalb der Wiener Moderne den Ruf eines Bonvivants genoss, betten – sich z.T. an persönlichen Erfahrungen orientierend – auch ihre Frauengestalten immer wieder in diese Kontexte ein, sodass sich das subversive Potenzial ihrer Werke auch durch die Figurenkonstruktion weiblicher Liebender ergibt.

1.2 Untersuchungsgegenstand

Diese Arbeit wird sich mit libertinären Frauenfiguren Franziska zu Reventlows und Arthur Schnitzlers beschäftigen, deren Konstruktion in einer vergleichenden Analyse diskutiert wird. Schnitzlers dramatische Werke präsentieren zwar eine Vielfalt an libertinären Frauenfiguren aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus – stellvertretend sei hier nur auf den „Reigen“ verwiesen, in dem neben den Liebesbeziehungen der „jungen Frau“ die Verhältnisse der „Dirne“, des „Stubenmädchens“, des „süßen Mädels“ und der „Schauspielerin“ (schon allein durch die Benennung der Personen) als stereotyp vorgeführt werden. Aus Gründen der gattungsinternen Vergleichbarkeit[4] wird sich diese Analyse jedoch auf Prosawerke der beiden Autor*innen beschränken, wobei sowohl Novellen als auch Romane berücksichtigt werden, die v.a. Heldinnen mit einem bürgerlichen bzw. gehobenen familiären Hintergrund zeigen. Gewinnbringend ist dabei nicht allein der Kontrast zwischen der einerseits männlichen, andererseits weiblichen Verfasser*innen-Perspektive auf die Möglichkeiten und Umstände der Entfaltungsfreiheiten der Protagonistinnen, sondern auch (immer mit eingeschlossen) der Blick auf männliche Rollenmuster, die mit den weiblichen Libertins korrelieren.

---

ebenfalls – in unterschiedlichen Schreibvarianten – genutzten Namen „Franziska“ geprägt, der in der Rezeption fast durchgängig übernommen wurde. Zu Lebzeiten erschienene Werke der Autorin sind hingegen in der Regel mit dem Kürzel „F. Gräfin zu Reventlow“ betitelt, den beispielweise Jürgen Gutsch und Irene Weiser für ihre textkritisch herausgegebene Tagebuch-Ausgabe verwenden. In Anschluss an den Großteil der Forschungsliteratur sowie in Analogie zur Benennung Arthur Schnitzlers und nicht zuletzt aus Gründen der Lesbarkeit wird hier der Name „Franziska zu Reventlow“ genutzt. Ausführliche Informationen zur Namensfrage finden sich beispielsweise bei Jürgen Gutsch und Irene Weiser: Vgl. Gutsch; Weiser: Zu dieser Ausgabe, S. 21-28.

[4] Franziska zu Reventlow hat keine dramatischen Werke verfasst, die zu einem Vergleich mit Arthur Schnitzlers Dramen herangezogen werden könnten.

Franziska zu Reventlows Gesamtwerk[5] ist zwar von erheblich kleinerem Umfang als das Arthur Schnitzlers, dafür aber nahezu mit weiblichen Libertins übersät, sodass bezüglich des Œuvres beider Autor*innen[6] eine exemplarische Werksauswahl getroffen werden muss. Das maßgebliche Selektionskriterium bezieht sich dabei darauf, dass das Motiv der weiblichen Libertinage handlungskonstituierend sein, nicht lediglich peripher erwähnt werden oder als Negativbeispiel dienen soll. Die weiblichen Libertins sollen also Protagonistinnen sein bzw. im Zentrum der Texte stehen; zumal eine Innensicht dieser Figuren oder zumindest eine ausführliche Beschreibung durch die Erzählinstanz für die Analyse zwingend notwendig ist. So wird die Auswahl auf insgesamt sechs Prosatexte reduziert, wobei diese so gruppiert werden, dass – trotz der Ambivalenz der Liebeserfahrungen der Heldinnen – jeweils ein Werk Arthur Schnitzlers mit einem Franziska zu Reventlows unter dem gleichen thematischen Schwerpunkt zunächst in einer Einzelanalyse diskutiert wird, bevor ein Vergleich der dabei erzielten Ergebnisse folgt:
Zuerst werden Arthur Schnitzlers „Frau Bertha Garlan“ (Erstausgabe 1901) und Franziska zu Reventlows „Ellen Olestjerne. Eine Lebensgeschichte“ (Erstausgabe 1903) untersucht, wobei innerhalb der Analyse die Kategorie ‚Libertinage und Mutterschaft‘ fokussiert wird. Bertha ist nach dreijähriger (Vernunfts-)Ehe mit Viktor Mathias Garlan nun seit weiteren drei Jahren verwitwet und richtet ihre Aufmerksamkeit gänzlich auf den gemeinsamen, ehelichen Sohn Fritz. Plötzlich erneut sinnliches Begehren verspürend versucht sie eine Beziehung zu ihrem Jugendfreund Emil Lindbach anzuknüpfen, sodass sich ihre Prioritäten deutlich vom Sohn zum (potenziellen) Geliebten verschieben. Zwar gelingt es ihr, eine Affäre mit Emil zu beginnen; dies jedoch weder ohne psychische Anstrengung in Form einer Legitimierungsstrategie – zumal sie eine Korre-

[5] Bezüglich der von Michael Schardt herausgegebenen, aktuellsten Werkausgabe Reventlows konstatiert Isabelle Stauffer stringent: „Leider bestehen aber hinsichtlich der Verlässlichkeit der Textgrundlage gewisse Unklarheiten. Da die Erstdrucke mit den zu Lebzeiten der Autorin erschienen Fassungen abgeglichen wurden, besteht die Gefahr der Kontamination, zumal die Varianten weder separat aufgeführt noch die Eingriffe nachgewiesen werden.“ Da demnach derzeit keine historisch-kritische Ausgabe des Œuvres Franziska zu Reventlows vorliegt, werden in dieser Arbeit die jeweiligen Erstausgaben als Bezugstexte verwendet. Da „Der Selbstmordverein“ aus dem Nachlass herausgegeben wurde, wird die von Else Reventlow 1925 bearbeitete Ausgabe als Quelle genutzt. Stauffer: Michael Schardt (Hrsg.). Franziska zu Reventlow. [Rezension], S. 686.

[6] In Bezug auf Schnitzlers Werk sind derzeit zwei historisch-kritische Editionen in Arbeit, wobei sich die Wiener Buchausgabe dem Frühwerk und die digitale Plattform der Bergischen Universität Wuppertal bzw. der Universität Cambridge dem späteren Werk sowie dem Nachlass widmet. Für die Analyse der Novelle „Frau Bertha Garlan“ kann bereits die Wiener historisch-kritische Ausgabe genutzt werden. Da für „Frau Beate und ihr Sohn“ sowie „Therese. Chronik eines Frauenlebens“ (noch) keine entsprechenden Editionen vorliegen, werden diese Werke nach den im Fischer-Verlag veröffentlichten Ausgaben zitiert.

lation von emotionaler Liebe, sinnlichem Begehren und Schwangerschaft verinnerlicht hat –, noch in Form einer auf Dauer gerichteten Liebesbeziehung; stattdessen bietet Emil ihr lediglich ein Mätressenverhältnis an. Als sie außerdem mit ansieht, wie die von ihr bewunderte Anna Rupius an den Folgen der Abtreibung eines nicht ehelichen Kindes stirbt, schließt Bertha daraus, dass Frauen im Gegensatz zu Männern ihre Sinnlichkeit ausschließlich innerhalb einer Ehe sicher ausleben können. Ellen Olestjerne dagegen geht eine Ehe aus dem Grund ein, dass sie eine nicht eheliche Schwangerschaft zu legitimieren und dadurch sich und das Kind zu versorgen sucht. Allerdings heiratet sie nicht den Vater des Kindes, der sie im Übrigen zu dieser Hochzeit drängt, sondern ihren (ahnungslosen) Verlobten Reinhart Laurenz. Kurz nach der Heirat erleidet Ellen jedoch eine Fehlgeburt. Sich nach ihrer Scheidung in Bohème-Kreisen bewegend findet sie gerade in ihrem nicht ehelichen Kind, das sie bewusst allein erziehen möchte, Lebensmut und Halt.

Vergleichsmomente der beiden Prosawerke ergeben sich dabei zum einen in der Kindlichkeit der beiden Protagonistinnen, die sich bei Ellen jedoch nicht lediglich auf ein mit Jugendlichkeit assoziiertes Verhalten im Erwachsenenalter, sondern auch auf ihre konkrete Kindheit bezieht; zum anderen – entsprechend der Analysekategorie – auf die jeweilige Mutterschaft Berthas und Ellens: Neben der sozialen Integration der Mutterschaft in eine Liebesbeziehung sowie dem Stellenwert des Kindes wird auch dessen Funktionalisierung thematisiert. Außerdem wird Schwangerschaft – anhand von Ellen Olestjerne und Anna Rupius – als Konsequenz weiblicher Libertinage präsentiert, wobei sowohl die Bewertung als auch die Folgen dieser Schwangerschaften einander gegenübergestellt werden. Die differente Anzahl sowie Ausgestaltung der jeweiligen Liebesbeziehungen bilden einen weiteren Vergleichsgegenstand, wobei innerhalb der Analyse die Konstruktion der Protagonistinnen als Geliebte einen Schwerpunkt bilden wird. Diesbezüglich wird beispielsweise das Interesse der Protagonistinnen für Kunst, das zugleich in Relation zum Begehren der Frauenfiguren gesetzt wird, berücksichtigt. Insgesamt steht dabei die Angepasstheit Berthas stets Ellens Unkonventionalität gegenüber.

Anschließend werden Arthur Schnitzlers „Frau Beate und ihr Sohn“ (Erstausgabe 1913) und Franziska zu Reventlows „Von Paul zu Pedro. Amouresken“ (Erstausgabe 1912) unter besonderer Berücksichtigung von ‚Libertinage als Tabubruch‘ analysiert, da in

beiden Werken Formen weiblicher Libertinage präsentiert werden, die nur schwer in den Wertekanon der bürgerlichen Gesellschaft der Jahrhundertwende zu integrieren sind. Während ihrer Ehe mit dem Schauspieler Ferdinand Heinold hat Beate einerseits dessen Auftritte in diversen Rollen genutzt, um ihr promiskuitives Begehren in einer fantastischen Form der Libertinage ausleben zu können. Andererseits lässt sie die verworrenen Gefühle für ihren Ehemann sowie ihren Sohn in inzestuöse Empfindungen und Handlungen gipfeln. Die Briefschreiberin in „Von Paul zu Pedro“ dagegen systematisiert ihre differenten Liebhaber zu einer Männertypologie und setzt dem männlichen Bestreben, das Wesen der Frau zu erfassen, damit eine weibliche Analyse von Maskulinität entgegen. Zusätzlich zu diesen theoretischen Betrachtungen lebt die Protagonistin ihren an das Hetärentum erinnernden Hedonismus offen aus, sodass auch diese Frauenfigur die Einschränkungen des bourgeoisen Normensystems überschreitet.

Ein Vergleich der beiden Protagonistinnen lässt sich dementsprechend auf verschiedenen Ebenen durchführen. Dabei bildet der gesellschaftliche Status der Frauenfiguren einen ersten Bezugspunkt, der Beate zunächst in einer gesicherten Position präsentiert. Dieser kann die soziale Instabilität der Briefschreiberin gegenübergestellt werden. Darüber hinaus kann ein normverletzendes Begehren der Heldinnen konstatiert werden, das sich zum einen in der (fantastischen) Promiskuität der beiden Frauenfiguren äußert, zum anderen von der Auswahl bzw. der Anzahl der jeweiligen Partner bestimmt ist. Die (bewusste) Aufführung von Geschlechtlichkeit sowie ein Bezug zu Theater, Schauspielerei und Maskerade bilden ein weiteres Vergleichsmoment. Neben diesen geschlechterperformativen Aspekten kann schließlich durch die Bezugnahme auf Sigmund Freuds Psychoanalyse in beiden Prosawerken festgestellt werden, dass zeittypische Themen aufgegriffen und subvertiert werden.

Schließlich wird anhand von Arthur Schnitzlers „Therese. Chronik eines Frauenlebens“ (Erstausgabe 1928) und Franziska zu Reventlows „Der Selbstmordverein“ (entstanden 1918, postum erschienen 1925) ‚weibliche Libertinage und Ortlosigkeit‘ zentriert. Da Thereses Libertinage eine dauerhafte Bindung an einen (Ehe-)Partner verhindert, kann diese als Teil ihrer emotionalen Ortlosigkeit gewertet werden, die berufsbedingt von einer räumlichen sowie sozialen und durch Entfremdungsprozesse von einer familiären ergänzt wird. Auch die Protagonistinnen des „Selbstmordvereins“ erfahren differente Varianten von Ortlosigkeit, die in enger Verbindung zu ihren libertinären Glücks-

ansprüchen stehen. Ein Scheitern dieser Forderungen führt bei Hedy und Elisabeth nicht nur zu einer gesellschaftlichen Ortlosigkeit, sondern in deren Konsequenz auch zum Suizid; während Käthes auf unerwiderter Liebe basierende Ortlosigkeit in resignativer Entsagung mündet. Lucy kann schließlich dahingehend als ortlos beschrieben werden, dass mittels ihrer Containerfunktion die Möglichkeit, sich als Person zu konstituieren, negiert wird.

Verglichen werden dabei die verschiedenen sozialen Rollen der Protagonistinnen, wobei Therese diverse Positionen durchläuft, die im „Selbstmordverein" auf unterschiedliche Figuren verteilt sind. In diesem Zusammenhang kann der Grad der gesellschaftlichen Integration der Frauenfiguren betrachtet werden; Thereses Autonomie wird dabei von den zwischenmenschlichen Bindungen der Heldinnen des „Selbstmordvereins" kontrastiert, die als ebenso gefährdend betrachtet werden können wie Thereses Unabhängigkeit. Im Zusammenhang mit den jeweils differenten Ausformungen von Libertinage, für die die Heldinnen stehen, können die Varianten der Ortlosigkeit, die die Protagonistinnen erleben, einander gegenübergestellt werden. Die die Romane abschließende Resignation der Frauenfiguren bietet in ihren diversen Variationen ein weiteres Vergleichsmoment.

Methodisch werden diese Werke jeweils in einem ersten Schritt bezüglich der für die Jahrhundertwende typischen ‚Geschlechtscharaktere' – wie sie beispielsweise von Karin Hausen[7] oder Ute Frevert[8] sozialhistorisch erläutert werden – untersucht, damit diese als Kontrastfolie für die Besonderheiten der Geschlechterverhältnisse innerhalb der Beziehungen weiblicher Libertinage dienen können. Da die ausgewählten Protagonistinnen in der Regel (zumindest ursprünglich) einem bürgerlichen Milieu entstammen, dient der bourgeoise Wertekanon als Bezugssystem für diese Erläuterungen. Dieses wird im Spannungsfeld von Tradition und Fortschritt entfaltet. Das konventionelle Normensystem ist in den wechselseitig aufeinander bezogenen und sich als gegenseitig ergänzend gedachten ‚Geschlechtscharakteren' verankert. Diesen sind Verhaltensnormen inhärent, die das traditionelle bürgerliche Ehe- und Familienleben prägen und weibliche Bildung sowie Erwerbstätigkeit auf wenige als adäquat erachtete Tätigkeiten einschränken. Erste Modernisierungstendenzen werden von der bürgerlichen Frauenbewegung entwickelt und durch die mit dem Ersten Weltkrieg einhergehenden sozialpolitischen Veränderungen verfestigt. Zugleich formen sich individualistisch-subkulturelle Bewegungen aus,

[7] Vgl. Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere".
[8] Vgl. Frevert: „Mann und Weib, und Weib und Mann".

von denen die Bohème besonders hervorzuheben ist, da ein Teil der ausgewählten Heldinnen die bürgerliche Gesellschaft zugunsten einer bohèmehaften Umgebung verlässt.
In einem zweiten Schritt werden mithilfe der literaturwissenschaftlichen *Gender Studies* die Konstruktionen der weiblichen Figuren bzw. deren Libertinage herausgearbeitet. Zu diesem Zweck wird Judith Butlers Theorie der Geschlechterperformativität genutzt, indem bezüglich ihres Ansatzes der heterosexuellen Matrix herausgearbeitet wird, wie die für Judith Butlers Thesen essentiellen Kategorien *sex*, *gender* und *desire* erzeugt werden. Diese sind nach Butler nicht natürlich gegeben, sondern werden diskursiv hergestellt, sodass Geschlechtlichkeit sich nicht auf ein der Kultur vorgängiges Original bezieht, sondern stetig durch performative Akte produziert werden muss: „Die geschlechtlichen Körper erscheinen Butlers Überlegungen zufolge als Wiederholungen kultureller Normen, deren Macht erst dadurch entsteht, daß diese ihnen zugeschrieben wird“[9]. Weibliche Libertinage durchbricht diese kulturellen Normen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und lässt derart den Konstruktionscharakter eben dieser und damit zugleich subversive Tendenzen und Strategien der Libertinage-Konzepte und schließlich der Texte selbst evident werden.

1.3 Forschungsüberblick

Sowohl in der Schnitzler- als auch in der Reventlow-Forschung steht die Beschäftigung mit Frauengestalten bereits recht früh und seit dem durchgängig immer wieder im Fokus des Interesses. Georgette Boner analysiert beispielsweise bereits 1930 in ihrer gleichnamigen Dissertation „Arthur Schnitzlers Frauengestalten“[10], wobei sie sich v.a. auf die Dramen konzentriert und die (in dieser Arbeit fokussierten) Prosatexte lediglich peripher erwähnt.
Nach dem Verbot der Werke Schnitzlers und Reventlows während des Nationalsozialismus setzt eine erneute Beschäftigung mit ihrem Œuvre erst in den 1970er Jahren ein. Während Schnitzler als „engagierter gesellschaftskritischer Schriftsteller“[11] wiederentdeckt und seine „Darstellung asymmetrischer Machtverhältnisse zwischen Männern und Frauen“[12] fokussiert werden[13], setzt die Reventlow-Forschung starke biografische

[9] Tebben: Literarische Intimität, S. 192f.
[10] Vgl. Boner: Arthur Schnitzlers Frauengestalten.
[11] Fliedl: Arthur Schnitzler, S. 72.
[12] Ebd., S. 72.

Schwerpunkte; wobei der autobiografische Hintergrund der meisten ihrer Erzählungen diesen Ansatz sicherlich nahe legt. In den 1970er und 1980er Jahren steht im Hinblick auf diesen Themenkomplex Hetärentum und Hedonismus zusätzlich im Zentrum mehrerer Untersuchungen.[14] Bezüglich Arthur Schnitzlers Werken ist es in diesem Zeitraum Renate Wagner, die ebenfalls die Biografie (mit Fokus auf die Liebesbeziehungen des Autors) in den Mittelpunkt ihrer Analyse rückt und nach realen Vorbildern für dessen (Frauen-)Gestalten sucht.[15]

Zusätzlich zu dem weiterhin bestehenden Forschungsinteresse an Schnitzlers Frauen-Erzählungen[16], rückt Jenneke A. Oosterhoff in den 1990er Jahren nun auch die Konstruktion der Männergestalten ins Zentrum.[17] Katherine Arens, Barbara Beßlich, Ruth Klüger und Julia Mihajlovic tragen schließlich in den 2000er Jahren mit *gender*-orientierten Analysen zur Schnitzler-Forschung bei.[18] In den 2010er Jahren können v.a. Intermedialität[19] sowie deutsch-jüdische Identität[20] als Forschungsschwerpunkte erkannt werden; bezüglich der Frauen-Erzählungen Schnitzlers ist eine Fokussierung auf „Fräu-

---

[13] Während Willa Elizabeth Schmidt und Barbara Gutt allgemeine Arbeiten zu diesem Thema verfassten, steht „Therese" im Mittelpunkt der Arbeiten von R. K. Angress, Emory Wesley Carr und Cristina Mattedi sowie „Bertha Garlan" im Fokus der Analyse Beverly Drivers. Vgl. Schmidt: The Changing Role. Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Vgl. Angress: Schnitzlers „Frauenroman" *Therese*. Vgl. Carr: Arthur Schnitzler's Therese: Chronik eines Frauenlebens. Vgl. Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens". Vgl. Driver: Arthur Schnitzler's „Frau Berta Garlan".

[14] Diesbezüglich kann v.a. auf die Arbeiten von Johannes Székely und Regina Schaps verwiesen werden. Vgl. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow. Vgl. Schaps: Tragik und Erotik.

[15] Zusätzlich dazu legten in den 1980er Jahren – neben eher allgemeinen Analysen Schnitzlerscher Frauenfiguren beispielsweise von Alfred Doppler, Renate Möhrmann und Ulrike Weinhold – Konstanze Fliedl und Elsbeth Dangel, die sich beide auch in der Folgezeit in der Schnitzler-Forschung hervortun, auf Einzelwerke fokussierte Interpretationen vor. Vgl. Doppler: Der Wandel der Darstellungsperspektive. Vgl. Möhrmann: Schnitzlers Frauen und Mädchen. Vgl. Weinhold: Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Vgl. Fliedl: Verspätungen. Vgl. Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit. Vgl. Dangel: Wiederholung als Schicksal.

[16] In Bezug auf „Frau Bertha Garlan" können beispielsweise die Analysen Barbara Neymeyrs und Silvia Juds genannt werden; bezüglich „Therese" sind die Arbeiten von Franz Schüppen, Maya Kündig und David S. Low zu erwähnen. Vgl. Neymeyr: Libido und Konvention. Vgl. Jud: Arthur Schnitzler, ‚Frau Berta Garlan'. Vgl. Schüppen: Arthur Schnitzlers „Therese" als ein Roman von Schuld und Sühne. Vgl. Kündig: Arthur Schnitzlers „Therese". Vgl. Low: *Therese. Chronik eines Frauenlebens*.

[17] Vgl. Oosterhoff: Die Männer sind infam, solang sie Männer sind.

[18] Vgl. Arens: Schnitzler and the discourse of gender. Vgl. Beßlich: Lebenslügen. Vgl. Klüger: Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen. Vgl. Mihajlovic: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz".

[19] Neben der Beschäftigung mit Musik sowie Comic-Adaptionen ist v.a. eine Auseinandersetzung mit dem Film zu konstatieren. Bezüglich Letzterem – und in Verbindung mit den hier thematisierten Werken Arthur Schnitzlers – kann exemplarisch auf die Analyse Barbara Beßlichs verwiesen werden: Vgl. Beßlich: Lebenslügen.

[20] Bezüglich dieses Themenkomplexes können Max Haberichs Studien beispielhaft genannt werden: Vgl. Haberich: Arthur Schnitzler und Jakob Wassermann. Vgl. Haberich: „Ich habe einfach … getan, was ich für das Richtige hielt".

lein Else“[21] (Erstausgabe 1924) zu konstatieren – wenn auch weiterhin eine generelle Auseinandersetzung mit dem Weiblichen[22] stattfindet –, während die in dieser Arbeit diskutierten Prosawerke bisher eher weniger berücksichtigt werden.[23] Außerdem kann angemerkt werden, dass Imke Meyer an die Beschäftigung mit Bildern der Männlichkeit anknüpft.[24]

In der Reventlow-Forschung werden auch in den 1990er Jahren die Frauengestalten der Texte immer wieder im Hinblick auf die Autorin analysiert[25], wobei nun die Relation von Selbst- und Fremdbildern Reventlows (die in ihren Romanen thematisiert, aber auch evoziert werden) und der sich daraus konstituierende Mythos um die Autorin beispielsweise von Irmela von der Lühe[26] und Karin Tebben[27] fokussiert wird. Ebenfalls einen biografischen Interpretationsansatz nutzend widmen sich Wiebke Eden[28] und Ortrud Gutjahr[29] dem Themenbereich des weiblichen Narzissmus und der Größenphantasien.

In den 2000er Jahren setzt demgegenüber Louise Forssell[30] in Bezug auf „Von Paul zu Pedro“ die Analyse der Männerfiguren bzw. der Männertypologie ins Zentrum. Julie Kalani Smith Allen[31] widmet sich dagegen in ihrer Auseinandersetzung mit diesem Roman der weiblichen Figur, während Vera Jost[32] sich mit dem Begehren der Erzählerin und dem Thema Prostitution auseinandersetzt. Katharina von Hammerstein[33] und Isabelle Stauffer[34] rücken das (unfreiwillig) Politische bzw. Ironisch-Performative in den Mittelpunkt ihrer Reventlow-Analysen und setzen damit neue Akzente.

---

[21] Exemplarisch seien an dieser Stelle lediglich zwei aktuelle Forschungsbeiträge genannt: Vgl. Karsten: Ein Urbild *Fräulein Elses*? Vgl. Szabó: Die narrative Modernität von Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“.

[22] Vgl. dazu beispielhaft die Arbeiten Michael Scheffels und Petra-Melitta Roşus: Scheffel: Formen ‚episodischen Erzählens‘. Roşu: Frauenbilder in der österreichischen literarischen Moderne.

[23] Caren Kollek beschäftigt sich in ihrer Analyse literarischer Selbstfindungsprozesse beispielsweise mit „Frau Bertha Garlan“, „Frau Beate und ihr Sohn“ und der „Traumnovelle“, während sich Thorsten Fitzon auf eine Auseinandersetzung mit „Frau Beate und ihr Sohn“ fokussiert. Vgl. Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse. Vgl. Fitzon: Schwellenjahre.

[24] Vgl. Meyer: Männlichkeit und Melodram.

[25] Diesbezüglich ist v.a. auf die Arbeiten Richard Fabers und Hiltrud Gnügs hinzuweisen: Vgl. Faber: Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur. Vgl. Gnüg: Erotisch-emanzipierte Entwürfe.

[26] Vgl. Lühe: Mythos zu Lebzeiten?.

[27] Vgl. Tebben: Literarische Intimität.

[28] Vgl. Eden: „Das Leben ist ein Narrentanz“.

[29] Vgl. Gutjahr: Größenphantasien im Bohème-Roman.

[30] Vgl. Forssell: Schurken und Retter.

[31] Vgl. Smith Allen: Self-fashioning and gender construction.

[32] Vgl. Jost: Fliegen oder fallen.

[33] Vgl. Hammerstein: Ego-Dokumente. Vgl. Hammerstein: Politisch ihrer selbst zum Trotz.

[34] Vgl. Stauffer: Transgressive Inszenierungen. Vgl. Stauffer: Weibliche Dandys.

Statt des bezüglich der Texte Franziska zu Reventlows häufig genutzten biografischen Analyseansatzes wird in dieser Arbeit eine eher textimmanente Interpretation verfolgt, die den literarischen Wert der Werke – statt deren kulturgeschichtliche Bedeutung – fokussiert. Daher will dieses Projekt an die sowohl in der Forschung zu Schnitzler als auch zu Reventlow aktuellen an *Genderfragen* orientierten Analysen anschließen und mit Hilfe von Judith Butlers Theorie der Geschlechterperformativität neue Erkenntnisse gewinnen.

Dabei kann schon die Beschäftigung einer Autor*in* mit dem Thema der weiblichen Libertinage als auffallend betrachtet werden; zumal diese ebenso wie Weiblichkeit an sich als Themenkomplex gewertet werden kann, der vornehmlich von Männern bearbeitet wurde. Sigmund Freud schloss weibliche Beiträge zur Lösung des ‚Rätsels' der Weiblichkeit beispielsweise gleich mit der süffisanten Begründung aus, dass Frauen schließlich „selbst dieses Rätsel"[35] seien. Franziska zu Reventlows Romane können demnach als Diskussionsbeitrag aus der eher seltenen, weiblichen Perspektive betrachtet werden, wenngleich auch Arthur Schnitzlers männlicher Blick gängige Stereotype überschreitet.

In der Forschung werden außerdem in der Regel Texte von Schriftstellerinnen Werken anderer Autorinnen gegenübergestellt[36]; so wie auch Autoren v.a. mit ihren männlichen Kollegen verglichen werden.[37] Daher stellt die Bearbeitung Schnitzler'scher Texte im Vergleich mit Werken Reventlows eine Besonderheit dar: Auf Analogien zwischen thematischen Positionen dieser beiden Autoren ist in der Forschung bisher allenfalls peripher hingewiesen worden.[38] Neben den gleichartigen inhaltlichen Schwerpunkten einerseits, bieten dabei nicht nur die Gegensätzlichkeit der männlichen gegenüber der weiblichen Autorperspektive, sondern auch die heterogenen, zum Teil divergierenden sozialen Eingebundenheiten der dennoch ähnliche Erfahrungen machenden Frauenfiguren andererseits die Möglichkeit zu neuen, ertragreichen Analyseansätzen.

Dabei wird nicht nur von *einer* als genuin betrachteten Form der Libertinage ausgegangen, sondern verschiedene Konstellationen sowie Positionen vorgestellt, innerhalb derer

---

[35] Freud: XXXIII. Vorlesung. Die Weiblichkeit, S. 120.

[36] Ein Vergleich der Positionen Franziska zu Reventlows mit denen von Hedwig Dohm und Anette Kolb wird beispielsweise von Isabelle Stauffer und Susanne Balmer diskutiert: Vgl. Stauffer; Balmer: Ästhetisch oder politisch?

[37] Arthur Schnitzlers Positionen werden z.B. häufig mit denen von Hugo von Hofmannsthal oder Sigmund Freud verglichen. Vgl. Michael: Elektra and Her Sisters.

[38] Vgl. exemplarisch die Bemerkungen Hiltrud Gnügs und Karin Tebbens: Vgl. Gnüg: Erotisch-emanzipierte Entwürfe, S. 448. Vgl. Tebben: Die öffentliche Frau, S. 282.

sich die Protagonistinnen als libertinär erweisen. Die unterschiedlichen Arten sozialer Integration der weiblichen Hauptfiguren bedingen einen Teil des Potenzials ihrer freiheitlichen Bestrebungen. So können innerhalb der drei für die Analyse ausgewählten Kategorien (Mutterschaft, Tabubruch, Ortlosigkeit) jeweils zwei literarische Figuren aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Verhältnissen miteinander verglichen werden; wobei sich die ausgewählten Protagonistinnen Schnitzlers v.a. in bürgerlichen, die Hauptpersonen Reventlows eher in Bohème-Kreisen bewegen. In Relation dazu wird die Abweichung der Heldinnen von kulturellen Normen und den damit einhergehenden Handlungsmöglichkeiten und -strukturen herausgestellt, die den Konstruktionscharakter eben dieser aufzeigen und so eine subversive Wirkung der Texte evozieren können.

2 Theoretische Hinführung

In den 1960er bzw. 1970er Jahren bilden sich – orientiert an den Ansätzen Simone de Beauvoirs und Virginia Woolfs – Formen feministischer Literaturtheorie aus. Dabei kann jedoch nicht von einem einheitlich strukturierten Theoriemodell ausgegangen werden. Vielmehr handelt es sich um unterschiedliche Forschungsschwerpunkte und Analyseverfahren sowie vielfältige theoretische Ansätze, die sich z.T. aufeinander beziehen und daher selbst für eine zusammenfassende Darstellung berücksichtigt werden müssen.

2.1 Grundlagen feministischer Literaturtheorie: Virginia Woolf und Simone de Beauvoir

Virginia Woolf (1882-1941) und Simone de Beauvoir (1908-1986) veröffentlichen ihre Werke zwar deutlich vor Beginn der Entstehung der neuen Frauenbewegung sowie der Entwicklung von feministischer Literaturtheorie, ihre Thesen haben jedoch maßgebenden Einfluss auf diese. Dabei geht von den Arbeiten jeder der beiden Autorinnen ein literaturtheoretischer Forschungsschwerpunkt aus: „Auf Beauvoir berief sich die ideologiekritische Relektüre des männlichen Literaturkanon, Woolf wurde zur ‚Mutter' der Frauenliteraturgeschichte."[39] Gleichzeitig stehen diese beiden Autorinnen für zwei grundlegende Richtungen feministischer Theorien: Virginia Woolf vertritt einen differenztheoretischen, Simone de Beauvoir einen egalitären Ansatz.

Virginia Woolfs Essay „A Room of One's Own" (Originalausgabe 1929; dt. Erstausgabe 1978 erschienen unter dem Titel „Ein Zimmer für sich allein"), der Elemente einer fiktionalen Ich-Erzählung enthält, hat die Bedingungen weiblicher künstlerischer Produktion zum Thema. Einerseits werden materielle Faktoren wie finanzielle Mittel sowie räumliche Umstände, auf die der Titel bereits hinweist, besprochen. Diese stünden Männern in anderem Umfang zur Verfügung als Frauen, sodass geistige Produktion nicht losgelöst von gesellschaftlichen Bedingungen und damit auch nicht unabhängig vom Geschlechterverhältnis betrachtet werden könne. Andererseits macht Woolf auf kulturgeschichtliche Umstände, genauer gesagt: eine mangelnde weibliche literarische Tradition, aufmerksam, die die weibliche kreative Produktion ebenfalls erschwere. In ihrem Essay widmet Woolf sich daher „einer Rekonstruktion der verschütteten weibli-

[39] Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. XI.

chen Tradition, die ihren Romanen vorausging.“[40] Zugleich konstatiert Woolf eine Diskrepanz zwischen der Quantität der Darstellung des Weiblichen in männlicher wissenschaftlicher sowie belletristischer Literatur und der Traditionslosigkeit weiblicher Autorschaft. Woolf expliziert, dass Frauenbilder in von Männern geschriebener Literatur über Jahrhunderte hinweg als Spiegel funktionalisiert worden seien, der das Bild des Mannes in doppelter Größe wiedergebe: „Deshalb bestehen Napoleon und Mussolini beide so nachdrücklich auf der Unterlegenheit der Frauen, denn wenn sie nicht unterlegen wären, würden sie aufhören, zu vergrößern.“[41] Derart wird die Bedeutsamkeit der Thesen Virginia Woolfs für die neue Frauenbewegung evident, denn

> Woolf nimmt damit vorweg, was seit den 1970er-Jahren Forscherinnen wie Silvia Bovenschen, Christa Rohde-Dachser, Elisabeth Bronfen und Cornelia Klinger differenzieren werden: Dass nämlich Weiblichkeit (in Kunst und Wissenschaft) eine imaginierte Größe ist[42].

In ihrer umfangreichen Studie „Le Deuxième Sexe“ (Originalausgabe 1949; dt. Erstausgabe 1951 erschienen unter dem Titel „Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau“) fragt Simone de Beauvoir nicht nach den Imaginationen des Weiblichen, sondern u.a. nach „der sozialen Konstruiertheit von Weiblichkeit, nach der Bedeutung des Körpers, nach dem Verhältnis von diskursiven und sozialen Strukturen“[43] und entwickelt dabei

> Grundbegriffe zur Bestimmung der Geschlechterdifferenz, mit denen die feministische Theorie bis heute operiert: das „Eine“/das „Andere“, „Transzendenz“/„Immanenz“, der „Mythos“ des Weiblichen, biologisches Geschlecht/soziales Geschlecht.[44]

De Beauvoirs Argumentation ist eine existenzphilosophische, in der sie

> das Denken in hierarchischen Oppositionen zur anthropologischen Tatsache [erklärt] […]: Das Subjekt erfahre sich nur dann als ein Selbst, wenn es das, was es nicht ist […] im Objekt setze; anders gesagt: wenn es sich selbst im „Anderen“ entfremdet.[45]

In Hinblick auf das Geschlechterverhältnis geht de Beauvoir von einer asymmetrischen Relation aus, in der die Frau mit Bezug auf den Mann determiniert werde, der Mann aber umgekehrt nicht in Abhängigkeit von der Frau: „Er ist das Subjekt, er ist das Abso-

---

[40] Ebd., S. 32.
[41] Woolf: Ein Zimmer für sich allein, S. 43.
[42] Schößler: Einführung in die Gender Studies, S. 52.
[43] Lindhoff: Einführung feministische Literaturtheorie, S. 2.
[44] Ebd., S. 1f.
[45] Osinski: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, S. 31.

lute: sie ist das Andere.“[46] Diese Beziehung betrachtet de Beauvoir nicht als eine natürlich vorhandene, sondern kulturell erzeugte:

> Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt. […] Nur die Vermittlung anderer kann ein Individuum zum *Anderen* machen.[47]

Gerade an diese These de Beauvoirs knüpfen konstruktivistische Theorien der 1990er Jahre an. De Beauvoir konstatiert außerdem „die Opposition von (weiblicher) Immanenz als Natur und (männlicher) Transzendenz“[48] und fordert diesen Gegensatz aufzulösen, indem Frauen „ihr beschränktes Dasein als Immanenz überwinden und sich als Subjekte setzen. Sie vergißt aber zu fordern, daß auch die Männer ihr beschränktes Dasein als Transzendenz überwinden und sich als Körper bejahen.“[49]

2.2 Die Etablierung der *Women's Studies* in den USA

De Beauvoirs Theorie aufnehmend wird Betty Friedan (1921-2006) in den 1960er Jahren zu einer bedeutenden Persönlichkeit des sich zugleich mit dem *Civil Rights Movement* formierenden *Second Wave Feminism* in den USA, der sich relativ schnell internationalisiert und auch auf den deutschen Feminismus maßgeblichen Einfluss hat. In Friedans auf Umfrageergebnissen an ihren ehemaligen Kommilitoninnen beruhender Studie „The Feminine Mystique“ (Originalausgabe 1963; dt. Erstausgabe 1966 erschienen unter dem Titel „Der Weiblichkeitswahn oder die Mystifizierung der Frau“) gelingt es ihr, „die Erkenntnisse von *Das andere Geschlecht* zu vereinfachen, zu popularisieren, zu amerikanisieren und in vieler Hinsicht zu entradikalisieren“[50]. Zugleich kritisiert sie „den Mythos der Hausfrau- und Mutterfigur als ideales Modell für die Gesellschaft in den amerikanischen Medien und in der Literatur“[51]. Allerdings fokussieren Friedans Ausführungen die Situation der weißen, gebildeten Mittelstands-Hausfrau und schließen dementsprechend Frauen anderer Herkunft, Hautfarbe, sozialer Schicht oder auch sexueller Orientierung größtenteils aus, sodass die Kritik an Friedans Thesen sich v.a. an

[46] Beauvoir: Das andere Geschlecht, S. 12.
[47] Ebd., S. 334, Hervorhebung im Original.
[48] Schößler: Einführung Gender Studies, S. 55.
[49] Lindhoff: Einführung feministische Literaturtheorie, S. 7.
[50] Lennox: Feministische Aufbrüche, S. 561.
[51] Becker-Cantarino: Genderforschung und Germanistik, S. 21.

den immer mehr in den Mittelpunkt rückenden Kategorien *race*, *class* und *gender* orientiert.

Das feministische Engagement geht zugleich mit einer Institutionalisierung, die sich im universitären Bereich als *Women's Studies* verfestigt, einher. Diese arbeiten mit Orientierung auf Lebenspraxis, sodass „das Ideal der freien Persönlichkeitsbildung an die Stelle eines erfolgsorientierten Wissenserwerbs gesetzt [wird], der als männlich galt"[52]. Im literaturwissenschaftlichen Bereich steht mit Bezug auf Simone de Beauvoirs Untersuchung von Weiblichkeitsmythen eine kritische Relektüre des Kanons männlicher Literatur aus bewusst parteilicher, feministischer Perspektive (*feminist literary criticism*) im Zentrum, die v.a. die Analyse von *Images of Women* fokussiert. Exemplarisch für diesen Forschungsschwerpunkt zu erwähnen ist Kate Milletts (1934-2017) Dissertation „Sexual Politics" (Originalausgabe 1969; dt. Erstausgabe 1971 erschienen unter dem Titel „Sexus und Herrschaft"), die „die sexistische Darstellung und Mythisierung von Frauenfiguren in Texten von Autoren wie Normen Mailer, Henry Miller oder D.H. Lawrence zu entlarven"[53] versucht. Jutta Osinski gibt im Hinblick auf Milletts textanalytisches Vorgehen jedoch zu bedenken, dass „[t]rotz mancher Einsichten, zu denen die Dissertation führt, […] sie als literatur- und kulturkritische Arbeit nicht ernstzunehmen [war und ist]. Dafür wird mit Grundregeln der Textanalyse allzu häufig gebrochen."[54]

In den 1970er und frühen 1980er Jahren entwickelt sich außerdem eine an Virginia Woolfs Frage nach einer weiblichen literarischen Tradition orientierte Forschungsrichtung, die sich nicht mit weiblichen literarischen Figuren, sondern mit von Frauen verfassten Werken und einer Rekonstruktion ihrer Literaturtradition beschäftigt. Elaine Showalter (*1941), die mit „A Literature of their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing" (Originalausgabe 1977) eine Studie zu diesem Themenschwerpunkt beiträgt, prägt für diesen Analyseansatz den Begriff *gynocritics*. „Während es Showalter weniger um Textlektüre, als um die Unterscheidung historischer Entwicklungsphasen einer politischen Subkultur ging, wenden sich Gilbert und Gubar den Texten selbst zu."[55] In „The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination" (Originalausgabe 1979) analysieren Sandra M. Gilbert (*1936)

[52] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 42.
[53] Becker-Cantarino: Genderforschung und Germanistik, S. 23.
[54] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 46.
[55] Lindhoff: Einführung feministische Literaturtheorie, S. 42.

und Susan Gubar (*1944) „Schreibsituationen und Werke von Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts“[56].

Ebenfalls in den 1970er Jahren veröffentlicht Gayle Rubin (*1949) ihren Aufsatz „The Traffic in Women. Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex“ (Originalausgabe 1975), in dem sie das biologische vom sozialen Geschlecht differenziert und in einen systematischen Zusammenhang bringt. Für diesen prägt sie den Begriff des *sex/gender system*, „das sie als grundlegend für die ökonomischen, sozialen und politischen Funktionen sämtlicher Gesellschaftsformationen erachtet.“[57] Rubin markiert mit diesem Terminus, dass das als natürlich angesehene Geschlecht im Rahmen der gesellschaftlichen Geschlechterordnung konstruiert werde und weist somit auf die Theoriebildung der 1980er und 1990er Jahre voraus.

2.3 Feministische Literaturwissenschaft in Deutschland

Diese Forschungsschwerpunkte nahmen richtungsweisenden Einfluss auf die Entwicklung einer feministischen Literaturwissenschaft in Deutschland, die sich „ab Mitte der 70er Jahre als Bewegung ‚von unten‘“[58] herausbildet. Gemeint sind damit studentische Selbsterfahrungsgruppen, die sich stark von in der Wissenschaft tätigen Fachfrauen unterscheiden, die wiederum „in den 80er Jahren in der Bundesrepublik eine hochschulpolitische Konsolidierung“[59] der feministischen Literaturwissenschaft einleiten, dabei allerdings keine eigenen Theorien ausbilden, sondern die Ansätze US-amerikanischer (und später auch französischer) Wissenschaftler*innen produktiv aufnehmen. Forschungsschwerpunkte bilden daher *Frauenbildforschung* und *Frauenliteratur*; wobei *Frauenliteratur* „alle von Frauen geschriebenen Texte, auch wenn sie von ihren Verfasserinnen nicht ausdrücklich als solche intendiert waren“[60], einschließt. Als *Frauenbilder* beschreiben Inge Stephan und Sigrid Weigel dagegen „die im literarischen Text konkretisierten Weiblichkeitsmuster, d.h. die Frauengestalten wie auch die ästhetische Funktion des Weiblichen und auch implizite sprachlich-poetische Ausdrucksformen, die Bezüge zur Weiblichkeit enthalten.“[61] Diese Forschungsrichtung inkludiert einen Habitus

[56] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 47.
[57] Kosnick: Einführung, S. 232.
[58] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 66.
[59] Ebd., S. 88.
[60] Stephan; Weigel: Vorwort, S. 7.
[61] Ebd., S. 7.

der Befangenheit: Inge Stephan begründet diese parteiische Haltung damit, dass „sie den Erfahrungszusammenhang der Repression von Weiblichkeit im patriarchalischen System offensiv thematisiert und zu Gunsten einer freien Entwicklung beider Geschlechter aufzubrechen versucht.“[62] Dabei differenziert sie vier verschiedene Ansätze der *Frauenbildforschung*, die sich jeweils in Methodik und Definition des Begriffs *Frauenbild* unterscheiden, deren Kombination sie (allerdings unter Verzicht des letzten in seiner engeren Auslegung) für sinnvoll hält: Zu nennen sind das ideologiekritische Verfahren Silvia Bovenschens (1946-2017), der psychische Mechanismen fokussierende Ansatz Klaus Theweleits (*1942), in dem er den Begriff der *Männerphantasien* prägt,[63] sozialgeschichtlich operierende Analysen und die *matristisch-mythengeschichtliche* Forschung Heide Göttner-Abendroths (*1941).[64]

Insgesamt diagnostiziert Jutta Osinski für die feministischen Modelle am Ende der 1980er Jahre in Westdeutschland „ein Theorien-Potpourri, das kaum noch zu entwirren war“[65], aus dem „ein *melting pot* […] [entstand], in dem unterschiedlichste Interessen und Ansätze im Jargon untergingen“[66]. Ähnliche Schwierigkeiten konstatiert sie bezüglich der *Women's Studies* in den USA am Ende der 1970er Jahre: „Es fehlte eine Texttheorie. Und die hatten die französischen Schwestern anzubieten.“[67] Der von Anfang an von Intellektuellen getragene, dementsprechend theoretisch fundierte französische Feminismus, der dennoch nicht als einheitliche Theorie begriffen werden darf, wird in Westdeutschland ebenfalls über die USA vermittelt rezipiert.

2.4 *Écriture feminine*

Der auf der Sprachtheorie des Linguisten Ferdinand de Saussure (1857-1913) basierende Strukturalismus entwickelt „ein Modell zur Erforschung kultureller Phänomene, das die Kulturentstehung auf die Sprachfähigkeit des Menschen als einer Fähigkeit zum gemeinschaftstiftenden symbolischen Tausch zurückführt“[68], nachdem Claude Lévi-Strauss (1908-2009) entdeckte, „daß Gesellschaften nach den gleichen Regeln funktio-

[62] Stephan: „Bilder und immer wieder Bilder …“, S. 17.
[63] Theweleits Studie gilt außerdem als Gründungstext der Männerstudien. Vgl. Schößler: Einführung Gender Studies, S. 137.
[64] Vgl. Stephan: „Bilder und immer wieder Bilder …“, S. 18ff.
[65] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 92.
[66] Ebd., S. 93.
[67] Ebd., S. 52.
[68] Lindhoff: Einführung feministische Literaturtheorie, S 72.

nieren wie Sprachen“[69]. In einer Radikalisierung der strukturalistischen Erkenntnisse, wird in der poststrukturalistischen Theoriebildung „aus dem geschlossenen System der sprachlichen ‚Struktur‘ eine unendliche, prozeßhafte ‚Strukturation‘; das Augenmerk richtet sich nicht mehr nur auf die Resultate des Signifikationsprozesses, sondern auf diesen selbst.“[70] Dies bedeutet für das Subjekt, dass es als Produkt dieser sprachlichen Strukturen sowie kulturspezifischer (sich wandelnder) Diskurse gesehen wird; ein autonomes Subjekt vorauszusetzen wird als Illusion bewertet. Daher fokussieren poststrukturalistisch arbeitende Wissenschaftler*innen nicht mehr ‚das Weibliche‘, sondern konzentrieren sich auf die sprachlich und diskursiv erzeugte Geschlechterdifferenz bzw. die Dekonstruktion eben dieser, wobei pointiert wird, dass auch das Zwei-Geschlechter-Modell lediglich konstruiert und nicht ursprünglich gegeben sei. Einflussreiche Vertreter poststrukturalistischen Denkens sind der Begründer der Diskurs-Analyse Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004), der das Verfahren der *Dekonstruktion* entwickelt, und Jacques Lacan (1901-1981), der Strukturalismus, Poststrukturalismus und Psychoanalyse in seiner Theorie kombiniert.

In Auseinandersetzung mit diesen Forschungsansätzen entsteht Mitte der 1970er Jahre die *écriture feminine*, der u.a. Hélène Cixous (*1937), Luce Irigaray (*1930) Julia Kristeva (*1941) und Monique Wittig (1935-2003) zugeordnet werden. Trotz z.T. eklatanter Unterschiede zwischen den Positionen der einzelnen Theoretikerinnen, „war ihnen die Kritik an Denk- und Sprachtraditionen, die sie als männlich dominierte charakterisierten, weil sie das ‚Weibliche‘ ausschlössen“[71], gemeinsam. In Kritik des Logozentrismus ist die *écriture feminine* daher

> auf der Suche nach einer anderen Sprache, einer Sprache jenseits der Logik und des Gesetzes, eigentlich also einer poetischen Sprache, die auf Rhythmus, Musikalität, auf das Agrammatische Wert legt und so zum Ausdruck des Anderen werden kann[72],

das zwar als weiblich bezeichnet, allerdings vom biologischen Geschlecht unabhängig gedacht wird.

Hélène Cixous geht von der Annahme aus, dass „weibliches Schreiben, in dem die Stimme des Körpers wiederklingt, der Wirklichkeit am nächsten steht“[73]; männliche

[69] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 56.
[70] Lindhoff: Einführung feministische Literaturtheorie, S. 73.
[71] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 58.
[72] Schößler: Einführung Gender Studies, S. 81.
[73] Richter-Schröder: Feministischer Fort-Schritt?, S. 56.

Sprache dagegen wird als Entfremdung eingestuft. Bezugnehmend auf das vorsprachliche Stadium nach Lacan fordert sie daher von Frauen: „Schreibend – über die Entdeckung der ihnen eigenen Sprache des Imaginären – sollen sie zu sich selbst finden und sich, aber auch die Männer, aus dem beide Geschlechter verkrüppelnden phallogozentrischen System befreien“[74] und die mit diesem verbundenen binären Oppositionen aufbrechen. Zu dieser Befreiung seien allerdings auch männliche Autoren fähig: „Da Schreiben für Cixous eine ‚libidinöse Produktion‘ […] ist, können Männer mit einer femininen *libido* selbstverständlich auch feminin schreiben.“[75]

Luce Irigaray diskutiert in ihrer Habilitationsschrift „Speculum. De l’autre femme“ (Originalausgabe 1974; dt. Erstausgabe 1980 erschienen unter dem Titel „Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts“), die Möglichkeit, „wie das ausgegrenzte Weibliche in der von Platon bis Freud beherrschten ‚phallogozentrischen‘ Kultur zur Sprache kommen kann, obwohl doch die Sprache selbst zu dieser Kultur gehört.“[76] Diese Sprache bzw. dieses Sprechen bezeichnet Irigaray als *parler femme*. Produktiv aufgenommen wird Luce Irigarays Ansatz v.a. von Autorinnen innerhalb des italienischen Feminismus.

Julia Kristeva schließlich, die in Paris nicht als Feministin gilt, wird dennoch in der US-amerikanischen und deutschen Rezeption meist der *écriture féminine* zugerechnet, da sie

> eben das als genuin poetisches Verfahren [charakterisiert], was Cixous oder Irigaray als weibliches Schreiben oder Sprechen erfassen: die Veränderung, Verschiebung, Umkehrung der herrschenden Sprache durch das individuelle Spiel in ihr und mit ihr.[77]

Allerdings weist Lena Lindhoff darauf hin, dass es für Kristeva „nur *eine* Subjektivität und nur *eine* Sprache, die von ausgegrenzten Gruppen immer wieder erneuert werden muß“[78], gäbe, sodass sie nicht von einer spezifisch weiblichen Schreibweise ausgehe; verglichen mit Schriften männlicher Autoren hätten von Frauen geschriebene Texte „eher den Charakter von Defiziten“[79].

---

[74] Weber: Poststrukturalismus, S. 21f.
[75] Ebd., S. 27.
[76] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 59f.
[77] Ebd., S. 60.
[78] Lindhoff: Einführung feministische Literaturtheorie, S. 116.
[79] Ebd., S. 116.

2.5 Fokussierung der Analysekategorie *gender*

Die *écriture féminine*, v.a. die Arbeiten Hélène Cixous', Luce Irigarays und Julia Kristevas, werden in den 1980er Jahren in den USA begeistert als *French Feminism* rezipiert. Diese Popularität lässt allerdings bereits in den 1990er Jahren wieder nach, „weil ihr literaturwissenschaftlicher Erkenntniswert begrenzt ist. Keines ihrer Modelle geht über die strukturale Analyse Lacans und über Derridas Sprach- und Philosophiekritik hinaus."[80] Zusätzliche Kritik an feministischer Literaturwissenschaft bzw. *Women's Studies* äußern beispielsweise afro-amerikanische und lesbische Frauen, die darauf aufmerksam machen, dass sich nicht alle Frauen mit diesen Forschungen identifizieren könnten, sondern lediglich die Erfahrungen einer Majorität generalisiert würden; die Kategorien *race* und *class* müssten folglich stärker berücksichtigt werden. Von diesen Problemstellungen ausgehend, lassen sich in den 1990er Jahren zwei Tendenzen festhalten: „die Akzentverlagerung von *women* auf *gender*, was die Erkenntnisinteressen in der feministischen Literaturwissenschaft betrifft, und die Erweiterung der Literaturwissenschaft zu den *Cultural Studies*."[81] Dabei bezeichnet *gender*, für das es im Deutschen keine adäquate Übersetzung gibt, das soziale bzw. kulturell erworbene Geschlecht – zunächst in Abgrenzung vom biologischen Geschlecht *sex*. In Präzisierung sowohl des Begriffs selbst als auch der Relation zu *sex* lässt sich *gender* als „ein bestimmtes soziales Rollenmuster, das in seinen Bedingungen, seiner Performanz und seiner Phänomenologie erfaßt werden kann[,] [beschreiben]. Die *Gender Studies* untersuchen die soziale ‚Geschlechtswerdung', *genderization*"[82]. Dementsprechend analysieren die literaturwissenschaftlichen *Gender Studies*, „wie soziale, kulturelle und sprachliche Zuschreibungen von Geschlecht sich in literarischen Texten auswirken und wie die Literatur ihrerseits auf Zuschreibungen im soziokulturellen Kontext wirkt."[83]

Gender Studies ergründen folglich Konstruktionen von vermeintlich Natürlichem. Dies wird beispielsweise am Begriff der *Heteronormativität* deutlich gemacht, der zum einen die Zweigeschlechtlichkeit als natürlich setzt (im Gegensatz zum *Ein-Geschlecht-Modell*, das laut Thomas Laqueur von der Antike bis zum 18. Jahrhundert maßgebend für die Wahrnehmung von Geschlechtlichkeit war), diese zum anderen mit einer natur-

[80] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 151.
[81] Ebd., S. 105.
[82] Ebd., S. 105f.
[83] Opfermann: Einführung, S. 308.

gegebenen Heterosexualität koppelt: „Heteronormativität beschreibt also ein als natürlich erscheinendes, binäres Geschlechtersystem, in welchem lediglich und genau zwei Geschlechter akzeptiert sind, die sich in ihrer Sexualität aufeinander beziehen.“[84] In der Kritik am Modell der Zweigeschlechtlichkeit zeigen sich Parallelen der *Gender Studies* zu den *Queer Studies*, die sich v.a. mit der Analyse von queerem, „das heißt schrägem, ‚quer‘ zur Norm stehendem Begehren“[85] beschäftigen.

Michel Foucaults Gedankengang von der Verknüpfung von Diskursbegriff und sozialen Machtpraktiken aufnehmend entwickeln die *Gender Studies* „Modelle[…], mit deren Hilfe man die diffundierenden sozialen Geschlechter- und Machtverhältnisse beschreiben kann, ohne daß man in verallgemeinernde Setzungen von grundsätzlichen Oppositionen zurückfallen muß.“[86] Neben Foucaults Diskursbegriff gehen auch strukturalistische und poststrukturalistische Ansätze in die US-amerikanischen *Gender Studie*s ein, sodass man diese nicht nur als interdisziplinär, sondern auch als international bezeichnen kann. Während amerikanische Forscher*innen sich demnach grundlegend an französischer Theorie orientieren, nehmen diese amerikanischen Ansätze wesentlichen Einfluss auf deutsche Wissenschaftler*innen. Dabei ist Judith Butlers Theorie der Geschlechterperformativität besonders hervorzuheben, in der sie *sex*, *gender* und *desire* als durch performative Akte konstruierte Kategorien beschreibt.

2.6 Der „Aufführungscharakter von Kultur“[87]: Theatralität und Performativität

Um den ‚Aufführungscharakter von Kultur‘ zu beschreiben, tritt in den 1990er Jahren zunehmend der Begriff der *Performativität* neben den der *Theatralität*, wobei beide unterschiedliche Aspekte dieses Aufführungscharakters fokussieren: Während Theatralität den „jeweils historisch und kulturell bedingten Theaterbegriff und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten“[88] hervorhebt, akzentuiert Performativität „die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft“[89].

---

[84] Degele: Gender / Queer Studies, S. 21.
[85] Schößler: Einführung Gender Studies, S. 12.
[86] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 109.
[87] Fischer-Lichte: Performativität, S. 29.
[88] Ebd., S. 29.
[89] Ebd., S. 29.

Der Neologismus „performativ“ wurde von John Austin (1911-1960) geprägt, der die sprachphilosophisch revolutionäre Entdeckung gemacht hat, dass mit sprachlichen Äußerungen nicht lediglich Sachverhalte beschrieben, sondern mit ihnen „auch Handlungen vollzogen werden, dass es also außer konstativen auch performative Äußerungen gibt“[90]. Dies verdeutlicht Erika Fischer-Lichte am Beispiel der Schiffstaufe und der Eheschließung, da das Aussprechen der Sätze „Ich taufe dich auf den Namen …“ oder „Ich erkläre euch zu Mann und Frau“ „die Welt verändert. Denn die Sätze sagen nicht nur etwas, sondern sie vollziehen genau die Handlung, von der sie sprechen.“[91] Derart werden die beiden charakteristischen Merkmale performativer Äußerungen deutlich: Denn diese sind einerseits selbstreferentiell, „das heißt [sie] beziehen sich auf sich selbst, insofern sie das bedeuten, was sie tun“. Andererseits ist der wirklichkeitskonstituierende Charakter der Äußerungen entscheidend, da „sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen“[92]. Zugleich tragen weitere, nicht-sprachliche Bedingungen dazu bei, dass die performative Äußerung gelingt: Ohne die physische Anwesenheit eines Schiffs oder eines Paars hätten die angeführten Äußerungen keine Wirkung. Gerade diesen formelhaften Äußerungen wie bei Taufen oder Hochzeiten ist außerdem ein Zitat-Charakter inhärent, der „zugleich den vergangenen Kontext aufruf[t], dem sie entstammen“[93].

Bereits in ihrem frühen Aufsatz „Performative Acts and Gender Constitution – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ (1988) wendet Judith Butler den Begriff der Performativität „auch auf körperliche Handlungen“[94] an, die Geschlechtsidentität konstituieren. Dabei werden diese performativen Akte sowohl als „traumatisierende als auch befreiende qualifiziert, je nachdem, wie sie von dem sie Ausführenden wahrgenommen werden.“[95] Zusammengefasst bezeichnet der Begriff der Performativität also

> bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, *indem* die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.[96]

---

[90] Ebd., S. 37.
[91] Ebd., S. 38.
[92] Ebd., S. 38.
[93] Ebd., S. 40.
[94] Ebd., S. 41.
[95] Ebd., S. 87.
[96] Ebd., S. 44, Hervorhebung im Original.

Wenn nun bezogen auf Theatralität festgehalten wird, dass einer Aufführung stets eine Inszenierung vorausgeht, durch die bestimmte Regeln und Handlungsabläufe festgelegt werden, kann Performativität in diesen Komplex integriert werden: „Während der Begriff der Inszenierung der Theatralität der Aufführung zugeordnet ist, soll derjenige der Aufführung in dieser Gegenüberstellung auf ihre Performativität verweisen.“[97] Dies gilt auch für die Leiblichkeit der jeweiligen Akteure, die während der Aufführung durch performative Akte eine (flüchtige) Körperlichkeit erzeugen, sodass mit den

> Prozessen der Verkörperung, mit denen der Akteur dabei seinen phänomenalen Leib in seiner Präsenz hervorbringt, […] häufig zugleich sein semiotischer Körper als ein Signifikant hervorgebracht [wird], der auf unterschiedliche symbolische Ordnungen verweist.[98]

Phänomenaler Leib und semiotischer Körper sind hier also miteinander verknüpft, wobei hervorzuheben ist, dass zwar Ersterer ohne Zweiteren gedacht werden kann, dies umgekehrt jedoch nicht möglich ist. „In der Doppelheit von phänomenalem Leib und semiotischem Körper wird die Körperlichkeit der Aufführung durch spezifische performative Akte hervorgebracht.“[99]

Anhand dieser Unterscheidung wird die begriffliche Trennung von Aufführung / Performance einerseits und Performativität / dem Performativen andererseits abschließend deutlich: „Wohl ist eine Aufführung immer als performativ zu begreifen. Aber nicht alles, was wir als performativ ansehen, ist auch zugleich eine Aufführung.“[100] Eine transformative, wirklichkeitskonstituierende Kraft ist demnach ausschließlich der Performativität / dem Performativen inhärent.

2.7 Judith Butlers Theorie der Geschlechterperformativität

In ihrer Theorie der Geschlechterperformativität, die bedeutende Wirkung sowohl auf die *Gender Studies* als auch auf die *Queer Theory* erzielt, bezieht Judith Butler (*1956) sich auf verschiedene philosophische Ansätze, deren gemeinsame Annahme die (Wirklichkeits-)konstruierende (statt -repräsentierende) Funktion von Sprache ist: Zum einen knüpft sie an die Sprechakt-Theorie John Austins an, „der Sprechen als performatives Handeln beschreibt, d.h. als einen Akt, der eben das vollzieht, was er benennt“[101]; zum

[97] Ebd., S. 56.
[98] Ebd., S. 62.
[99] Ebd., S. 62.
[100] Ebd., S. 71.
[101] Kraß: Judith Butler, S. 40.

anderen stützt sie sich auf die Theorie der Anrufung Louis Althussers (1918-1990), „der den Subjektstatus eines Individuums als Produkt eines ideologischen Fremd- und Selbstzuschreibungsprozesses versteht“[102]. Außerdem bindet sie die Diskursanalytischen Überlegungen Michel Foucaults, „der Phänomene wie Sexualität nicht als Naturtatsache, sondern als Dispositiv versteht, d.h. als machtgesättigte Konstellation von Diskursen, Praktiken und Institutionen“[103], in ihre eigenen Thesen ein. Weitere Bezugspunkte Butlers bilden Jacques Derridas Dekonstruktion und Sigmund Freuds Psychoanalyse; in letzterer v.a. die Ausführungen zum Ödipuskomplex, dem Inzestverbot und der Theorie der Melancholie. Simone de Beauvoirs Gedanken geradezu radikalisierend verwirft Butler die Vorstellung einer biologischen Determinante von Geschlecht zugunsten einer soziokulturellen sowie sprachlichen Konstruktion.

Bereits in ihrer ersten Studie „Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity“ (Originalausgabe 1990; dt. Erstausgabe 1991 erschienen unter dem Titel „Das Unbehagen der Geschlechter“), „eine[r] kultur-, ideologie- und philosophiekritische[n] Untersuchung von Geschlechtermodellen“[104], hebt Butler die Differenz zwischen *sex* und *gender* auf. Indem sie anatomisches Geschlecht und Geschlechtsidentität gleichsetzt, definiert sie auch den biologischen Körper als soziales Konstrukt, das nicht etwa auf eine vorgängige Natur bezogen sei, sondern performativ erzeugt werde. Durch ständige, zitatförmige Wiederholung dieser performativen Akte, denen kulturelle Konventionen und Autorität inhärent seien, werde Geschlecht hervorgebracht; wobei Performativität nicht die „Darbietung einer beliebigen Geschlechterrolle (im Sinne einer Kleiderwahl), sondern im Gegenteil Ausübung einer obligatorischen Geschlechterrolle (im Sinne einer Zwangsjacke)“[105] meint. Butler verdeutlicht dies anhand des Beispiels eines Neugeborenen, das durch performative Sprechakte wie der Benennung „Es ist ein Mädchen!“ oder „Es ist ein Junge!“ die ‚Anweisung‘ erhalte, eben weiblichen bzw. männlichen Geschlechts zu sein. Durch Wiederholung und Bestätigung werde der Schein einer Natürlichkeit erzeugt, die der Kultur als vorgängig eingestuft werde, obwohl es diese ist, die das Geschlecht durch diskursive Praktiken erzeuge: „[D]ie Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch

[102] Ebd., S. 40.
[103] Ebd., S. 40.
[104] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 111.
[105] Kraß: Judith Butler, S. 41.

erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche* des Körpers“[106]. Dabei bezeichnet der Prozess des *doing gender* „den aktiven Teil der Subjekte an der Hervorbringung der sozialen Wirklichkeit“[107].

Indem sie *sex* und *gender* gleichsetzt, zieht Butler außerdem Schlüsse für das Verhältnis von Geschlecht zu Begehren (*desire*): Wenn *sex* und *gender* sich als soziale Konstrukte erwiesen, müsse dies auch für Begehrensstrukturen gelten, sodass kein natürlicher Zusammenhang zwischen dem Geschlecht und sexuellem Begehren sowie Praktiken hergestellt werden könne. Demnach sei „Heterosexualität ebenso als performativer Akt und diskursiver Effekt zu werten wie die Geschlechterdifferenz“[108]. Anhand einer Auseinandersetzung mit der Theorie Sigmund Freuds zeigt Butler auf, mittels welcher Praktiken und diskursiver Strategien Heterosexualität als kulturelle Norm bzw. Natur gesetzt, während Homosexualität verworfen bzw. wie Heteronormativität ausgebildet werde.

Butler bezeichnet dabei das als *heterosexuelle Matrix*, was „die Einheit von Geschlecht, Identität und Sexualität organisiert und aufrechterhält“[109], wobei diese durch die Wiederholung performativer Akte und den Ausschluss und die Verwerfung nicht heterosexueller Identitäten hergestellt werde:

> Die kulturelle Matrix, durch die die geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*) intelligibel wird, schließt die „Existenz“ bestimmter „Identitäten“ aus, nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleiten und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität „folgen“.[110]

Mit dieser Infragestellung der Geschlechterdifferenz und der Heterosexualität sowie in der Annahme der performativen Erzeugung von Geschlecht ist die politische Dimension von Butlers Werk verbunden. Butler sieht beispielsweise in der Travestie die Möglichkeit, Geschlechternormen in variierender Wiederholung zu zitieren und so in „parodistische[r] Wiederholung der Geschlechterrollen die Illusion einer natürlichen Geschlechtsidentität“[111] aufzudecken. Dabei setze der „Begriff der Geschlechter-Parodie (*gender parody*) […] nicht voraus, daß es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren. Vielmehr geht es gerade um die Parodie *des* Begriffs des Originals als sol-

[106] Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 200, Hervorhebung im Original.
[107] Mogge-Grotjahn: Gender, Sex und Gender Studies, S. 9.
[108] Kraß: Judith Butler, S. 41.
[109] Hark: *Queer Studies*, S. 313.
[110] Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 38f., Hervorhebung im Original.
[111] Kraß: Judith Butler, S. 42.

chem.“[112] Praktiken wie Travestie oder *drag* verdeutlichen demnach, dass die Parodie kein Original kopiere, sondern lediglich eine Kopie, da ein dieser Kopie vorgängiges Original nicht existiere, sodass sich an dieser Stelle die Möglichkeit zur Subversion eröffne. Die beständige Wiederholung performativer Akte weise außerdem zum einen darauf hin, dass die Ausformung von Geschlechtsidentität sowie von Geschlecht niemals abgeschlossen sei, sondern stetig konstruiert werde. Zum anderen zeige die Notwendigkeit der Wiederholung von Normen deren Instabilität auf, sodass sich auch an diesem Punkt subversives Potenzial ergibt.

Diese in „Gender Trouble“ formulierten Thesen werden jedoch nicht nur begeistert rezipiert, sondern auch kritisch diskutiert. Die deutsche Kritik richtet sich gegen „unterschiedliche Aspekte, von denen der politische und ein theoretisch-begrifflicher herausgehoben werden können“[113]. Auf erstgenannter Ebene argumentieren emanzipationspolitisch engagierte Feministinnen „[g]egen Butlers Auffassung vom politischen Wert eines neu zu erreichenden Spiels mit Geschlechtsidentitäten“[114], auf zweitgenannter wird Widerspruch gegen Butlers Annahme der diskursiven Herstellung von Geschlecht geäußert. In dieser Hinsicht ist v.a. die Position der Historikerin Barbara Duden (*1942) zu nennen, die die Erfahrung körperlicher Materialität betont und in Bezug auf Butlers Subjekt-Begriff von „der entkörperten Frau“[115] spricht.

In „Bodies that Matter. On the Discursive Limits of ‚Sex‘“ (Originalausgabe 1993; dt. Erstausgabe 1995 erschienen unter dem Titel „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“) geht Judith Butler auf diese kritischen Einwände ein und konkretisiert ihre Position an Aspekten, die sie als missverstanden deutet.[116] So nimmt sie beispielsweise ihre in „Gender Trouble“ formulierte Einschätzung von Performativität „als prinzipiell subversive Strategie, […] zurück: Drag, also Travestie, könne ‚so gut im Dienst der Entnaturalisierung wie der Reidealisierung übertriebener heterosexueller Geschlechtsnormen stehen‘“[117].

Bezugnehmend auf Barbara Dudens Vorwurf der ‚Entkörperung‘, betont Butler nun „die Materialität des biologischen Geschlechtskörpers, stellt aber dessen Erfahrung in

[112] Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 203, Hervorhebung im Original.
[113] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 115.
[114] Ebd., S. 115.
[115] Duden: Die Frau ohne Unterleib, S. 157.
[116] Eine zusammenfassende Übersicht der von Judith Butler in „Bodies that Matter“ bearbeiteten Einwände stellt beispielsweise Andreas Kraß zusammen. Vgl. Kraß: Judith Butler, S. 44.
[117] Schößler: Einführung Gender Studies, S. 100.

der Selbstwahrnehmung als sozial vermittelt dar.“[118] Kulturspezifische Diskurse und deren Naturalisierung seien demnach dafür ursächlich, wie Individuen ihr Geschlecht wahrnehmen. Während bis zum 18. Jahrhundert laut Thomas Laqueur das *Ein-Geschlecht-Modell* allgemeine Geltung fand, erscheint Geschlechtlichkeit seit dem 18. Jahrhundert als binär strukturiert. Die Vorstellung, Männlichkeit und Weiblichkeit seien lediglich unterschiedliche Ausformungen *eines* Geschlechts wurde also von der Auffassung der grundlegenden Differenz *zweier* Geschlechter abgelöst, auf die sich wiederum die Ansicht einer als natürlich geltenden Form der sexuellen Orientierung beziehe. Butler erläutert:

> Das „Geschlecht“ wird immer als eine unentwegte Wiederholung vorherrschender Normen hergestellt. Diese produktive Wiederholung kann als eine Art Performativität gedeutet werden. Die diskursive Performativität produziert offenbar das, was sie benennt[119].

Performativen Akten müsse allerdings ein gewisses Maß an Macht inhärent sein, um diese Wirkung erzielen zu können.

Geschlecht wird außerdem als Anweisung, eine Norm zu erfüllen, angesehen; diese könne allerdings nie vollständig erreicht werden, sondern müsse als Annäherung an ein Ideal und zwar im Sinne eines wiederholten Zitierens von kultureller Norm eingestuft werden. Dabei komme es zum Ausschluss bzw. zur Verwerfung von Nicht-Normgerechtem: „[D]as heterosexuelle Privileg operiert auf viele Weisen, und zwei davon schließen ein, daß es sich zum einen naturalisiert, und zum anderen, daß es sich zum Original und zur Norm macht.“[120]

Daraus ergäbe sich die hegemoniale Norm, heterosexuell zu sein bzw. andere Formen der Sexualität als Abweichung zu empfinden und dementsprechend zu verwerfen. Butler bezeichnet diesen Vorgang als *Zwangsheterosexualität* bzw. *Heteronormativität*. Diese wiederum bilde die *Matrix der Intelligibilität*, also derjenigen Prozesse, die als intelligibel angesehen werden. Mit diesem Begriff bezeichnet Butler nicht nur sozial Anerkanntes, den dominanten Diskursen Entsprechendes, sondern auch das, was Subjekten den Anforderungen des (Über-)Lebens gewachsen sein lässt bzw. was Subjekte als lebenstüchtig qualifiziert. Die Beiträge aus „Undoing Gender“ (Originalausgabe 2004; dt. Erstausgabe 2009 erschienen unter dem Titel „Die Macht der Geschlechter-

[118] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 116.
[119] Butler: Körper von Gewicht, S. 155.
[120] Ebd., S. 179.

normen und die Grenzen des Menschlichen“) sieht Butler als „Versuche, die Gender- und Sexualitätsproblematik auf die Aufgaben des Weiterlebens und Überlebens zu beziehen.“[121]

2.8 Die „*Materialisierung des Kulturellen*“[122]: Andreas Reckwitz’ Praxeologie

Teile der von Judith Butler entwickelten Theorie der Geschlechterperformativität sind neben weiteren Modellen in die Praxeologie eingeflossen, die sich als eine „konzeptionelle Verdichtung praxistheoretischer Theorieansätze“[123], versteht. Als einer der führenden Vertreter der Theorie sozialer Praktiken, auf dessen Ausführungen sich dieses Kapitel bezieht, weist Andreas Reckwitz darauf hin, dass diese „als eine Sozialtheorie […] bisher keine abgeschlossene, durchsystematisierte Form gefunden [habe], und […] ihre theoretische Vielfältigkeit als fruchtbare[r] Ideenpool“[124] wahrgenommen werden solle. Ihren konzeptuellen Rahmen erhält die Praxeologie im Wesentlichen durch vier Forschungsansätze, die seit den späten 1960er und 1970er Jahren in Soziologie wie Kulturwissenschaften „intellektuelle[…] Blickverschiebungen“[125] bewirkt haben: die Ansätze des Strukturalismus und Poststrukturalismus (v.a. Ernesto Laclau und die späten Arbeiten Michel Foucaults), Theorien sozialer Praktiken und der Ethnomethodologie (Pierre Bourdieu, Harold Garfunkel, etc.), Artefakt- und Medientheorien (Bruno Latour u.a.) sowie die Theorien der Postmoderne (Reckwitz verweist auf den Komplex der ‚Soziologie der Postmoderne‘ und der ‚postmodernen Soziologie‘).[126] Judith Butlers Ansatz findet v.a. durch den Rückgriff auf den in „Bodies that Matter“ entwickelten Begriff der ‚Materialisierung‘ Berücksichtigung.[127]

Diesem theoretischen Rahmen entsprechend bewegt sich eine praxeologisch ausgerichtete Analyse „im begrifflichen Quadrat von ‚Praktiken‘, ‚Diskursen‘, ‚Artefakten‘ und ‚Subjektivierungen‘“[128]. Dabei arbeitet Reckwitz die Praktik als „‚kleinste Einheit‘ des Sozialen“[129] heraus; Praktiken werden daher als

---

[121] Butler: Die Macht der Geschlechternormen, S. 13.
[122] Reckwitz: Die Materialisierung der Kultur, S. 13, Hervorhebung im Original.
[123] Elias; Franz; Murmann; Weiser: Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge, S. 3.
[124] Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 289.
[125] Reckwitz: Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik, S. 184.
[126] Vgl. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis, S. 28ff.
[127] Vgl. Reckwitz: Die Materialisierung der Kultur, S. 21.
[128] Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis, S. 33.
[129] Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 290.

> know-how abhängige und von einem praktischen ‚Verstehen' zusammengehaltene Verhaltensroutinen, deren Wissen einerseits in den Körpern der handelnden Subjekte ‚inkorporiert' ist, die andererseits regelmäßig die Form von routinisierten Beziehungen zwischen Subjekten und von ihnen ‚verwendeten' materialen Artefakten annehmen[130],

verstanden. Derart wird deutlich, dass Praktiken stets die Elemente der *Performativität* sowie der *Inkorporiertheit* enthalten: „Körper führen Praktiken auf oder besser umgekehrt: Praktiken bedienen sich der Körper, schaffen sich ihre Körper, um damit intersubjektiv sichtbar bestimmte kompetente soziale Verhaltensweisen zu präsentieren."[131] Artefakte sind nicht ausschließlich als Objekte der Betrachtung zu werten, sondern als „Gegenstände [zu verstehen], deren sinnhafter *Gebrauch*, deren praktische Verwendung Bestandteil einer sozialen Praktik oder die soziale Praktik selbst darstellt"[132]. Diskurse dagegen sind aus praxeologischer Sicht „selbst nichts anderes als Praktiken"[133]. Unter Subjektivierung wird schließlich der Prozess verstanden, „in dem menschliche Körper sich kulturelle Kriterien einverleiben und damit zu gesellschaftlich vollwertigen, sich selbst steuernden Subjekten werden"[134].

Als die beiden wichtigsten Grundpositionen der Praxeologie sind „die Materialität des Sozialen/Kulturellen und die implizite, ‚informelle' Logik des sozialen Lebens"[135] zu nennen. Laut *Materialitätsargument* lassen sich soziale Praktiken daher als „‚grundlegend' interpretieren, weil sie von vornherein material verankert sind"[136]. Die beiden materiellen Instanzen, aus denen die Existenz einer Praktik hervorgeht, sind primär die menschlichen Körper, sekundär die Artefakte.[137] Das Wissen über die Praktik und die Verwendung der Artefakte ist kein explizit verbalisiertes, sondern ein implizites, in den Körpern inkorporiertes, das einen praxiskompetenten Umgang mit Artefakten ermöglicht.[138] Mittels des *Arguments der Implizitheit des Sinns* wird daher konstatiert, „dass Handeln im Rahmen von Praktiken zuallererst als *wissensbasierte* Tätigkeit begriffen werden kann, als Aktivität, in der ein praktisches Wissen, ein Können im Sinne eines *know-how* und eines praktischen Verstehens zum Einsatz kommt."[139]

---

[130] Ebd., S. 289.
[131] Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis, S. 35.
[132] Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 291.
[133] Reckwitz: Praktiken und Diskurse, S. 193.
[134] Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis, S. 37.
[135] Reckwitz: Grundelemente, S. 113.
[136] Reckwitz: Praktiken und Diskurse, S. 191.
[137] Vgl. Reckwitz: Grundelemente, S. 113.
[138] Vgl. ebd., S. 115f.
[139] Ebd., S. 116, Hervorhebung im Original.

Soziale Praktiken bewegen sich dementsprechend im Spannungsfeld zwischen der Routinisiertheit und der „Unberechenbarkeit interpretativer Unbestimmtheiten“[140]. Einerseits gilt für Praktiken also eine „relative[…] Geschlossenheit der Wiederholung“[141], andererseits eine „relative[…] Offenheit für Misslingen, Neuinterpretation und Konflikthaftigkeit des alltäglichen Vollzugs“[142]. Diese beiden Aspekte sollen jedoch keinen Widerspruch markieren, sondern als „zwei Seiten der Logik der Praxis“[143] interpretiert werden.

In der so explizit werdenden Vielfältigkeit der sozialen Praktiken sind stets drei Bezugsdimensionen enthalten, „deren Relevanz allerdings je nach Praktik unterschiedlich gewichtet sein kann“[144]: die *Intersubjektivität*, die *Interobjektivität* und die *Selbstreferentialität*. Als *intersubjektiv* sind Praktiken als „Zirkulationsordnungen von Zeichen“[145] zu verstehen, wobei sowohl sprachliche als auch nicht-sprachliche Zeichen gemeint sind. Die *interobjektive* Dimension beschreibt die Verwendung (nicht nur von Körpern, sondern auch) von Artefakten, die in die jeweilige Praktik integriert sein können. Mit *Selbstreferentialität* ist schließlich gemeint, dass das Subjekt in der Praktik einen „Bezug zu sich selbst und einen Effekt in sich selbst her[stellt], sei es dadurch, dass es seine mentalen Kompetenzen konzentriert, dass es seine Affekte in einem bestimmten Sinne strukturiert etc.“[146]

Da soziale Praktiken in jeder Bezugsdimension nicht unmittelbar zugänglich vorkommen und „sich kulturelle Ordnungen in Praktiken und Diskursen gleichermaßen manifestieren“[147], erarbeitet Reckwitz eine methodische Annäherung dieser beiden Ebenen des analytischen Quadrats einer praxeologischen Kulturanalyse in Form einer kombinierten Praktiken- und Diskursanalyse, in deren Gesamtheit kulturelle Ordnungen sichtbar werden. Konzeptuell wird die Arbeit mit einem Modell von *Praxis-/Diskursformationen* vorgeschlagen, „welches nach Differenzen eher zwischen unterschiedlichen Praxis-/Diskurskomplexen sowie innerhalb dieser Praxis-/Diskurskomplexe[…]

[140] Ebd., S. 120.
[141] Ebd., S. 120.
[142] Ebd., S. 120.
[143] Ebd., S. 121.
[144] Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis, S. 36.
[145] Ebd., S. 36.
[146] Ebd., S. 36.
[147] Reckwitz: Praktiken und Diskurse, S. 206.

sucht“[148], statt Unterschiede zwischen Praktiken und Diskursen hervorzuheben. Bezogen auf eine literaturwissenschaftliche Subjektanalyse ergibt sich aus praxeologischer Sicht schließlich die Frage nach „der textuellen […] Konstitution von Subjektivität.“[149]

[148] Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis, S. 61.
[149] Reckwitz: Subjekt, S. 147.

3 Historische Herleitung des Libertinage-Konzepts

Abgeleitet vom französischen „libre“ wird mit „Libertinage“ generell die „Haltung eines einzelnen oder einer Gruppe [bezeichnet], die sich bewußt über moralische und sexuelle Normen hinwegsetzt“[150], und sich sexuell freizügig verhält. Dabei schwankt die begriffsgeschichtliche Bewertung dieser Form von Freizügigkeit „zwischen positiver Identifikation und schroffer Ablehnung“[151] und verweist damit auf eine der Libertinage inhärente Ambivalenz: Zum einen ist dieser im Streben nach einer Emanzipation von gesellschaftlichen Normen und Tabus ein kritisches und subversives Potenzial immanent; zum anderen „verkörpert sie in ihrer sinnlichen Extremform eine anarchische, destruktive Kraft, die nicht nur jegliche soziale Bindung, sondern letztlich auch das Recht und den Subjektstatus des weiblichen Gegenübers negiert.“[152] Diesen Zwiespalt sieht Linda Simonis in Forschungsdiskussionen, v.a. in feministischen und *gender*-orientierten Analysen wiedergespiegelt.[153]

3.1 Mentalitätsgeschichtliche Einordnung des Libertinage-Begriffs

Mentalitätsgeschichtlich ist Libertinage ursprünglich eine französische, freigeistige Bewegung des frühen 17. Jahrhunderts, die sich v.a. gegen die offiziellen religiösen und moralischen Weltanschauungen bzw. Wertesysteme richtet; die intellektualisierte Variante wird daher als *libertinage érudit* bezeichnet.[154] In diesem Zusammenhang werden ein liberaler und freizügiger Umgang mit Sexualität als „Konsequenz einer heterodoxen Philosophie, die die Materie als primäre und einzige Realität anerkennt (Gassendi) und damit zugleich den Körper und die Sinnlichkeit aufwertet“[155], eingestuft. Philosophischer Diskurs und erotische Freizügigkeit werden also im Protest gegen Maßstäbe zeitgenössischer Moral und Religion miteinander verknüpft, sodass diese Form der Libertinage auch „im Sinne einer Rationalisierung und Instrumentalisierung des Erotischen“[156] zu verstehen ist.

---

[150] Simonis: Libertinage, S. 233.
[151] Ebd., S. 234.
[152] Ebd., S. 234.
[153] Vgl. ebd., S. 234.
[154] Martin Muslow entwickelt diesbezüglich den Begriff der „Philologischen Libertinage“, der „ein Verhalten kennzeichnen [soll], das sich im gelehrten Bereich Freizügigkeiten erlaubt, ohne in toto auf Konfrontationskurs zur Gesellschaft zu gehen.“ Muslow: Vorwort, S. VIII.
[155] Simonis: Libertinage, S. 233.
[156] Pechriggl: Eros, S. 71.

Wird der Libertin zunächst also als positive, intellektuelle Identifikationsfigur gesehen, vollzieht sich im Laufe des 18. Jahrhunderts eine Verschiebung der Wertung des Begriffs hin zum Negativen: Libertinage wird nun „auch in Intellektuellenkreisen zumeist desavouiert; oft firmiert sie nur noch als Chiffre zügelloser Sexualität und unkontrollierter Ausschweifung“[157]. Jean-Pierre Dubost weist zusammenfassend darauf hin, dass sich in Bezug auf Frankreich „der libertine Intertext von der Zeit der französischen Renaissance bis zur Französischen Revolution“[158] erstreckt; danach verliert das Libertinage-Konzept an Bedeutung.

3.2 Die Literarische Rezeption des Libertinage-Konzepts im französischen *roman libertin*

Im 17. sowie im 18. Jahrhundert lehnen Vertreter der Kirche literarische Reflexionen dieses Konzepts zwar ab, dies jedoch nicht aufgrund der Schilderung von erotischen oder obszönen Szenen, sondern wegen der Negierung christlicher Werte. Hiltrud Gnüg konstatiert, dass „Molières *Don Juan* z. B. […] nicht wegen seiner erotischen Libertinage Anstoß [erregte], sondern wegen seines atheistischen Bekenntnisses“[159]. Dabei erkennt sie in der erotischen Literatur des 17. Jahrhunderts eine Hinwendung zum „Ideal der *amour passion*, der leidenschaftlichen Liebe, die das Subjekt wie ein *coup de foudre*, ein Blitzstrahl, erfaßt“[160] und damit im Gegensatz zur (christlichen) Ehe stehe. Als mustergültigen Roman für den Liebesdiskurs dieser Zeit nennt Hiltrud Gnüg Marie-Madeleine de La Fayettes (1634-1693) „La Princesse de Clèves“ (Originalausgabe 1678; dt. Erstausgabe 1711 erschienen unter dem Titel „Die Prinzessin von Clèves“).[161] Sie konstatiert, dass der dort dargestellte erotische Code auch im 18. Jahrhundert weiterhin Gültigkeit behalte, während sich gleichzeitig die Tendenz zur Libertinage immer mehr verfestige; wobei auch bei Letzterer nicht unbedingt öffentlich gegen gesellschaftliche Normen verstoßen und Begehren offen artikuliert werde, da „diese Offenheit […] das prickelnde erotische Spiel zerstören, den Mann als Simpel oder unkultivierten Draufgänger, die Frau als ehrlose Kurtisane abstempeln“[162] würde. Eine Neigung zu

[157] Simonis: Libertinage, S. 233f.
[158] Dubost: Eros und Vernunft, S. 33.
[159] Gnüg: Der erotische Roman, S. 9.
[160] Ebd., S. 78f., Hervorhebung im Original.
[161] Vgl. ebd., S. 85.
[162] Ebd., S. 99.

differenter Bewertung von männlichem und weiblichem Verhalten wird hier also auch in Bezug auf Libertinage evident, sodass aufgrund dieser Doppelmoral Libertines im Gegensatz zu ihren männlichen Pendants zu diskreterem Vorgehen und vorsichtigeren Handlungsweisen genötigt werden.

Insgesamt wird der *roman libertin* des 18. Jahrhunderts nicht durch „stilistische oder formale Merkmale, sondern [über] thematische und motivische Gemeinsamkeiten“[163] definiert. Eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen französischen Gesellschaft sowie deren Umgang mit moralischen Vorstellungen steht im Fokus dieses Romantyps, der „in der freidenkerischen philosophischen Tradition stehend, […] gesellschaftliche Regeln und Religion als Konventionen [enthüllt] und […] die erotischen Lizenzen vor allem als provokative Überschreitung dieser Regeln“[164] begreift. Peter Prange weist darauf hin, dass der Libertin dabei in zwei Varianten vorkomme, dem *Petit Maître* und dem *Roué*: „der eine ein unkomplizierter junger Mann, der die Herzen der Damen erobern will, der andere ein an Erfahrungen reicher Mentor“[165]. Diese Protagonisten entstammen dem Adel, der der Heerleitung enthoben nun Beschäftigung im Salon findet, sodass „[d]er Erfolg bei den Frauen […] zum Maßstab für Ruhm und Ehre des zum *honnête homme* degenerierten Ritters“[166] wird.

In Kontrast zur christlichen Lehre beanspruchen die Libertins eine innerweltliche Glückserfüllung im Diesseits, nicht erst im Jenseits; wobei dieser Glücksanspruch durch ein unbeschränktes Ausleben von Sexualität erfüllt werden soll. Diesem Konzept liegt ein Liebespessimismus zugrunde, demnach die „Liebe […] auf keinem objektiven Grund, sondern auf einer subjektiven Sinnestäuschung [beruht], die sich der Trieb zu eigen macht, um an sein Ziel zu gelangen“[167]. Betrachtet man jedoch nicht die Person, sondern den Trieb bzw. das Begehren als Konstante der Liebe, lässt sich dieses Problem positiv als Trieboptimismus lösen. Dieses Begehren wird allerdings nicht ungehemmt ausgelebt, sondern durch den Verstand bzw. die Vernunft beherrscht. In der Verbindung dieser Form der Affektkontrolle mit der paradoxen Idee, dem Partner zugleich körperlich möglichst nah, menschlich jedoch tunlichst fern sein zu wollen und so die eigene Freiheit und Autonomie zu wahren, erkennt Peter Prange in der Tradition des *roman*

[163] Quester: Frivoler Import, S. 15.
[164] Ebd., S. 21.
[165] Prange: Paradies, S. 26.
[166] Ebd., S. 29.
[167] Ebd., S. 89.

libertin eine Entwicklung von der *ars amandi* hin zur *scientia sexualis* und somit „de[n] Umschlag von der propagierten Luststeigerung in die praktizierte Luststeuerung“[168], den er mit dem Scheitern der Libertinage gleichsetzt, da er das Glücksversprechen der Theorie in der Praxis nicht als eingelöst wertet.

Selbstbeherrschung und Affektkontrolle sowie ein kompromissloser Individualismus und das Streben nach absoluter Autonomie zeigen sich beispielsweise in Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos’ (1741-1803) „Les Liaisons dangereuses“ (Originalausgabe 1872; dt. Erstausgabe 1783 erschienen unter dem Titel „Gefährliche Liebschaften“) in Form der Verführungsstrategien und Intrigen des Vicomtes de Valmont und der Marquise de Merteuil, die in Konsequenz ihres Selbstverständnisses „schließlich nicht nur zum Zwang manipulativer Beherrschung, sondern im Falle Valmonts auch zum in freier Willkür kalkulierten eigenen Untergang“[169] durch ein tödlich endendes Duell führen. Zugespitzt werden Formen der Luststeuerung etwa in den streng systematisierten Orgien der „Les Cent vingt Journées de Sodome ou L’Ecole du Libertinage“ (Originalausgabe 1785; dt. Erstausgabe 1909 erschienen unter dem Titel „Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Libertinage“) des Marquis de Sade (1740-1814), die „nicht nur von der absolut antimoralischen, gesellschaftlich provokativen Intention de Sades, sondern auch von seiner Überzeugung, daß Triebschranken zu seiner Perfektionierung der Triebbefriedigung beitragen“[170], zeugen.

3.3 Die deutsche Rezeption des *roman libertin*

In Deutschland sind Werke des *roman libertin* zeitnah durch Übersetzungen verfügbar und werden in Rezensionen diskutiert. Zwar gibt es auch deutsche Veröffentlichungen von erotischer Literatur,[171] die zum Teil von französischen Vorbildern beeinflusst sind, allerdings bildet sich hier keine eigenständige literarische Tradition, die beispielsweise mit der französischen oder italienischen vergleichbar wäre.[172] Zu nennen ist hier allenfalls der galante Roman, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts „als Nachfahr und Variante

[168] Ebd., S. 95.
[169] Petrowski: Weltverschlinger, S. 24.
[170] Gnüg: Der erotische Roman, S. 195.
[171] Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit erotischen und pornografischen Werken deutschsprachiger Autoren im 18 Jahrhundert vgl. Deutsche Pornographie in der Aufklärung.
[172] Vgl. Quester: Frivoler Import, S. 3.

des höfisch historischen Romans“[173] entwickelt wird, allerdings nicht lange Geltung besitzt.[174] In deutschsprachigen freizügigen Werken kommt es zusätzlich nicht zu einer weitreichenden Infragestellung der gesellschaftlichen Sitten- und Moralvorstellungen, sodass deutsche Autor*innen – anders als französische Schriftsteller*innen – ihre Protagonist*innen „nach einer Abschweifung in die erotische Phantasie wieder in die gesellschaftliche Ordnung zurück[kehren]“[175] lassen.

Erotische Literatur ist in Deutschland also durchaus präsent, erreicht aber weder hinsichtlich des Umfangs noch der Bedeutung einen ähnlichen Grad wie in Frankreich, wo sie zwar offiziell zensiert wird, aber „starken Rückhalt bei Lesern aller Stände und in der intellektuellen Elite“[176] findet. Innerhalb der deutschen Literaturkritik dagegen wird die Veröffentlichung freizügiger Werke v.a. zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht unterstützt; diesen Romanen „wurde nicht nur angelastet, die Sitten ihrer Leser zu korrumpieren, sie wurden auch mit kulturnationalen Argumenten angegriffen“[177], sodass der unterstellten französischen Frivolität eine zu erreichende deutsche Aufrichtigkeit entgegengesetzt wird.

3.4 Libertinage im 19. und 20. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert verlieren Libertinage und erotische Literatur generell an Relevanz.[178] Die Durchsetzung der Tugend- und Moralprinzipien des Bürgertums gegenüber dem Hedonismus des Adels mögen sicherlich genauso dazu beigetragen haben wie die fortschreitende Industrialisierung und Bürokratisierung. Eine von Prüderie ge-

---

[173] Gnüg: Der erotische Roman, S. 164.

[174] Hans-Edwin Friedrich weist zusätzlich dazu darauf hin, dass pornografische Texte in Deutschland erst im späten 18. Jahrhundert nachgewiesen werden können, während es entsprechende Literatur in Italien erstmals im 16., in Frankreich und England im 17. und 18. Jahrhundert gegeben zu haben scheint: „Als Gattung ist Pornographie seither kontinuierlich nachweisbar.“ Eine literarische Auseinandersetzung mit dem Erotischen habe zuvor jedoch auch in der deutschsprachigen Literatur stattgefunden: „Vor dem 18. Jahrhundert gibt es Obszönes und Erotisches, aber keine pornographischen Texte.“ Vgl. Friedrich: Pornographie in der deutschen Literatur, S. 311 und S. 327.

[175] Quester: Frivoler Import, S. 240.

[176] Ebd., S. 244.

[177] Ebd., S. 244.

[178] Hans-Edwin Friedrich konstatiert, dass die literarische Auseinandersetzung mit Erotik bezüglich der Intensität zeittypischen Schwankungen unterlegen ist: „Die erotische Literatur (im Sinne der Aussparung expliziter Beschreibungen sexueller Akte) kennt Phasen, in denen die Grenzen des Erlaubten ausgetestet wurden: im späten 18. Jh. bei Scheffner und Heinse, um 1900 bei Schnitzler und Wedekind, nach 1945 bei einer großen, zunehmenden Zahl von Autoren. Die Intensität, mit der sexuelle Themen in der Literatur behandelt werden, schwankt im Verlauf der Literaturgeschichte. Zu rekonstruieren wäre, welche Gründe dazu führten bzw. welche Funktion dem zukam.“ Friedrich: Pornographie in der deutschen Literatur, S. 339.

prägte Gesellschaft, die der Ehe(-moral) eine zentrale Rolle dezidiert, mag wenig Interesse für die Pikanterien freizügiger Literatur zeigen. Mit dieser Tendenz geht jedoch ein weitreichendes theoretisches Interesse an Sexualität einher.

Peter Gay weist mit Bezug auf Amiel außerdem auf eine andere Form von Freizügigkeit für das bürgerliche Zeitalter hin: die *platonische Libertinage*. Gemeint ist mit diesem Begriff eine Art von Voyeurismus, also das Betrachten „erotische[r] Information, die man – je nach Gelegenheit und innerer Konfliktlage – in die Tat umsetzen konnte oder nicht“[179]. Andrejs Petrowski dagegen sieht den Dandy Charles Baudelaires als Nachfolger des Libertins, der sowohl dessen adelige Unnahbarkeit als auch dessen Autonomiebestreben geerbt habe, sodass im „Dandy […] der Libertin in eine der Masken des modernen Künstlers verwandelt“[180] sei.

Dieser Arbeit wird für die Analyse des Textkorpus ein an die gesellschaftlichen Gegebenheiten des späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts angepasster Libertinage-Begriff zugrunde liegen. Dabei bleibt das Streben nach Freiheit genauso zentral wie das Hinwegsetzen über gesellschaftlich und christlich vorgegebene Normen, Moralvorstellungen und Verhaltensvorschriften; insbesondere bezüglich der Ehekonzeption. Gerade in der bürgerlichen Gesellschaft sind diese fest verankert und deren Einhaltung wird v.a. bei Frauen möglichst streng überwacht. Die in diesem Zeitraum herrschende Doppelmoral erschwert weibliche sexuelle Freizügigkeit sicherlich, sodass diese in den ausgewählten Werken zwar in einem gewissen Maß, jedoch nicht unbedingt ähnlich exzessiv wie im *roman libertin* gefunden werden kann; dies wird sich beispielsweise in der Anzahl der erotischen Partner zeigen.

Die ausgewählten Prosawerke verfahren weiterhin in keinem Fall pornografisch, sondern äußerst diskret; nicht detaillierte Beschreibungen physischer Vorgänge, sondern vielmehr die Schilderung der psychischen Hintergründe stehen im Fokus der Autor*innen. Außerdem ist die gerade für den späten *roman libertin* charakteristische Affektkontrolle sowie das strategische Kalkül, das z.B. die Marquise de Merteuil der „Liaisons dangereuses“ anwendet, nicht von Bedeutung, sodass – in Umkehrung von Peter Pranges oben zitierter Feststellung bezüglich des *roman libertin* – statt einer Luststeuerung allenfalls eine Tendenz zur Luststeigerung zu konstatieren ist. Das damit ver-

[179] Gay: Erziehung der Sinne, S. 339.
[180] Petrowski: Weltverschlinger, S. 223.

bundene, den französischen freizügigen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts kennzeichnende Streben nach Individualismus und Autonomie ist zwar Stellenweise von Belang; dies wird aber jeweils ins Verhältnis zu einer gesellschaftlichen Gruppe gesetzt, in die die Protagonistinnen integriert sind. Insgesamt können also grundsätzliche Attribute des entfalteten Libertinage-Begriffs für die Analyse übernommen werden, während subtilere Merkmale an die gesellschaftlichen Gegebenheiten des frühen 20. Jahrhunderts angepasst werden müssen.

4 Die bürgerliche Gesellschaft im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Zwischen Tradition und Fortschritt – ein sozialhistorischer Überblick

4.1 Das konventionelle Normen- und Wertesystem der bürgerlichen Gesellschaft im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert wird „von europäischen Historikern gern als ‚langes Jahrhundert' beschrieben, das bereits im späten 18. beginnt und erst im frühen 20. Jahrhundert endete"[181]. Der bürgerliche Normen- und Wertekanon, der sich in diesem Zeitraum herausbildet und verfestigt, behält entsprechend auch nach der Jahrhundertwende weiterhin gesellschaftliche Relevanz, wenngleich parallel dazu Modernisierungstendenzen wie die Ideen und Forderungen der sich formierenden Frauenbewegung und Alternativbewegungen wie die Bohème zu berücksichtigen sind.

Die Perspektive des Bürgertums ist für diesen Überblick zentral, da zum einen das Textkorpus größtenteils Figuren aus dieser Gesellschaftsschicht präsentiert bzw. sich zumindest mit dieser auseinandersetzt; zum anderen ist das 19. Jahrhundert „schon von seinen Zeitgenossen das ‚bürgerliche' genannt worden, und spätere Geschichtsschreiber haben diese Bezeichnung übernommen."[182] Die Bourgeoisie habe „diesem Jahrhundert seinen Stempel aufgedrückt und eine Machtstellung errungen, die es ih[r] erlaubte, (fast) die ganze Gesellschaft nach seinen Ideen und Interessen umzugestalten."[183] Der bürgerliche Habitus beeinflusst demnach also auch die Lebensweise der Menschen, die anderen gesellschaftlichen Gruppen, wie dem Adel oder den Arbeitern, angehören.

Allerdings soll an dieser Stelle deutlich gemacht werden, dass es „[s]treng genommen […] ‚die' bürgerliche Erfahrung natürlich nicht gegeben"[184] hat: „‚Der Mensch' des 19. Jahrhunderts existiert nicht."[185] Gemeint ist damit die Vielfältigkeit individueller Erfahrungen, Besonderheiten, Lebensweisen etc., die jeden einzelnen europäischen und insbesondere deutschen Bürger von den anderen Persönlichkeiten seiner Gesellschaftsschicht unterscheidet. Bestimmte Verallgemeinerungen zu treffen, ist dennoch von wesentlicher Relevanz, um generelle Tendenzen herausarbeiten zu können, die es gleich-

[181] Frevert; Haupt: Einführung, S. 9.
[182] Frevert: Einleitung, S. 11.
[183] Ebd., S. 11.
[184] Gay: Erziehung der Sinne, S. 25.
[185] Frevert; Haupt: Einführung, S. 18.

wohl gegeben hat. Die Diskrepanz zwischen Ideologie und Realität muss folglich bewusst bleiben; wobei zweifellos beide in Korrelation zueinander standen.[186]

Neben der Orientierung an bürgerlichen Maßstäben ist für das 19. Jahrhundert ein besonderes Interesse an Weiblichkeit zu verzeichnen; wobei auch diesbezüglich die Differenz von Ideal und Wirklichkeit Geltung hat. Nach der Analyse verschiedener Lexika hinsichtlich der Einträge, die die Themenfelder „Frau" und „Mann" betreffen, wobei die Erläuterungen zur Weiblichkeit diejenigen zur Männlichkeit (sofern diese überhaupt vorhanden sind) an Umfang weit übertreffen, kommt Ute Frevert zu der Schlussfolgerung, dass „Frauen das interessantere Geschlecht [seien] – oder zumindest das fragwürdigere."[187] Im Gegensatz dazu ist das „Maß des Allgemein-Menschlichen […] zweifelsohne der Mann, das Männliche, das folgerichtig nicht mehr als solches benannt wurde, sondern im Allgemeinen aufging und verschwand."[188]

In der durch technischen und wirtschaftlichen Fortschritt und damit einhergehenden Unsicherheiten bestimmten bürgerlichen Gesellschaft gilt das Weibliche also als das ‚Andere' des Männlichen, das in dieser Funktion bestimmt, analysiert und definiert wird. Der Grund für die ausführliche und andauernde Diskussion um das ‚Wesen der Frau' wird in der Entfremdung oder besser gesagt: in der „Krisenhaftigkeit des (männlichen) Subjekts in der Moderne"[189] gesehen. Die Unsicherheit in Bezug auf das eigene Selbst und die damit verbundenen Rollen bzw. „die zunehmende Zerrissenheit des Mannes, der in der sich entwickelnden Industriegesellschaft sein Denken, Fühlen und Handeln nicht mehr zur Deckung bringen konnte"[190], führt demzufolge zu dem Versuch einer genauen Analyse der Frau; wobei hier weniger von realen Frauen als von einer Projektionsfläche für männliche Vorstellungen, Wünsche und Sehnsüchte ausgegangen wird, die Eigenschaften versammelt, von denen sich Männlichkeit abzugrenzen versucht.[191] Das Objekt dieser Untersuchungen und Definitionsversuche soll allerdings nicht gleichzeitig im Subjektstatus agieren und im Umkehrschluss Attribute ‚typischer' Männlichkeit analysieren.

---

[186] Heidi Rosenbaum erläutert diesen Zusammenhang beispielsweise anhand der Praxis der bürgerlichen Eheschließung. Vgl. Rosenbaum: Formen der Familie, S. 337.
[187] Frevert: „Mann und Weib, und Weib und Mann", S. 43.
[188] Frevert: Soldaten, Staatsbürger, S. 71.
[189] Dehning: Tanz der Feder, S. 29.
[190] Weinhold: Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs, S. 114.
[191] Thomas Kühne weist zusätzlich auf den Ausschluss von nicht normkonformer Männlichkeit hin: „Mann-Sein bedeutet Abgrenzung – gegen Frauen und Weiblichkeit, aber auch gegen andere Männer und anders gestaltetes Mann-Sein." Kühne: Männergeschichte als Geschlechtergeschichte, S. 22.

4.1.1 Vom ‚ganzen Haus' zur Kleinfamilie: Die Dichotomisierung der ‚Geschlechtscharaktere'

Die bürgerliche Kleinfamilie entwickelt sich erst am Ende des 18. Jahrhunderts. Zuvor sind familiäre Lebensgemeinschaften als „‚große Haushaltsfamilie[n]', die auch als ‚Sozialform des ganzen Hauses' beschrieben"[192] werden, organisiert. Kennzeichnend für diese Familienform ist v.a. die „Einheit von Haushalt und Betrieb"[193]; d.h. dass einerseits alle Angehörigen der Hausgemeinschaft in die gemeinsamen Arbeitsabläufe einbezogen, andererseits aber auch dass nicht-verwandte Arbeitskräfte in die Familiengemeinschaft integriert werden. Die Familie der vorindustriellen Zeit, welcher ein ‚Hausvater' und eine ‚Hausmutter' vorstehen, kann also als „Produktions- und Konsumtionsgemeinschaft"[194] beschrieben werden, die sich erst dann zur Kleinfamilie verdichtet, als Waren- und Güterproduktion sowie anderweitige berufliche Tätigkeiten außer Haus verlagert werden.

Mit diesem Prozess geht eine geschlechtsspezifische Dichotomisierung einher, die den Mann auf außerhäusliche Aufgaben und den Erwerb materieller Güter, die Frau auf eine innerhäusliche und damit innerfamiliäre Wirkungssphäre festlegt, in der sie die soziale Reproduktion bzw. den Erhalt der männlichen Arbeitskraft und die Pflege der gemeinsamen Kinder zu sichern hat. Diese Polarisierung „war eines der wichtigsten Erkennungs- und Distinktionszeichen, mit denen sich das Bürgertum des späten 18. und 19. Jahrhunderts von anderen sozialen Klassen und Schichten zu unterscheiden suchte"[195] und kann somit als Merkmal der bürgerlichen Emanzipation gewertet werden.

„Dieses Konstrukt einer Dichotomie zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre wurde in ein naturhaftes, biologisches Koordinatensystem eingelassen und damit als unveränderbar ausgegeben."[196] Mit einer ebenso als ursprünglich angesehenen Polarisierung der Wesensmerkmale von Männern gegenüber Frauen, die – sich gegenseitig ergänzend – eben zu außer- bzw. innerhäuslichen Tätigkeiten vorsehen, wird diese vermeintliche Naturhaftigkeit der Aufgabendifferenzierung untermauert. Die sich daraus ergebende Ideologie der weiblichen und männlichen ‚Geschlechtscharaktere' kann als ein (als genuin gedachtes) Potenzial an bestimmten Verhaltensweisen, Charaktereigen-

[192] Gerhard: Verhältnisse und Verhinderungen, S. 81.
[193] Ebd., S. 81.
[194] Ebd., S. 81.
[195] Frevert: Geschlechter-Identitäten, S. 186.
[196] Kühne: Staatspolitik, Frauenpolitik, Männerpolitik, S. 176.

schaften, Vorlieben, Gefühlsregungen etc., die Männern bzw. Frauen zur Verfügung stehen, beschrieben werden. Der Begriff des ‚Geschlechtscharakters' bezeichnet also „die mit den physiologischen korrespondierend gedachten psychologischen Geschlechtsmerkmale"[197]; die entsprechenden Charaktereigenschaften und Wesensmerkmale werden als biologisch determiniert und durch Sozialisation lediglich verfeinert erachtet.

Dabei wird „Physis und Psyche der Frau […] primär nach dem Fortpflanzungs- bzw. Gattungszweck"[198] bestimmt, Frauen also als Geschlechtswesen kategorisiert, während Männer als zur Kulturarbeit prädestiniert und demgemäß als Gesellschaftswesen angesehen werden. Dementsprechend werden Männern grob zusammengefasst Kultur, Rationalität und Aktivität zugeordnet; Frauen dagegen als naturhaft, emotional und passiv eingestuft. Die ‚Geschlechtscharaktere' können folglich als komplementär zueinander konstruiert betrachtet werden, die erst in der Verbindung (im Rahmen der bürgerlichen Ehe) miteinander zu menschlicher Vervollkommnung und harmonischer Persönlichkeitsentwicklung führen. Diese Ideologie bleibt das gesamte 19. Jahrhundert über relativ konstant und wird bis in das 20. Jahrhundert hinein tradiert. Zugleich werden die Zuordnungsprinzipien „nicht zuletzt durch Medizin, Anthropologie, Psychologie und schließlich Psychoanalyse ‚wissenschaftlich' fundiert"[199] und derart verfestigt.

4.1.2 Das bürgerliche Ehe- und Familienleben

Nicht zuletzt aufgrund der vermuteten Komplementarität des männlichen und weiblichen ‚Geschlechtscharakters' ist die Ehegemeinschaft von zentraler Bedeutung für die bürgerliche Lebensweise. Die Voraussetzungen, die Männer und Frauen in die Ehe mitbringen, sind dabei allerdings recht verschieden: Da Männern die Sicherung des Lebensunterhalts obliegt, führt die notwendige Ausbildungszeit und die Zeitspanne, in der nach einer angemessenen Anstellung mit entsprechendem Verdienst gesucht wird, dazu, dass Männer in der Regel (deutlich) älter sind als ihre (potenziellen) Ehefrauen. Neben diesen ökonomischen wie altersmäßigen Aspekten sind außerdem divergierende Ansprüche bezüglich der Sittsamkeit anzuführen: Während junge Männer recht ungezwungen (sexuelle) Erfahrungen sammeln können, wird jungen Frauen vermittelt, dass „ihr

[197] Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere", S. 363.
[198] Ebd., S. 369.
[199] Ebd., S. 369.

Heiratskapital der Tugendhaftigkeit durch vorehelichen Geschlechtsverkehr unwiederbringlich verspielt wurde“[200]. Das Erfahrungsdefizit der Frauen sowie der Altersunterschied führen dementsprechend zu einer hierarchischen Struktur der Beziehung, in der die Ehemänner die überlegenere Position einnehmen. Junge Frauen begeben sich demnach von der Verfügungsgewalt des Vaters in die des Ehemannes, sodass die bürgerliche Familie folglich als nach patriarchalischen Maßstäben strukturiert beschrieben werden kann.

Dennoch kann man davon ausgehen, dass es sich bei bürgerlichen Ehen idealerweise um Liebes- bzw. Neigungsehen handelt, zu denen zwar die Zustimmung der (Braut-) Eltern benötigt, die aber nicht ohne Einverständnis des Brautpaars arrangiert wird. Zwar können wirtschaftliche Überlegungen wie gesicherte Versorgung durch einen Ehemann im Gegensatz zur finanziellen Unsicherheit einer nicht-erwerbstätigen Ledigen oder das Knüpfen und die Sicherung von Geschäftskontakten innerhalb von Unternehmerfamilien eine Rolle spielen,[201] die Zuneigung des Brautpaars zueinander und deren eigene Entscheidung für die Heirat wird jedoch als wesentlich betrachtet.

Nach der Hochzeit gehört es zu den Aufgaben bürgerlicher Ehefrauen, „in der Familie ein Refugium bürgerlicher Privatheit und Intimität her[zu]stellen, das die Außenwelt des Berufs, der Konkurrenz um Macht und Geld harmonisch ergänzte.“[202] Erweitert wird diese Anforderung durch repräsentative Pflichten wie Einladungen zur Festigung gesellschaftlicher Kontakte auszusprechen sowie vorsätzlich Müßiggang zu demonstrieren, wobei Letzteres den Wohlstand der Familie bezeugen soll, in der die Ehefrau aufgrund des guten Verdienstes des Mannes weder dazuverdienen (etwa durch den Verkauf von Handarbeiten), noch selbst im Haushalt tätig werden muss; abgesehen davon, die Angestellten anzuweisen und zu überwachen. Doch „[s]elbst wenn dieses Wunschbild nur in einer kleinen finanzkräftigen Oberschicht realisiert werden konnte, strahlte es auf breite bürgerliche Schichten aus“[203], was zur Folge hat, dass diese versuchen, zumindest den Schein von Reichtum zu erzeugen. Dies zieht die paradoxe Konsequenz nach sich, dass Hausfrauen aus finanzschwächeren Verhältnissen mit Sparsamkeit und harter, langwieriger und kreativer Hausarbeit den Anschein von Wohlstand und Müßiggang zu

[200] Hausen: „… eine Ulme für das schwanke Efeu“, S. 98f.
[201] Zur Heiratspraxis in Unternehmerfamilien vgl. beispielsweise Rosenbaum: Formen der Familie, S. 332f.
[202] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 18.
[203] Ebd., S. 106.

erzeugen trachten. Weibliche Arbeit wird schließlich nur zum Zeitvertreib (etwa Handarbeiten wie beispielsweise Sticken) oder – außer Haus – zu karitativen Zwecken als standesgemäß betrachtet; davon abweichende Tätigkeiten werden als dem Ansehen einer Familie nicht zuträglich bewertet.

Der diesem Aspekt nah verwandte Begriff der ‚Ehre' ist für die bürgerliche Lebensweise im Allgemeinen und das Eheleben im Besonderen von entscheidender Bedeutung. Ehre kann in diesem Zusammenhang allerdings nicht als eine „persönliche, an innere Tugendhaftigkeit gebundene Eigenschaft, sondern [als] ein soziales Konstrukt, das an der ‚öffentlichen Seite einer Person' haftete"[204], begriffen werden. Sie spiegelt die soziale Anerkennung, die einer Person entgegengebracht wird und wird je nach sozialer Schicht und Geschlecht anhand unterschiedlicher Ansprüche und Maßstäbe konstituiert. Die Ehre eines bürgerlichen Mannes des 19. Jahrhunderts ist primär an seine öffentliche Rolle geknüpft, bezieht sich also v.a. auf beruflichen Erfolg und politischen Einfluss. Weibliche Ehre dagegen wird anhand der „geschlechtliche[n] Integrität"[205] bemessen, sodass von bürgerlichen Mädchen und jungen Frauen verlangt wird, dass sie jungfräulich in die Ehe gehen; Keuschheit macht sie demnach zu geeigneten Heiratskandidatinnen. Männer dagegen, die bedenkenlos – und ohne gesellschaftliche Sanktionen fürchten zu müssen – sexuelle Erfahrungen vor der Ehe sammeln können, bringen ökonomische Absicherung bzw. Vermögen in die Ehe ein. Die bürgerliche Ehe kann also als eine Art ‚Tauschhandel' verstanden werden, in den jeder der Ehepartner ein seinem ‚Geschlechtscharakter' entsprechendes Kapital einbringt.

Innerhalb der Ehe wird die Ehre der Frau weiterhin an die geschlechtliche Loyalität ihrem Mann gegenüber gebunden, sodass ein Seitensprung einer Ehefrau als ein schwerwiegenderes Vergehen gewertet wird als der eines Mannes. Als Gründe für diese Inkongruenz sind sicherlich die bei Untreue der Frau nicht gesicherte Paternität und deren Konsequenzen zu nennen: Während ein Seitensprung des (Ehe-)Mannes Schaden in eine fremde Familie (nämlich die der betreffenden Partnerin) bringen würde, da bei einer Schwangerschaft das Kind in der fremden Familie (bei der Mutter) bliebe, führt die Untreue der (Ehe-)Frau durch eine folgende Schwangerschaft zu materiellem Schaden innerhalb der eigenen Familie, da Familienväter ihren Besitz, sozialen Status und Namen in der Regel ausschließlich an ihre leibliche Kinder weitergeben wollen. Neben

[204] Frevert: „Mann und Weib, und Weib und Mann", S. 188.
[205] Ebd., S. 188.

der Vaterschaftsfrage spielt die sozial geforderte moralische Legitimität der Ehe, die schließlich auf Liebe basieren soll, eine wesentliche Rolle, da eine außereheliche Affäre diese Liebe infrage stellt.[206]

Eine relevante Differenz der beiden sich reziprok ergänzenden, männlichen und weiblichen Ehrbegriffe ist die Möglichkeit des Erwerbs dieser Ehre: „Konnte die Frau Ehre zwar besitzen und verlieren, nicht aber erwerben und verteidigen, war es dem Mann gegeben, verlorene Ehre zurückzugewinnen, verletzte Ehre zu reparieren.“[207] Beispielsweise durch ein Duell kann ein Mann seine infrage gestellte oder abhanden gekommene Ehre wiederherstellen; für seine Ehefrau ebenso wie für andere weibliche Familienmitglieder kann er dies allerdings nicht tun – noch hat eine Frau selbst die Gelegenheit, ihre eigene Ehre wiederherzustellen. Zwar gibt es die Möglichkeit, Frauen präventiv vor Ehrverlust zu schützen, im Nachhinein ist dieser jedoch nicht wieder rückgängig zu machen.

Die in bürgerlichen Kreisen so akzentuierte Relevanz weiblicher Ehre und Tugendhaftigkeit lässt Frauen wenig Raum für freie Gefühlsentfaltung, ungezwungene Sozialkontakte mit Männern oder gar die in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehende Libertinage. Zentral ist stattdessen die dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ angemessene Rolle als Harmonie stiftende, sorgende, liebende und genügsame Ehefrau und Mutter. Da Kindererziehung und häusliche Aufgaben einerseits als Äquivalent zur Berufstätigkeit des Mannes gesetzt, die Mutter-Kind-Beziehung andererseits als natürliche und ursprüngliche Symbiose angesehen wird, kulminieren in der Mutterschaft schließlich die Anforderungen an Ehre, Pflichtbewusstsein und Wesen einer bürgerlichen Frau. Somit erfüllt sich in der Generativität nicht nur der Ehezweck, sondern auch die v.a. geschlechtlich bestimmte bourgeoise Weiblichkeit.

Die Ansprüche an den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ können demnach insgesamt als repressiv beschrieben werden. Dass bourgeoise Frauen diese Rolle dennoch in der Regel akzeptieren, kann der strikten Erziehung und schließlich auch dem bürgerlichen Bild von Weiblichkeit geschuldet werden: „Vergoldet wurde ihnen diese rigide Disziplinierung mit Sonntagspredigten über die angeblich höher stehende weibliche Tugend

[206] Vgl. ebd., S. 209ff.
[207] Ebd., S. 217.

und einer äußerlichen Ehrerbietung, die die innere Degradierung täuschungsecht maskierte.“[208]

4.1.3 Traditionelle weibliche Bildung und Erwerbstätigkeit

Die Erziehung und Bildung bürgerlicher Mädchen des 19. Jahrhunderts ist primär auf die Ehe ausgerichtet, die – wie oben herausgearbeitet wurde – innerhalb dieser Gesellschaftsschicht von zentraler Relevanz ist. Während Jungen bzw. junge Männer eine fundierte Schul- und Berufsbildung erhalten, wird Mädchen und jungen Frauen v.a. salonfähiges Verhalten und Können statt spezifischem (Fach-)Wissen vermittelt. Als Gründe für diese separaten Bildungsansprüche sind u.a. die unterschiedlichen Lebensperspektiven von Frauen und Männern im familiären bzw. beruflichen Bereich sowie die ungleiche Bewertung von Ledigen zu nennen: „Während der Mann auch als Junggeselle eine gesellschaftlich anerkannte Position einnehmen konnte, war das Dasein der unverheirateten bürgerlichen Frau wenig beneidenswert“[209]: Als Gesellschafterin, Haushaltshilfe oder ‚Tante‘ im Haus eines verheirateten Bruders oder anderer Verwandter fallen ledige Frauen ihren Familien nicht selten zur Last. Eine vorteilhafte Ehe einzugehen, ist daher für junge Frauen von besonderer Priorität.

Nach dem Besuch einer Elementar- oder Volksschule ist die höhere Töchter- oder auch Mädchenschule zunächst die einzige Möglichkeit zur Weiterbildung. Diese Schulen sind „keine staatlichen Einrichtungen, waren weder im Hinblick auf die Lehrpläne noch in Bezug auf Abschlußprüfungen und Berechtigungen in das öffentliche Schulwesen integriert“[210], sondern v.a. in privater Trägerschaft. Der Besuch einer höheren Töchterschule dient zum einen der Demonstration des Wohlstands und damit des sozialen Status der Familie, zum anderen soll dieser die Wartezeit bis zur Hochzeit verkürzen. Die „Zurichtung auf ‚*die weibliche Bestimmung*‘, zur Dame und als ‚*Schmuck im Salon*‘“[211] erfolgt dabei durch ein Lehrprogramm, das „vorwiegend aus den Fächern Religion und Deutsch, der Einübung der Konversation in französischer und englischer Sprache, in Klavierspiel oder Gesang und zum wesentlichen Teil (bis zu 20 Prozent der Unterrichtszeit) in Handarbeiten“[212] besteht. Daher weist Heidi Rosenbaum auf die Ziellosigkeit

[208] Ebd., S. 220.
[209] Rosenbaum: Formen der Familie, S. 339.
[210] Gerhard: Unerhört, S. 142.
[211] Ebd., S. 142, Hervorhebungen im Original.
[212] Ebd., S. 142.

hin, die sie als charakteristisches Merkmal des Unterrichts an Höheren Töchterschulen erkennt: „Da für die Töchter bürgerlicher Familien eine Berufsausbildung nicht standesgemäß war, fehlte ihrer Ausbildung jene Ernsthaftigkeit, die größere Anstrengungen gelohnt hätte.“[213] Zusätzliche Belehrung in adäquatem bürgerlichen Verhalten wird Mädchen, ebenso wie jungen oder unsicheren (Ehe-)Frauen in Lebenshilfen und Anstandsbüchern[214] vermittelt; einer Art Ratgeber-Literatur, die zu Frage- und Problemstellungen aus den verschiedensten Lebensbereichen konzipiert wird und aufgrund der traditionellen Ansichten der Verfasser „im hohen Grade normerhaltend“[215] wirkt.

Änderungen in Struktur und Zweck des Mädchenschulwesens zeichnen sich erst am Ende des 19. Jahrhunderts und v.a. aufgrund des Engagements der bürgerlichen Frauenbewegung, deren Mitglieder sich für die Zulassung von Mädchen zu Abitur und Studium einsetzen, ab. Diese bieten „infolge des ausgesprochenen Desinteresses von staatlicher Seite die Vorbereitung dazu in privaten Vorbereitungsanstalten an“[216]. Helene Lange gründet 1889 „als erste in Berlin derartige Realkurse, die Schülerinnen auf das Abitur in der Schweiz vorbereiteten“[217]; später werden derart geschulte Mädchen auch zum deutschen Abitur sowie zum Studium zugelassen. Durch diese Maßnahmen gewinnt das Mädchenschulwesen an Struktur, die Lehrpläne an Inhalt und die Mädchenbildung generell an Ernsthaftigkeit.

Bourgeoise Mädchen können so nun auf einen höheren Bildungsweg bzw. eine Erwerbstätigkeit, statt lediglich auf die Ehe, vorbereitet werden. Die Zweckmäßigkeit einer Alternative zur (frühen) Ehe wird häufig mit der Kombination aus Frauenüberschuss, einem höheren Alter der Männer bei der Hochzeit (aufgrund längerer Ausbildungszeiten) sowie generell niedrigerer Heiratsbereitschaft bei Männern begründet. Ute Frevert macht allerdings darauf aufmerksam, dass die „realen demographischen Verhältnisse […] diese Argumentation jedoch nur höchst unvollkommen“[218] stützen, da diese tatsächlich gar keinen entscheidenden Schwankungen unterliegen. Stattdessen ändern sich die sozialen Bedingungen lediger Frauen und die damit verbundene gesell-

---

[213] Rosenbaum: Formen der Familie, S. 363.
[214] Günter Häntzschel stellt nach einer Einführung in das Thema repräsentative Materialien nach Themenbereichen geordnet zusammen und gibt damit einen Überblick über die vielfältige Literatur aus dem Bereich der Anstandsbücher und Lebenshilfen. Vgl. Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918.
[215] Häntzschel: Einleitung, S. 14.
[216] Tebben: Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur, S. 37.
[217] Ebd., S. 37.
[218] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 117.

schaftliche Anerkennung: Die Umstrukturierung der Hauswirtschaft von der Eigenproduktion zur Konsumption der Hausgemeinschaft erspart langwierige und aufwendige Arbeitsprozesse, „weshalb unverheiratete weibliche Verwandte immer seltener einen legitimen Platz etwa im Haushalt eines verheirateten Bruders beanspruchen konnten.“[219] Die sinnvolle Beschäftigung lediger Töchter mit hauswirtschaftlichen Tätigkeiten gestaltet sich nicht weniger schwierig; und selbst wenn sich anderweitige nützliche Betätigungen finden, rückt die Frage der finanziellen Versorgung dieser Frauen in den Vordergrund. Neben diesen strukturellen und ökonomischen Aspekten führt Claudia Huerkamp eine intrinsische Begründung für die Zunahme weiblicher Weiterbildung und Erwerbstätigkeit an: „Das hatte sich wahrscheinlich am meisten geändert: die Bereitschaft vieler bürgerlicher Mädchen, sich damit abzufinden, daß über ihr individuelles Schicksal andere entschieden.“[220]

Dass Frauen anfänglich Arbeit in beruflichen Feldern übernehmen, die einerseits Fertigkeiten erfordern, mit denen Frauen bereits durch ihre häuslichen Pflichten vertraut sind und andererseits das durch den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ bedingte Verhaltensrepertoire verlangen, liegt dabei nahe: pflegende sowie erzieherische Tätigkeiten werden daher zunächst für bürgerliche Frauen als standesgemäß betrachtet.

Diesen Kriterien entspricht die Beschäftigung als Gouvernante, die zwar im Normalfall einen gewissen Grad an Bildung verlangt, aber nicht zwingend eine Berufsausbildung mit Abschlussprüfung oder den Erwerb eines Zertifikats erfordert. Ute Gerhard bezeichnet diese Erwerbstätigkeit mit Hinweis auf den heutigen eher mit Lächerlichkeit verbundenen Wortgebrauch als „eine Verlegenheitslösung für die überzähligen Frauen der oberen Stände, die ihren ‚Beruf‘ als Ehefrau und Mutter verfehlt[en] und denen ein Gnadenbrot, aber keine Berufsaufgabe übertragen wurde.“[221] Sie weist außerdem, ebenso wie Irene Hardach-Pinke, auf die Nähe dieses Berufs zu dem des Hauslehrers bzw. Hofmeisters hin, wobei Irene Hardach-Pinke zusätzlich zwischen Verhältnissen in Österreich und Deutschland unterscheidet: „Wiener Gouvernanten waren in ihrem sozialen Status nicht so scharf von pflegenden und beaufsichtigenden Kinderfrauen zu trennen wie ihre deutschen Kolleginnen.“[222] Jedoch ist sowohl österreichischen als auch deut-

[219] Huerkamp: Die Lehrerin, S. 178.
[220] Ebd., S. 179.
[221] Gerhard: Verhältnisse und Verhinderungen, S. 51f.
[222] Hardach-Pinke: Die Gouvernante, S. 28.

schen Gouvernanten ebenso wie Hauslehrern ein Status gemein, der sie weder der Familie, bei der sie angestellt sind, also der Herrschaft, noch dem Gesinde bzw. den Dienstboten beiordnet. Gouvernanten leben zwar im Haus ihrer Arbeitgeber, nehmen die Mahlzeiten zusammen mit diesen ein oder begleiten sie beispielsweise auf Reisen; dies bedeutet gleichzeitig jedoch nicht zwingend, dass sie als Mitglieder der Familien betrachtet werden: Neben Verhaltensunsicherheiten und Empfindlichkeit, stellt „das Problem der Einsamkeit unter Fremden […], das durch ‚Familienanschluß' nur teilweise überwunden werden konnte"[223], eine der besonderen sozialen Belastungen dieses Berufs dar. Mangelnde Freizeit, die durch das Leben innerhalb der Arbeitgeberfamilie bedingt wird, kann als zusätzliche Last empfunden werden und außerdem die Suche nach einem geeigneten Ehemann erschweren; wobei selbstverständlich der „Vater und die Brüder ihrer Zöglinge nicht in die Auswahl einbezogen"[224] werden dürfen. Die Ausübung einer beruflichen Tätigkeit im häuslichen Rahmen kann allerdings gerade auch von jungen Frauen als angenehm und schützend empfunden werden.

Der Beruf der Lehrerin ist der Tätigkeit der Gouvernante sehr ähnlich. Mit einem anderen Verhältnis zum Arbeitgeber, einer wesentlich höheren Anzahl an Schülerinnen und festen Arbeitszeiten stehen bei der Beschreibung des Lehrerinnenberufs jedoch andere Aspekte im Vordergrund. Obwohl diese Erwerbstätigkeit prinzipiell für höhere Töchter als standesgemäß betrachtet wird, macht sich „schon früh eine auch soziale Differenzierung zwischen den Aspirantinnen auf eine Volksschullehrerinnenstelle und denen, die einen Posten an einer privaten oder öffentlichen höheren Mädchenschule anstrebten, bemerkbar."[225] Die Lehrerinnenprüfung, die nach einem zweijährigen Kurs in einem Lehrerinnenseminar abgelegt werden kann und zum Unterricht an Volksschulen befähigt, wird v.a. von Frauen aus dem Kleinbürgertum absolviert. Ein dreijähriger und damit etwas kostspieligerer Kurs, der nach bestandener Prüfung zur Lehre an einer höheren Mädchenschule qualifiziert, wird dagegen eher von jungen Frauen aus dem gehobenen Bildungsbürgertum besucht.[226]

Länge und Kosten der Ausbildung lassen aber nicht notwendig darauf schließen, dass alle Absolventinnen eines Lehrerinnenseminars die erworbenen Fähigkeiten nutzen, um

[223] Ebd., S. 200.
[224] Ebd., S. 244.
[225] Huerkamp: Die Lehrerin, S. 176.
[226] Vgl. ebd., S. 177.

diesen Beruf im Anschluss tatsächlich zu ergreifen. Nicht alle Frauen eines Kurses sind auf eigenen Erwerb angewiesen, sodass einige Mädchen ein Seminar primär besuchen, „um die Zeit nach dem Schulabschluß und dem sich in vielen Fällen anschließenden Pensionatsjahr […] sinnvoll auszufüllen“[227] und sich so die Wartezeit bis zu ihrer Hochzeit zu verkürzen.

Für diejenigen Absolventinnen, die nach bestandener Lehrerinnenprüfung eine Anstellung an einer Schule annehmen, stellt diese Erwerbstätigkeit allerdings nicht unbedingt eine dauerhafte Perspektive dar. 1892 verfügt der preußische Minister Graf von Zedlitz,

> daß in allen Anstellungs- bzw. Berufsurkunden der Lehrerinnen ein Passus aufzunehmen sei, der die feste Anstellung der betreffenden Lehrerin im Falle ihrer Verheiratung mit dem Schlusse der Schuljahres – später Schulhalbjahres (Erlaß vom 15. Juli 1892) – aufkündigte.[228]

Dieses sogenannte ‚Lehrerinnenzölibat‘ bzw. diese ‚Zölibatsklausel‘ ermöglicht also lediglich ledigen oder verwitweten Frauen eine (dauerhafte) Erwerbsarbeit an Schulen. Gerechtfertigt wird diese Einschränkung weiblicher Lehrkräfte u.a. mit dem Hinweis auf deren ‚Geschlechtscharakter‘, der sie für häusliche Pflichten als Ehefrau und Mutter prädestiniere; die Doppelbelastung durch familiäre und berufliche Pflichten wird als miteinander unvereinbar gewertet. Das ‚Lehrerinnenzölibat‘ kann allerdings auch mit Blick auf die „zwischen 1880 und 1900 vorhandene[…] Überfüllungskrise der akademischen Karrieren, insbesondere der Oberlehrerkarriere, interpretiert werden“[229], sodass Kündigungen verheirateter Lehrerinnen die Arbeitsplätze männlicher Lehrkräfte sichern. Da der Großteil der betroffenen Lehrerinnen sowie der bürgerlichen Frauenbewegung diese Ansicht teilen, wird diese Klausel in der Regel nicht als Benachteiligung empfunden.[230]

Zusammengefasst kann weibliche Erwerbstätigkeit während des 19. Jahrhunderts in der Regel als „eng in den weiblichen Lebenslauf eingebunden und nicht mit einer lebenslangen Perspektive verbunden“[231] eingeordnet werden; für einen beachtlichen Teil der bürgerlichen Frauen bilden Lehrerinnenseminar und eventuell folgende Berufstätigkeit

---

[227] Ebd., S. 177.
[228] Joest; Nieswandt: Das Lehrerinnen-Zölibat, S. 251.
[229] Ebd., S. 252.
[230] Für weitere Informationen zur (endgültigen) Aufhebung der ‚Zölibatsklausel‘ vgl. Huerkamp: Die Lehrerin, besonders: S. 196-198. Vgl. Joest; Nieswandt: Das Lehrerinnen-Zölibat, besonders: S. 256f.
[231] Haupt: Männliche und weibliche Berufskarrieren, S. 150.

lediglich eine ‚Zwischenstation' zur originär angestrebten Ehe. Diese Form weiblicher Arbeit bewertet Heinz-Gerhard Haupt jedoch als prozentual eher gering: Denn „weibliche Berufstätigkeit war nicht nur zahlenmäßig begrenzt und hatte spezifische Muster und Funktionen, sondern fand in ihrer Mehrheit auch außerhalb des Marktes statt."[232] Gemeint sind hier beispielsweise die oben kurz angesprochenen (Hand-)Arbeiten, die die Einkünfte des Ehemannes ergänzen und so den Lebensstandard der Familie sichern bzw. verbessern, um Wohlstand nach außen sichtbar zu machen und das Ansehen der Familie zu erhalten bzw. zu steigern.

An dieser traditionellen Form von Fraulichkeit und weiblicher Erwerbsarbeit halten breite bürgerliche Kreise noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts fest, während sich in anderen Bevölkerungsteilen bereits ein neuer ‚Typ' Frau etabliert; nämlich der „der gleichberechtigten, emanzipierten Partnerin des Mannes, der Frau als ‚Champion aller Sättel', der Frau, die ihr eigenes Geld verdient, die Sport betreibt, allein reist, die liebt, wen sie will, der Typ der ‚neuen Frau'."[233]

4.2 Politische Modernisierungstendenzen: Die Bürgerliche[234] Frauenbewegung

4.2.1 Die Anfänge der bürgerlichen Frauenbewegung im Umfeld der Revolution 1848

„Daß 1848 eine erste, in lokalen Vereinen organisierte und durch ein überregionales Publikationsorgan verbundene Frauenbewegung entstand, läßt sich nicht losgelöst von den allgemeinpolitischen Ereignissen diskutieren und erklären."[235] Die mit der Industrialisierung sowie Missernten zusammenhängende soziale Not von Arbeiter*innen bzw. der Pauperismus in der Mitte des 19. Jahrhunderts führt zu Hungerrevolten und Aufständen; zugleich strebt das Bürgertum „nach politischen Teilhaberechten, nach Presse- und Versammlungsfreiheit, Parlamentarisierung, Demokratisierung der Justiz, nach einer Verfassung."[236] Die angespannte Situation spitzt sich 1848 schließlich „am 18./19. März […] zu einem Zusammenstoß zwischen Bürgern und Militär mit Straßen-

[232] Ebd., S. 151.
[233] Appelt: Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Gouvernanten, S. 123.
[234] Zwar trägt auch die proletarische Frauenbewegung maßgeblich zu Modernisierungsprozessen bei, da in diesem Kapitel jedoch das Bürgertum im Fokus der Betrachtung steht, kann an dieser Stelle nicht weiter auf diesen Teil der Frauenbewegung eingegangen werden. Ein kurzer und treffender Vergleich von bürgerlicher und proletarischer Frauenbewegung findet sich beispielsweise bei Rosemarie Nave-Herz. Vgl. Nave-Herz: Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland, S. 31f.
[235] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 72.
[236] Ebd., S. 72.

schlachten und Barrikadenkämpfen und vielen Toten“[237] zu. Frauen partizipieren an den Geschehnissen in vielfältigen und unterschiedlichen Formen. Während Arbeiterinnen sich beispielsweise an den sogenannten Katzenmusiken und später auch am Barrikadenbau beteiligen, schließen sich bürgerliche Frauen v.a. in (Wohltätigkeits-)Vereinen zusammen: einerseits um karitative Unterstützung für Proletarierinnen zu organisieren, aber auch – wie z.B. die 1849 von Kathinka Zitz (1801-1877) gegründete „Humania“[238] – um konkrete Hilfestellung für Aufständische und Flüchtende zu leisten. Andererseits setzen sie sich für die (Weiter-)Bildung bürgerlicher Frauen ein und erheben Anspruch auf die Möglichkeit einer adäquaten weiblichen Berufstätigkeit für Unverheiratete. Mit Letzterem hängt die Forderung zusammen, sich aktiv als Staatsbürgerinnen an Politik beteiligen zu dürfen, die derart erfüllt wird, dass „schließlich die Galerien in der Frankfurter Paulskirche am 18. Mai 1848 für Zuschauerinnen geöffnet“[239] werden.

In Bezug auf die Forderung nach einer aktiven Beteiligung als Staatsbürgerin ist Louise Otto-Peters (1819-1895), die als Gründerin der deutschen Frauenbewegung[240] gilt, besonders zu erwähnen. Bereits 1843 beschäftigt sich Robert Blum, der Herausgeber der „Sächsischen Volksblätter“, in einem Leitartikel mit der Rolle der Frau im Staatsleben und bittet um Zuschriften der Leser*innen. Louise Ottos Stellungnahme und die darauf folgende Artikelserie „Frauen und Politik“ lässt sie „zur politischen Schriftstellerin und Wortführerin einer deutschen Frauenbewegung avancier[en].“[241] Im Umfeld der 1848er Revolution[242] sowie der allgemeinen demokratischen und freiheitlichen Forderungen fokussieren Louise Otto-Peters und ihre Mitstreiterinnen sodann auch speziell frauenspezifische Themen, wobei sie die „Frauen-Zeitung“[243], die das Motto „Dem Reich der

---

[237] Gerhard: Unerhört, S. 54.

[238] Gabriela Hauch erläutert, dass die „1648 Mitglieder Netzwerke auf[bauten], die Gefangenen, Flüchtigen und ihren Familien die Existenz sicherten oder Fluchtrouten in die Emigration organisierten.“ Hauch: Nichtswürdig – emanzipiert – geliebt, S. 42.

[239] Ebd., S. 38.

[240] Aufgrund der zeitlichen und strukturellen Parallelität der deutschen und der österreichischen Frauenbewegung wird in diesem Kapitel, um Redundanzen zu vermeiden, lediglich auf die deutsche Frauenbewegung ausführlich eingegangen, um auf die österreichische an geeigneten Stellen lediglich zu verweisen.

[241] Gerhard: Unerhört, S. 39.

[242] Auch die Anfänge der österreichischen Frauenbewegung können mit der 1848er Revolution verbunden werden: Hier ist es Karoline von Perin (1808-1888), die als „eine erste Vorkämpferin sowohl für demokratische Rechte als auch für Frauenrechte“ hervortritt. Weiland: Österreichische Frauenbewegung, S. 187.

[243] Ute Gerhard, Elisabeth Hannover-Drück und Romina Schmitter haben die „Frauen-Zeitung“ neu herausgegeben und damit ein wichtiges Dokument der 1848er Bewegung im Allgemeinen und der Frauen-

Freiheit werb' ich Bürgerinnen" trägt, als Sprachrohr für ihre Belange und Ideen nutzen. Argumentativ bezieht Louise Otto-Peters sich auf die von ihr konstatierte Pflicht

> jedes Gesellschaftsmitglieds, bürgerliche Verantwortung zu übernehmen und an der Gestaltung von Staat und Gesellschaft mitzuwirken und leitet daraus die Notwendigkeit ab, Frauen in den politischen Prozeß und damit in den öffentlichen Raum einzubeziehen.[244]

Dennoch verweist Ute Frevert darauf, dass das im Motto der Frauen-Zeitung erwähnte „Reich der Freiheit" durchaus begrenzt wird:

> Es endete bei den Regeln der allgemeinen Moral und der weiblichen Sittlichkeit. Selbst die exponierten Frauen der 1848er Revolution hatten klare Vorstellungen von der „weiblichen Bestimmung" und waren weit davon entfernt, sich davon „emanzipieren" zu wollen.[245]

Das fortschrittliche Potenzial dieser Weiblichkeitskonzeption liegt stattdessen in der Voraussetzung für die als feminin angesehenen Aufgaben, die Louise Otto-Peters darin erkennt, „Frauen aus allen Bevölkerungsschichten eine umfassende Bildung ihrer seelisch-geistigen Fähigkeiten, die Förderung ihrer wesenseigenen Berufung zu ermöglichen"[246]. Das gehobene Bildungsniveau sowie ein Verständnis politischer Zusammenhänge soll Frauen dazu befähigen, ihre Kinder zu aktiven und verantwortungsvollen Mitgliedern der Gesellschaft bzw. pflichtbewussten Staatsbürger*innen zu erziehen, sodass nicht eine persönliche Emanzipation, sondern „die Hebung des Gemeinwohles"[247] im Vordergrund steht.

Denn da mit Emanzipation „im zeitgenössischen Verständnis die Beseitigung der Geschlechterdifferenz und die Negierung aller angeborenen und deshalb unveränderlichen Geschlechtereigenschaften gemeint"[248] ist, ist dieser Begriff für die meisten bürgerlichen Frauen negativ besetzt. Frauen wie George Sand (1804-1876) oder Louise Aston (1814-1871), die rauchen, Männerkleidung und einen Kurzhaarschnitt tragen und „der freien Liebe, der aus Frankreich importierten und von den jungdeutschen Literaten verherrlichten ‚Emanzipation des Fleisches' huldigten"[249], werden entsprechend skeptisch bis abwertend betrachtet. Daniela Weiland konstatiert daher, dass Louise Aston „nicht

---

bewegung im Besonderen der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Vgl. „Dem Reich der Freiheit werb' ich Bürgerinnen". Die Frauen-Zeitung von Louise Otto.

[244] Austerschmidt; Heipcke; Wagner: Emanzipationsdiskurse im Vormärz, S. 119.

[245] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 74.

[246] Austerschmidt; Heipcke; Wagner: Emanzipationsdiskurse im Vormärz, S. 119.

[247] Ebd., S. 119.

[248] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 77.

[249] Ebd., S. 77.

allein ihrer Ansichten wegen die radikalste der frühen Feministinnen [sei], sondern vor allem, weil sie es wagte, nach ihren Theorien zu leben.“[250] So verweist Ute Gerhard darauf, dass Louise Aston sich – ebenso wie Emma Herwegh (1817-1904), Amalie Struve (1824-1862) und Mathilde Franziska Anneke (1817-1884) – als Freischärlerin „unmittelbar an den Kampfhandlungen“[251] beteiligt. Auch wenn diese Handlungen „– wie selbst Clara Zetkin spottete – ‚*mehr Kostüm als Tat*‘“[252] sind, erkennt Ute Gerhard eine nicht zu unterschätzende Bedeutung schon allein des Erscheinungsbilds dieser Frauen:

> Denn noch während des ganzen 19. Jahrhunderts hat die angebliche Fehdeunfähigkeit der Frauen, d.h. ihre mangelnde Fähigkeit oder Bereitschaft (?), Krieg zu führen, allen Juristen und Staatsmännern als hinreichende Begründung dafür gedient, Frauen nicht als gleichberechtigte Staatsbürger anzuerkennen.[253]

Die Beteiligung in den Freischaren wird hier demnach als symbolischer Akt begriffen, der Anspruch auf eben diese Rechte erhebt.

Auf theoretischer Ebene argumentiert Louise Aston – konträr zu Louise Otto-Peters – nicht mit der Erfüllung weiblicher Pflichten, sondern „stellt die Unantastbarkeit der Person und das Recht auf freie Persönlichkeitsentfaltung ins Zentrum ihrer emanzipatorischen Überlegungen und fordert damit ein den Frauen verweigertes Grundrecht ein“[254]. Dabei bedient sie sich diverser literarischer Formen und veröffentlicht neben dem Gedichtband „Wilde Rosen“ (Erstausgabe 1846), die Verteidigungsschrift „Meine Emancipation, Verweisung und Rechtfertigung“ (Erstausgabe 1846), die Romane „Aus dem Leben einer Frau“ (Erstausgabe 1847), „Lydia“ (Erstausgabe 1848) und „Revolution und Contrerevolution“ (Erstausgabe 1849) und redigiert schließlich die revolutionäre Zeitung „Der Freischärler“, wobei jede Ausgabe mit einem Gedicht Louise Astons beginnt und außerdem „Theaterkritiken, Kommentare zum politischen Geschehen […] [sowie] Berichte aus der Nationalversammlung“[255] enthält. Bezüglich der Romane verweist Katharina von Hammerstein auf die Modernität der Argumentationsstruktur:

---

[250] Weiland: Louise Aston, S. 38.
[251] Gerhard: Unerhört, S. 58.
[252] Ebd., S. 58, Hervorhebung im Original.
[253] Ebd., S. 58f.
[254] Austerschmidt; Heipcke; Wagner: Emanzipationsdiskurse im Vormärz, S. 125.
[255] Wischermann: Frauenpublizistik, S. 43.

> Das Private nicht nur der Autorin, sondern der Frau generell wird in Astons Werk zum Politikum erhoben und – insbesondere in *Aus dem Leben einer Frau* – ihre Unterdrückung im Reproduktionsbereich mit jener des Proletariats im Produktionsbereich verglichen.[256]

Dabei schränkt sie jedoch ein, dass die Verknüpfung von *Genderfragen* bzw. des Persönlich-Intimen mit dem Gesellschaftlich-Politischen „oftmals nicht kausal, aber doch assoziativ“[257] erfolge. Louise Aston fordert Individualität „in politischer, religiöser und erotisch-moralischer Hinsicht“[258] ein, wobei sie bezüglich des letzten Aspekts ein partnerschaftliches, gleichberechtigtes Liebeskonzept anstrebt und die „Verbindung von geistiger Freiheit und sinnlicher Autonomie“[259] umzusetzen versucht – allein die Scheidung von ihrem ersten Mann, dem Industriellen Samuel Aston, widerspricht den zeitgenössischen bürgerlichen Verhaltensstandards.

Für weitere politische Publikationen von Frauen sei an dieser Stelle exemplarisch auf Mathilde Franziska Anneke und Louise Dittmar (1807-1884) verwiesen: Mathilde Franziska Annekes „Frauen-Zeitung“ „repräsentierte die Anschauung der radikalen demokratischen Bewegung, berichtete über den Gang der Konterrevolution und kritisierte die repressiven militärischen Maßnahmen.“[260] Insgesamt steht für sie das

> Aufbegehren gegen politische und soziale Benachteiligung wie gegen rechtliche und religiöse Bevormundung […] in direktem Zusammenhang mit einer Emanzipation von gesellschaftlichen Zwängen oder einer rigiden Beschränkung institutioneller Einflussnahme auf die weibliche Persönlichkeitsentwicklung.[261]

Louise Dittmar veröffentlicht neben religionskritischen und philosophischen Schriften die Monatsschrift „Soziale Reform“ und definiert in dieser „die Frauenfrage als Geschlechterfrage, die von Männern und Frauen gemeinschaftlich zu lösen sei“[262].

Derart wird deutlich, dass das „Auftreten der Frauen in der literarischen Öffentlichkeit um 1840 […] eine uralte Tradition“[263] durchbricht. Dabei ist nicht nur die Anzahl publizierender Frauen entscheidend, sondern auch das Selbstbewusstsein, mit dem die Frauen agieren und Anspruch auf politische Partizipation erheben. Neben Romanen veröf-

---

[256] Hammerstein: Sich MitSprache erschreiben, S. 117.
[257] Ebd., S. 118.
[258] Hammerstein: Ego-Dokumente, S. 199.
[259] Kuhlmann: Die Amazone im Salon, S. 123.
[260] Wischermann: Frauenpublizistik, S. 42.
[261] Austerschmidt; Heipcke; Wagner: Emanzipationsdiskurse im Vormärz, S. 110.
[262] Wischermann: Frauenpublizistik, S. 45.
[263] Möhrmann: Die andere Frau, S. 3.

fentlichen sie nun v.a. auch Zeitungen, um mit konkreten theoretischen Ideen und Forderungen an die Öffentlichkeit zu treten.

Dementsprechend kann zusammengefasst werden, dass bürgerliche Frauen sich „eher an indirekte politische Aktionen [halten], die dennoch viel Aufsehen“[264] erregen. Trotz der Zurückhaltung der Verfasserinnen erkennen die Regierenden das subversive Potenzial v.a. der „Frauen-Zeitung“ Louise Otto-Peters. Dies wird an den Repressionen deutlich, die den sich engagierenden Frauen auferlegt werden: Durch die Verabschiedung des Pressegesetzes in Sachsen 1850, des sogenannten „Lex Otto“, wird es Frauen untersagt, eigenverantwortlich Zeitungen herauszugeben bzw. eine Redaktion zu leiten. Das im gleichen Jahr durch die Vereinsgesetze erlassene Verbot für Frauen, sich in Vereinen politisch zu betätigen, schränkt die Möglichkeiten der in der Frauenbewegung aktiven Frauen bis zur Aufhebung des Gesetzes 1908 außerdem erheblich ein.[265] Dennoch kann insgesamt konstatiert werden: „Wenn auch der formale Zusammenschluß und damit die organisierte Frauenbewegung erst 1865 entstand, so ist aber ihr Ursprung in jene Zeit zu datieren.“[266]

4.2.2 Signifikante Ziele und Konzepte der gemäßigten bürgerlichen Frauenbewegung

Dieser formale Zusammenschluss erfolgt in Form des „Allgemeinen Deutschen Frauenvereins“ (kurz: „ADF“), der 1865 während der Frauenkonferenz in Leipzig unter dem Vorsitz Louise Otto-Peters, die ebenfalls zusammen mit Auguste Schmidt (1833-1902) von 1866 bis 1895 die Vereinszeitschrift „Neue Bahnen“ herausgibt, gegründet und als „die Keimzelle vieler Fraueninitiativen und weiterer Vereinsgründungen“[267] betrachtet wird. 1894 schließen sich 34 dieser neu gegründeten Vereine zu einem Dachverband zusammen, dem „Bund Deutscher Frauenvereine“ (kurz: „BDF“).[268]

Ziel des ADF ist es v.a., den Zugang bürgerlicher Frauen zu Bildung und Erwerbstätigkeit zu erlangen. Eingeschränkt durch die Vereinsgesetze, die direkte politische Forderungen und Aktionen der Frauenvereine verbieten, setzt sich eine andere Strategie, ihre

---

[264] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 74.
[265] Für weitere Informationen zu den Presse- und Vereinsgesetzen vgl. beispielsweise Gerhard: Frauenbewegung und Feminismus, S. 42.
[266] Nave-Herz: Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland, S. 11.
[267] Gerhard: Unerhört, S. 76.
[268] Fast zeitgleich, nämlich 1866, gründet Iduna Laube (1808-1879) den „Wiener Frauen-Erwerbsverein“ und initiiert so „das Wiederaufleben der österreichischen Frauenbewegung nach der niedergeschlagenen Revolution“. Weiland: Österreichische Frauenbewegung, S. 187.

Bestrebungen zu erreichen, durch: „Bürgerliche Frauen neigten dazu, ihr Interesse an besseren Bildungs- und Berufschancen mit karitativ-sozialfürsorgerischem Engagement für Unterschichtenfrauen zu verbinden und gegebenenfalls das eine mit dem anderen zu rechtfertigen.“[269] Die Erfüllung staatsbürgerlicher Pflichten wie der Armenfürsorge soll den Erwerb der entsprechenden gesellschaftlichen Rechte legitimieren; statt in umgekehrter Vorgehensweise Ansprüche zu stellen, für die eine Befähigung erst im Nachhinein erwiesen werden kann.

Ein konkretes Beispiel ist das in den 1870er Jahren entwickelte Konzept der ‚geistigen Mütterlichkeit‘[270], das von der gemäßigten Frauenbewegung vertreten wird; v.a. Henriette Goldschmidt verbreitet dieses durch die Ideen Friedrich Fröbels und Johann Heinrich Pestalozzis angeregte Modell. Ausgehend von einem dualistischen Emanzipationsansatz, der im Gegensatz zum egalitären nicht die Gleichheit der Geschlechter anstrebt, sondern die ‚natürlichen‘ Unterschiede der ‚Geschlechtscharaktere‘ betont, sollen als typisch weiblich betrachtete Eigenschaften zum gesellschaftlichen Wohl eingesetzt werden. ‚Mütterlichkeit‘ und die damit verbundenen Attribute werden von physischer Elternschaft abstrahiert und in kulturelle (Erwerbs-)Arbeit integriert, sodass gerade ledigen, kinderlosen Frauen eine berufliche Perspektive innerhalb der traditionellen weiblichen Wesensbestimmung eröffnet wird. Pflegende Berufe sowie soziale Arbeit – gerade in Verbindung mit Fröbel etwa der Beruf der Kindergärtnerin – sind die Tätigkeitsfelder, in denen ‚geistige Mütterlichkeit‘ zur Anwendung kommt. Die Kombination von traditionellen Werten und fortschrittlichen Ideen ist der Grund für die Popularität dieses Konzepts: Konventionell weibliche Rollenmuster werden zwar in einen neuen gesellschaftlichen Rahmen eingebettet, „aber sie blieb[en] eben traditionell, [die Programmatik] paßte sich ein in das Herrschaftssystem des Patriarchats und gab damit den demokratischen und feministischen Anspruch nach Aufhebung von Unterdrückung und sozialer Ungleichheit auf.“[271]

---

[269] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 114.

[270] Für ausführliche Informationen zum Konzept der ‚geistigen Mütterlichkeit‘ vgl. beispielsweise: Bussemer: Bürgerliche Frauenbewegung und männliches Bildungsbürgertum, v.a. S. 199-202. Vgl. Stoehr: „Organisierte Mütterlichkeit“.

[271] Gerhard: Unerhört, S. 125.

Helene Lange nutzt die Argumentation der ‚geistigen Mütterlichkeit' in ihrer sogenannten „Gelben Broschüre", einer Petition zur Verbesserung des Mädchenschulwesens[272], deren Kritik am alten System an zwei Punkten ansetzt: „am Bildungsziel – ‚*um des Mannes willen*' – und in dem Anspruch, Frauen als Lehrerinnen nicht nur einen mitwirkenden, sondern den ‚*maßgebenden und bestimmenden*' Einfluß in der Mädchenschule einzuräumen"[273]. Neben ihrer Tätigkeit als Vorstandsmitglied von ADF und BDF sowie als Mitbegründerin des „Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins" (kurz: „ADLV") werden 1893 unter ihrer Leitung „Gymnasialkurse eröffnet, die eine dem humanistischen Gymnasium entsprechende Ausbildung anboten, um Frauen für die Reifeprüfung und das Universitätsstudium vorzubereiten."[274] Ab 1895 können Mädchen, nachdem sie einen solchen Kurs absolviert haben, eine externe Reifeprüfung ablegen, „doch erst 1908 wurde diese Möglichkeit fest institutionalisiert und ausgebaut."[275] Die Zulassung zum Studium[276] erfolgt im europäischen Vergleich recht spät:

> Ordentlich Studierende, die zur Ablegung eines Examens berechtigt waren, konnten Frauen in Deutschland erst seit dem Sommersemester 1900 werden, als die Medizinische Fakultät der Heidelberger Universität das Immatrikulationsverbot für Frauen aufhob.[277]

Diese Immatrikulationsmöglichkeit für Frauen impliziert allerdings nicht die Zulassung zur Erlangung jedes akademischen Grades: „Erst 1920 wurde Frauen das Recht zur Habilitation zugestanden und erst 1922 der Zutritt zum Justizdienst und ins Richteramt gewährt."[278]

Eric J. Hobsbawm expliziert, dass nicht ausschließlich der männliche Widerstand gegen weibliche Emanzipationsbestrebungen hervorzuheben sei, sondern auch die durch Männer geleistete Hilfe angeführt werden müsse: Bürgerliche Mädchen benötigen für den Besuch eines Gymnasialkurses ebenso wie für die Einschreibung in eine Universität und

---

[272] In Österreich ist es v.a. Marianne Hainisch (1839-1936), die sich für eine Verbesserung der Mädchenschulbildung einsetzt: „Früher als in Deutschland entstand durch den ‚Verein für erweiterte Frauenbildung' […] im Jahre 1892 in Wien ein erstes Mädchengymnasium". Die darauf aufbauende Zulassung zum Frauenstudium erfolgt schrittweise zunächst über die Möglichkeit der Gasthörerschaft ab 1878, dann 1879 über die Öffnung der philosophischen und 1900 der medizinischen Fakultät; erst1918 können sich Frauen auch für alle übrigen Fächer immatrikulieren. Weiland: Österreichische Frauenbewegung, S. 188.
[273] Gerhard: Unerhört, S. 143, Hervorhebungen im Original.
[274] Gerhard: Frauenbewegung und Feminismus, S. 69.
[275] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 119.
[276] Eine Auswahl an zeitgenössischen Argumenten und Stellungnahmen für und gegen die Zulassung von Frauen zum Universitätsstudium ist zu finden in Planck u.a.: Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren.
[277] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 120.
[278] Gerhard: Unerhört, S. 158f.

die Annahme einer Erwerbstätigkeit die Einwilligung sowie finanzielle Unterstützung ihrer Väter; ebenso wie „die sehr viel schwerer zu erlangende Kooperation jener Männer, die die von ihnen avisierten Institutionen beherrschten“[279].

Als ein Beispiel für männlich organisierte Förderung weiblicher Berufstätigkeit kann der 1866 gegründete „Verein zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts“ vorgebracht werden, der nach seinem Gründer Dr. Adolph W. Lette verkürzt „Lette-Verein“ genannt wird. Im Mittelpunkt der Vereinsarbeit steht die Verbesserung der Situation lediger Frauen aus dem gehobenen Bürgertum: „Der Lette-Verein war ein von Männern initiierter und verwalteter Verein zum Wohle der Frauen, wobei die Männer bestimmten, worin das Wohl der Frauen bestand“[280] und „weitergehenden Emanzipationsinteressen eine deutliche Absage“[281] erteilen.

Trotz männlicher Initiativen zur Unterstützung weiblicher Interessen, kann insgesamt von einem erheblichen Widerstand gegen die Ziele der Frauenbewegung ausgegangen werden: Antifeminismus[282] ist unter Männern wie Frauen weit verbreitet. Dabei kann eine Korrelation von der Radikalität der emanzipatorischen Ideen mit der Intensität des Widerspruchs konstatiert werden.

4.2.3 Wesentliche Aktivitäten der radikalen bürgerlichen Frauenbewegung

Die von den gemäßigten Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung als zu radikal betrachteten Aktionen des „Vereins Frauenwohl“ führen schließlich zu einer Spaltung der bürgerlichen Frauenbewegung. Ute Gerhard weist darauf hin, dass aufgrund von Querverbindungen und Kooperationen die Unterscheidung in Gemäßigte und Radikale in der Frauengeschichtsforschung zwar problematisiert, aber weiterhin verwendet wird: „Sie ist zutreffend, weil die Zuschreibungen von den Beteiligten auf beiden Seiten entweder zur Selbstbezeichnung oder Abgrenzung benutzt wurden.“[283]

Ein grundlegender Unterschied zwischen dem gemäßigten und dem radikalen[284] Flügel der bürgerlichen Frauenbewegung besteht in der Argumentationsweise: Während sich

---

[279] Hobsbawm: Kultur und Geschlecht, S. 178.
[280] Gerhard: Unerhört, S. 86.
[281] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 115.
[282] Für weitere Informationen zum bürgerlichen Antifeminismus vgl. beispielsweise Bussemer: Bürgerliche Frauenbewegung und männliches Bildungsbürgertum, v.a. S. 195-199.
[283] Gerhard: Frauenbewegung und Feminismus, S. 75.
[284] Innerhalb der österreichischen Frauenbewegung bildet sich ebenfalls ein radikaler Flügel, der im 1893 von Rosa Mayreder (1858-1938), Marie Lang (1858-1934) und Auguste Fickert (1855-1910) gegründeten

die Gemäßigten durch sinnvolle Beiträge zum gesellschaftlichen Wohl Bürgerrechte ‚verdienen' wollen, gehen die Radikalen weitaus rigoroser vor: Sie

> lehnten es ab, sich auf solche Weise nur wieder zu funktionalisieren. Statt dessen vertraten sie ihre Ansprüche völlig offensiv als ihnen von Natur aus zustehende Rechte und waren sich darüber im klaren, daß sie diese Rechte nur aufgrund von Machtbesitz durchsetzen konnten.[285]

Das Engagement für das Frauenwahlrecht[286] ist für die Radikalen daher von hoher Priorität: 1902 gründen Lida Gustava Heymann (1868-1943) und Anita Augspurg (1857-1943) in Hamburg, wo die Vereinsgesetze liberaler gehandhabt werden als in anderen deutschen Staaten, zu diesem Zweck den „Verband für Frauenstimmrecht". Eingeführt wird das Frauenwahlrecht jedoch erst 1918 zusammen mit einer parlamentarischen Demokratie und damit „einer Verfassung, die mit einem Katalog von Grundrechten und Grundpflichten, Gewaltenteilung und […] mit weit reichender Souveränität des Volkes eine späte Erfüllung der Träume der 1848er Revolution versprach."[287]

Neben der Aktivität im „Verband für Frauenstimmrecht" ist Anita Augspurg Vorstandsmitglied im „Verein Frauenwohl", Mitbegründerin des „Verbands fortschrittlicher Frauenvereine" (dem Pendant zum BDF) und bringt nach dem Besuch des Abolitionistischen Kongresses in London 1897 die dort diskutierten Ideen in die deutsche Frauenbewegung ein. Helene Stöcker (1869-1943) befasst sich in dem 1905 von ihr gegründeten „Bund für Mutterschutz und Sexualreform" (kurz: „BfMS"), den Daniela Weiland als den „radikalste[n]"[288] der Vereine des radikalen Flügels der bürgerlichen Frauenbewegung einstuft, ebenfalls mit Aspekten der Doppelmoral. Als dessen Grundlage ist die Idee der „Neuen Ethik" zu werten. Diese steht nicht – wie häufig behauptet – für Libertinage (ein), sondern muss als ein Liebes- bzw. Ehekonzept verstanden werden, das die „Einheit zwischen Sinnlichkeit und Seele an[strebt]"[289]. Geschlechtsverkehr wird dementsprechend nicht durch Ehe, sondern durch Liebe legitimiert; was die Entscheidung für eine Liebesheirat ebenso wenig ausschließt wie die Forderung nach der Möglichkeit

---

„Allgemeinen Österreichischen Frauenverein" (kurz: „AÖF") organisiert ist und sich für die gleichen Ziele einsetzt wie die deutschen Radikalen.
Vgl. Weiland: Österreichische Frauenbewegung, S. 188f.

[285] Weiland: Der radikale Flügel, S. 220.

[286] In Österreich beginnt das Engagement für das Frauenwahlrecht bereits etwas früher: „Die Stimmrechtsbewegung setzte 1888 ein und wurde hauptsächlich von Wiener Lehrerinnen getragen." Weiland: Österreichische Frauenbewegung, S. 188.

[287] Gerhard: Frauenbewegung und Feminismus, S. 82.

[288] Weiland: Bund für Mutterschutz und Sexualreform, S. 59.

[289] Ebd., S. 60.

einer Ehescheidung. Außerdem setzt sich der BfMS ebenso für die Anerkennung der ehelichen wie der nicht ehelichen Mutterschaft ein sowie für die Aufklärung über Schwangerschaftsverhütung[290] und den Zugang zu Verhütungsmitteln sowie die Abschaffung des Paragraphen 218, der die Bestrafung von Schwangerschaftsabbrüchen festschreibt.[291]

4.2.4 Sozialpolitische Veränderungen während des Ersten Weltkrieges

Einige der Sozialleistungen, für die sich u.a. der BfMS zuvor vergeblich eingesetzt hat, werden während des Ersten Weltkrieges umgesetzt; beispielsweise eine Wöchnerinnenhilfe und Unterstützung für Angehörige von Soldaten, „die sogar auch an nicht eheliche Kinder und unverheiratete Mütter gezahlt wurden“[292]. Ute Gerhard fasst daher zusammen, dass der Erste Weltkrieg im Bereich der Sozialpolitik „in vielfacher Hinsicht als Katalysator gewirkt“[293] habe. Dies gilt auch für die Frauenerwerbsarbeit: Frauen übernehmen Tätigkeiten anstelle der als Soldaten eingezogenen Männern und rücken so auch in Arbeitsbereiche vor, die zuvor ausschließlich Männern vorbehalten waren. Allerdings beschränkt sich die Ausübung dieser Erwerbsarbeiten auf Frauen aus den unteren sozialen Schichten; bürgerliche Frauen dagegen werden zur Umsetzung der sozialpolitischen Maßnahmen in Dienststellen eingesetzt, die sich um die Belange der Arbeiterinnen kümmern und profitieren so ebenfalls von diesen Entwicklungen. Dazu kommt ehrenamtliche Sozialarbeit bürgerlicher Frauen, deren Stellenwert nun gesellschaftlich deutlich aufgewertet wird.[294]

Nach Kriegsende und Einführung des Frauenwahlrechts ist die weibliche Wahlbeteiligung sehr hoch, was in Kombination mit der Platzierung weiblicher Kandidaten auf günstigen Listenplätzen dazu führt, „daß insgesamt 41 Frauen und damit 9,6 % weibliche Abgeordnete in die Weimarer Nationalversammlung einzogen.“[295] Diese Quote sinkt in der Folge allerdings wieder. „Ohnehin war das politische Mobilisierungspotential der Frauenbewegung nahezu erschöpft, nachdem die Weimarer Verfassung die

[290] Für ausführliche Informationen zu Empfängnisverhütung und Geburtenkontrolle im 19. Jahrhundert vgl. Kapitel I „Der Kampf um Malthus“. In: Gay: Erziehung der Sinne, S. 269-288.
[291] Vgl. Weiland: Bund für Mutterschutz und Sexualreform, S. 58-61.
[292] Gerhard: Frauenbewegung und Feminismus, S. 87.
[293] Ebd., S. 87.
[294] Vgl. Frevert: Frauen-Geschichte, S. 155-157.
[295] Ebd., S. 165.

Gleichberechtigung der Geschlechter als Grundrecht anerkannt hatte“[296], sodass die bürgerliche Frauenbewegung ihre Aktivitäten weitgehend darauf beschränkt, „erworbene Positionen im beruflichen Sektor zu sichern und quantitativ zu erweitern.“[297]
Allerdings müssen im Zuge der Demobilmachung viele Frauen ihre im Krieg angenommenen Arbeitsplätze wieder an die zurückkehrenden Männer abgeben. Ute Frevert betont jedoch, dass dieser Trend nur von kurzer Dauer sei und Frauen nun häufiger Tätigkeiten in den Bereichen Industrie, Handwerk und Dienstleistung übernehmen.[298] Bürgerliche Frauen drängen nicht in diese Berufssparten vor, übernehmen aber immer häufiger Arbeitsverhältnisse als Angestellte, was zu einer höheren Akzeptanz von weiblicher Erwerbsarbeit auch im Bürgertum beiträgt. Die junge Angestellte der Großstadt mit Kurzhaarfrisur und legerer Kleidung verkörpert zugleich den Typus der ‚neuen Frau‘, „die den Gleichberechtigungsgrundsatz der Weimarer Verfassung ernst nahm und ihren Platz in Beruf und Öffentlichkeit selbstbewußt ausfüllte.“[299] Ute Frevert stuft diesen Typus jedoch als „Projektion männlicher Zeitgenossen, die entweder aus Furcht oder aus übersteigertem Fortschrittsbewußtsein ein Zerrbild weiblicher Modernität entwarfen“[300], ein. Gleichzeitig muss darauf hingewiesen werden, dass trotz der Faszination für die ‚neue Frau‘ weibliche Berufstätigkeit immer noch lediglich als zeitlich begrenzte Lebensphase gesehen wird, in der Frauen mit einer Erwerbstätigkeit die Zeitspanne bis zur Ehe ausfüllen, innerhalb derer sie dann meist ausschließlich als Hausfrau und Mutter agieren. Gerade in diesem Typus verbinden sich demnach traditionelle mit fortschrittlichen Lebensentwürfen, sodass zusammenfassend gesagt werden kann, dass „[t]rotz der gewaltigen politischen Veränderungen, die auf den Zusammenbruch des Kaiserreichs folgten, […] die geschlechtsspezifischen Rollenmuster und -erwartungen in der Nachkriegszeit bemerkenswert stabil“[301] bleiben. Die bürgerliche Frauenbewegung initiiert demnach also zwar Anstöße zu gesellschaftlichen Modernisierungstendenzen, kann jedoch noch keine grundlegenden Veränderungen herbeiführen, sodass nach dem Ersten Weltkrieg eine Synthese von Tradition und Fortschritt vorherrscht.

[296] Ebd., S. 166.
[297] Ebd., S. 167.
[298] Vgl. ebd., S. 172.
[299] Ebd., S. 171.
[300] Ebd., S. 174.
[301] Ebd., S. 174.

4.3 Individualistisch-subkulturelle Gegenentwürfe: Die Bohème

Das Wort „Bohème“ stammt aus dem Französischen und ist abgeleitet von „Bohemiens“ wie „seit ihrem ersten Auftreten im 15. Jahrhundert, die Zigeuner in Frankreich genannt“[302] werden. „Bohemien“ bezeichnet aber auch die Einwohner Böhmens.[303] Während man heute in Frankreich orthografisch zwischen „*Bohême* und der (Künstler-) *bohème* [unterscheidet], sowie den *bohémien* (Zigeuner) vom *bohème* (dem Bohemien des deutschen Wortgebrauchs)“[304] trennt, gibt es im Deutschen keine orthografische Differenzierung. Die Nähe zwischen Künstler und ‚Zigeuner‘ wird dennoch auch im deutschen Wortgebrauch aufgegriffen. Anne-Rose Meyer erläutert, dass in der heutigen umgangssprachlichen Verwendung die Vokabel „ihre suggestive Kraft noch nicht verloren [habe] und […] unbestimmte, romantisierte Vorstellungen vom ungebundenen, freien Leben, Freiheit, Kreativität und Phantasie“[305] hervorrufe.

Helmut Kreuzer hingegen arbeitet „drei durchaus internationale Grundtypen des Wortgebrauchs [heraus], die gleichzeitig gegeben sind und sich wechselseitig herausfordern.“[306] Dazu stellt er dem Terminus „Bohème“ jeweils einen Gegenbegriff gegenüber, wobei je einer der beiden Ausdrücke als positiv, der andere als negativ gewertet wird. Konkret handelt es sich um die Gegensatzpaare „*Bohemien und Bürger*“[307], „*Bohemien und Künstler*“[308] (hier wird im ersten Fall der erstgenannte, im zweiten Gegensatzpaar der letztgenannte Begriff als positiv gewertet) sowie „*Boheme und Boheme*“[309] (gemeint ist hier „eine positive und eine negative oder eine ‚echte‘ und eine ‚unechte‘“[310] Bohème); das erste Gegensatzpaar ist hier von besonderem Interesse.

4.3.1 Äußere Bedingungen von Bohème

In Frankreich, genauer gesagt: in Paris, wird um 1830 zum ersten Mal eine Gruppe junger Künstler und Intellektueller, die „ein eigenes Ideal des moralisch freien, völlig unabhängigen und intensiven Lebens zu verwirklichen strebten“[311] als „Bohème“ be-

---

[302] Kreuzer: Die Boheme, S. 1.
[303] Vgl. Martini: Bohème, S. 180.
[304] Kreuzer: Die Boheme, S. 7, Hervorhebung im Original.
[305] Meyer: Jenseits der Norm, S. 28.
[306] Kreuzer: Die Boheme, S. 14.
[307] Ebd., S. 15, Hervorhebung im Original.
[308] Ebd., S. 16, Hervorhebung im Original.
[309] Ebd., S. 17, Hervorhebung im Original.
[310] Ebd., S. 17.
[311] Martini: Bohème, S. 180.

zeichnet. Neben Ascona in der Schweiz und Wien in Österreich, bilden in Deutschland in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts Berlin und München – hier insbesondere der Vorort Schwabing – Bohème-Zentren, in denen sich Künstler aus unterschiedlichen Bereichen wie der Malerei[312] und der Literatur ansiedeln. In Schwabing sind es u.a. günstige Mieten und Lebenshaltungskosten sowie das ländliche Ambiente, die Bohemiens anziehen; das Vorhandensein von Universitäten, Malschulen, Verlagen etc. verstärkt das Interesse von Künstlern und Intellektuellen an diesem Wohnort zusätzlich.

Helmut Kreuzer beschreibt Bohemiens dementsprechend als Intellektuelle „mit vorwiegend schriftstellerischer, bildkünstlerischer oder musikalischer Aktivität oder Ambition und mit betont un- oder gegenbürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen.“[313] Ergänzend dazu expliziert Christoph Conti, dass Bürgerlichkeit für Mitglieder der Bohème gleichbedeutend mit „einer Mentalität [ist], in der Anpassung und Pedanterie, Intoleranz und geistige Sterilität, Leidenschaftslosigkeit und Autoritätsgläubigkeit zusammenspielten“[314] und von der es sich zu lösen bzw. abzusetzen gilt. Daher wird der „Weg in die Boheme […] als ‚Ausbruch‘ aus der Gesellschaft, als bewußte Abkehr vom Milieu der ‚autoritären‘ Schule, der elterlichen Familie, des bürgerlichen Berufs oder der Akademie erlebt oder nachträglich interpretiert.“[315] Allerdings werden nicht lediglich als typisch bürgerlich bewertete (zeit-)ökonomische und soziale Werte negiert, sondern auch alternative Lebensweisen ausprobiert, die Individualismus zentrieren, mit Rausch(-mitteln) und Beziehungsformen experimentieren und nicht selten (gewollt) provokatorische Wirkung auf die Bourgeoisie ausüben. Indem sie derart andersartige Lebens- und Beziehungsformen erproben, sehen „künstlerisch engagierte[…] Frauen zur Zeit der Jahrhundertwende [eine Möglichkeit,] ein selbstbestimmtes, libertines Dasein abseits der patriarchalischen Ordnung“[316] zu führen.

Bohemiens leben dementsprechend nicht in den üblichen bürgerlichen Sozialformen von Ehe und Familie; stattdessen findet das soziale Leben in informellen Gruppen, sogenannten Kreisen, statt, deren Mitglieder sich im „Bewußtsein einer persönlichen Zu-

[312] Zu den Tendenzen moderner Malerei in München um die Jahrhundertwende siehe beispielsweise: Conti: Abschied vom Bürgertum, S. 28.
[313] Kreuzer: Die Boheme, S. V.
[314] Conti: Abschied vom Bürgertum, S. 11.
[315] Kreuzer: Die Boheme, S. 48.
[316] Meyer: Jenseits der Norm, S. 17.

sammengehörigkeit, die weniger locker, offen und zufällig ist als die bloße bohemische Lokalgemeinschaft“[317], in Ateliers oder Lokalen treffen. Die Dauer der Zugehörigkeit zu einem Kreis kann dabei ebenso variieren wie Überschneidungen verschiedener Zirkel möglich sind. In einigen dieser Gruppen bildet bzw. bilden eine oder auch mehrere Personen eine Art Zentrum; Franziska zu Reventlow wird beispielsweise immer wieder als ein solcher Mittelpunkt bezeichnet und derart bereits zu Lebzeiten zur Ikone verklärt.[318] Treffen dieser Kreise finden in Wohnungen und Ateliers der Mitglieder, aber auch in Cafés und Wirtschaften statt, die zum Teil Kleinkunstbühnen Raum bieten, sodass durch diese Praxis „die bürgerliche Trennung von öffentlichen und privaten Räumen“[319] aufgehoben wird. Die Wohnungen der Bohemiens weichen jedoch nicht nur in der Nutzung als Treffpunkt, sondern auch in der Einrichtung von der bürgerlichen Norm ab; und zwar „in doppelter Richtung: zum Raffinement der Boheme dorée und zur teils unfreiwilligen, teils freiwillig-provokatorischen Schäbigkeit.“[320] Der hier angesprochene z.T. heruntergekommene Zustand vieler Bohème-Quartiere ist auch dem Provisorischen dieser Unterkünfte geschuldet; Mietschulden bedingen immer wieder (unfreiwillige) Umzüge, sodass die ohnehin oft spärliche Einrichtung häufig nur behelfsmäßig arrangiert wird. Mit dem äußeren Erscheinungsbild der Bohemiens verhält es sich ähnlich; diese stilisieren sich in Abweichung von der durchschnittlichen bürgerlichen Kleidung „entweder in der Richtung auf das Vagabundenhafte oder in der Richtung auf das Dandyhafte und Exzentrische“[321]. Die Bohème-typische Betonung der eigenen Individualität und der Wunsch nach Selbstverwirklichung bei gleichzeitiger Integration in die gleichgesinnte Gruppe werden so auch nach außen sichtbar.

---

[317] Kreuzer: Die Boheme, S. 170.

[318] Einerseits wird Franziska zu Reventlow bereits von Zeitgenossen mit Zuschreibungen wie ‚heidnische Hetäre‘ bzw. ‚heidnische Heilige‘ (Ludwig Klages), ‚Königin der Bohème‘ oder ‚schleswig-holsteinische Venus‘ – um nur einige zu nennen – belegt. Vgl. für weitere Beispiele für gängige Fremdzuschreibungen Franziska zu Reventlows beispielsweise Tebben: Der weibliche Blick auf das Fin de siècle, S. 24f. Vgl. Egbringhoff: Franziska zu Reventlow, v.a. S. 8. Andererseits gilt Reventlow als Vorbild für literarische Figuren in den Werken Franz Hessels, Heinrich und Thomas Manns, Henri-Pierre Rochés, Oscar H. A. Schmitz’, Frank Wedekinds und Ernst von Wolzogens. Hinweise zu Reventlow als Modell für literarische Figuren und zu ihrer Idolisierung in Selbst- und Fremdentwürfen finden sich beispielsweise in: Lühe: Mythos zu Lebzeiten?. Reventlow selbst reflektierte ihre Erlebnisse als Teil der Schwabinger Bohème in ihren Romanen „Ellen Olestjerne. Eine Lebensgeschichte“ und „Herrn Dames Aufzeichnungen. Oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil“ (Erstausgabe 1913).

[319] Fromm: Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Boheme, S. 48.

[320] Kreuzer: Die Boheme, S. 161.

[321] Ebd., S. 156.

4.3.2 Gruppendynamische Dualismen

Der hier angesprochene Dualismus von Einzigartigkeit und Eingliederung ist ein wesentliches Kriterium der antibürgerlichen Lebensformen, die die Bohème erprobt. Als signifikantes Attribut dieses alternativen Lebensstils kann außerdem das Bedürfnis nach ‚Rausch' betrachtet werden, das sich in der besonderen Bedeutung der Feste äußert. Neben Alkohol- und teilweise auch Drogenrausch ist der Liebesrausch von spezieller Relevanz. Die bürgerliche Doppelmoral ablehnend diskutieren und probieren Bohemiens neue Formen von Liebesbeziehungen, die mit einer Enttabuisierung von Sexualität einhergehen, Libertinage begünstigen und uneheliche Mutterschaft sowie Homosexualität akzeptieren. Trotz der intensiven Sozialkontakte und der Akzentuierung von Geselligkeit kann auch das Gefühl von Einsamkeit als wesentliches Merkmal innerhalb der Gruppendynamik betrachtet werden. Schließlich sagen sich Bohemiens von allem, „was ihren bürgerlichen Zeitgenossen Sicherheit gab – Familie, Berufsarbeit, Religion und Staatsvertrauen –, […] los[…]"[322] und begeben sich damit in eine Außenseiterposition, die die Gemeinschaftlichkeit innerhalb der Kreise nicht dauerhaft aufheben oder kompensieren kann. Diese soziale Positionierung und die daraus resultierenden psychischen Belastungen führen zu folgender Problematik: „Die Kehrseite der Verzweiflung aber war die *Übersteigerung* des Ich. Die Bohémiens fühlten sich isoliert und häufig auch unterschätzt; viele von ihnen trösteten sich mit einem kräftigen *Größenwahn*."[323]
Diese Selbstüberschätzung äußert sich v.a. in Bezug auf die künstlerischen Fähigkeiten der Bohemiens. Diese sagen sich von der bürgerlichen regelmäßigen Berufsarbeit los, können allerdings ihren Lebensunterhalt in der Regel mit ihren kreativen Tätigkeiten nicht decken. Neben den Einnahmen durch Gelegenheitsarbeiten werden die Lebenshaltungskosten v.a. durch Leihgaben oder Geldgeschenke gedeckt, die in der Regel von begüterten Verwandten, Freunden oder anderen Bohemiens stammen. Daher kommt Christoph Conti zu der Schlussfolgerung, dass die Bohème das Bürgertum „[ö]konomisch gesehen brauchte […]. Ohne Mäzene, reiche Verwandte und freundliche Kleingewerbetreibende hätte sie kaum Bestand gehabt."[324] Dennoch reichen Leihgaben und Schenkungen nicht immer aus, sodass häufig Verzicht und Hunger den Alltag der Bohème kennzeichnet. Diese Situation ergibt sich aus der ökonomischen Desorganisati-

[322] Conti: Abschied vom Bürgertum, S. 46.
[323] Ebd., S. 47, Hervorhebungen im Original.
[324] Ebd., S. 15.

on der Bohemiens: Vorhandenes Geld wird großzügig und bedenkenlos ausgegeben – nicht zuletzt für die bereits angesprochenen Feiern – oder auch weiterverliehen, ohne einen Teil dieser Ressourcen für die (nahe) Zukunft aufzuheben, sodass Maßlosigkeit und Entsagung einander abwechseln. Der nicht selten vorherrschende Mangel wird von den Bohemiens im Vergleich zur als substantiell erachteten Befreiung von bürgerlicher Erwerbstätigkeit und zeitökonomischen Zwängen allerdings als irrelevant betrachtet.
An diesem Aspekt kann zum einen die ausgeprägte Polarität innerhalb der Lebensweise der Bohème verdeutlicht werden. Denn die Bohemiens leben nicht nur im Spannungsverhältnis von Verschwendung und Bescheidung, sondern wie gezeigt auch innerhalb der Dualismen von Individualität und Gemeinschaft, Einsamkeit und Geselligkeit sowie Depression und Selbstüberschätzung. Zum anderen kann die Rolle des Bürgertums für die Bohème veranschaulicht werden. Denn einerseits sorgen bürgerliche Verwandte und Freunde häufig für die notwendige finanzielle Unterstützung, andererseits dient das Bürgertum als eine Kontrastfolie, von der sich Bohemiens bewusst abheben wollen: „Bohème ist somit immer relativ auf die Gesellschaft bezogen, in der sie situiert ist.“[325]

4.4 Die kulturelle Auseinandersetzung mit der Frage nach der Weiblichkeit am Beispiel der Topoi Femme fatale und Femme fragile

Neben der Negation bürgerlicher Werte durch die Bohème kann die künstlerische Bearbeitung von Weiblichkeitsbildern als Form der Bewältigungsstrategie erkannt werden. Carola Hilmes’ Hinweis, dass die Femme fatale „keinen Realtypus des Weiblichen bezeichnet, sondern ins Reich der kollektiven Phantasien gehört“[326], gilt ebenso für die Femme fragile. Diese beiden Weiblichkeitstypen können nicht ausschließlich in der Kunst des 19. Jahrhunderts bzw. der Jahrhundertwende verortet werden; Bilder dämonischer und zerbrechlicher Weiblichkeit haben eine lange kulturgeschichtliche Tradition. Die repressive bürgerliche Sexualmoral sowie eine von Modernisierungsprozessen, schnellem technischen Fortschritt und weiblicher Emanzipation verunsicherte Männlichkeit führen in diesem Zeitraum allerdings zu einer vermehrten Bearbeitung dieser Topoi: „Beide Typen sind zwar höchst unterschiedlich, entspringen jedoch der gleichen

[325] Meyer: Jenseits der Norm, S. 7.
[326] Hilmes: Die Femme fatale, S. XII.

Quelle. Sie sind pervertierte Wunsch- und Angstvorstellungen des Mannes von der Frau und deren Bewältigung durch die Kunst.“[327]

4.4.1 Die dämonische Weiblichkeit: die Femme fatale

Mario Praz hat sich als Erster ausführlich mit diesem Weiblichkeitstypus beschäftigt und eine grundlegende Ausdeutung des Stereotyps für die italienische, französische und englische Literatur bearbeitet,[328] bevor Carola Hilmes 1990 eine profunde Monographie über die Femme fatale in der nachromantischen Literatur vorlegte,[329] auf deren Ergebnisse sich dieses Kapitel maßgeblich bezieht.

Stephanie Catani stellt im Gegensatz zum Topos der Femme fragile für die Femme fatale fest, dass für Letztere „kein streng definierter Katalog mit festgelegten physischen Merkmalen“[330] bestehe, sondern ihre äußere Erscheinung v.a. von einer auffallenden Attraktivität in unterschiedlichen Variationen sei, aus der ihre Macht resultiere. Die Femme fatale wird stattdessen vornehmlich über bestimmte Verhaltensweisen charakterisiert, wobei Oksana Brodska besonders auf den „leidenschaftlichen Blick“[331] sowie die „erregbare[…] Körpersprache und Bewegungen“[332], im Speziellen auf den „Tanz oder […] ihre[n] anziehenden Gesang“[333] verweist. Das spezifische Gebaren einer Figur dieses Typus fasst Carola Hilmes in einer ‚Minimaldefinition‘ zusammen, laut der eine Femme fatale

> von auffallender Sinnlichkeit [ist], durch die ein zu ihr in Beziehung geratener Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der Femme fatale im Zentrum.[334]

An dieser Stelle wird bereits ein signifikantes Attribut dieses Weiblichkeitsbilds deutlich; nämlich die Divergenz von anziehender, geheimnisvoller Schönheit und Sinnlichkeit, die ein Versprechen auf Glück und Liebe implizieren, einerseits und der davon ausgehenden Gefahr andererseits. In „dieser zwiespältigen Disposition als Wunsch- und

---

[327] Brodska: Femme fatale-Thematik, S. 90.
[328] Vgl. Praz: Liebe, Tod und Teufel.
[329] Vgl. Hilmes: Die Femme fatale.
[330] Catani: Das fiktive Geschlecht, S. 93.
[331] Brodska: Femme fatale-Thematik, S. 90.
[332] Ebd., S. 91.
[333] Ebd., S. 91.
[334] Hilmes: Die Femme fatale, S. 10.

Angstbild“[335] sieht Carola Hilmes den Grund für die der Femme fatale zugeschriebene Dämonie, die ihre männlichen Opfer zugleich fasziniert und einschüchtert. Die Bedrohung, die von diesem Weiblichkeitstypus ausgeht, trifft allerdings nicht nur die sie begehrenden Männer, sondern fällt auch auf die Frauen selbst zurück: „Daß die Femme fatale dabei auch sich selbst zum Verhängnis wird, liegt in ihrem Namen als tiefere Bedeutung [...] verborgen“[336].

Bettina Pohle erkennt im Weiblichkeitsdiskurs um 1900 nicht nur diese Verknüpfung von Weiblichkeit und Morbidität, sondern auch die Verkettung der Frau mit Animalität, die „eine Seelen-, genauer: eine Wesensverwandtschaft“[337] zwischen Frau und Tier impliziert, die sich v.a. auf eine gemeinsame Instinkt- und Triebhaftigkeit bezieht. Diese auf die Frau projizierte raubtierhafte Zügellosigkeit wird der männlichen Rationalität gegenübergestellt: „Die Femme fatale markiert das Andere der Vernunft und bleibt doch dem patriarchalischen Diskurs verhaftet“[338]. Damit eröffnet sich durch das Weiblichkeitsbild der Blick auf den Mann:

> Die Imagination der Gefährlichkeit der Frau ermöglicht dem Mann, die eigene Triebhaftigkeit und alle damit verbundenen, beängstigenden Gefühle von Kontrollverlust und Entgrenzung mittels der Projektion, also stellvertretend, „unschädlich zu machen“.[339]

Damit geht die „ersatzhafte[…] Wiederherstellung seiner sozialen Potenz“[340] durch den ‚Sieg‘ über die bedrohliche Weiblichkeit einher.

Neben der hier bereits angesprochenen Kritik an der Verunsicherung und ‚Ichschwäche‘ des Mannes, erkennt Carola Hilmes in der Figur der Femme fatale eine zusätzliche „Kritik an der traditionell untergeordneten Situation der Frau, ihrer Beschränkung auf eine passive und asexuelle Rolle in der bürgerlichen Gesellschaft“[341]. Diese werde durch die aktive und machtvolle Sinnlichkeit der Femme fatale durchbrochen, sodass dieser Weiblichkeitstypus als „Bild der Rebellion gegen die klassischen Imaginationen des Weiblichen“[342] interpretiert werden kann, womit die Attraktivität, die dieses Bild auch auf Frauen ausübt, zu erklären ist. Obwohl Carola Hilmes „ein gewisses subversi-

---

[335] Ebd., S. XIV.
[336] Ebd., S. 10.
[337] Pohle: Kunstwerk Frau, S. 48.
[338] Hilmes: Die Femme fatale, S. XII.
[339] Pohle: Kunstwerk Frau, S. 68.
[340] Ebd., S. 85.
[341] Hilmes: Die Femme fatale, S. XIV.
[342] Ebd., S. XIV.

ves Potential“[343] der Femme fatale konstatiert, interpretiert sie diese jedoch nicht als geeignete weibliche Freiheitsfantasie oder sinnvolle Identifikationsmöglichkeit, da zum einen die in ihr entfaltete Macht auf den Bereich der Erotik begrenzt sei. Zum anderen sei der so eingeschränkte Handlungsspielraum der Figur lediglich „ein geliehener. Nur unter der Herrschaft des männlichen Blicks vermag die Femme fatale ihre Macht zu entfalten“[344], bleibt also stets Objekt und Projektionsfläche des Mannes.

Dabei verfügt diese Weiblichkeitsimagination über ein Spezifikum, das sich bei früheren Frauengestalten nicht finden lässt: Ließen sich vormalige Weiblichkeitsbilder in gut und böse klassifizieren – beispielsweise in Hexen und Heilige – verknüpft die Femme fatale diese polaren Zuschreibungen. Diese Synthese findet zu einem Zeitpunkt statt, an dem „auch andere Fixpunkte modernen Selbst- und Weltverständnisses ins Wanken geraten“[345], sodass Carola Hilmes resümiert: „Die Femme fatale ist Ausdruck eines Krisenphänomens.“[346] Zugleich weist sie jedoch darauf hin, dass der Dualismus von böse und gut, Hexe und Heilige sich in der Aufspaltung in Femme fatale und Femme fragile wiederfindet. So wie die realen, als Hexen verfolgten Frauen werden auch ihre literarischen Abbilder durch den Tod unschädlich gemachten: „Als imaginärer Exorzismus wiederholt sich der reale.“[347]

4.4.2 Die zerbrechliche Weiblichkeit: die Femme fragile

Ebenso ist auch die Femme fragile mit dem Tod verbunden; deren Krankheit und Morbidität kombiniert mit auffallender Schönheit schließlich als ihre zentralen Merkmale hervorzuheben sind. Ariane Thomalla, die eine elementare Studie zur Femme fragile vorlegte, weist darauf hin, dass es bereits vor der Jahrhundertwende zarte Frauengestalten gegeben habe, sich diese Zartheit aber erst um 1900 in ihrer kränklichen Zerbrechlichkeit manifestiere und somit nun erst als ‚fragile‘ zu bezeichnen sei, sodass „allein der Vorgang ihres – wenn auch meist elegant verklärten – Sterbens im Blickpunkt des Interesses“[348] stehe.

---

[343] Ebd., S. XIV.
[344] Ebd., S. XIV.
[345] Ebd., S. 75.
[346] Ebd., S. 75.
[347] Vgl. ebd., S. 228.
[348] Thomalla: Die ‚femme fragile‘, S. 21.

Im Gegensatz zur optisch nicht weiter als auf ihre Schönheit festzulegenden Femme fatale ist die Femme fragile mit bestimmten, ihrer Kränklichkeit geschuldeten äußerlichen Merkmalen wie einer zierlichen Gestalt und einem blassen Teint ausgestattet. Ihre „rührend kindliche Stimme“[349] und ihre Augen, „die in dem bleichen, feinen Gesicht übergroß und faszinierend schön erscheinen“[350] sind weitere maßgebende Kennzeichen dieser Weiblichkeitsimagination. Durch diese körperlichen Attribute wird bereits deutlich, dass die Krankheit der Femme fragile eine verklärte ist, die unansehnliche Merkmale des Leidens ausspart: „Der Vergeistigung der äußeren Schönheit durch Krankheit entspricht auch eine innere Verfeinerung.“[351] Mit dem körperlichen Verfall geht eine mangelnde Fruchtbarkeit bzw. eine Unfähigkeit zur Fortpflanzung einher, die auch für die Femme fatale kennzeichnend ist, sodass eine der Femme fragile nicht adäquate Schwanger- bzw. Mutterschaft der Grund für das Sterben einer solchen Frauengestalt sein kann: „Jede Zweckentfremdung sozialer Art wie etwa Ehe und Mutterschaft, die den Charme von schöner Überflüssigkeit in Frage stellt, wird gleichsam mit dem Tode sanktioniert.“[352]

Ariane Thomalla stellt überzeugend einen Zusammenhang zwischen Femme fragile sowie Femme fatale und der repressiven Sexualmoral des 19. Jahrhunderts und der aus dieser Unterdrückung resultierenden Nervosität her. Beide Topoi seien „Ausdruck einer Verkrampfung und stellen den Versuch dar, mit Hilfe der Literatur eine sexuelle Unruhe zu bewältigen“[353], wobei der Dichter der Femme fatale in die Fantasie und die Perversion fliehe, während der Autor der Femme fragile Zuflucht in Verdrängung und Neurose suche.[354] Bettina Pohle dagegen interpretiert die Symptome der passiven Kränklichkeit der Femme fragile, Schlaf und Tod, als „extreme Symbole von Machtlosigkeit, Ohnmacht und Machtübergabe“[355]. Da Weiblichkeit während der Jahrhundertwende mit Krankheit verknüpft wird, kann in der Flucht in die Kränklichkeit ein Rückzug von Verantwortung gesehen werden, der sich allerdings vollkommen normkonform innerhalb des Rahmens für weibliche Verhaltensmuster bewegt: „Ihr Rückzug ist vielmehr

[349] Ebd., S. 27.
[350] Ebd., S. 27.
[351] Ebd., S. 30.
[352] Ebd., S. 38.
[353] Ebd., S. 61.
[354] Vgl. ebd., S. 61.
[355] Pohle: Kunstwerk Frau, S. 60.

ein Rückzug in den ihr offiziell zugestandenen Bereich der Hinfälligkeit.“[356] Dennoch macht Bettina Pohle plausibel, dass die Femme fragile nicht als Gegenstück zur Femme fatale, sondern „als Komponente derselben Dämonisierung von Weiblichkeit“[357] zu werten ist.

4.4.3 Die Funktion der Femme fatale und der Femme fragile als Projektionsfiguren

Beide Topoi fungieren schließlich als Projektionsfiguren, die „zwischengeschlechtliche Dynamiken [reflektieren], welche von fast archaischer Qualität sind.“[358] Dass die Frau dabei auf Geschlechtlichkeit reduziert wird, erklärt Bettina Pohle mit dem Konflikt „zwischen menschlicher, sinnlicher Triebkraft und einer Gesellschaft, die dieser Triebkraft nicht nur keinen öffentlichen Raum läßt, sondern sie darüber hinaus in den Bereich des Unmoralischen, Verbotenen drängt.“[359] Da die Frau wie oben bereits beschrieben als ‚natürliches‘ bzw. naturnahes Wesen gilt, wird sie „zur Platzhalterin aller verbotenen sinnlichen Bedürfnisse.“[360] Der Mann hingegen, der sich als Opfer der weiblichen Triebhaftigkeit stilisiert, sieht sich „zugleich als gesetzlich und moralisch installierte Kontrollinstanz über eben diese potentiell gefährdende Sinnlichkeit.“[361] Dabei bewertet Bettina Pohle nachvollziehbar nicht die Dämonisierung der Frau anhand unterschiedlicher Weiblichkeitsbilder, sondern „das Ausmaß der obsessiven Beschäftigung mit dem Objekt ‚Weib‘, die Wiederholung bestimmter Bilder und die direkte Verbindung zwischen wirtschafts- und sozialpolitischen Entwicklungen und populärkulturellen Projektionen“[362], als neuartig.

4.5 Die Problematisierung von Weiblichkeit in der Wissenschaft anhand der Theorien Sigmund Freuds und Otto Weiningers

Was im vorangegangenen Kapitel für die künstlerische Darstellung der Weiblichkeit zur Zeit der Jahrhundertwende festgestellt wurde, gilt auch für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema: „Um 1900 geschieht etwas ganz Seltsames mit dem weiblichen Körper […]. Er scheint sich gewissermaßen in zwei zu teilen, so unter-

[356] Ebd., S. 59.
[357] Ebd., S. 59.
[358] Ebd., S. 16.
[359] Ebd., S. 24.
[360] Ebd., S. 24.
[361] Ebd., S. 24.
[362] Ebd., S. 147.

schiedlich sind die Theorien, die über ihn verbreitet werden.“[363] Es bilden sich folglich – analog zur zerbrechlichen Femininität der Femme fragile und der dämonischen Weiblichkeit der Femme fatale – zwei konträre Positionen aus: „Auf der einen Seite also die Vertreter einer Inexistenz oder zumindest Mangelhaftigkeit der weiblichen Triebe und auf der anderen Seite die Theoretiker einer unbändigen weiblichen Sexualität“[364]. Gemeinsame Basis dieser dualistischen Ansätze bildet dabei jedoch die Annahme einer bisexuellen Geschlechtlichkeit. Für die zuerst genannte Position hat die Psychoanalyse Sigmund Freuds (1856-1939), für letztere Otto Weiningers (1880-1903) metaphysischer Ansatz exemplarische Geltung.

4.5.1 Sigmund Freuds psychoanalytischer Ansatz weiblicher Asexualität

Christina von Braun weist auf die Neuartigkeit der Theorien mangelnder weiblicher Triebhaftigkeit, für die Sigmund Freuds psychoanalytischer Ansatz hier stellvertretend vorgestellt wird, hin. Diese tauchen erstmals im Zeitraum der Jahrhundertwende und zwar allein in den Industrieländern auf: „Alle anderen Zeitalter und alle anderen Kulturen gingen immer von einem entweder gleichstarken Sexualtrieb der beiden Geschlechter aus; oder aber, und das gilt besonders für das Abendland, von einer Überlegenheit des weiblichen Sexualtriebs.“[365]

Dabei geht es im Rahmen der Psychoanalyse nicht um eine Diskussion der Frage, wie genau Weiblichkeit beschaffen ist, sondern um eine Untersuchung des Prozesses, „wie sich das Weib aus dem bisexuell veranlagten Kind entwickelt.“[366] Diese Zweigeschlechtlichkeit bezieht sich auf anatomische Merkmale: Freud erkennt Teile des männlichen Geschlechtsapparats in ‚verkümmerter‘ Form auch bei der Frau und umgekehrt, „als ob das Individuum nicht Mann oder Weib wäre, sondern jedesmal beides, nur von dem einen so viel mehr als vom andern“[367]. Auch die Libido wird zunächst nicht geschlechtsspezifisch bestimmt, denn Freud konstatiert: „Es gibt nur eine Libido, die in den Dienst der männlichen wie der weiblichen Sexualfunktion gestellt wird.“[368] Dies ist allerdings dahingehend zu verstehen, dass die Libido „regelmäßig und gesetzmäßig

[363] Braun: Die Erotik des Kunstkörpers, S. 1.
[364] Ebd., S. 3.
[365] Ebd., S. 2.
[366] Freud: XXXIII. Vorlesung. Die Weiblichkeit, S. 124.
[367] Ebd., S. 121.
[368] Ebd., S. 141.

männlicher Natur [sei], ob sie nun beim Manne oder beim Weibe vorkomme“[369], sodass die Möglichkeit einer spezifisch weiblichen Libido von Freud nicht berücksichtigt wird. Da die Mutter für Jungen wie Mädchen als erstes Liebesobjekt fungiere und sich Kinder beider Geschlechter zunächst mit dem Penis und der dazu als analog angesehenen Klitoris beschäftigen, das Geschlechtsleben eines Mädchens einstweilig also insgesamt männlichen Charakter aufweise, fasst Sigmund Freud zusammen, dass „das kleine Mädchen […] ein kleiner Mann“[370] sei. Daraus ergäben sich für Mädchen zwei zusätzliche Aufgaben, zu denen sich in der Entwicklung der Jungen kein Pendant finden lasse: die Verschiebung sowohl des Liebesobjekts als auch der erogenen Zone, womit eine Änderung des Grundverhaltens von Aktivität hin zur Passivität stattfinde. Erst wenn diese Entwicklungsaufgaben abgeschlossen seien, können Mädchen in die spezifisch weibliche Phase ihres Geschlechtslebens eintreten.

Mit dem *Ödipus-Komplex* und dessen Überwindung verlaufe die psychosexuelle Entwicklung der Geschlechter schließlich nicht mehr parallel. Dieser werde in seiner eigentlichen Form nur von Jungen durchlebt, während Mädchen sich vorab von der *präödipalen* Mutterbindung lösen und dem Vater zuwenden müssen, bevor sie in die *Ödipus-Situation* eintreten können. Laut Freud begehrt der Junge während des *Ödipus-Komplexes* bekanntlich die Mutter und rivalisiert mit dem Vater. Aus dieser Situation löst er sich aufgrund des *Kastrationskomplexes*: Der Junge entwickle aufgrund der Entdeckung des anatomischen Geschlechtsunterschieds in Verbindung mit der Erinnerung an entsprechende Drohungen während der *phallischen Phase Kastrationsangst*, die ihn einerseits aus der *Ödipus*-Situation leite, andererseits zur Ausbildung eines starken *Über-Ichs* führe.

In der Entwicklung des Mädchens dagegen werde der *Ödipus-Komplex* vom *Kastrationskomplex* vorbereitet: Auf der Basis der Wahrnehmung der primären Geschlechtsorgane entwickle das Mädchen *Penisneid* und damit einhergehend eine abwertende Haltung gegenüber der Mutter, die für den ‚Mangel‘ des Mädchens verantwortlich gemacht werde. Dieser an die Entdeckung der eigenen ‚Kastration‘ geknüpfte Neid könne lediglich mit hohem psychischen Aufwand überwunden werden und in drei verschiedene Entwicklungsrichtungen einmünden: „[D]ie eine führt zur Sexualhemmung oder zur Neurose, die nächste zur Charakterveränderung im Sinne eines Männlichkeitskomple-

[369] Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, S. 121.
[370] Freud: XXXIII. Vorlesung. Die Weiblichkeit, S. 126.

xes, die letzte endlich zur normalen Weiblichkeit.“[371] Dieser Weg zur ‚normalen‘ Weiblichkeit sei verknüpft mit einem nur langsamen und durch Verdrängung bedingten Verlassen des *Ödipus-Komplexes*, da anders als beim Jungen keine *Kastrationsangst* diesen Vorgang beschleunigen könnte. Weil diese den Jungen motivierende Angst fehle und die Übernahme der elterlichen Moralvorstellungen für das Mädchen daher lediglich durch die Furcht vor Liebesverlust angeregt sei, „erhält das weibliche Über-Ich einen qualitativ anderen Charakter“[372]. „Passivität, Masochismus und ein kompensatorischer Narzißmus, der von niedrigerem Rang als der aktive, phallische, objektbezogene Narzißmus des Mannes ist“[373] können daher in Übereinstimmung mit Lena Lindhoff als die Merkmale ‚normaler‘ Weiblichkeit nach Freud erkannt werden.

Lena Lindhoff weist außerdem darauf hin, dass in der psychoanalytischen Theorie zum einen die kindliche Sozialisation nach Maßstäben der patriarchalischen Gesellschaft naturalisiert und zum anderen jede Abweichung von dieser Norm als Fehlentwicklung eingestuft werde. Einhergehend mit der Charakterisierung der Libido als männlich und der Erläuterung der weiblichen Entwicklung anhand deren Abweichung von der männlichen interpretiert sie die Frau nach Freud als defizitär: „Bei Freud, darauf hat besonders Luce Irigaray aufmerksam gemacht, gibt es im Grunde keine Geschlechterdifferenz: Der Mensch ist männlich, die Frau ein mangelhafter Mann.“[374] Dieser ‚Mangel‘ hat seinen Ursprung in der infantilen Deutung des Geschlechtsunterschiedes, den Freud allein auf das Vorhandensein bzw. Fehlen des Penis beschränkt, während der „Gebär- und Nährfähigkeit des weiblichen Körpers […] keine Relevanz für die kindliche Auffassung der Geschlechterdifferenz zugestanden“[375] wird. Diese Beurteilung setzt sich laut Freud im Erwachsenenalter fort, sodass selbst die Geburt eines Kindes „nur ein Ersatz für den fehlenden Penis“[376] sei; wobei die Reaktion einer Mutter auf die Geburt einer Tochter entsprechend eine andere sei als auf die eines Sohnes. Denn Freud konstatiert, dass „[n]ur das Verhältnis zum Sohn […] der Mutter uneingeschränkte Befriedi-

[371] Ebd., S. 135.
[372] Prokop: Weiblicher Lebenszusammenhang, S. 137.
[373] Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 65.
[374] Ebd., S. 64.
[375] Ebd., S. 65.
[376] Ebd., S. 65.

gung [bringt]; es ist überhaupt die vollkommenste, am ehesten ambivalenzfreie aller menschlichen Beziehungen.“[377]

Eine weitere Folge der ‚Kastration‘ des Mädchens sei das Fehlen der *Kastrationsangst* und des damit verbundenen *Triebverzichts*. Allerdings habe das Mädchen nun nicht mehr viel zu verdrängen, da ihr „[n]ach der kränkenden Entdeckung ihrer Kastration, mit der für Freud ihre ‚Weiblichkeit‘ einsetzte, […] nur wenig Libido geblieben“[378] sei. Daher werde weder erhöhtes geistiges Potenzial durch Sublimierung erreicht, noch ein starkes *Über-Ich* aufgebaut, sodass „die kulturellen Leistungen und moralischen Eigenschaften der Frau hinter denen des Mannes zurück[bleiben]“[379]. Die Frau wird demnach insgesamt als defizitär, entwertet sowie unfähig zu intellektueller Produktivität präsentiert. Dieser Befund der geistigen und moralischen Insuffizienz bildet eine Parallele zu Otto Weiningers Konzept, der diese weibliche Unzulänglichkeit allerdings ausgehend von einer diametralen Bewertung von Femininität herleitet.

4.5.2 Otto Weiningers metaphysisches Konzept der Maßlosigkeit des weiblichen Sexualtriebs

In Divergenz zu Sigmund Freud geht Otto Weininger von der Maßlosigkeit des weiblichen Sexualtriebs aus. Veröffentlicht hat er seine darauf aufgebaute Theorie 1903 – ein halbes Jahr vor seinem Suizid – in „Geschlecht und Charakter“, einer Überarbeitung seiner Dissertation. Auch wenn Weininger seinen Ansatz auf fast 500 Seiten darlegt, weicht die Quantität seiner Veröffentlichung stark von Freuds umfangreichem Werk ab. Eine weitere Differenz in der Arbeit der beiden Wissenschaftler bildet die Vorgehensweise bei der Verifizierung ihrer Annahmen: Während Freud durch praktische Arbeit mit Patienten seine Thesen empirisch nachzuweisen sucht, setzt Weininger sich ausschließlich theoretisch mit bereits veröffentlichten Forschungsergebnissen auseinander und weist lediglich auf durchzuführende Experimente hin, „auf die er aber aus Zeitmangel verzichten müsse“[380]. Stattdessen entscheidet er „[e]igenmächtig […] höchst umstrittene wissenschaftliche Fragen. Aus der Menge der bekannten Ergebnisse wählt er diejenigen aus, die seine These bestätigen.“[381]

---

[377] Freud: XXXIII. Vorlesung. Die Weiblichkeit, S. 143.
[378] Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 65.
[379] Ebd., S. 65.
[380] Le Rider: Der Fall Otto Weininger, S. 67.
[381] Ebd., S. 67.

Weininger geht dabei ebenso wie Freud von der Grundannahme der menschlichen Bisexualität aus, die Weininger als eine psychische und physische definiert: „Jedes Individuum besitze seine eigene sexuelle Gleichung nach der Formel xM + yW.“[382] Er konstatiert, dass alle „*Eigentümlichkeiten des männlichen Geschlechtes […] irgendwie, wenn auch noch so schwach entwickelt, auch beim weiblichen Geschlechte nachzuweisen*“[383] seien sowie umgekehrt weibliche Eigenschaften sich ebenso bei Männern fänden. Diese männlichen und weiblichen Eigenarten ließen sich für jede Person in ein Verhältnis zueinander bringen, welches wiederum die Partnerwahl bestimme: Ein Mann, der beispielsweise zu drei Vierteln männliche und zu einem Viertel weibliche Eigenschaften in seiner Persönlichkeit vereine, suche demnach nach einer Partnerin, die zu einem Viertel männlich und zu drei Vierteln weiblich sei, damit „*immer ein **ganzer** Mann (M) und ein **ganzes** Weib (W) zusammen […] kommen*“[384]. Folglich könne es einen ganzen oder auch „*idealen Mann M und ein ideales Weib W*“[385] in einer Person nicht geben, sodass diese von Weininger als sexuelle Typen konstruiert werden, die er vom empirischen Mann bzw. der empirischen Frau unterscheidet. Gisela Brinker-Gabler weist jedoch darauf hin, dass diese Trennung von Konstrukt und Empirie in Weiningers Text nicht streng durchgehalten wird: „Was zunächst als Charakteristikum von W erscheint, wird zum Wesen der Frauen“[386].

Diesen sexuellen Typen werden divergente Eigenschaften zugesprochen, wobei W stets als etwas verstanden wird, „das transzendiert werden kann und transzendiert werden muß“[387]: „Das Männliche wird zum Prinzip des Geistigen überhaupt, das Weibliche wird vom Geist und damit von der Menschwerdung ausgeschlossen und mit Triebnatur identifiziert.“[388] Intellekt, Moral, Schöpferkraft, Willensfreiheit und damit auch Entscheidungsfähigkeit zeichnen demgemäß laut Weininger den Mann aus, während Gleichgültigkeit, Amoralität, Kuppelei, Abgestumpftheit und Passivität mit der Frau verbunden werden. Jacques Le Rider fasst Weiningers Geschlechterdefinition in folgenden dualistischen Begriffspaaren zusammen: „Geist – Körper, männlich – weiblich,

[382] Ebd., S. 67.
[383] Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 8, Hervorhebung im Original.
[384] Ebd., S. 34, Hervorhebung im Original.
[385] Ebd., S. 9, Hervorhebung im Original.
[386] Brinker-Gabler: Weiblichkeit und Moderne, S. 244.
[387] Ebd., S. 244.
[388] Ebd., S. 244.

Bewußtsein – Unbewußtes, Freiheit – Sexualität, Sittlichkeit – Stofflichkeit.“[389] Otto Weininger selbst formulierte folgendes Resümee: „[D]er Mann hat den Penis aber die Vagina hat Frau.“[390] Anders ausgedrückt entspricht Weiblichkeit für ihn einer „***universelle[n] Sexualität***“[391]. Da das Weibliche also – anders als das Männliche – nicht über die Triebhaftigkeit hinausreiche, wird das ‚absolute Weib‘ nicht nur als Ich-los eingestuft, sondern auch als unfähig zur Sublimation, denn „[a]lles, was nicht unmittelbar zur sexuellen Sphäre gehört, interessiert sie nicht“[392], sodass Weininger folgert: „*Die Frauen haben keine Existenz und keine Essenz, sie* ***sind*** *nicht, sie sind* ***nichts****!*“[393]

Ihre Mangelhaftigkeit bringen Frauen, seiner Meinung nach, zusätzlich in Form der Sünde, die jede Frau selbst sei, in die Welt und damit auch zum Mann, der in seinem reinen Typus „*das Ebenbild Gottes*“[394] sei. Der hier zum Ausdruck kommende Antifeminismus ist zwar nicht originär; neuartig an Weiningers Misogynie ist allerdings, „daß seine Theorien in ein metapsychologisches und kulturkritisches System eingegliedert sind, in dem das Weib gemeinsam mit dem Juden das absolut Negative und das Ferment der Dekadenz verkörpert.“[395]. Jacques Le Rider liest „Geschlecht und Charakter“ daher als „die Offenlegung der Widersprüche des patriarchalischen Denkens. Weininger lehnt den üblichen bürgerlichen Kompromiß zwischen Misogynie und ehelichem Bund ab. Aber sein Neo-Konformismus ist ein Ultra-Konformismus.“[396]

Ausgehend von einer geschlechtlichen Bisexualität kommen folglich sowohl Sigmund Freud als auch Otto Weininger zum Resultat einer Insuffizienz der Frau, obwohl Freud diese anhand mangelnder, Weininger dagegen mittels übermäßiger weiblicher Triebhaftigkeit herleitet. Demgemäß trugen beide Theorien zu einer wissenschaftlichen Begründung sowie Rechtfertigung der zur Jahrhundertwende ohnehin verbreiteten Misogynie bei. Gerade die Psychoanalyse nimmt aufgrund dessen in der feministischen Theoriebildung eine ambivalente Position ein: „Als Theorie der psychosexuellen Sozialisation ist

[389] Le Rider: Der Fall Otto Weininger, S. 170.
[390] Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 116.
[391] Ebd., S. 351, Hervorhebung im Original.
[392] Palmier: Otto Weininger, Wien und die Moderne, S. 88.
[393] Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 383, Hervorhebung im Original.
[394] Ebd., S. 398, Hervorhebung im Original.
[395] Le Rider: Der Fall Otto Weininger, S. 121.
[396] Ebd., S. 123.

die Psychoanalyse eine der wichtigsten Grundlagenwissenschaften feministischer Theorie, als patriarchalische Wissenschaft eine Zielscheibe ihrer Kritik.“[397]

[397] Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 61.

Vergleichende Textanalyse

I Konstruktionen weiblicher Libertinage und Mutterschaft: Schnitzlers „Frau Bertha Garlan“ und Reventlows „Ellen Olestjerne“

Zwar ist Mutterschaft sowohl innerhalb der Novelle „Frau Bertha Garlan“ als auch in Bezug auf den Roman „Ellen Olestjerne“ von zentraler Bedeutung, diese wird jedoch unter verschiedenen Schwerpunkten und eingebettet in unterschiedliche Situationen betrachtet: Die Erzählungen präsentieren different konstruierte Mutterfiguren, die in verschiedenartigen Standpunkten zu Formen weiblicher Libertinage gezeigt werden. Dabei ist hervorzuheben, dass Mutter- und Ehefrau-Figuren generell eigen ist, dass diese „keine festgelegten Figurationen wie etwa Femme fatale oder Femme fragile, sondern eine spezifische Frauenrolle darstellen, die sich erst in Bezug auf andere (Ehemänner, Kinder etc.) entwickeln kann“[398]. Da die gesellschaftlichen Ansprüche an den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ wie anfangs gezeigt gerade in der Vorstellung von Mutterschaft kumulieren, gewinnt die literarische Ausformung dieser Position „dann an Bedeutung, wenn in ihr der Bruch mit klassischen Rollenzuweisungen offensichtlich wird“[399]; die Analyse der Libertinage von Mutterfiguren korreliert demnach zugleich mit dem subversiven Potenzial der jeweiligen Erzählungen.

Bertha Garlan ist in die kleinstädtisch-bürgerliche Gesellschaft und ihr soziales Umfeld gut integriert und wird den mit ihrem Status als Mutter und Witwe verbundenen Rollenerwartungen gewissenhaft gerecht. Ihre Konzentration auf ihren Sohn wird allerdings durch eine sich anbahnende Affäre mit ihrem Jungendfreund Emil Lindbach verringert. Die mit einem solchen nicht ehelichen sexuellen Verhältnis einhergehenden Gefahren bzw. mögliche Folgen weiblicher Libertinage werden in der parallel zu Berthas Erlebnissen laufenden Nebenhandlung um das Ehepaar Rupius evident: Anna Rupius, die ihren gelähmten Ehemann zwar liebt, ihr Begehren jedoch mit einem Liebhaber in Wien auslebt, stirbt an den Folgen einer Abtreibung, die sie – trotz scheinbar vorhandenem Kinderwunsch – durchführen lässt, um ihre Ehe zu retten. Bertha zieht daher die Konsequenz, dass Frauen ihrer Sinnlichkeit lediglich in Verbindung mit einem Kinderwunsch innerhalb einer Ehe sicher nachgeben können.

[398] Catani: Das fiktive Geschlecht, S. 114f.
[399] Ebd., S. 121.

Im Gegensatz dazu wird in „Ellen Olestjerne“ eine von der Ehe vollkommen losgelöste Mutterschaft präsentiert. Ellen, die in Künstlerkreisen verkehrt und dort von einem Malerkollegen schwanger wird, versucht diese erste Schwangerschaft – auf Drängen des Erzeugers – durch eine Vernunftehe mit ihrem Verlobten, der nicht der Vater des Kindes ist, zu legitimieren und damit gleichzeitig das Kind zu versorgen. Ellen erleidet kurz nach der Hochzeit jedoch eine Fehlgeburt, die sie langfristig gesundheitlich stark einschränkt. Nach der Scheidung und einer langen Krankheit findet die Protagonistin in einer erneuten Schwangerschaft Halt, in deren Verlauf sie den Vater des Kindes bewusst ebenso wenig einzubeziehen plant wie später in die Erziehung des Kindes.

5 Frau Bertha Garlan

„‚Ich lebe nur für meinen Buben[.] […] Ich lasse mir nicht den Hof machen. Ich bin sehr anständig.‘“[400]

Die Novelle[401] „Frau Bertha Garlan“ entstand 1900 vorerst noch unter dem Arbeitstitel „Jugendliebe“[402] und wurde 1901 zunächst in drei Teilen in der „Neuen Deutschen Rundschau“[403] veröffentlicht, bevor auf Grundlage des Zeitschriftendrucks bereits im April 1901 eine selbstständige Buchausgabe im Fischer-Verlag erschien.[404] Die Schreibweise des Titels änderte sich – zusammen mit anderen orthographischen Eigenheiten des Texts – erst bei der Aufnahme der Novelle in die „Gesammelten Werke“ von 1912 zu „Frau Berta Garlan“.[405]

Mit dem Fokus auf die bereits im Titel benannte Protagonistin fällt diese Novelle in eine „Phase eines entscheidenden Perspektivewechsels“[406] innerhalb von Schnitzlers Werk, in der nun die gesellschaftliche Situation von und die aus doppelmoralischen Standards resultierenden Konsequenzen für Frauen aus deren Sicht präsentiert werden, statt v.a. männliche Protagonisten und deren Lebenszusammenhang zu zeigen.[407] In

---

[400] Schnitzler: Frau Bertha Garlan, S. 203. Zitate und Verweise auf die Novelle werden im Folgenden mit einfachen Seitenangaben und der Sigle „BG“ in Klammern im Haupttext angeführt.

[401] Trotz des eher großen, romanartigen Umfangs des Texts, kann „Frau Bertha Garlan“ aufgrund der typischen Gattungsmerkmale als Novelle eingeordnet werden. Auch Konstanze Fliedl argumentiert – trotz des Hinweises auf die im Untertitel der ersten Buchausgabe als „Roman“ angegebene Gattungsbezeichnung – plausibel für eine Einordnung „Bertha Garlans“ als Novelle. Vgl. Fliedl: Nachwort, S. 189f. Dem Vorschlag G. J. Weinbergers, „Frau Bertha Garlan“ als Bildungsroman einzustufen, kann an dieser Stelle nicht zugestimmt werden. Vgl. Weinberger: Arthur Schnitzler’s *Frau Berta Garlan*, S. 61. Stattdessen wird hier Konstanze Fliedls Position gefolgt, die überzeugend argumentiert, dass Berthas Lebensgeschichte den üblichen sozialen Status einer bürgerlichen Frau der Jahrhundertwende reflektiert, für dessen defizitäre Bildungsgeschichte Berthas abgebrochene Ausbildung im Konservatorium beispielhaft genannt wird, und die den klassischen Bildungsweg eines Bildungsromans eben nicht widerspiegelt. Vgl. Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 203. Anm. 19.

[402] Der Arbeitstitel verweist in „Textmotivik und Schreibimpuls […] auf die Wiederbegegnung Schnitzlers mit seiner ‚Jugendliebe‘ Franziska Reich, verehelichte Lawner (1862-1930)“. Hubmann; Schwentner: Vorbemerkung, S. 1. Weitere Informationen zur Beziehung von Arthur Schnitzler und Franziska Lawner, geb. Reich versammelt beispielsweise Renate Wagner. Vgl. Wagner: Frauen um Arthur Schnitzler, v.a. S. 13-21.

[403] Die Veröffentlichung erfolgte in den Heften 1 bis 3, also Januar bis März 1901. Vgl. Hubmann; Schwentner: Vorbemerkung, S. 8.

[404] Vgl. ebd., S. 8f.

[405] Diese orthographischen Änderungen wurden infolge der II. Orthographischen Konferenz von 1901 durchgeführt. Da sich diese Arbeit auf die von Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner herausgegebene historisch-kritische Ausgabe bezieht, wird hier der Schreibweise „Bertha“ gefolgt.

[406] Fliedl: Nachwort, S. 183.

[407] Alfred Doppler weist darauf hin, dass Schnitzler ab 1900 „aus der Perspektive der Frauen dar[stellt], wie diese in der Gesellschaft zurechtkommen, von der sie geformt werden, wie sie sich das Idealmodell

diesem Zusammenhang steht der in „Frau Bertha Garlan“ vorherrschende personale Erzählstil, der auf Berthas Sicht beschränkt ist und ihre Gedanken und Gefühle stellenweise in erlebter Rede wiedergibt. Zusätzlich kann der in einigen Textpassagen eingesetzte Tempuswechsel vom Präteritum ins Präsens als erzähltechnische Besonderheit herausgestellt werden, in der „sich die Darstellung von Bertas Bewußtseinsinhalten […] stark der Unmittelbarkeit des Inneren Monologs an[nähert]“[408].

Angewandt wird diese formale Gestaltung etwa in der Traumsequenz Berthas nach deren erster Wien-Reise, die auch auf inhaltlicher Ebene von spezieller Relevanz ist: So nutzt Arthur Schnitzler – für die Ausformung der Psyche Berthas im Allgemeinen sowie der Traumsequenz im Besonderen – Mechanismen, die auf Sigmund Freuds 1899 erschienene und auf 1900 vordatierte „Traumdeutung“ verweisen. In ihrer grundlegenden Studie zum „Traum in der literarischen Moderne“ deutet Michaela L. Perlmann Elemente aus Berthas Traum im Sinne der ‚Traumgesetze‘ Freuds beispielsweise als ‚Verdichtung‘ (als deren Merkmale sie ‚Identifikationen‘ und ‚Mischfiguren‘ in Berthas Traum findet), ‚sekundäre Bearbeitung‘, ‚Verschiebung‘ sowie ‚Tagesreste‘ und interpretiert auch ‚Traumsymbole‘ wie den Violinbogen Emils freudianisch.[409]

Daher wurde „Frau Bertha Garlan“ in der Forschung „als eine unmittelbare Reaktion auf die *Traumdeutung* betrachtet“[410]; zumal Schnitzler tatsächlich während der Arbeit an der Novelle Freuds Studie las. Gleichzeitig kann diese Sichtweise durch den Verweis auf Schnitzlers Annahme eines Mittelbewusstseins, welches dieser „in kritischer Abweichung von der Psychoanalyse voraussetzte“[411] und durch angemessene psychische Leistung als zugänglich erachtete, eingeschränkt werden; die Figur der Bertha demonstriere diese „Arbeit am ‚Mittelbewußtsein‘“[412].

5.1 Berthas Sozialstatus

Bereits der Titel der Novelle verweist durch die explizite Nennung der Anrede „Frau“ auf Bertha Garlans Familienstand und die damit einhergehende soziale Positionierung,

---

menschlichen Zusammenlebens vorstellen, er stellt dar, was sie denken und was sie erleiden.“ Doppler: Der Wandel der Darstellungsperspektive, S. 47.

[408] Fliedl: Nachwort, S. 192. Konstanze Fliedl konstatiert daher, dass „Frau Bertha Garlan“ „erzähltechnisch als unmittelbare Vorgängerin des *Lieutenant Gustl* gelten“ könne. Ebd., S. 193. 1924 veröffentlichte Arthur Schnitzler mit „Fräulein Else“ auch eine Monolognovelle aus weiblicher Erzählperspektive.

[409] Vgl. Perlmann: Der Traum in der literarischen Moderne.

[410] Fliedl: Arthur Schnitzler, S. 128.

[411] Ebd., S. 128.

[412] Ebd., S. 128.

die sich trotz des Todes ihres Ehemannes von der eines unverheirateten Fräuleins unterscheidet.[413] So wird Bertha zu Beginn der Novelle bei einem Spaziergang „ganz allein mit ihrem Buben“ (BG S. 135) gezeigt, der die beiden u.a. auch am Grab ihres verstorbenen Mannes vorbeiführt; wobei sie allerdings „kaum mehr die leiseste schmerzliche Bewegung“ (BG S. 136) empfindet. Untermalt wird diese Eingangsbeschreibung von einer Darstellung der Bertha umgebenden Natur. Derart „präludieren die Anfangssätze bereits das Gesamtthema“[414] und weisen beispielsweise mit der für Mitte Mai ungewöhnlich „schwüle[n] Luft“ (BG S. 136) auf Berthas „Resexualisierung“[415] voraus.
Nach dieser Präsentation Berthas in den für sie zentralen Rollen als Mutter und Witwe wird Berthas Jugend bis hin zu ihrer Ankunft in der Kleinstadt[416], in der sie nun lebt, analeptisch vorgeführt: Die aus einer gutbürgerlichen, in Wien ansässigen Familie stammende Protagonistin besucht als Jugendliche ein Konservatorium und träumt davon, „als eine große Klaviervirtuosin, vielleicht als Gattin eines Künstlers, in der Welt umherzuziehen“ (BG S. 137). Bertha hat demnach ehrgeizige Zukunftsvisionen, die sich zwar auf ein künstlerisches Umfeld beziehen, durch die Einschränkung der eigenen Karrierepläne von der Künstlerin zur Künstlergattin bewegen sich diese allerdings zugleich innerhalbs eines bürgerlichen Rahmens, in dem – wie im Zusammenhang mit den Erläuterungen zur geschlechtsspezifischen Dichotomisierung gezeigt – der Mann als öffentlich agierender Teil des Ehepaares gleichzeitig die ökonomische Versorgung der Familie gewährleistet, während die Frau sich im Hintergrund hält und ausschließlich Sorge für innerfamiliäre Belange trägt. Als Berthas Vater ihr den Konservatoriums-Besuch plötzlich untersagt, „wodurch sowohl ihre Aussichten auf eine Künstlerlaufbahn, als ihre Beziehungen zu dem jungen Violinspieler, der seither so berühmt geworden war, ein Ende nahmen“ (BG S. 137), fügt Bertha sich dennoch protestlos. Sie lässt also den Vater eine ihre Zukunft möglicherweise maßgeblich beeinflussende Entscheidung treffen und arrangierte sich mit der fremdbestimmten Situation, sodass sie mit dem Gehorsam gegenüber den Eltern die gesellschaftlichen Ansprüche an ein junges Mädchen musterhaft erfüllt. Ihr späteres Eingeständnis der Nervosität bei einem Laienkonzert in

[413] Auf die Relevanz dieser Bennenung Bertha Garlans im Titel weist beispielsweise auch Willa Elizabeth Schmidt hin. Vgl. Schmidt: The Changing Role, S. 115.
[414] Doppler: Der Wandel der Darstellungsperspektive, S. 47.
[415] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 35.
[416] Konstanze Fliedl identifiziert mit dem Hinweis, dass der namenlos bleibende Ort „als Prototyp einer Provinzkleinstadt gelten“ könne, nachvollziehbar „das niederösterreichische Krems“ als Vorbild für den Handlungsort der Novelle. Fliedl: Nachwort, S. 187.

der Provinzstadt (vgl. BG S. 144) sowie Emils Einschätzung ihres nicht ausreichenden Talents (vgl. BG S. 201) deuten zwar auf eine mangelnde Bühneneignung Berthas hin, die ihre Träume von einer Künstlerkarriere im Nachhinein inadäquat erscheinen lassen; die Entscheidung, die Ausbildung nicht weiter fortzusetzen, wird jedoch ausschließlich auf den Willen des Vaters zurückgeführt, den Bertha in angepasster Unselbstständigkeit und zeittypischer dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter' entsprechender Passivität hinnimmt.

Ebenso akzeptiert sie fraglos das Ende ihrer Beziehung zu Emil Lindbach, dem im obigen Zitat erwähnten Violin-Virtuosen. Auch diese Jugendliebe Berthas verläuft in gesellschaftlich anerkannten Formen des Briefverkehrs, gemeinsamen Spaziergängen und dem harmlosen Austausch von Zärtlichkeit. Eine Bemühung Emils, Bertha auch körperlich näher zu kommen, lehnt die Protagonistin dagegen ab und weist ihn stattdessen „streng zurecht[…]" (BG S. 163), sodass Bertha sich auch diesbezüglich als musterhaft tugendsam erweist. Auf diese Weise verwirklicht Bertha das anfänglich erläuterte weibliche Ehrkonzept, das Tugend als Garant für Loyalität betrachtet und entsprechend als Grundlage für eine potenzielle Heirat bewertet.

Dennoch ergeben sich für Bertha keine erneuten Möglichkeiten, eine Ehe einzugehen, nachdem sie zwei (weitere) Bewerber abgelehnt und der Vater sein Vermögen durch einen Bankrott verloren hat. Da eine konventionelle bürgerliche Mädchenerziehung auf die Versorgung im Rahmen einer vorteilhaften Hochzeit ausgerichtet ist, wird Bertha nun mit Vorwürfen der Eltern konfrontiert, dass sie immer noch ledig ist. Als die Eltern kurz nacheinander sterben und Bertha nicht mit Unterstützung durch ihre Brüder rechnen kann, hilft ihr Victor Mathias Garlan, ein entfernter Verwandter der Mutter, der Bertha bereits früher „in etwas unbeholfener Weise den Hof gemacht" (BG S. 137) hat. Obwohl sie als junges Mädchen Victors Interesse an einer Beziehung offenbar nicht teilte, nimmt sie seinen Heiratsantrag nach den Beerdigungen der Eltern „mit dem Gefühl der tiefsten Dankbarkeit an" (BG S. 138). Da Bertha Victor demnach zwar schätzt, aber nicht liebt, kann zumindest aus ihrer Sicht von einer typischen Versorgungsehe gesprochen werden. Bertha folgt hier also erneut der Norm, statt eigenverantwortlich zu handeln und sich „vielleicht durch Lektionen ihr Brot selbst zu verdienen" (BG S. 138). Stattdessen zieht sie nach einer bescheidenen Hochzeitsreise und für sie eher enttäuschenden ersten sexuellen Erfahrungen zu ihrem Mann in die Provinzstadt, in der sie zur

Erzählzeit immer noch lebt. Damit begibt Bertha sich insgesamt von der Verfügungsgewalt des Vaters umgehend in die Victors. Ihren stets betonten Anstand bringt sie dabei im Tausch gegen die durch Victor gewährleistete ökonomische Sicherheit in die Ehe ein. Wie in der sozialhistorischen Hinführung erläutert fungiert dieses Vorgehen als Sicherung patriarchalischer Machtstrukturen, von denen Bertha – beispielsweise durch eigene Erwerbstätigkeit – nicht abzuweichen plant. Abgesehen von ihrem (vorangeschrittenen) Alter bei der Hochzeit durchläuft Bertha also den durchschnittlichen weiblichen Werdegang in idealtypischer Form; bei keiner der weiteren analysierten Frauenfiguren wird dieser Prozess derart exemplarisch sowie deutlich sichtbar.

Zur Zeit der Hochzeit ist Bertha 26 Jahre alt und damit „aus zeitgenössischer Sicht eine ‚alte' Braut"[417]; nach dreijähriger Ehe verstirbt ihr Mann, was zur Erzählzeit wiederum drei Jahre zurück liegt, sodass Berthas Alter zur Zeit der Erzählung auf 32 Jahre rekonstruiert werden kann.[418] Wie oben bereits angedeutet, trauert Bertha inzwischen nicht mehr um Victor, denkt allerdings auch nicht an eine Wiederverheiratung; zumal „sich noch Niemand gezeigt [habe], an den sie in dieser Hinsicht ernstlich denken mochte." (BG S. 140) Zwar versucht Herr Klingemann im Erzählverlauf immer deutlicher, sich Bertha anzunähern, ihr Schwager kommt häufig scheinbar scherzhaft auf sie zu und auch ihr 19-jähriger Neffe Richard flirtet mit ihr; aus unterschiedlichen Gründen zieht Bertha jedoch keinen der drei Männer als Heiratskandidaten in Betracht. Allerdings verwendet die Heldin auch kaum Zeit darauf, sich mit dem Gedanken an eine zweite Ehe zu beschäftigen, sondern kümmert sich vorrangig um ihren fünfjährigen Sohn Fritz, dessen Erziehung sie zu Beginn der Novelle als Lebensinhalt betrachtet. Sie erfüllt somit nicht nur die zur Jahrhundertwende an eine Mutter gestellten Anforderungen der liebevollen Fürsorge und aufopferungsvollen Betreuung ihres Kindes, sondern auch die an eine Witwe erhobenen Ansprüche der Loyalität für den verstorbenen Mann sowie der Triebunterdrückung bis zu einer erneuten Hochzeit. Daher kann zusammengefasst werden, dass Bertha zunächst „sukzessiv die Rollen der gehorsamen Tochter, der treuen Gattin und der trauernden Witwe [realisiert], die ihr […] die konfliktlose Übereinstimmung mit ihrer Umgebung"[419] gewährleisten.

---

[417] Ebd., S. 186.
[418] Konstanze Fliedl rekonstruiert zusätzlich dazu die Handlungszeit anhand des auf Victor Garlans Grabstein angegebenen Todesjahrs auf Mai 1898. Vgl. ebd., S. 186.
[419] Thomé: Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland', S. 649.

Diese Konformität mit den an sie gestellten Rollenerwartungen geht mit einer Akzeptanz der in der bürgerlichen Gesellschaft üblichen Moralvorstellungen einher. Im Eingangszitat, in dem Bertha nicht nur die zentrale Bedeutung ihres Sohnes herausstellt, sondern diese auch mit der Negierung neuer Liebesverhältnisse verbindet, wird diese Internalisierung der gesellschaftlichen Normen exemplarisch deutlich. Zugleich verweist Bertha auf ihre ‚Anständigkeit' als Verhaltensmotivation und somit auf die Analogie vom externen gesellschaftlichen und Berthas verinnerlichtem, persönlichen Anspruch an sich selbst; wobei Bertha mit ‚Anständigkeit' einen recht abstrakten Begriff nutzt, der mit jeweils zeitspezifischen Normen und Werten gefüllt ist und dessen Bedeutungshorizont sich hier auf die eingangs erläuterten Tugendvorstellungen der bourgeoisen Gesellschaft der Jahrhundertwende bezieht.

Auch Berthas Erwerbstätigkeit ist nicht vor einem emanzipatorischen – beispielsweise im Rahmen der ‚geistigen Mütterlichkeit' zu verortenden –, sondern vielmehr vor einem ökonomischen Hintergrund zu betrachten. Denn sie bessert ihre eher geringe Witwenrente durch Klavierlektionen auf, die sie u.a. in der Familie ihres Schwagers erteilt, der Bertha und Fritz auf diese Weise finanziell unterstützt; zumal Bertha ohnehin recht häufig bei dessen Familie zu Gast ist. Neben der Verdienstmöglichkeit vermutet der Bertha recht unangenehme Herr Klingemann, dass die Musik ihr „Alles ersetzen muß" (BG S. 142) und spielt so auf eine sublimierende Funktion des Klavierspielens an; in einem ähnlichen Rahmen kann auch die intensive Beschäftigung mit ihrem Sohn betrachtet werden.

Als Bertha sich im Frühling nicht nur langweilt, sondern auch schlechter schläft und immer häufiger „Regungen von jugendlichen Wünschen" (BG S. 140) verspürt, führt dieses „unbestimmte[…], nicht wirklich erkannte[…] Bedürfnis nach Sinnlichkeit"[420] nun erstmals zu Konflikten mit den an ihre Position als Witwe geknüpften Erwartungen. Diesen Zwiespalt von internalisierter Moral und wieder aufkommendem Begehren versucht Bertha durch einen Konstruktionsprozess zu lösen, in dem sie ihren Jugendgeliebten Emil zur großen und einzigen Liebe ihres Lebens stilisiert. Durch dieses Vorgehen beabsichtigt Bertha ihre Sehnsucht und den Wunsch, eine sexuelle Beziehung einzugehen, durch Liebe zu legitimieren. Das rein körperliche Verhältnis rechtfertigt Bertha nachträglich mit dem Verweis darauf, dass Emil sie letztendlich sowieso heiraten wer-

[420] Paetzke: Erzählen in der Wiener Moderne, S. 97.

de, da sie schließlich eine „so vortreffliche Hausfrau“ (BG S. 236) sei. Auch ihre nicht normkonforme Affäre ist demnach begleitet von einer „Hoffnung, sich ihre Wünsche in gesellschaftlich tolerierter Weise erfüllen zu können“[421]. Beide Aspekte kombinierend wird dieses Vorgehen dadurch potenziert, dass Bertha ihr Begehren nicht lediglich in eine Zweckehe, sondern in eine gesellschaftlich deutlich positiver bewertete Liebesheirat überführen möchte.

Die Divergenz von Berthas Begehren und den internalisierten Gesellschaftsnormen wird in der Topografie der Novelle widergespiegelt, innerhalb derer die Kleinstadt „als Ort der bürgerlichen Welt [fungiert] und […] mit ehelicher, normkonformer Erotik […] oder aber mit stark abgewerteter, normverletzender Erotik verbunden“[422] wird. Für letztere steht beispielsweise Herr Klingemann, der nicht nur ein Verhältnis mit seiner Köchin und einer Tabaktrafikantin hat, die ihn wiederum mit einem Hauptmann betrügt (vgl. BG S. 141), sondern auch vor Jahren eine Affäre mit Berthas Schwägerin Albertine unterhielt (vgl. BG S. 240f.). Wien wird dagegen als „Ort der abweichenden Welt […] dem Künstlertum zugeschrieben und […] mit normverletzender Erotik korreliert“[423]. In Wien findet schließlich nicht nur Berthas sexuelle Begegnung mit Emil statt, sondern dort trifft auch Anna Rupius ihren Geliebten. Beide Bereiche sind „durch die stillschweigende Billigung der kleinstädtischen Gesellschaft miteinander verbunden“[424], sodass illegitime, nicht offen im provinziellen Milieu ausgelebte Beziehungen dort solange toleriert werden, wie sie keine sichtbaren Konsequenzen – wie beispielsweise Annas Schwangerschaft – nach sich ziehen. Die Großstadt wird außerdem mit Jugend sowie Vergangenheit verbunden: Denn sowohl für die Ehepaare Garlan und Rupius als auch für Herrn Klingemann erfolgt „der Raumwechsel von Wien in die Provinz im Zeichen der Resignation“[425] und vollzieht sich beispielsweise aus Gründen des Alters sowie der Krankheit.

Allein die Lähmung des Herrn Rupius und die aus seiner Krankheit resultierende Impotenz sind als Gründe für Annas Affäre in Wien anzuführen, die diese aus rein sexuellen Motiven eingeht, während sie keinen Zweifel an ihrer emotionalen Bindung an ihren Mann lässt, den sie aufrichtig und ausschließlich liebt (vgl. BG S. 254) und der ihre

[421] Wicke: Jenseits der Lust, S. 69.
[422] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 23f.
[423] Ebd., S. 24.
[424] Thomé: Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘, S. 667.
[425] Lukas: Das Selbst und das Fremde, S. 40.

Liebe ebenso unverhüllt erwidert. Vor sozialhistorischem Hintergrund ergibt sich für das Ehepaar Rupius daher eine heikle Situation, da wie anfänglich erläutert einerseits sowohl der Ehezweck als auch die geschlechtlich bestimmte bürgerliche Weiblichkeit erst durch Generativität als erfüllt betrachtet wird und das Ehepaar diesen Anspruch – bedingt durch die Lähmung des Mannes – nicht erfüllen kann. Andererseits wird von der Ehefrau vollkommene Loyalität und Treue ihrem Mann gegenüber verlangt, die sich nicht nur auf affektive Liebe beschränkt, sondern v.a. auch die körperliche betrifft, um die Paternitätsfrage zu sichern. Anna muss sich also über gesellschaftliche Normen hinwegsetzen, um ihre sinnlichen Bedürfnisse auszuleben, sodass in der Provinzstadt Gerüchte entstehen. Bertha erkennt die problematischen Aspekte dieser Beziehung zunächst jedoch nicht, sondern überhöht diese stattdessen „zur Tugend. Bis zur zynischen Stilisierung des unfreiwilligen, durch die Krankheit bedingten Leidens reicht die von der Figur verinnerlichte Sexualmoral.“[426] Dass Anna an den Folgen eines (offenbar nicht sachgemäß durchgeführten) Schwangerschaftsabbruchs stirbt, spiegelt die Relevanz der zu Beginn thematisierten politischen Modernisierungstendenzen im Rahmen der Frauenbewegung; in diesem Zusammenhang ist v.a. das Engagement des „BfMS“ sowohl für Aufklärung über Schwangerschaftsverhütung als auch für die Abschaffung des § 218 zu nennen. Berthas Trauer über den Verlust Annas führt jedoch nicht zu einer Form politischer Aktivität, sondern zu Resignation.

Zusammengefasst erfüllt Bertha die an sie gerichteten gesellschaftlichen Anforderungen prinzipiell durchgängig von ihrer Jugend an, in der sie sich nicht vom Jugendfreund verführen lässt und die Entscheidungen der Eltern gehorsam akzeptiert, über ihre Zeit als treue Ehefrau und fürsorgliche Mutter bis hin zu ihrem Status als ehrbare Witwe. Der Beginn der Novelle zeigt Bertha folglich als gut integriert sowohl in die kleinstädtische Gemeinschaft im Allgemeinen als auch in die Familie des Schwagers im Speziellen. Erst als Bertha Anzeichen sinnlichen Begehrens zu spüren beginnt, gerät sie in Konflikt mit ihrer Rolle als normkonforme Witwe, mit der ihre Sehnsucht nicht vereinbar ist. Sie versucht folglich, ihr Dilemma durch eine Legitimierungsstrategie zu lösen, schafft es aber nicht, ihre Moralvorstellungen zu überschreiten und resigniert schließlich am Ende der Novelle. Diesen Verzicht beschreibt Michaela L. Perlmann als Folge der Kombination aus rigiden gesellschaftlichen Vorschriften und Berthas frag-

[426] Paetzke: Erzählen in der Wiener Moderne, S. 103.

loser Übernahme dieser Normen: „Berta ist damit keineswegs einfach Opfer sozialer Zwänge, ihr Scheitern kommt von innen heraus.“[427]

5.2 Berthas Weiblichkeitskonstruktionen

Berthas Weiblichkeit wird im gesamten Text nicht infrage gestellt oder durch männlich konnotierte Eigenschaften differenziert, sodass Bertha die Anforderungen an den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ weitestgehend erfüllt. Berthas *sex* sowie *gender* kann demnach als eindeutig weiblich bestimmt werden; da sich ihr Begehren ausschließlich auf Männer richtet, kann dieses als heterosexuell eingeordnet werden.

Insgesamt erfolgen die Konstruktionen Berthas aufgrund der Erzählperspektive der Novelle v.a. über ihre eigenen Gedanken und Handlungen. Die personale Erzählweise erlaubt keine Einblicke in die Innenwelt anderer Figuren, sodass Meinungen anderer über Bertha deren wörtlichen Äußerungen entnommen werden müssen. Die Fokussierung der Perspektive auf die Protagonistin, die sich teilweise in erlebter Rede verdichtet, gestattet allerdings Einsicht in Berthas Bewusstseinsprozesse und präsentiert den Lesenden – so beispielsweise durch den Traum nach der ersten Wien-Reise – Informationen, die der Figur selbst nach dem Erwachen kaum noch zur Verfügung stehen. Die Kleidung Berthas, die eine entscheidende Rolle bezüglich ihrer Selbst- und Fremdwahrnehmung spielt, bildet einen weiteren wichtigen Konstruktionsmechanismus.

5.2.1 Die Konstruktion Berthas als Witwe

Irmgard C. Taylor beschreibt die Besonderheit der literarischer Ausgestaltung des Witwen-Status als „reizvolle Kombination von Ehrbarkeit und erotischer Erfahrung“[428], die erst besonderes Interesse weckt, „wenn die Witwe als moralisch bedenklich gestaltet wird“[429]. Bertha ist mit 32 Jahren eine recht junge Witwe, die als hübsch beschrieben und durch die damit einhergehende körperliche Attraktivität als begehrenswerte Frau wahrgenommen wird. Obwohl die aufgrund ihres Status geforderte sexuelle Integrität (eine offen ausgelebte) Libertinage prinzipiell ausschließt, wird ihr Potenzial, eine Liebesbeziehung einzugehen, dennoch von anderen Figuren erkannt. So merkt Doktor Friedrich beispielsweise vor Berthas erster Wien-Reise an, „sie fahre sicher zu einem

[427] Perlmann: Arthur Schnitzler, S. 152.
[428] Taylor: Das Bild der Witwe in der deutschen Literatur, S. 104.
[429] Ebd., S. 104.

Rendezvous“ (BG S. 156) und ihr Schwager fragt nach eben diesem Ausflug: „‚[…] Hast du ein Abenteuer gehabt?‘“ (BG S. 174). Auch Emil spielt auf mögliche Liebesverhältnisse Berthas an, wenn er beim ersten Wiedersehen gerne wissen möchte, was Bertha seit dem Tod ihres Mannes erlebt habe (vgl. BG S. 203). Außerdem flirtet Berthas jugendlicher Neffe Richard gern mit seiner „schöne[n] Tante“ (BG S. 149) – ein Verhalten, das diese sich meist zunächst gefallen lässt, ihn schließlich aber doch maßregelt. Herrn Klingemanns Liebesgeständnis (vgl. BG S. 188) weist sie dagegen gleich als „unerhört“ (BG S. 188) zurück, sodass insgesamt deutlich wird, dass Bertha zunächst die einer Witwe von der Gesellschaft zugeschriebenen Attribute übernimmt und verwirklicht. Die sie umgebenden Männer verweisen durch Sprechakte zwar auf ihr libertinäres Potenzial, dieses lehnt die Protagonistin jedoch konsequent ab.

Die Gebote der sexuellen Enthaltsamkeit, Tugendhaftigkeit und Loyalität zum verstorbenen Ehemann hat Bertha demnach derart verinnerlicht, dass sie sich nicht einmal eher harmlose Romanzen gestattet. Etwaige Trauer um Victor kann jedoch nicht als Grund für diese Zurückhaltung angeführt werden, da sie die Trauerphase bereits überwunden hat (vgl. BG S. 139f.) und den Friedhofsbesuch lediglich als Spaziergang wahrnimmt (vgl. BG S. 136). Der Gang zum Grab kann folglich als äußere Bestätigung bzw. als bewusst ausgeführter performativer Akt gewertet werden, der Berthas Status als Witwe immer wieder für ihre Mitmenschen sichtbar macht und Bertha selbst stetig dieser Rolle versichert.

Eine ähnliche Funktion kann Victors Porträt zugeschrieben werden, das noch immer in Berthas Schlafzimmer über ihrem Bett hängt (vgl. BG S. 232). Obwohl sie bereits in den ersten Ehe-Tagen merkt, „daß sie keine Liebe für ihn fühlte“ (BG S. 139), und sich diese auch im Verlauf der Ehe nicht entwickelt, nimmt Bertha das Bild nach Victors Tod weder von der Wand, noch hängt sie es in einen anderen Raum. Erst nach dem Geschlechtsverkehr mit Emil fragt die Protagonistin sich, ob das Portät „weiter da hängen dürfe“ (BG S. 232). Auch Victors Abbild repräsentiert demnach die eheliche Bindung Berthas an ihren verstorbenen Mann und die damit einhergehenden – auch über dessen Tod hinaus geltenden – Pflichten Berthas. Das Bild an seinem Platz zu lassen fungiert so als performativer Akt, der Bertha ihres Status als Witwe versichert; die durch die Positionierung erzwungene stete Betrachtung des Abbilds erneuert diesen kontinuierlich. Das Porträt abzunehmen (ebenso als performativer Akt gedeutet) würde Bertha im

Umkehrschluss von der Erinnerung an ihre Pflichten und damit einhergehend ihrem Witwen-Status befreien, sodass sie in die Position der Geliebten Emils übergehen könnte. Dass Bertha passiv überlegt, ob das Bild weiterhin am angestammten Platz hängen darf, verweist lediglich auf die Prinzipientreue der Heldin: Denn da durch die Affäre mit Emil ihre Position als ehrbare Witwe gefährdet ist, erscheinen ihr die äußeren Zeichen ihres Renommees nicht mehr legitim. Dieser Prozess wird durch den Umstand, dass Victor das Porträt „zum Gedächtniß an den Hochzeitstag" (BG S. 145) aufnehmen ließ, zusätzlich verstärkt.

Als Bertha ihr lange unterdrücktes Begehren im Verlauf der Novelle jedoch immer deutlicher wahrnimmt, wünscht sie sich von diesen Verpflichtungen entbunden zu sein und sich frei, d.h. ohne Rücksicht auf die mit ihrem Status verbundenen Konventionen, bewegen zu können. Frau Martin, die ihre Sinnlichkeit innerhalb ihrer Ehe und damit einem gesellschaftlich akzeptiertem Rahmen auslebt und dies obendrein öffentlich zeigt, wird von Bertha negativ bewertet. Nachdem Frau Martin im Haus des Schwagers öffentlich Zärtlichkeiten mit ihrem Mann tauschte (vgl. BG S. 148), lässt Bertha das Paar im Traum – also nicht bewusst – durch Emil mit dem Geigenbogen[430] zurechtweisen. So erweist Bertha sich diesbezüglich, ohne es sich einzugestehen, als eifersüchtig. In einem späteren Gespräch mit Frau Martin über Berthas und Annas gemeinsame Wien-Reise, in dem Frau Martin Bertha über Anna Rupius und deren von Frau Martin vermutete Affäre auszufragen versucht, zeigt Bertha sich als „ganz entrüstet" (BG S. 176) über Frau Martins offene Ausdrucksweise. Frau Martins Anspielungen auf die Impotenz des Herrn Rupius und die daraus gefolgerte Vermutung, Frau Rupius habe eine Affäre, beantwortet die Protagonistin daher mit einem Hinweis auf ihre eigene Abstinenz: „‚[A]uch ich bin noch keine alte Frau, und Sie sehen, daß man sehr gut so leben kann.'" (BG S. 176) Berthas immer deutlicher zum Ausdruck kommendes, aber dennoch kaum eingestandenes Begehren, markiert jedoch, dass sie im Gegenteil so eben nicht ‚sehr gut leben kann'. Bertha scheint daher nicht nur Frau Martin, sondern auch sich selbst eben dieser – an sich nicht mehr vorhandenen – Behaglichkeit versichern zu wollen, indem sie ihre Zufriedenheit in einem Sprechakt formuliert.

Deutlicher wird dieser Aspekt der Selbstüberzeugung, wenn Bertha während ihres ersten Wien-Aufenthalts, nachdem sie sich genau dies gewünscht hatte, von einem Mann

[430] Auf die Bedeutung des Geigenbogens als Symbol sexueller Potenz verweist bereits Theodor Reik. Vgl. Reik: Arthur Schnitzler als Psycholog, S. 181.

angesprochen wird. Die Heldin ist von dieser Situation jedoch überfordert, sodass sie sich ihre Ehrbarkeit vergegenwärtigen muss: „Nein, nein, sie ist eine anständige Frau“ (BG S. 166). Auch auf Emils Frage, was Bertha seit dem Tod ihres Mannes erlebt habe, antwortet sie wie eingangs zitiert mit Verweis auf ihre Tugend (vgl. BG S. 203). Diese Selbstbezeichnung kann im Sinne Judith Butlers – und hier speziell in ihrer Verknüpfung der Sprechakt-Theorie John Austins und der Theorie der Anrufung Louis Althussers – als performativer Akt begriffen werden. Durch dessen Zitat-förmige Wiederholung versucht Bertha sich ihrer Tugendhaftigkeit zu versichern und dies, wie gezeigt, besonders in Situationen, in denen sie ebendiese als gefährdet betrachten kann. Gerade in diesen Momenten der Verunsicherung versucht Bertha demnach, ihre Identität als sittsame Witwe herzustellen und zu stabilisieren. Berthas Beteuerung „‚[…] Ich bin sehr anständig[…]‘“ (BG S. 203) fungiert dementsprechend als Anweisung an sie selbst, Sittsamkeit zu zeigen und derart die gesellschaftliche Norm zu erfüllen. Berthas Selbstbenennung kann folglich als Versuch gedeutet werden, sich erneut an das Ideal einer unbescholtenen, ehrenwerten Witwe anzunähern.

Diese Konstruktionsprozesse zeigen auf, dass Berthas Verwirklichung ihrer sozialen Rolle als tugendhafte, abstinente Frau – obwohl sie die entsprechenden Gesellschaftsnormen und -werte prinzipiell internalisiert hat – nicht mit ihren persönlichen Wünschen sowie ihrem Begehren übereinstimmt. Stattdessen muss Bertha sich durch performative (Sprech-)Akte und Konstruktionsprozesse stetig neu als an gesellschaftliche Vorgaben angepasste Witwe konstituieren. Dadurch dass dieses Verhaltensrepertoire als unnatürlich, oktroyiert und instabil entlarvt wird, wird ein Teil des subversiven Potenzials der Novelle sichtbar.

5.2.2 Die Konstruktion Berthas als Berufstätige

Obwohl sie als Jugendliche ein Konservatorium besucht hat und von einer eher unbürgerlichen, musikalischen Karriere träumte, dient Berthas Erwerbstätigkeit keinerlei emanzipatorischem Zweck; die eingangs dargestellten politischen Modernisierungstendenzen werden in Bezug auf Berthas Berufstätigkeit also nicht sichtbar. Zwar ist Bertha immer noch an Kunst interessiert und liest in der Zeitung gewohnheitsmäßig die Kunstnachrichten stets zuerst (vgl. BG S. 144), doch tritt sie nicht öffentlich als Pianis-

tin auf.[431] Stattdessen arbeitet sie als Klavierlehrerin, wenngleich sie sich durch ihre Hochzeit eigentlich davor hatte schützen wollen, Lektionen geben zu müssen (vgl. BG S. 138). Die traditionelle Bewertung weiblicher Berufstätigkeit als Zwischenstation bis zur Ehe wird dementsprechend implizit von Bertha mitgetragen, da sie eigenen Erwerb durch ihre Hochzeit zu vermeiden versucht. Weil Bertha, nach dem plötzlichen Tod ihres Ehemanns, jedoch lediglich eine geringe Witwen-Rente zur Verfügung steht, findet ihre Schwägerin Albertine durch die Bitte, ihren beiden Kindern Klavierunterricht zu erteilen, „eine liebenswürdige Art […], die Wittwe zu unterstützen, ohne daß es wie ein Almosen ausgesehen hätte“ (BG S. 139) und organisiert zudem weitere Lektionen in anderen Familien der Kleinstadt. An diesem Arrangement ist Bertha in keiner Weise beteiligt, sodass sie diesbezüglich als passiv, unselbstständig und gleichsam desinteressiert beschrieben werden kann.

Die mit ihrer Tätigkeit einhergehende Beschäftigung sowie der zusätzliche Verdienst scheinen sie zwar zufrieden zu stellen, jedoch entwickelt sie meist wenig Freude am Unterricht. So zeigt sie sich den Mahlmann-Zwillingen gegenüber als streng und ungeduldig und gestaltet den Unterricht erst milder, als sich die Aussicht auf ein Treffen mit Emil ergibt (vgl. BG S. 180). Von dieser Verabredung und Berthas damit verbundener Verunsicherung sind auch die folgenden Klavierstunden beeinflusst. So empfindet sie die Fingerübungen und Skalen der Mahlmann-Zwillinge zunächst als „unerträglich“ (BG S. 233), dann jedoch „hörte sie nicht mehr zu und ließ ihre Gedanken ins Freie schweifen“ (BG S. 233). Obwohl Bertha ganz offensichtlich abgelenkt ist und den Übungen ihrer Schüler nicht richtig folgt, betrachtet sie es als „ein schreckliches Los, dasitzen [zu] müssen und diesen talentlosen Fratzen Klavierlektionen geben [zu] müssen“ (BG S. 234). Auch das Klavierspiel Ellys und Richards verfolgt Bertha am gleichen Tag nur unaufmerksam und denkt stattdessen über Emil nach. In der aus diesen Gedankengängen resultierenden Unruhe fühlt sie sich „nahe daran verrückt zu werden über dieses elende Geklimper“ (BG S. 235). Bertha präsentiert sich in diesen Passagen als ungeduldige, strenge und abwesende Lehrerin, die sich im Verhalten gegenüber ihren Schüler*innen von ihrem Befinden leiten lässt. Ihrer Unzufriedenheit entsprechend

[431] Auch privat fehlt es Bertha teilweise an Enthusiasmus und Leidenschaft für ihre eigenen künstlerischen Fähigkeiten, sodass sie abends „nicht eben aus Begeisterung für die Musik, sondern um nicht gar zu früh zu Bett zu gehen“ (BG S. 145) Klavier spielt. Erst als sie Kontakt zu Emil aufnimmt und über die Musik eine Gemeinsamkeit herzustellen versucht, erhält das Musizieren erneut einen größeren Stellenwert für sie.

äußert sie Unmut über ihre berufliche Situation und glaubt, es sei ihr „nicht möglich, so weiter zu existiren, in keiner Hinsicht!“ (BG S. 235) Kurz darauf revidiert sie diese Aussage jedoch, indem sie erklärt, wie unkompliziert sich diese Verdienstmöglichkeit gestaltet (vgl. BG S. 245); zumal sie aufgrund ihrer wirtschaftlichen Verhältnisse ohnehin keine andere Option hat als weiterhin Klavierunterricht zu erteilen (vgl. BG S. 234). Bertha scheint diese Tätigkeit also primär aufgrund ihrer finanziellen Situation auszuführen und weniger aus Freude am Klavierspiel oder gar am Unterrichten. Zugleich ist zu berücksichtigen, dass Berthas Handlungsweise als Lehrerin ebenso von ihren unsicheren Gefühlen gegenüber Emil beeinflusst ist wie ihr generelles Auftreten sowie ihre Gedankengänge. Eine Optimierung ihrer beruflichen Situation, beispielsweise durch eine Form der (didaktischen) Weiterbildung, zieht Bertha jedoch prinzipiell nicht in Betracht, sodass ihre Qualifikationen generell stagnieren.

Zusätzlich wird Berthas Tätigkeit als Hauslehrerin vor ihrem Wiedersehen mit Emil durch ihre Kleiderwahl gespiegelt: Denn Bertha bemerkt, dass sie in ihrem schlichten grauen Kleid „wie eine Gouvernante in einem gräflichen oder fürstlichen Hause“ (BG S. 197) aussehe. Derart entfernt sie sich vom Status der Witwe – und damit zugleich auch dem der Mutter –, dessen Ansprüche sie wie oben gezeigt nur schwer mit ihren Wünschen vereinbaren kann, und nähert sich dem eines ‚Fräuleins‘ an, der einerseits auf den der Hauslehrerin, andererseits auf Jugend verweist und damit auf diverse Zukunftsperspektiven. Außerdem führt Bertha an, dass sie „immer eher […] wie ein junges Mädchen“ (BG S. 197) gelebt habe und deutet so auf ihre sexuelle Enthaltsamkeit hin. Gleichzeitig folgert sie, dass sie sich genau aus diesem Grund „wie eine[…] Braut“ (BG S. 197) fühle. So konstituiert Bertha sich über die performative Wirkung ihrer Kleidung, die in loser Verbindung zu ihrer eigenen Erwerbstätigkeit steht, als jugendliche Gouvernante. Diese Konstruktion korreliert mit ihrem bräutlichen Empfinden und bereitet sie auf das Treffen mit Emil vor, den sie folglich in einer Legitimierungsstrategie ihres Begehrens als zukünftigen Bräutigam konstruiert. So ergibt sich an dieser Stelle eine performative, identitätsstiftende Funktion des vestimentären Codes.

5.2.3 Die Konstruktion Berthas als Mutter

Neben der besonderen Relevanz der Mutterrolle für Bertha ist festzuhalten, dass „[f]ast alle Frauengestalten […] in dieser Erzählung durch eine spezifische Relation zur Mut-

terschaft“[432] charakterisiert werden; „[a]llein die erotischen Aktivitäten der Frau Martin scheinen nicht zur Mutterschaft geführt zu haben“[433]. So stirbt Anna Rupius an den Folgen einer Abtreibung und sowohl Berthas Schwägerin Albertine als auch Berthas Cousine Agathe erscheinen von ihrer Lebenssituation als verheiratete Hausfrauen und Mütter belastet. Agathe und Bertha waren als junge Mädchen befreundet und sahen sich äußerlich sogar recht ähnlich. Um so größer ist die Differenz zwischen den beiden Frauen, wenn Bertha Agathe, während ihres ersten Wien-Aufenthalts nach langer Zeit einmal wieder besucht: Obwohl Agathe nur ein Jahr älter ist als Bertha, haben Mutterschaft, Ehe und Hausfrauen-Dasein sie „ausgepowert[…]“[434], sodass ihr deutlich gealtertes Aussehen von dem der noch jugendlich wirkenden, hübschen Bertha abweicht. Von Agathes abgestumpfter, offener Art, über ihre Entbindungen zu berichten, fühlt Bertha sich schließlich regelrecht abgestoßen. Agathe fungiert zum einen also als Bertha kontrastierende Figur, anhand derer mögliche nachteilige Folgen der Mutterschaft aufgezeigt werden. Zum anderen erhält Bertha durch Agathe den Denkanstoß zu der Überlegung, „wie schön es sein müßte, von einem Mann, den man liebt, ein Kind zu bekommen“ (BG S. 162). Bertha verbindet an dieser Stelle also Mutterschaft und romantische Liebe; diese Kombination hat sie innerhalb ihrer Versorgungsehe nicht erfahren. Sie erinnert sich jedoch, dass sie bereits als junges Mädchen eine „unendliche Sehnsucht“ (BG S. 162) nach Mutterschaft verspürt habe und zwar besonders an einem Abend mit Emil, an dem es ihr „zu schwindeln begonnen“ (BG S. 162) hatte und sie die Romanphrase „er hätte aus ihr machen können, was er wollte“ (BG S. 162) zum einzigen Mal verstand. Durch die Verwendung dieser Floskel verdeutlicht Bertha, dass sie Emil begehrte und mit ihm schlafen wollte, sodass gefolgert werden kann, dass die Protagonistin als Jugendliche ihr Begehren und ihre Sexualität ausschließlich in Relation zur Mutterschaft betrachtete. Dass sie sich einer Romanphrase bedienen muss, um ihre Gefühle auszudrücken, verweist zugleich auf die kulturelle Überformung weiblichen Begehrens, für das die Protagonistin keine eigene Formulierung findet.

Diese Synthese von Sexualität und Mutterschaft erlebte Bertha erneut während ihrer Ehe mit Victor Garlan: „Seine Zärtlichkeit ließ sie sich eben gefallen, anfangs mit einem gewissen Staunen der Enttäuschung, später mit Gleichgiltigkeit, und erst als sie

[432] Neymeyr: Libido und Konvention, S. 349. Anm. 38.
[433] Ebd., S. 349. Anm. 38.
[434] Fliedl: Nachwort, S. 202.

sich Mutter fühlte, mit dem guten Willen, sie zu erwidern.“ (BG S. 139) Folglich erscheint Mutterschaft hier nicht nur als ein angestrebtes Ziel, sondern auch als Legitimierung bzw. Motivation und Auslöser von Erotik. Allerdings bewirkt auch die Schwangerschaft kein Begehren, sondern lediglich den ‚guten Willen‘ zur Erwiderung von Zärtlichkeit.

Absurden Charakter nimmt der von Bertha erzeugte Konnex zwischen emotionaler Liebe, Sexualität und Mutterschaft an, wenn sie, nachdem sie mit Emil geschlafen hat, über die Vaterschaftsfrage bezüglich ihres Sohnes nachdenkt – „Plötzlich fuhr ihr durch den Sinn: Fritz ist gar nicht sein [i.e. Victors; Y.R.] Sohn … am Ende ist er Emils Sohn …“ (BG S. 248) – und es ihr vorkommt, „als könnte sie die Lehre vom heiligen Geist verstehen“ (BG S. 249). So imaginiert Bertha eine Form der unbefleckten Empfängnis, die Victor als biologischen Vater ausschließt und durch Emil als eine Art spirituellen Vater des Kindes ersetzt. Die Vaterschaft an Fritz gründet Bertha demnach auf der von ihr konstruierten Liebe zwischen ihr und Emil, sodass diese als eine fantasierte, transzendente Emotion erscheint und zugleich als Legitimierungsversuch des sexuellen Verhältnisses Berthas zu Emil gewertet werden kann.[435] Schließlich erschreckt sich Bertha „über das Unsinnige ihrer Gedanken“ (BG S. 249) und erkennt die biologische Vaterschaft ihres verstorbenen Mannes somit an.

Bezüglich Berthas konkreter Beziehung zu ihrem Sohn weist Willa Elizabeth Schmidt auf die Typizität der Figur des Fritz hin, die nicht in einer spezifischen Individualität, sondern lediglich in seiner symbolischen Bedeutung in Abhängigkeit zu Bertha gezeigt wird, um diese in ihrer Mutter-Rolle zu präsentieren: „Although Berta does have a five-year-old son, it is not the child as a person but rather as a symbol to which the author gives his attention.“[436] So wird Bertha zunächst während eines Spaziergangs als liebevolle und fürsorgliche Mutter präsentiert: Als Fritz von einer Bank springen will, nimmt Bertha „ihn bei den Armen und hob ihn sorgsam herab“ (BG S. 136). Abgesehen von Berthas Achtsamkeit wird so eine Vorsicht und Ängstlichkeit evident, die Berthas Wesen generell eigen ist. Bernd Oei ordnet Bertha aufgrund dessen sogar als „überbesorgte

[435] Susanne Mürbeth deutet diese Textpassage ähnlich, aber mit Fokus auf Berthas Verweigerung ihrer Position als ‚asexueller Witwe‘: „Sie will sich eine Identität schaffen, die einerseits den Sohn in ihr Leben integriert, den Ehemann ausschließt und die sexuelle Verbindung zu Emil legitimiert.“ Mürbeth: Die „asexuelle Witwe“, S. 68.

[436] Schmidt: The Changing Role, S. 122.

Mutter“[437] ein, die er als Sonderform des Typus der Femme fragile betrachtet, die „von Beginn an entweder selbst zur sexuellen Hörigkeit oder gar zum Selbstmord neigt, eine labile Persönlichkeit mitbringt, zur Hysterie oder Depression neigt“[438]. Dieser Interpretation der Protagonistin ist hier in doppelter Hinsicht zu widersprechen: Zum einen ist Bertha zwar tatsächlich recht besorgt und ängstlich um ihren Sohn. Wie in diesem Kapitel gezeigt wird, rückt die Fürsorge, die Bertha Fritz entgegenbringt, allerdings desto weiter in den Hintergrund, je mehr Bertha sich für Emil bzw. eine Liebesbeziehung mit ihm interessiert. Zum anderen kann Bertha auf der Grundlage der eingangs erarbeiteten, an Ariane Thomallas Befunden orientierten Definition hier nicht als Femme fragile eingeordnet werden, da ihr die charakteristischen Attribute wie die Kränklichkeit und die daraus resultierenden körperlichen Merkmale sowie deren Verklärung fehlen. Die dieser Definition inhärente mangelnde Fruchtbarkeit der Femme fragile schließt außerdem eine Mutterschaft prinzipiell aus.[439]

Dass Bertha Fritz an der Hand hält und von der Bank hebt, kann darüber hinaus als performativer Akt gewertet werden, der Bertha ihres Status als fürsorgliche Mutter versichert und diesen zugleich nach außen sichtbar werden lässt. Die Betreuung und Versorgung des Kindes setzt Bertha dabei als ihren Lebensmittelpunkt (vgl. BG S. 140). Im Text wird außerdem häufig auf Berthas Sorge um (vgl. z.B. BG S. 175) und Zärtlichkeit für Fritz hingewiesen: „Sie fühlte, daß sie ganz in der Liebe zu ihrem Kind aufging, was sie zugleich mit Stolz erfüllte.“ (BG S. 176) An dieser Stelle wird gleichzeitig eine Meta-Ebene ihrer Gefühlsstrukturen thematisiert, denn ihre Zufriedenheit über das eigene Empfinden gegenüber ihrem Sohn veranschaulicht, dass Bertha ihre Emotionen reflektiert und bewertet. Ihr Behagen verdeutlicht, dass Bertha ihre eigenen und zugleich auch die gesellschaftlichen Ansprüche an die Mutterrolle erfüllt, indem Anforderung und Emotion übereinstimmen, (vermeintlich) ohne durch performative Prozesse evoziert werden zu müssen.

Teil dieser Ansprüche ist die Fokussierung auf den Sohn. Dies wird u.a. im Verlauf eines Gesprächs zwischen Bertha und Anna, nachdem Bertha den ersten Antwortbrief Emils erhalten hat, deutlich. Während dieser Unterhaltung erwähnt Anna, dass ihre

[437] Oei: Eros und Thanatos, S. 122.
[438] Ebd., S. 122.
[439] Ähnliches gilt für die von Bernd Oei als weiteres Beispiel für den gleichen Typus genannte Beate Heinold („Frau Beate und ihr Sohn“). Vgl. ebd., S. 122.

Mutterschaft, ein großes Glück für Bertha sein müsse (vgl. BG S. 182), worauf Bertha beinahe hyperbolisch und „überlaut“ (BG S. 182) erwidert: „Es ist ja mein einziges [i.e. Glück; Y.R.]“ (BG S. 182). Diese Antwort, „die sie schon oft gegeben“ (BG S. 182) hat, kann als wiederholter performativer Sprechakt gedeutet werden, in dem sie sich selbst als gute und glückliche Mutter konstituiert. Bertha stabilisiert ihre Identität als Mutter auf diese Weise und macht sie gleichzeitig zur Hauptaufgabe in ihrem Leben, die keinen Platz für andere weibliche Rollen, wie etwa die der Geliebten, lässt. In diesem speziellen Gespräch werden Berthas Gefühle für Fritz jedoch eingeschränkt, denn „heute wußte sie, daß sie nicht ganz aufrichtig war.“ (BG S. 182) Bertha empfindet schließlich auch den kürzlich erhaltenen Antwortbrief Emils und die sich damit eröffnende Gelegenheit zu einer Affäre als Glück. Diese Minderung der Relevanz ihrer Mutterrolle lässt die Performativität der Aussage noch deutlicher werden: Denn obwohl Bertha prinzipiell um die Unaufrichtigkeit ihrer Bemerkung weiß, versucht sie sich derart weiterhin vor Frau Rupius als fokussiert auf ihre Mutterschaft zu konfigurieren. Anna erkennt dieses Konstrukt Berthas allerdings nicht an, sondern schätzt dieses als unrealistisch sowie nicht intelligibel ein und schlägt dementsprechend eine Modifikation der Äußerung Berthas vor: „Ihr einziges Glück? Sagen Sie: ein großes, das ist auch nicht wenig.“ (BG S. 182)

Annas hier evident werdende Überlegenheit gegenüber Bertha wird im Text mehrfach hervorgehoben und schließlich von Bertha selbst empfunden, sodass sich Annas Vorschlag der Reduktion in der Folge als richtig erweist; denn je mehr Bertha sich für Emil und eine mögliche Liaison interessiert, desto weiter rückt Fritz in Berthas Aufmerksamkeit in den Hintergrund. Auch Ingrid Barbara Rose weist darauf hin, „[that] [h]er child and her family are, however, quickly forgotten when she meets Emil“[440]. Eine Umwertung von Prioritäten in Bezug auf mütterliche Pflichten und Gefühle wird beispielsweise auch in Helene Böhlaus Roman „Das Haus zur Flamm’“ (Erstausgabe 1907) thematisiert, wobei hier im Gegensatz zu „Frau Bertha Garlan“ eine Reflexion der Figur in Bezug auf die Priorisierung erfolgt, die sodann entsprechende Konsequenzen – nämlich die Trennung vom Geliebten – einleitet.[441]

[440] Rose: Social Stereotypes and Female Actualities, S. 225.

[441] Eine der weiblichen Hauptfiguren, Motte, reflektiert, dass sie ihren einzigen Sohn Friedel vernachlässige, sobald sie an ihren Geliebten Erwin denke, sodass sie sowohl ihrem Kind als auch ihrem Ehemann gegenüber Schuld empfindet. Daher entscheidet Motte sich bewusst gegen den Geliebten und für ihre Familie, indem sie sich unverzüglich und endgültig von Erwin trennt.

In einer Übersteigerung von Emils Stellenwert fühlt Bertha sich nach der gemeinsamen Liebesnacht zunächst „ganz als Emil's Geschöpf" (BG S. 221), was implizit als Exklusion des Sohnes gewertet werden kann. Zugleich formuliert Bertha derart, dass sie dem Geschlechtsverkehr mit Emil transformative Wirkung zuspricht, indem sie sich in einer Form von Schöpfungsakt als Geliebte konstituiert. So negiert die Protagonistin kurze Zeit später ihre Mutterrolle auch explizit, indem sie in einem performativen (Sprech-) Akt konstatiert, „daß sie kaum mehr eine Mutter ist, …. nein, nichts als seine [i.e. Emils; Y.R.] Geliebte" (BG S. 222). Diese Offenbarung verkehrt die Anna gegenüber getroffene Aussage in ihr Gegenteil und ist entsprechend als ebenso übersteigert zu werten. Dennoch zieht Bertha auch nach ihrer Rückkehr in die Kleinstadt ihre neue Rolle der Geliebten der Mutterrolle vor, wenn sie plant, brieflich ein erneutes Treffen mit Emil zu arrangieren: Bertha erledigt die Aufgaben, die sie zuvor als gute Mutter kennzeichneten, nun entweder übereilt oder delegiert sie an ihr Dienstmädchen (vgl. BG S. 237), sodass auch dieses Verhalten als performativer Akt gewertet werden kann, in dem sie sich von ihrer Mutterrolle distanziert und sich stattdessen auf die Fortsetzung ihrer Rolle als Liebhaberin konzentriert.

Fühlt sich Bertha in dieser ihr zunächst aufregend und interessant erscheinenden Position als Geliebte allerdings verunsichert, sehnt sie sich zu Fritz und damit in die ihr wesentlich vertrautere Mutterrolle zurück, sodass diese wiederholt eine „Zufluchtsfunktion"[442] für Bertha übernimmt. Nachdem sie in Wien die zweite Absage Emils erhalten hat und abreisen muss, ohne ihn noch einmal getroffen zu haben, denkt sie an ihren Sohn und „sehnte sich nach ihm. Sie sehnte sich auch ein wenig nach Elly und nach Frau Rupius." (BG S. 231) Fritz ist hier der erste in einer Reihe vertrauter Personen, von denen sie eine Zuneigung erwartet, die sie von Emil nicht bekommen hat. Die Zuflucht in bekannte Verhaltensmuster und gewohnte Situationen garantieren Bertha Sicherheit und Schutz. Gerade die mit der Elternrolle einhergehenden Verhaltensweisen sind Bertha schließlich so vertraut, dass sie nicht nur zu ihrem Selbstbewusstsein zurückfindet, sondern gleichzeitig ihre Persönlichkeitsstruktur stabilisieren kann. Um diese Sicherheit zurück zu gewinnen, gibt Bertha bei ihrer Rückkehr dem Dienstmädchen den Auftrag, Fritz „in aller Früh von ihrer Schwägerin abzuholen" (BG S. 232). Auf dieser Basis kann die Protagonistin ihre Beziehung zu Emil nun positiver bewerten,

[442] Roşu: Frauenbilder in der österreichischen literarischen Moderne, S. 33.

sodass ihr von dessen Absage-Briefen v.a. die Passagen bewusst bleiben, „die sich auf ein Wiedersehen bezogen“ (BG S. 232).[443] Aufgrund der in der Mutterrolle empfundenen Sicherheit konstituiert Bertha sich zugleich auch als Geliebte deutlich selbstbewusster, ignoriert dabei jedoch recht eindeutige Hinweise Emils in Bezug auf den weiteren Verlauf der Affäre.

Außerdem wird an dieser Stelle der Erzählung eine weitere Funktion des Sohnes für die Heldin deutlich. Denn sie überlegt, ob sie Fritz das nächstemal mit nach Wien zu Emil nehmen solle, „wodurch diesem Besuch gleich alles Verdächtige genommen würde“ (BG S. 232), sodass konstatiert werden kann, dass Bertha darüber nachdenkt, ihren Sohn zu instrumentalisieren.[444] Kurz vor ihrem Wiedersehen mit Emil hat sie bereits in Erwägung gezogen, nach Wien zu ziehen und diese spontane und unüberlegte Idee u.a. mit der Fürsorge für Fritz begründet: „Und wäre es nicht auch sehr vortheilhaft im Hinblick auf ihren Buben?“ (BG S. 198), da Fritz in Wien schließlich ein besseres Gymnasium besuchen könne als in der Provinz. Bertha legitimiert ihren Wunsch, nach Wien umzuziehen, um in Emils Nähe zu leben, demnach über das Wohlergehen ihres Sohnes und wiederholt diesen Prozess der Funktionalisierung zusätzlich in ihrem letzten Brief an Emil (vgl. BG S. 237f.). Auch ein Lob ihres Kindes gegenüber Frau Rupius, in dem Bertha mit „*absichtliche[r]* Zärtlichkeit“ (BG S. 181, Hervorhebung Y.R.) hervorhebt, Fritz sei ein „unendlich gutes Kind“ (BG S. 181), dient mehr der Instrumentalisierung des Sohns als dessen Wertschätzung; denn Bertha hofft, Anna „vielleicht dadurch zu gewinnen“ (BG S. 181), dass sie ihre Aussage liebevoll betont. Bertha konstruiert sich in diesem Gespräch demnach lediglich mittels eines Sprechakts durch Inhalt sowie Akzentuierung ihrer Äußerung als zärtliche Mutter, während die eigentliche Intention – die Instrumentalisierung des Kindes – den Ansprüchen an ideale Mütterlichkeit widerspricht.

---

[443] Diese Funktion der Mutterrolle als Berthas Zufluchtsmöglichkeit übersieht Caren Kollek, wenn sie im Übrigen vollkommen richtig feststellt: „Mag die gedankliche Tilgung der Ehejahre noch gelingen, so gestaltet sich die Verdrängung ihres Mutterdaseins als wesentlich schwieriger, da das aus der ehelichen Verbindung hervorgegangene Kind dieser Konstruktion im Wege steht und ‚zur permanenten Quelle des schlechten Gewissens‘ wird. Die versuchte Verdrängung der Mutterrolle manifestiert sich in Bertas neuem Selbstbild“. Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 55f.

[444] Während Berthas und Emils zweitem Treffen ist es wiederum Emil der Fritz erfolgreich instrumentalisiert, um Bertha zu lenken. Nachdem Bertha es vehement abgelehnt hat, mit Emil allein zu sein, suggeriert er Interesse an Fritz: „Werd’ ich nicht einmal deinen Buben kennen lernen?“ (BG S. 212) Durch diese Frage evoziert Emil erfolgreich Vertrautheit und Nähe, sodass Bertha sich schließlich ohne rechte Widerrede in ein Chambre Séparée führen lässt.

Insgesamt schafft Bertha es demnach nicht, die von ihr konstruierte Relation von Liebe, Begehren, Sexualität und Mutterschaft zu vereinen. Während ihrer Jugendliebe zu Emil, löst ihre Verliebtheit zwar Begehren und den Wunsch nach einem Kind aus, zugleich negiert sie sexuelle Aktivität jedoch vehement. In der Versorgungsehe mit Victor Garlan dagegen ist es die Schwangerschaft, die als Motivator zur Erwiderung von Zärtlichkeit fungiert, jedoch weder Liebe noch Sinnlichkeit auslöst. Als sie schließlich Begehren empfindet, das sich auf Emil richtet, durch vermeintliche Liebe motiviert ist und schließlich zu Sexualität führt, schafft sie es nicht eine mögliche Schwangerschaft[445] oder ihre konkrete Mutterschaft in diesen Konnex zu integrieren. Obwohl Bertha sich als liebevolle Mutter und ihren Sohn als ihren Lebensmittelpunkt präsentiert, bewirkt die Konzentration auf das Verhältniss mit Emil die „Substitution der alten ‚altruistischen' Rolle/Person"[446]. Stattdessen konstruiert Bertha sich vollkommen als Geliebte und flüchtet sich erst dann zurück in die Mutterrolle, wenn sie sich als Liebhaberin verunsichert fühlt. Bertha konfiguriert dabei beide Positionen mit einer Ausschließlichkeit, die die jeweils andere nicht zulässt. Eine Verknüpfung der beiden Rollen findet daher, wenn überhaupt, lediglich auf absurder oder unangemessener Ebene statt.[447] Zusammengefasst wird also auch die zunächst als natürlich erscheinende Mutterrolle Berthas als ebenso konstruiert präsentiert wie die von der bürgerlichen Gesellschaft vorgegebene, von Bertha verinnerlichte Verknüpfung von Liebe, Begehren, Sexualität und Mutterschaft.

5.2.4 Die Konstruktion Berthas als Mädchen

Auf Berthas Naivität wird nicht nur in der Forschung sondern auch innerhalb des Texts eingegangen. So konstatiert beispielsweise Barbara Neymeyr Berthas „jungmädchenhafte[…] Naivität und Unerfahrenheit"[448] und auch Valeria Hinck weist auf Berthas „ausgesprochen naive[s] Wesen"[449] hin. Innerhalb der Novelle sprechen Frau Martin

[445] Nach der Liebesnacht mit Emil wird Bertha sich erst über mögliche Folgen bewusst, als sie an Kindern vorbeispaziert. Eine Verbindung zwischen dem Geschlechtsverkehr mit Emil und einer Schwangerschaft erscheint ihr dabei jedoch undenkbar (vgl. BG S. 223). Da Bertha Sexualität, Liebe und Mutterschaft generell zu einer Einheit korreliert, wird hier durch die Negation einer Schwangerschaft bereits deutlich, dass Bertha Emil nicht liebt, sondern lediglich begehrt.
[446] Lukas: Das Selbst und das Fremde, S. 102.
[447] Diesbezüglich sind die Imagination der geistigen Vaterschaft, die Instrumentalisierung des Sohns sowie die Legitimierung der eigenen Wünsche über Fritz zu nennen.
[448] Neymeyr: Libido und Konvention, S. 360.
[449] Hinck: Träume bei Arthur Schnitzler, S. 229.

(vgl. BG S. 176) und Anna Rupius (vgl. BG S. 240) Bertha sogar konkret auf ihre Leichtgläubigkeit an. Diese recht auffallende Einfältigkeit wird hier nicht lediglich als Charaktereigenschaft der Figur Bertha, sondern zusätzlich dazu als Teil ihrer generellen Mädchenhaftigkeit interpretiert, die sich aus mehreren weiteren Verhaltensweisen zusammensetzt. Berthas soziale Unsicherheiten und die damit in Relation stehende Prüfung ihrer Wirkung auf andere können ebenso in diesen Zusammenhang integriert werden wie das Dulden von Fremdbestimmung und damit einhergehend ein gewisser Grad an Unselbstständigkeit. Auch Berthas plötzlich auftretende Gefühlschwankungen,[450] ihre Fantasien und Gedankenexperimente sowie ihre Orientierung an einem Vorbild, Anna Rupius, können in Verbindung mit Berthas jugendlich wirkendem Verhalten gewertet werden.

Im Umkehrschluss zu Berthas Bewunderung für Anna verweist Karin Daniela Gilbert darauf, dass Anna Bertha „in a kind and almost pitying way“[451] anlächelt, „which strongly suggests the relationship between a parent and a child“[452]. Diese Relation zur Kindlichkeit wird außerdem in Berthas Beziehung zu Emil evident. So können ihr Wunsch nach Sinnlichkeit und einem Partner sowie ihre Unerfahrenheit, derer sie sich selbst bewusst ist, mit diesem Aspekt verknüpft werden. Emil etabliert sich daher durch seine Selbstsicherheit und Erfahrenheit als Bertha überlegen. Dass er ihr gegenüber die Anrede „Kind“ (BG S. 200) verwendet, muss allerdings nicht unbedingt in Zusammenhang mit ihrer Mädchenhaftigkeit gesehen werden, da diese Benennung zur Zeit der Jahrhundertwende als gängiger Kosename genutzt wird. Beverly Driver interpretiert die Bezeichnung Berthas als ‚Kind‘ derart, dass Emil sie „more as *süßes Mädel* than as respected widow“[453] sehe. Auch wenn gegen die Beobachtung, dass Emil Bertha aufgrund ihres mädchenhaft wirkenden Verhaltens in die Nähe eines ‚süßen Mädels‘ rückt, generell nichts einzuwenden ist, muss doch festgehalten werden, dass Bertha in ihrer Mädchenhaftigkeit dennoch weder dem Typus der Femme Enfant, noch dem des ‚süßen

[450] Elsbeth Dangel stellt bezüglich Berthas instabiler Emotionen und Gedankengänge prägnant fest, dass „[d]iese Plötzlichkeit […] paradoxerweise die einzige Kontinuität in Bertas Gefühlsleben [bildet], sie rhythmisiert den Text bis zum Schluss.“ Dangel-Pelloquin: Frau Berta Garlan, S. 96.
[451] Gilbert: The Erotic Triangle, S. 170.
[452] Ebd., S. 170.
[453] Driver: Arthur Schnitzler’s „Frau Berta Garlan“, S. 293. Auch Willa Elizabeth Schmidt deutet die Bezeichnung Berthas als ‚Kind‘ in Relation zu ihrem Sozialstatus, der für Emil „has sunk from ‚respectable‘ woman to *süsses Mädel* once they become intimate.“ Schmidt: The Changing Role, S. 118, Hervorhebung im Original.

Mädels‘ komplett entspricht.[454] Auch Elisa van Peteghems Deutung, Bertha sei „überwiegend – d. h. vor und nach der Liebschaft mit Emil – eine ‚femme fragile‘, wahrend [sic! Y.R.] der Liebesaffäre aber eine ‚femme fatale‘“[455], kann nicht zugestimmt werden, da Berthas Verhalten sowie Aussehen eindeutig nicht den Merkmalen der eingangs erarbeiteten Topoi entsprechen, sodass davon ausgegangen werden muss, dass der Interpretation Elisa van Peteghems eine andere Definition der Topoi zugrunde liegt.

Dass Emil erklärt, er habe Berthas Brief gleich richtig zuordnen können, da er ihre „Schulmädelschrift“ (BG S. 200) sofort erkannt habe, steht ebenfalls in dem Zusammenhang einer nur mangelhaften Weiterentwicklung Berthas. Auf der Erzählerebene wird die Parallelisierung der Heldin mit einem Kind evoziert, indem ihre Empfindungen am Abend bevor sie ihre Tasche mit alten Briefen durchsehen möchte, mit denen „eines Kindes […], dem für den folgenden Tag ein Ausflug aufs Land versprochen ist“ (BG S. 169), verglichen werden. So wird zugleich Berthas Überbewertung von alltäglichen, gewöhnlichen Ereignissen evident, die eine erwachsen-realistische Einschätzung der Situation verhindern. Daher kann G. J. Weinbergers Deutung von Berthas Gefühl des Stolzes und der Überlegenheit anderen Frauen gegenüber, das sie nach der kurzen Nacht mit Emil empfindet, als „evident outgrowths of her adolescent self-centeredness“[456], zugestimmt werden.

Insgesamt weist Bertha daher ein für die Pubertät charakteristisches Denken, Fühlen sowie Verhalten auf, das offenbar mangelnder Erfahrung einerseits und einem Nachholbedürfnis andererseits geschuldet ist. Damit wird eine Verbindung Berthas zu ihrer Nichte eröffnet: Elly ist 15 Jahre alt, befindet sich altersmäßig in der Entwicklungsphase der Pubertät und blickt – wie Bertha offenbar korrekt einschätzt – „wie zu einer älteren Freundin zu ihr auf[…]“ (BG S. 190). In ihrer Naivität und Unerfahrenheit (vgl. BG

[454] Das ‚süße Mädel‘ stammt – sehr verkürzt dargestellt – meist aus einer unteren sozialen Schicht und geht in der Regel eine ebenso leichtsinnige wie leichtlebige Affäre mit einem bürgerlichen (häufig jungen) Mann ein. Als typische süße Mädel können beispielsweise die Mizi Schlager der „Liebelei“ (Uraufführung 1893 am Deutschen Volkstheater in Wien, Erstausgabe 1896) oder „das süße Mädel“ des „Reigen“ (Entstehung 1896/97; von Schnitzler selbst finanzierter Privatdruck für Freunde und Bekannte 1900; Erstausgabe 1903; Erstaufführung 1920 am Kleinen Schauspielhaus in Berlin) erwähnt werden, mit denen Bertha wenig gemein hat. Vgl. zum Typus der durch Unschuld und gleichzeitiger, als natürlich verstandener Triebhaftigkeit gekennzeichneten Femme Enfant: Pohle: Kunstwerk Frau, v.a. S. 110-114. Ariane Thomalla interpretiert die Femme Enfant dagegen nicht in Kontrast zu, sondern als Spielart der Femme fragile. Vgl. Thomalla: Die ‚femme fragile‘, v.a. S. 71-75. Beiden Deutungsarten dieses literarischen Typus kann Bertha nicht vollends zugeordnet werden.

[455] Peteghem: Konfliktbereiche zwischen Frau und Gesellschaft, S. 94.

[456] Weinberger: Arthur Schnitzler’s *Frau Berta Garlan*, S. 65.

S. 148f.) können weitere Parallelen zu Bertha erkannt werden. Auch die Beiordnung Berthas zu ihrem 19-jährigen Neffen Richard kann vor dem Hintergrund von Berthas pubertären Emotionen interpretiert werden. Denn einerseits befindet sich Richard in einem ähnlichen Alter wie Emil zur Zeit seiner Freundschaft zu Bertha. Andererseits wird sein beginnendes Interesse für Sexualität mit Berthas wieder erwachter Sinnlichkeit parallelisiert. Darüber hinaus konstatiert Caren Kollek, dass in Berthas auf Richard bezogenen Fantasien[457] das

> normverletzende Erotikpotential Bertas ab[gebildet] [wird], denn einerseits hat dieser Erotikwunsch einen latent inzestuösen Charakter […] und andererseits repräsentiert Richard bereits aufgrund des Altersunterschiedes einen von der bürgerlichen Norm abweichenden Erotikpartner für Berta.[458]

Bertha zeigt folglich Verhaltensweisen, die als typisch für Jugendliche und Pubertierende gelten,[459] zur Jahrhundertwende jedoch v.a. auch dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter' zugeordnet werden. Da die übliche bürgerliche Erziehung Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts Mädchen bewusst Wissen und Erfahrungen v.a. in Bezug auf berufliche und sexuelle Bereiche vorenthält sowie Eigenständigkeit und Selbstbestimmung hemmt, kann Bertha als nahezu mustergültiges Beispiel einer geglückten bürgerlichen Mädchen-Erziehung gewertet werden, da sie normgerechte Verhaltensmuster und Denkweisen sowie eine starke Gebundenheit an bürgerliche Moralvorstellungen zeigt.[460] Bertha verwirklicht demnach die Anforderungen an einen typisch weiblichen ‚Geschlechtscharakter' weitestgehend, indem sie sich durch performative Akte stetig an die als ideal betrachtete bourgeoise Weiblichkeit anzunähern versucht. Mit ihrer Rolle als Geliebte überschreitet sie jedoch die an die mediokre Weiblichkeit ge-

---

[457] Michael Levene interpretiert Berthas Fantasien bezüglich Richard und des jungen Kellners im Chambre Séparée als Indikatoren dafür, „that she really wants a younger man, that is to say the Emil she knew a decade ago".Levene: Erlebte Rede in Schnitzler's *Frau Berta Garlan*, S. 237. Da Bertha jedoch auch den etwa 45jährigen Klingemann in ihre Gedankenexperimente integriert, kann dieser These nicht komplett zugestimmt werden, denn Bertha bindet nicht vorrangig junge Männer, sondern speziell ledige Männer aus ihrem Umfeld in ihre Tagträume ein.

[458] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 44f.

[459] Berthas (erotisches) Interesse an Emil Lindbach ist im Übrigen auch unter dem Aspekt interessant, dass Emil als Violin-Virtuose einen prominenten Status hat und das Schwärmen für einen diesem äquivalenten (Pop- oder Rock-)Star auch heute als typischer Teil des jugendlichen Entwicklungsprozesses gilt.

[460] Silvia Jud weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Arthur Schnitzler mit Bertha Garlan „eine mediokre Figur geschaffen [habe], die den durchschnittlichen Typ Frau dieser Zeit darstellt." Jud: Arthur Schnitzler, ‚Frau Berta Garlan', S. 443. Auch G. J. Weinberger interpretiert Berthas Naivität vor dem Hintergrund einer durchschnittlichen bürgerlichen Erziehung: „Berta is thoroughly naive, to a degree bordering on the incredible in an adult but perfectly understandable in a much younger girl of the late nineteenth century who was reared in a sheltered ‚bürgerlich' environment." Weinberger: Arthur Schnitzler's *Frau Berta Garlan*, S. 62f.

knüpften Normen und Erwartungen sowie die damit in Relation stehende Mädchenhaftigkeit.

5.2.5 Exkurs: Die Konstruktion Annas als Geliebte

Anna Rupius steht in vielfältiger Verbindung zu Bertha und kann nicht zuletzt als deren Vorbild bezeichnet werden. Eine Parallele zwischen Annas gesundheitlichem Zustand und dem Inhalt des erwarteten Antwortbriefs Emils am Schluss der Novelle stellt Bertha zusätzlich selbst her (vgl. BG S. 255). Annas Schicksal und dessen Übertragung auf Berthas eigene Situation leiten Bertha schließlich zu ihrem die Erzählung abschließenden Statement. Aufgrund der sich daraus ergebenden zentralen Bedeutung Annas, wird deren Konstruktion als Geliebte in diesem Exkurs analysiert.

Gleich in der ersten Erwähnung der „schönen Frau Rupius“ (BG S. 135) wird zum einen die Bewunderung deutlich, die Bertha dieser Figur entgegenbringt. Zum anderen wird Anna durch den Hinweis auf ihre Schönheit mit körperlicher Attraktivität assoziiert.[461] Klingemanns Vermutung „‚[…] Und das Weibchen ist wohl wieder einmal in Wien?‘“ (BG S. 143) vertieft diese Verknüpfung Annas mit physischer Anziehungskraft durch einen performativen Sprechakt; denn einerseits spielt Herr Klingemann so auf ihre „geheimnißvollen Reisen“ (BG S. 143) und die damit verbundenen Gerüchte um eine Affäre Annas an. Andererseits ist Klingemanns Bezeichnung Annas als ‚Weibchen‘ von Belang: Ob als Diminutiv von ‚Weib‘ oder als Gattungsbegriff klingt in dieser Benennung sowohl eine Abwertung als auch ein Bezug zur Geschlechtlichkeit mit.

Eine Relation Annas zur Sexualität und damit einhergehend ihr libertinäres Potenzial wird demnach von Beginn der Novelle an sowohl durch den Erzähler als auch durch andere Figuren konstituiert und zugleich von der krankheitsbedingten Impotenz ihres gelähmten Ehemannes kontrastiert. Stellvertretend für diese Divergenz steht Annas männlich konnotierte, von ihren diversen Wien-Reisen repräsentierte topografische Beweglichkeit, der die mit dem Weiblichen verknüpfte örtliche Gebundenheit des Herrn Rupius gegenübersteht. Repräsentativ für diese Immobilität steht sein Interesse für Kunst, das Herr Rupius nun durch die Betrachtung von Bildbänden statt durch Museums-Besuche auslebt. Zugleich haben diese ausführlichen Bildbetrachtungen (vgl. BG S. 150) eine ebenso sublimierende Funktion für Herrn Rupius wie die Musik für Bertha.

[461] Diese Assoziation wird bis zum Ende der Novelle fortgesetzt, wenn Anna selbst auf dem Sterbebett „so blaß und jung aus[sieht] wie ein Mädchen“ (BG S. 253).

Hervorzuheben ist diesbezüglich, dass Herr Rupius sein neustes Werk von Anna als Geschenk erhalten hat (vgl. BG S. 152), dass Anna ihrem Mann demnach in seiner Form der Sublimierung unterstützt, während sie in einer Affäre nach Befriedigung ihres Begehrens sucht. Eine durch die Impotenz des Ehemanns bedingte ähnliche Ausgangsposition findet sich außerdem in Lou Andreas-Salomés Erzählung „Vor dem Erwachen" (Erstausgabe 1899), wobei Annas aktiver Lösungsstrategie, die mit der ehelichen Abstinenz verbundenen Schwierigkeiten zu bewältigen, Edith Rönnies Passivität gegenübersteht.[462]

Ebenso wie zu Herrn Rupius wird Bertha auch in Verbindung zu Anna gesetzt;[463] zu Letzterer allerdings in unterschiedlichen Funktionen, die sich jedoch nicht gegenseitig ausschließen, sondern zu einem Gesamtbild ergänzen: Konstanze Fliedl ordnet Anna „als diskrete, aber deutliche Gegen- bzw. Komplementärfigur zu Berta"[464] ein, die eine andere Variante des erotischen Verhaltens repräsentiert; wobei „überhaupt der Antagonismus von Libertinage und Sexualverzicht die Relationen des Figurenensembles bestimmt"[465]. Sibylle Saxer hebt hervor, dass Anna Bertha gegenüber „in doppeltem Sinn die Rolle eines Katalysators"[466] übernehme, indem sie einerseits „die Bewusstwerdung Bertas [unterstütze], andererseits dient sie Berta auch als konkretes Vorbild, wie sie an ihrer Situation etwas ändern könnte."[467] Elsbeth Dangel schließlich konstatiert, dass Anna als „Stellvertreterfigur"[468] fungiert, die exemplarisch die Konsequenz des Normverstoßes trägt, der bei Bertha immerhin folgenlos bleibt.

In Bezug auf Berthas Gefühle weist Beverly Driver außerdem auf eine Parallele zwischen Anna und Emil hin: „She wants both to share confidence with her, and is hurt and disappointed when they do not."[469] Folglich wird Anna als eine der Protagonistin über-

---

[462] Klaus Rönnies war der Lieblingsbruder von Ediths verstorbener Mutter und bereits vor der Ehe mit Edith gelähmt, sodass diese – im Gegensatz zu Anna Rupius – freiwillig eine abstinente Ehe eingeht. Während eines gemeinsamen Reiseaufenthalts versucht der Freund ihres Mannes, Hans Ebling, Edith zu verführen. Diese lässt seine Liebkosungen zunächst zwar zu, ohne sie zu erwidern, entzieht sich ihm jedoch als er sich ihr schließlich leidenschaftlicher nähert. Edith möchte ihre Reise sodann allein fortsetzen, um nachdenken zu können, negiert die Reflexion jedoch, indem sie einschläft.

[463] Diese Verbindung der beiden Figuren wird auch durch Bertha selbst thematisiert (vgl. BG S. 184).

[464] Fliedl: Nachwort, S. 190.

[465] Ebd., S. 191.

[466] Saxer: Die Sprache der Blicke verstehen, S. 163.

[467] Ebd., S. 163.

[468] Dangel-Pelloquin: Frau Berta Garlan, S. 92.

[469] Driver: Arthur Schnitzler's „Frau Berta Garlan", S. 292.

legene Figur gezeigt,[470] die von dieser bewundert wird, der gegenüber Bertha eine „kindische Befangenheit“ (BG S. 181) empfindet und deren Freundin sie gerne wäre (vgl. BG S. 156). Doch auch Anna hat Bertha „wirklich lieb“ (BG S. 154), wohingegen sie den meisten anderen Kleinstadtbewohnern Desinteresse entgegenbringt und kaum Kontakte pflegt (vgl. BG S. 154). Im Gegensatz dazu zeigen die Stadtbewohner ein großes Interesse an Anna und deren vermuteter Affäre in Wien (vgl. z.B. BG S. 175f.), die sich zum Schluss der Novelle zumindest für die Lesenden, Herrn Rupius und Bertha bewahrheitet.[471]

Die Abtreibung des unehelichen Kindes kann als Schutzversuch Annas ihrem Mann gegenüber interpretiert werden: Denn Anna hat zunächst offensichtlich vor, auf der geplanten langen Reise (vgl. BG S. 192) das Kind unbemerkt zu entbinden und wahrscheinlich Pflegeeltern zu übergeben. Allerdings bemerkt sie Bertha gegenüber, dass Mutterschaft „ein großes Glück“ (BG S. 182) sein müsse, was durchaus auf einen vorhandenen Kinderwunsch schließen lässt. Außerdem offenbart sie weiter: „Ich beneide Sie manchmal darum [i.e. um das Glück, einen Sohn zu haben; Y.R.]“ (BG S. 182). Ihr Kind in Pflege zu geben wäre demnach bereits ein großer Verzicht, da Anna mit ihrem Mann schließlich keine Kinder zeugen und großziehen kann. Da Herr Rupius, der Annas Affäre ahnt,[472] allerdings fürchtet, endgültig von Anna verlassen zu werden (vgl. BG S. 192), entschließt diese sich zum Schwangerschaftsabbruch, nimmt die mit einer Abtreibung einhergehenden Gefahren demnach auf sich, um ihren Mann zu schonen, und verstirbt schließlich an den Folgen des Eingriffs. Der Verzicht auf das noch ungeborene Kind und letztlich auch Annas Tod verdeutlichen daher Annas Liebe zu ihrem Mann. Innerhalb der Beziehung dieses Ehepaars wird derart gleichzeitig nochmals eine Umkehrung des typischen bürgerlichen Rollenverhältnisses, in dem der Mann traditionell für Schutz und Ehre der Ehefrau Sorge zu tragen hat, deutlich, da Anna diese behütende, als männlich konnotierte Rolle gegenüber ihrem gesundheitlich eingeschränkten

[470] Auf Berthas Unterlegenheitsgefühl gegenüber Anna verweist beispielsweise auch Silvia Jud. Vgl. Jud: Arthur Schnitzler, ‚Frau Berta Garlan‘, S. 445.

[471] Ob die anderen Stadtbewohner von der tatsächlichen Todesursache Annas erfahren oder nicht ist ungewiss, da zumindest der behandelnde Arzt diese verschweigen und keine Anzeige erstatten will, um Herrn Rupius zu schützen (vgl. BG S. 255).

[472] Herr Rupius zeigt ein Unbehagen über Annas Reisen, indem er es beispielsweise vermeidet, Anna anzusehen, während sie über die Fahrt nach Wien spricht (vgl. BG S. 153f.). Anna scheint es wiederum bewusst zu sein, dass ihrem Mann ihre Ausflüge missfallen, denn sie erklärt, sie sei auch um seinetwillen froh, dass Bertha mit ihr zusammen nach Wien reise (vgl. BG S. 153); schließlich nimmt Berthas Begleitung dem Ausflug das Verdächtige.

Mann übernimmt. Der Schwangerschaftsabbruch kann daher als Akt gewertet werden, in dem Anna auf die Mutterrolle verzichtet und sich ausschließlich als liebende sowie sorgende Ehefrau konstituiert. Diese prinzipiell typisch bourgeoise Rolle erfüllt sie damit jedoch entgegen bürgerlicher Wertevorstellungen, die Mutterschaft und Ehe, wie anfänglich gezeigt, schließlich korrelieren. Durch ihre nicht eheliche Schwangerschaft, die Pläne für die Ausgestaltung ihrer Mutterschaft sowie die Abtreibung unterläuft Anna demnach grundlegende Anforderungen an den weiblichen ‚Geschlechtscharakter', indem sie ihre individuelle Liebe sowie die Fürsorge für ihren Ehemann priorisiert. Ihr abweichendes libertinäres Verhalten versucht sie demnach durch den ebenso unkonventionellen Schritt des Schwangerschaftsabbruchs auszugleichen, damit ihr Normverstoß nicht sichtbar wird.

Annas Selbstbewusstsein, ihre Selbstbestimmtheit und die Freiräume, die sie sich beispielsweise durch ihre Reisen nach Wien schafft, können ebenfalls als dem männlichen ‚Geschlechtscharakter' zugeordnete Verhaltensweisen eingestuft werden. Sie durchschaut die gesellschaftlichen Strukturen (vgl. z.B. BG S. 239) und sucht nach einer individuellen Lösung für sich, um ein glückliches, erfülltes Leben zu führen. So ignoriert Anna die in der Stadt kursierenden Gerüchte und handelt unabhängig von der öffentlichen Meinung. Ihre Affäre in Wien verweist dabei allerdings nicht nur auf Annas Autonomie, sondern auch darauf, dass sie zwischen emotionaler und körperlicher Liebe unterscheidet.[473] Daher hebt Anna vor der gemeinsamen Reise mit Bertha nicht nur die wohltuende und erfrischende Wirkung ihrer Ausflüge und damit auch ihrer außerehelichen Sexualität hervor, sondern betont auch das Glück, das sie innerhalb ihrer Ehe mit ihrem Mann empfindet (vgl. BG S. 153). So wird evident, dass die Verwirklichung ihres libertinären Potenzials in der Affäre nicht mit einer emotionalen Vernachlässigung ihres Mannes einhergeht und Anna auch durch diese Trennung von physischer und emotionaler Liebe die an den weiblichen ‚Geschlechtscharakter' gerichteten Vorstellungen überschreitet sowie als kulturelle Muster entlarvt, die für sie keine Geltung besitzen.

So ist die Beziehung des Ehepaars Rupius, die mit einer Verlobung im Kindesalter beginnt (vgl. BG S. 183) und auch Herrn Rupius' Erkrankung sowie den darauf folgenden Umzug in die Kleinstadt übersteht, tatsächlich als liebevoll und innig zu beschreiben. Daher bekundet Anna ihre Zärtlichkeit für ihren Mann – auch wenn Bertha dabei ist –

[473] Auch Ingrid Barbara Rose verweist auf diese Einstellung Annas und setzt diese in Kontrast zu Berthas Empfinden. Vgl. Rose: Social Stereotypes and Female Actualities, S. 223.

beispielsweise, indem sie ihm „mit der Hand sanft über Stirn und Haar“ (BG S. 152) streicht, ihn mit dem Kosewort „Liebster“ (BG S. 154) anspricht oder ihn auf die Schläfe oder die Stirn küsst (vgl. BG S. 153 bzw. S. 247). Diese Zärtlichkeit kulminiert in der Liebeserklärung Annas auf ihrem Sterbebett: „‚Nur Dich, nur Dich …. glaub’ mir, nur Dich hab’ ich …..‘“ (BG S. 254), die um das nicht mehr zu verstehende „geliebt“ ergänzt werden muss. Durch die Anerkennung dieser Offenbarung sowie den Kuss auf Annas Stirn und Augen signalisiert Herr Rupius seinerseits Vergebung und Liebe. Durch diese performativen (Sprech-)Akte versichert Anna ihrem Mann demnach stetig ihrer Liebe zu ihm und konstituiert sich zugleich – trotz der Abweichung von bourgeoisen Anforderungen – als liebevolle Ehefrau.

Herr Rupius konstatiert seinerseits Bertha gegenüber seine Verbundenheit zu Anna durch die Äußerung seiner beständigen Verlustangst und seiner Wertschätzung der Opfer, die Anna ihm und seiner gesundheitlichen Situation bringt (vgl. BG S. 192f.). Nach Annas Tod formuliert er seine Liebe nicht nur durch seine Verzweiflung und Fassungslosigkeit über Annas Entscheidung, sondern auch durch die Beteuerung: „‚Nein, es war nicht notwendig! Ich hätt’ es aufgezogen, aufgezogen wie mein eigen Kind.‘“ (BG S. 256) Mit einem solchen Akt würde er sich aus Liebe zu Anna „souverän über repressive Normen der Gesellschaft hinweg[…]setzen“[474]. Wie anfangs erläutert, wird die Integration eines nicht ehelichen Kindes in eine bürgerliche Familie mit wirtschaftlichem Schaden sowie Ehrverlust gleichgesetzt, da Besitz und Status des Ehemanns in der Regel ausschließlich an dessen leibliche Kinder übergehen sollen. Sich den damit einhergehenden Konsequenzen bewusst ordnet Herr Rupius die bürgerlichen Konventionen seiner innigen Verbundenheit zu Anna unter und stellt damit sein individuelles Glück und Rechtsempfinden über die Gefahr einer auf gesellschaftlichen Normen basierenden allgemeinen Ablehnung durch seine Mitmenschen: „‚[…] Was gehen mich die anderen Menschen an – nicht wahr?‘“ (BG S. 256) Anhand dieser Sprechakte konstituiert Herr Rupius sich als liebender sowie fürsorglicher Ehemann, der bereit ist, bourgeoise Konventionen zugunsten seiner individuellen Liebe zu überschreiten.

André Schwarz sieht in dieser Bereitschaft des Herrn Rupius „die Möglichkeit einer Veränderung an[gedeutet], ohne sie aber zu einem guten Ende zu führen.“[475] Denn „das Schweigen der Eheleute aus gegenseitiger Rücksichtnahme führt zum – gesellschaftlich

[474] Neymeyr: Libido und Konvention, S. 346.
[475] Schwarz: Lustvolles Verschweigen und Enthüllen, S. 173.

durchaus gewünschten – Tod der ‚ehrlosen' Frau."[476] Daher trifft Elisabeth Bronfens Beobachtung, dass über den Tod einer Frauenfigur „kulturelle Normen bestätigt oder gesichert"[477] werden, auch in diesem Zusammenhang zu; zumal der Tod Annas nicht zuletzt schließlich zu Berthas resignativem Schlussstatement führt. Außerdem konstatiert Barbara Neymeyr, dass auch Anna sich

> dem Normenkodex ihres sozialen Umfeldes letztlich doch unter[ordnet], weil das uneheliche Kind als (wegen der Impotenz des Ehemannes) eindeutiger Untreuebeweis in der damaligen Zeit vermutlich einen gesellschaftlichen Eklat provoziert hätte.[478]

Während demnach anhand von Anna eine mögliche Bestrafung des mit weiblicher Libertinage einhergehenden Normverstoßes vorgeführt wird, wird mittels Berthas Schwägerin Albertine eine weitere mögliche Vergeltungsvariante präsentiert. Wie Anna berichtet, hatte Albertine eine Affäre mit Herrn Klingemann. Als Berthas Schwager sie dabei ertappte, entschied er sich gegen eine Trennung – dies allerdings „hauptsächlich, weil er dann selber thun konnte, was er wollte" (BG S. 242), wie Anna Rupius vermutet. Obwohl eine Sanktion in Form einer Ehescheidung laut Anna aus Bequemlichkeit des Mannes ausblieb, scheint Albertine, obwohl bereits gute zehn Jahre seit dem Vorfall vergangen sind, immer noch Angst davor zu haben, dass ihr Mann eine Bestrafung nachholen könnte. Aus diesem Grund lasse sie sich von ihm behandeln, als sei sie „nichts viel Besseres als sein Dienstmädchen" (BG S. 242) und schleiche „gedrückt und elend" (BG S. 242) herum. Daher kann Barbara Neymeyr zugestimmt werden, dass Albertine

> als lebendes Exempel für eine gesellschaftlich etablierte Doppelmoral [fungiert], die bei Männern in verschwiegenem Einverständnis durchaus duldete, was Frauen – nicht zuletzt wegen der Gefahr einer Schwangerschaft – strikt verboten war: erotische Libertinage.[479]

Stellvertretend für Bertha werden also an den Figuren Anna und Albertine potenzielle physische sowie soziale Konsequenzen für einen Verstoß gegen bourgeoise Konventionen vorgeführt, die Bertha allerdings nicht drohen, da einerseits niemand außer Anna

[476] Ebd., S. 173.
[477] Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 264.
[478] Neymeyr: Libido und Konvention, S. 347.
[479] Ebd., S. 345.

von ihrem Verkehr mit Emil weiß,[480] andererseits ihre einsetzende Periode (vgl. BG S. 257) die Möglichkeit einer Schwangerschaft ausschließt.

Als Grund für Annas Tod erkennt Petra-Melitta Roşu eine mangelhafte Kommunikation zwischen Frau und Herrn Rupius, denn bezugnehmend auf Barbara Neymeyer erläutert sie, dass „die Abtreibung und der damit zusammenhängende Tod […] durch ein Gespräch des Ehepaares Rupius [hätte] verhindert werden können“[481]. Und auch William Henry Rey verweist auf den Mangel an „gegenseitige[m] Vertrauen, das eine offene Aussprache über alle Ängste und Nöte ermöglicht.“[482] Stattdessen versucht Anna, ihr Problem allein zu lösen und verheimlicht ihrem Mann die Schwangerschaft genauso wie sie zuvor offensichtlich nicht offen über ihre Affäre gesprochen hat. Berthas Beobachtung, Anna sehe aus wie eine Schauspielerin, die Bertha vor langer Zeit einmal hatte auftreten sehen (vgl. BG S. 182), kann demnach als geradezu gegenständlich gewertet werden: Denn Anna konstituiert sich in dem Sinne als Schauspielerin, dass sie versucht, die Rolle der treuen Ehefrau performativ aufrecht zu erhalten.[483] Eine weitere Parallele zu Performativität und Theater wird an Annas Sterbebett evident, wenn Annas Wärterin durch einen Sprechakt ankündigt: „Jetzt fängt’s an.“ (BG S. 254) und Bertha sich durch diese Ansage an „ein Concert oder eine Theatervorstellung“ (BG S. 254) erinnert fühlt. Durch diese Verweise auf eine Aufführung wird auch Annas Sterben im Zusammenhang mit Performativität präsentiert. Zugleich wird mit dieser Verkündung eine Relation zur Schwangerschaft und damit der Todesursache Annas hergestellt, indem sich durch die Wärterin die gleiche Ankündigung wiederholt, die Bertha gegenüber gemacht wurde, „damals als ihre Wehen begannen“ (BG S. 254). Dass die Möglichkeit einer Schwangerschaft und die damit verbundenen Konsequenzen von weiblicher Libertinage auch für Bertha selbst bestehen, wird dieser jedoch erst zu einem noch späteren Zeitpunkt der Novelle bewusst.

Insgesamt kann Anna Rupius demnach als libertinäre Figur gewertet werden, die sinnliche und emotionale Liebe trennt und anhand derer die Risiken von Libertinage vorge-

---

[480] Auch Elsbeth Dangel weist darauf hin, dass Bertha „nicht einmal soziale Ächtung zu fürchten [habe], da ihre ‚unerhörte Begebenheit‘ geheim bleibt“. Dangel-Pelloquin: Frau Berta Garlan, S. 92.

[481] Roşu: Frauenbilder in der österreichischen literarischen Moderne, S. 49f.

[482] Rey: Arthur Schnitzler, S. 93.

[483] Andrea Rumpold interpretiert die Ähnlichkeit Annas zu einer Schauspielerin schlüssig als bewussten Verweis Schnitzlers „auf die leichtfertige Einstellung von Schauspielerinnen gegenüber Verhältnissen […], was Anna Rupius indirekt wiederum als perfekte Geliebte auszeichnet“. Rumpold: Sexuelle Attraktion – gespielte Tugend, S. 95.

führt werden. Annas Weiblichkeit sowie ihr libertinäres Potenzial werden dabei v.a. durch ihre physische Schönheit und Attraktivität, auf die in der Novelle mehrfach verwiesen wird, konstituiert. Annas Kinderwunsch entspricht zwar den zeitgenössischen Anforderungen an typische Weiblichkeit, da Annas Schwangerschaft jedoch an eine illegitime Beziehung geknüpft ist, werden an diesem Aspekt die Gefahren weiblicher, nicht ehelicher Sexualität präsentiert, die den männlichen Partner einer normabweichenden erotischen Beziehung nicht betreffen. Weiterhin wird durch Annas Bevorzugung ihrer Paarbeziehung vor dem für das Weiblichkeitsbild der bourgeoisen Gesellschaft entscheidenden Kinderwunsch Annas Überschreiten der femininen Normen sichtbar. Die heimliche Affäre in der Großstadt, die topografische Beweglichkeit und ihre Selbstbestimmtheit verweisen ebenso wie die Trennung von Liebe und Sexualität zusätzlich auf die Übernahme von Eigenschaften, die dem männlichen ‚Geschlechtscharakter' zugeordnet sind. In ihrer Ehe übernimmt Anna außerdem eine Art von Beschützer-Funktion gegenüber ihrem Ehemann, die ebenfalls auf männliche Rollenmuster verweist. Annas Changieren zwischen den als statisch gedachten ‚Geschlechtscharakteren' legt insgesamt offen, dass diese konstruiert sowie kulturell überformt sind. Zugleich zeigt die Figur der Anna Rupius die Existenz eines von Emotionen unabhängigen femininen Begehrens auf, das in Divergenz zu der weiblichen Einschränkung durch gesellschaftliche Maßregeln steht.

5.2.6 Die Konstruktion Berthas als Geliebte

Nachdem Bertha eine dreijährige ruhige Witwen-Zeit verbracht hat, bemerkt sie zu Beginn der Novelle körperliche Regungen, „die sie an eine ganz frühe Epoche ihrer Mädchenzeit erinnerte[n]" (BG S. 140), und die bereits auf eine Wiederbelebung ihres lange unterdrückten sinnlichen Begehrens hinweisen. Durch einen Zeitungsartikel über ihren Jugendfreund Emil Lindbach und die mit ihm verbundenen Erinnerungen angeregt und durch eine Wien-Reise mit der von ihr bewunderten Anna Rupius verstärkt, tritt Berthas Sehnsucht nach einer sexuellen Liebesbeziehung immer deutlicher hervor und erweist sich sodann als umherschweifend und depersonalisiert. Dieses Phänomen thematisiert Arthur Schnitzler bereits in seiner Erzählung „Die Braut. Eine Studie" (Erstausgabe 1891), deren Protagonistin ihr Begehren ebenso wie Bertha auf den Mann im Allgemeinen, statt auf eine individuelle Person richtet. Während Bertha ihr Verlangen aus-

schließlich in ihrer Fantasie auf verschiedene Männer verteilt, ihr libertinäres Potenzial im Verlauf der Novelle faktisch jedoch nur mit einem Mann und dies lediglich einmal verwirklicht, realisiert die Braut ihr depersonalisiertes Begehren als Prostituierte.

Berthas Verlangen wird dabei zunächst ganz allgemein mit einem neuen Blick auf zwischenmenschliche Beziehungen verknüpft. Denn Bertha meint, nun „sozusagen deutlicher [zu sehen], als oftmals vorher, so etwa wie man Dinge sieht, wenn man Fieber hat." (BG S. 147) Neben der anderen Art der Aufmerksamkeit wird durch den Vergleich zum fiebrigen Sehen auch eine Relation zur Krankheit gesetzt, die die Pathologisierung von Begehren impliziert. Caren Kollek erläutert, dass die „Wahrnehmung der Außenwelt […] abhängig von dem eigenen innerpsychischen Zustand"[484] der Figur ist und Bertha daher die Menschen, die ihr auf der Straße begegnen, vor dem Liebesakt mit Emil in ihren sozialen Rollen, danach jedoch als sexuelle Wesen sehe. Gleichzeitig fühlt Bertha sich nun in diese Gruppe der Geschlechtswesen integriert (vgl. BG S. 222).

Ebenso zentral wie Berthas Blick auf andere Figuren, sind die Blicke, mit denen sie selbst betrachtet wird. Bertha nimmt die Fremdeinschätzungen ihres Äußeren durch andere wahr und misst diesen Urteilen nicht geringe Bedeutung zu.[485] So nimmt sie u.a. aus dem Bedürfnis, sich „auch wieder einmal so hübsch anzuziehen" (BG S. 153) wie Anna Rupius, an deren Wien-Reise teil. Beim gemeinsamen Besuch der Schneiderin scheint es Bertha dann, „als werde sie von Allen mit etwas spöttischen, beinah mitleidigen Blicken betrachtet" (BG S. 158), sodass sie diese Wertung durch einen Blick in den Spiegel überprüft und die Fremdeinschätzung bestätigt, indem sie die Geschmacklosigkeit und das Provinzielle ihrer Kleiderwahl bemerkt und „roth vor Beschämung" (BG S. 158) wird.[486] Bertha zeigt demnach nicht nur eine soziale Unsicherheit, die sich in ihrer Kleiderwahl manifestiert, sondern auch eine Abhängigkeit von den Urteilen anderer über ihre Person und damit ein eher geringes Selbstbewusstsein. Einen ähnlichen Prozess durchläuft sie während des Besuchs bei ihrer stark gealterten Cousine Agathe.

---

[484] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 35.

[485] Elsbeth Dangel expliziert, dass weibliche Figuren im Werk Schnitzlers einer Selbstvergewisserung mittels Fremdeinschätzung bedürfen: „Die Frauen wollen nicht selbst blicken, sie wollen erblickt werden. Damit ist auch ihre Wahrnehmungsfähigkeit fremdbestimmt. Das wird bei Schnitzler deutlich an den vielen Beispielen, in denen die Frauen Selbstvergewisserung aus den Blicken anderer – meist der Männer – erhaschen wollen. Um sich selbst wahrzunehmen, müssen sie angeschaut werden." Dangel: Augenblicke Schnitzlerscher Frauen, S. 109.

[486] Auf Berthas Schamanfälligkeit in dem ihr fremd gewordenen sozialen Umfeld der Großstadt verweist auch Elsbeth Dangel: „Nicht nur libidinöse Wünsche sind schambesetzt, sondern alles, womit sich Berta öffentlich preisgibt, ihre soziale Performance bis hin zum nicht eingehaltenen vestimentären Code." Dangel-Pelloquin: Peinliche Gefühle, S. 124.

Denn Bertha nimmt sich vor, im weiteren Verlauf des Tages darauf zu achten, ob Passanten sie selbst als ähnlich alt aussehend einschätzen wie sie Agathe. Berthas Erinnerungen an die Reaktionen Richards, Klingemanns und ihres Schwagers ihr gegenüber beruhigen sie jedoch und schließlich ist es erneut ein Blick in den Spiegel, der diese erinnerten Fremdeinschätzungen sowie ihren eigenen Eindruck ihrer Jugendlichkeit bestätigt (vgl. BG S. 161).

Bei dem folgenden Spaziergang durch den Park lässt Bertha sich allerdings nochmals von den Blicken und dem Lachen Vorübergehender einschüchtern, sodass sie sich im Vergleich zu der Selbstsicherheit ihrer Mädchenzeit nun „so herabgesunken, so bedauernswert vor[kam]“ (BG S. 165) und sich wünscht: „[S]ie hätte schön, jung, unabhängig, ach Gott, sie hätte irgendein Weib sein wollen, das thun kann, was es will und sich nach Männern umwenden, die ihm gefallen.“ (BG S. 166) Der Wunsch nach körperlicher Attraktivität geht hier also mit dem Verlangen nach sozialer Freiheit sowie einem Bedürfnis nach ungezwungenem, nicht sanktioniertem Kontakt zu Männern einher. Bertha nimmt sich daher eine vorbeifahrende Frau zum Vorbild, ahmt deren Haltung nach und überprüft erneut ihre Wirkung auf andere: „Sie weiß, daß sie jetzt hübsch und jung aussieht, und dabei fühlt sie sich so sicher, es kann ihr nichts geschehen.“ (BG S. 167) Zum einen wird hier eine Verknüpfung von Berthas Äußerem bzw. dem Eindruck, den dieses bei anderen Menschen hinterlässt, und Berthas Befinden sichtbar. Zum anderen kann Berthas Verhalten als performativer Akt gewertet werden, in dem sie das bei der vornehmen Dame gesehene Verhalten imitiert und derart ein ähnliches Bild von sich produziert. Die positiven Reaktionen der Menschen, denen Bertha begegnet, zeigen diese Aufführung der Protagonistin als vornehme Dame als eine geglückte Form der Performativität. Von der positiven Resonanz beglückt, stellt Bertha sich nun vor, wie es sein werde, „wenn sie das nächste Mal in dem neuen Kleid und mit dem kleinen Strohhut, der sie so jung macht, wieder im Wagen durch die Stadt fährt.“ (BG S. 167) Auch der Gedanke Berthas, dass der Strohhut sie nicht lediglich jung *aussehen lässt*, sondern jung *macht,* weist auf den wirklichkeitskonstituierenden Charakter hin, den Kleidung für Bertha einnimmt.

Nach Berthas Geschlechtsverkehr mit Emil kommt es ihr vor, „als verstünde sie wie etwas Neues die Sprache der Blicke“ (BG S. 222) und sie empfindet sich von den Passanten, die ihr begegnen, verurteilt, „als wüßten die ganz gewiß, was heut nachts ge-

schehen war“ (BG S. 222). Von einem alten Mann, der den Kopf schüttelt, fühlt sie sich sogar „mit harten und unerbittlichen Augen verfolgt[…]“ (BG S. 223). Dieses von Bertha als Missbilligung bewertete Verhalten erweist sich jedoch als altersbedingt. Ebenso wie Berthas inneres Befinden sich nach der Beurteilung ihres Äußeren richtet, bewirkt an dieser Stelle umgekehrt ihre Verunsicherung über ein von der Gesellschaft als moralisches Fehlverhalten gewertetes Handeln die Wahrnehmung ihrer Wirkung auf andere.

Berthas Unsicherheit geht mit einer auffallenden Passivität einher, sodass Horst Thomé Berthas Lebensweg als „Resultante aus Zufall und Fremdbestimmung“[487] beschreibt und Elsbeth Dangel ähnlich wie Caren Kollek[488] darauf hinweist, „daß Männer ihren Lebensweg vorgezeichnet und ihr den Weg in die Ehe gewiesen haben.“[489] Zwar hat Bertha allein beschlossen, die beiden Männer abzuweisen, die an einer Ehe mit ihr interessiert waren, konnte diese Entscheidungen allerdings nur durchsetzen, „wenn sie auf keinen Widerstand gestoßen sind, ansonsten hat sie dem äußeren Druck bereitwillig nachgegeben.“[490] Zusätzlich zu den von Elsbeth Dangel hervorgehobenen „männlichen Vormündern“[491] erhält Bertha nach Victors Tod weitere (weibliche) Unterstützung: Berthas Schwägerin arrangierte die Klavierlektionen und das Ehepaar Rupius veranlasst sie schließlich zu ihrer Wien-Reise mit Anna. Elsbeth Dangel folgert daher: „Von dieser Voraussetzung her ist der Sprung in den Augenblick der Liebe ein ungeheurer.“[492] Durch die aktive Kontaktaufnahme zu Emil durch den Gratulationsbrief,[493] die Vereinbarung eines Treffens, die Fahrt nach Wien und schließlich die sexuelle Begegnung mit ihrer Jugendliebe zeigt Bertha eine für sie untypische Eigeninitiative zur Verwirklichung ihres libertinären Potenzials.

Dass diese aktiven Schritte Berthas dennoch auch weiterhin von Unsicherheiten begleitet werden, wird durch ihre Bewertung von Kleinigkeiten als geradezu riskante Erlebnisse deutlich. So empfindet sie beispielsweise den Einfall, nachts auf den Dachboden zu gehen, um in alten Briefen zu lesen, im Nachhinein als „beinahe abenteuerlich“ (BG

---

[487] Thomé: Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘, S. 647f.
[488] Vgl. Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse um 1900, S. 31.
[489] Dangel: Augenblicke Schnitzlerscher Frauen, S. 104.
[490] Thomé: Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘, S. 648.
[491] Dangel: Augenblicke Schnitzlerscher Frauen, S. 104.
[492] Ebd., S. 104.
[493] Dass Bertha Emil gerade zum erhaltenen Erlöserorden gratuliert, hat bereits Herbert Knorr als „ein kaum übersehbares erzählerisch-ironisches Zeichen“ gedeutet. Knorr: Experiment und Spiel, S. 106. Da Emil die Auszeichnung als „dummen Orden“ (BG S. 200) bezeichnet, durchschaut er Berthas Absichten offenbar.

S. 169). Die Verknüpfung von Banalitäten mit der Vorstellung eines Wagnisses zeigt einerseits Berthas Verunsicherung und ihre Gebundenheit an normgerechtes Verhalten. Andererseits wird Berthas Unerfahrenheit in Liebesbeziehungen deutlich, die sie selbst als Mangel empfindet (vgl. BG S. 206).

Trotz ihrer Unsicherheit und ihres Erfahrungsdefizits schafft Bertha es, ihrem Begehren nachzugeben und Emils Geliebte zu werden. Horst Thomé hat herausgearbeitet, dass sie dazu allerdings „einer Legitimation [bedarf], durch die Triebwunsch und internalisierte Rollenklischees wenigstens scheinbar zur Deckung gebracht werden.“[494] Die zu diesem Zweck erzeugte ‚Liebesillusion‘ verbirgt demnach „die objektlose und potentiell promiskuitive Erregung unter dem Schein der individualisierten Liebe.“[495] Konstanze Fliedl hat nachgewiesen, dass Bertha „ihre eigene Lebensgeschichte dem romanhaften Schema anpassen“[496] und dementsprechend ihre Erinnerungen fälschen müsse. Daher liefen in ihrem Bewusstsein „drei Erinnerungsprozesse ab[…], die Bertas Selbsttäuschung sukzessive illustrieren.“[497] Während sie zunächst recht nüchtern und neutral an die Jugendfreundschaft denkt (vgl. z.B. BG S. 137 und S. 143), besetzt Bertha ihre mit Emil verbundenen Erinnerungen während ihrer ersten Wien-Reise bereits emotionaler: „Ganz anders akzentuiert ist die zweite Erinnerungssequenz, die nun deutlich von Bertas erotischen Bedürfnissen eingefärbt wird“[498]. Diese werden in Berthas Traum auf der Rückfahrt ebenso evident wie eine durch ihre dreijährige Abstinenz hervorgerufene Berührungsangst[499] mit dem Erotischen bzw. die Befürchtung aus mangelnder Erfahrung zu versagen (vgl. BG S. 168). Die Rekonstruktion der Jugendfreundschaft mittels der Briefe Emils bildet die dritte von Konstanze Fliedl herausgearbeitete Erinnerungsstufe, in der Bertha sich nun „des zuvor anonymen Geigers als ‚den einzigen, den sie geliebt hatte‘“[500] erinnert. Da Bertha die so aufgebaute Illusion[501] auch nach Emils ersten bei-

[494] Thomé: Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘, S. 653. Vgl. dazu beispielsweise auch Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 56.
[495] Thomé: Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘, S. 653.
[496] Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 175.
[497] Ebd., S. 176.
[498] Ebd., S. 176.
[499] Auch Michaela L. Perlmann verweist darauf, dass Berthas Versagensangst im Traum enthüllt wird. Vgl. Perlmann: Der Traum in der literarischen Moderne, S. 102f.
[500] Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 177.
[501] Thomas Eicher weist auf die besondere Relevanz der Idealisierung Emils durch Bertha hin: „Nur als Idealvorstellung, nicht aber verkörpert durch die photographische Abbildung kann Emil Bertas Begehren auf sich ziehen. Das realitätsnahe Bild kann wie die reale Person nur in Verbindung mit Erinnerungen an die gemeinsame Jugend seine Wirkung entfalten.“ Eicher: „Interessieren Sie sich auch für Bilder?“, S. 51.

den Absagebriefen zunächst noch aufrecht zu erhalten versucht, „kann kein Zweifel mehr daran bestehen, welchen Zweck diese Gedächtnismanöver gehabt haben“[502]; nämlich das rein sexuelle Begehren Berthas in eine individuelle, emotional besetzte Liebe umzuwerten.[503] Berthas Liebe zu Emil erweist sich damit als eine durch einen mehrstufigen Prozess konstruierte.

Evelyn Polt-Heinzl erkennt, neben der Produktion der individualisierten Liebesillusion, eine weitere Funktion in der Relektüre der alten Briefe; nämlich die generelle Wiederbelebung der Sinnlichkeit Berthas.[504] Zugleich findet ein wichtiger Bewusstwerdungsprozess statt, der Bertha anhand ihrer eigenen Erfahrungen die doppelmoralischen Standards der bürgerlichen Gesellschaft erkennen lässt, wenn sie sich „die kühle Bereitwilligkeit [eingesteht], mit der sie sich einem Manne hingegeben, den sie nie geliebt“ (BG S. 173) hat, während sie als „tugendhaftes Mädchen“ (BG S. 173), trotz ihrer damaligen Verliebtheit, nicht auf Emils Annäherungsversuch eingegangen ist, um ihre Reputation nicht zu beeinträchtigen. Derart beginnt Bertha die zeitgenössische Gesellschaftsordnung als ein System zu durchschauen, „welche[s] die Frau unter dem Vorwand bürgerlicher Versorgung in Verhältnisse zwingt, die ihr eigene Lebenserfahrung vorenthalten“[505]. Trotz dieser Erkenntnis, schafft Bertha es nicht, sich gänzlich von diesen Normenprinzipien zu lösen und versucht stattdessen immer wieder „ihre Moralvorstellungen gegen die heran brechenden Wünsche zu verteidigen“[506] und wie oben beschrieben durch eine Liebesillusion zu legitimieren.

Auch während des Widersehens mit Emil benötigt Bertha Fantasie, um sein eher kühles, überlegenes Verhalten[507] sowie ihre eigenen eher gleichgültigen Empfindungen ihm gegenüber (vgl. BG S. 206) durch performative Akte in eine wiedererwachte Jugendliebe umzuwerten. Dabei schwanken Berthas Gedanken vor dem Treffen zwischen realistischen Einschätzungen, „daß sie thun wird, was er will“ (BG S. 206), und unrealisti-

[502] Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 177.
[503] Daher kann John Nelson Whitons Einschätzung, dass Bertha mit Emil schläft, „simply because she loves him“, hier nicht geteilt werden. Whiton: The Problem of Marriage, S. 67.
[504] Vgl. Polt-Heinzl: Korrespondenz in Sachen Liebe, S. 249.
[505] Dangel: Augenblicke Schnitzlerscher Frauen, S. 104f.
[506] Ebd., S. 105.
[507] Emil begrüßt Bertha beispielsweise „mit einem Lächeln, das nicht ganz ohne Spott scheint“ (BG S. 199) und zeigt Desinteresse an ihrer Lebensgeschichte (vgl. BG S. 200). Außerdem durchschaut er Berthas Unaufrichtigkeiten (vgl. BG S. 203 und S. 213), worauf sie jeweils beschämt reagiert. Daher kann Barbara Neymeyrs Hinweis auf das Ungleichgewicht in der Beziehung dieses Paars zugestimmt werden: „Buchstäblich vom ersten Augenblick an gestaltet Schnitzler Bertas Kommunikation mit Emil als Ausdruck einer fundamentalen Asymmetrie.“ Neymeyr: Libido und Konvention, S. 354.

schen Gedankenexperimenten. So sieht sie in einer Kirche sitzend und an ihre Hochzeit denkend „statt ihres Mannes Emil an ihrer Seite“ (BG S. 207). Berthas mit Bezug auf ihre Unerfahrenheit bereits von ihr selbst als bräutlich beschriebene Empfindungen kulminieren hier in der Imagination Emils als Victors Stellvertreter. Diese Fantasie ist zugleich als erneuter Legitimationsversuch für Berthas Begehren zu werten, das sie bisher lediglich in sozial anerkannter Form, also in ihrer Ehe, ausgelebt hat.

Emil scheint Berthas Verknüpfung von Sinnlichkeit, Liebe und ihren Moralvorstellungen zu durchschauen. Daher reagiert er souverän auf Berthas deutliche Abwehr, mit ihm allein zu speisen, und stellt Vertrauen durch die Frage nach ihrem Kind und den Verhältnissen in der Kleinstadt her, sodass sie sich schließlich doch problemlos in ein Chambre Séparée führen lässt (vgl. BG S. 212). Dort kommt das Paar sich recht schnell näher, Berthas Gedanken schweifen währenddessen jedoch ab, sodass sie sich nicht mehr an Emils Gesicht erinnern kann, während sie die Augen geschlossen hält (vgl. BG S. 215). Statt die Augen zu öffnen und Emil real anzusehen, entschließt Bertha sich jedoch, ihn sich vorzustellen, „ohne ihn zu sehen“ (BG S. 215). Sich also erneut ihrer Fantasie ergebend, gehen ihre Gedanken zu dem jungen Kellner, der sie bedient, und schließlich zu Richard über (vgl. BG S. 215). Erst durch eine heftige Bewegung, durch die sie Emil „beinahe fortstößt“ (BG S. 215), kann sie ihre Augen wieder öffnen und ihre Konzentration auf die Gegenwart und auf Emils Frage, ob Bertha ihn lieb habe, richten (vgl. BG S. 215). Durch diese Frage handelt sie nun aktiv, indem sie ihn küsst, und legitimiert zugleich, dass sie ihren (unehrlichen) Vorsatz, Emil nicht näherzukommen, bricht und wünscht sich stattdessen „ganz die Seine“ (BG S. 215) zu sein.[508] Zum einen setzt Bertha den Prozess der Illusionsbildung demnach auch in der konkreten Begegnung mit Emil fort, zum anderen geht Emil geschickt auf eben diese ein. Er selbst hält sich indessen mit Liebeserklärungen zurück und umgeht diese gewandt (vgl. z.B. BG S. 219f.). Ebenso routiniert wendet er Berthas Wunsch, ihn Violine spielen zu hören, dahin, dass Bertha ihm in der Wohnung etwas auf dem Klavier vorspielen solle. Bertha bemerkt Emils kühles Verhalten und nimmt eine „sonderbare Traurigkeit“ (BG S. 217) in der Wohnung wahr, sodass sie bedauert, „daß sie nicht mehr Wein getrunken“ (BG S. 217) hat und sich dementsprechend auf die ungefilterte, nüchterne Realität

[508] Josef Körners Hinweis, dass Bertha „noch am selben Abend seine [i.e. Emils; Y.R.] Beute“ werde, wirkt in diesem Zusammenhang recht einseitig. Körner: Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme, S. 98.

einstellen muss, statt sich in fantastisches Wunschdenken retten zu können.[509] Allerdings hält sie auch hier die Augen geschlossen (vgl. BG S. 217) und blendet so die Realität aus.[510] Dadurch, dass das Treffen in einer offenbar speziell zu diesem Zweck angemieteten Wohnung stattfindet, beide Partner zuvor Alkohol zu sich genommen haben, das Beisammensein musikalisch einleiten und schließlich nicht auf weitere Illusionsbildung verzichten, wird evident, dass diese Begegnung Konstruktionsmechanismen bedarf; das Paar findet demnach ausschließlich durch das Evozieren kultureller Muster und performativer Akte zueinander.

Zum eigentlichen Liebesakt versucht Emil durch Musik überzuleiten. Es ist bereits angesprochen worden, dass Musik in Korrelation zur Erotik steht, hervorzuheben ist jedoch zusätzlich, dass diese Verbindung sowohl von Bertha als auch von ihren potenziellen Partnern – Klingemann, Richard und Emil – hergestellt wird. Dabei spricht Herr Klingemann die sublimierende Funktion der Musik konkret an und bedauert gleichzeitig, dass er „so selten Gelegenheit habe, Sie zu hören!“ (BG S. 142). Demnach versucht er, Berthas unterdrückte erotische Wünsche auf sich zu lenken. Nach seiner Liebeserklärung an Bertha – die durch seinen Hinweis, „daß er seine Scene […] nicht hatte zu Ende spielen können“ (BG S. 188), im Übrigen als Form der Aufführung zu werten ist – sowie seinen eindeutig auf ein sexuelles Verhältnis abzielenden Bemerkungen fragt Klingemann erneut, ob sie musizieren werden, wenn er am Abend an ihrem Fenster vorbeigeht; die Musik wolle er „als Zeichen nehmen“ (BG S. 190), ob Bertha nun auf ihn eingehen möchte oder nicht. Damit versucht er Berthas Musizieren die Funktion eines performativen Akts zu verleihen, der sie durch das Klavierspiel als bereitwillige Geliebte konstituieren würde.

In ähnlicher Weise konnotiert auch Richard Sinnlichkeit mit Musik, indem er versucht, Bertha näher zu kommen, während sie gemeinsam Klavier spielen (vgl. BG S. 184). Schließlich lässt sich auch Emil, „her unspoken desire that they unite both musically

[509] Auch Hubert Ohl expliziert die Illusionsbildung Berthas während ihrer Liebesnacht mit Emil und geht zugleich auf die zukunftsgerichteten Wünsche Berthas ein, die wiederum Teil der Selbsttäuschung der Protagonistin sind: „Als sie am Abend in Emils Arme sinkt, erliegt sie einem aus Champagnergenuß und Autosuggestion gleichermaßen erzeugten Rausch, der bestimmt ist durch ihren leidenschaftlichen Wunsch, den Jugendgeliebten durch ihre Hingabe zurückzugewinnen“. Ohl: Temporales Alibi, S. 265.

[510] Elsbeth Dangel weist darauf hin, dass in „Bertha Garlan“ der eigentliche Liebesakt genau so ausgespart wird wie im „Reigen“ und in beiden Werken das Vorher scharf vom Nachher getrennt sei: „Die gestrichelte Linie dort wird hier ersetzt durch die roten Portieren des Alkovens, hinter denen das Paar wie hinter einem Theatervorhang verschwindet, und der sich erst wieder hebt, als das Paar auf die Straße tritt.“ Dangel: Augenblicke Schnitzlerscher Frauen, S. 104.

and sexually“[511] aufgreifend, vor dem Geschlechtsverkehr von der Protagonistin vorspielen. Selbst für Bertha zu spielen, wehrt er allerdings ab und verweist stattdessen auf seine öffentlichen Auftritte, denen sie beiwohnen könne, und entzieht sich ihr damit auf einer persönlichen Ebene. In Emils Auftritt in der Lerchenfelder Kirche vermutet Bertha jedoch eine Gefälligkeit für eine andere Frau – unter Berücksichtigung von Emils eher zögerlichen, ausweichenden Antworten auf Berthas Fragen erscheint diese Vermutung durchaus berechtigt (vgl. BG S. 219f.). Auch Emil scheint demnach das eigene Musizieren mit einem Liebesbeweis zu korrelieren, den er statt Bertha einer anderen Frau zugesteht. Bertha möchte Emil jedoch nicht lediglich spielen hören, sondern wünscht sich, die Kreutzersonate zusammen mit ihm zu spielen (vgl. BG S. 219), sodass auch Bertha von einer performativen Wirkung des Musizierens ausgeht, die eine (weitere) Form der Vertrautheit und Gemeinschaftlichkeit evozieren könnte; indem Emil diese Form der Nähe abwehrt, schafft er Distanz. Zusammenfassend kann für diesen Personenkreis demnach Marc A. Weiners Interpretation der Musik als Aphrodisiakum zugestimmt werden.[512] Diesbezüglich bildet lediglich Berthas verstorbener Ehemann eine Ausnahme, denn Victor Garlan hörte Berthas Klavierspiel vor der Ehe stets „mit einer gewissen Andacht“ (BG S. 138) zu, sodass seine Verbindung zur Musik als eine unschuldige, asexuelle gesehen werden kann. Da Victor kaum erotische Anziehung auf Bertha ausübt, ist seine keusche Rezeption der Musik auf die Paarbeziehung zu Bertha übertragbar. Bezeichnenderweise ist er gleichzeitig der einzige der hier genannten Männer, der in Berthas umherschweifenden libidinösen Fantasien keine Rolle spielt.

Gerade weil in diesen Gedankenexperimenten Berthas Begehren vielmehr diffus auf verschiedene Männer gerichtet als allein auf Emil konzentriert ist, zeigt sich Berthas Liebe zu Emil als Illusion und ihre Libertinage zugleich als eine vorrangig fantastische. So stellt Bertha noch vor ihrem Gratulationsschreiben an den Jugendfreund eine Verknüpfung zwischen diesem und ihrem Neffen her, indem sie zunächst nur eine äußerliche Ähnlichkeit bemerkt (vgl. BG S. 149), sich bald aber bereits eines Spaziergangs mit Emil (vgl BG S. 149) erinnert, während Richard ihre Wange streichelt. Richards Berührung löst demnach die Erinnerung an Emils frühere Zärtlichkeit und damit verbunden an Berthas damalige Gefühle aus. Eine Verwechslung Richards mit dem Bertha eigentlich unangenehmen Herrn Klingemann findet zu einem noch früheren Zeitpunkt statt (vgl.

[511] Leventhal: Echoes in the Text, S. 78.
[512] Vgl. Weiner: Arthur Schnitzler and the Crisis of Musical Culture, S. 85.

BG S. 142). Klingemanns späteres Liebesgeständnis sowie seine eindeutige Bekundung sexuellen Interesses an Bertha, das bzw. die die Protagonistin prinzipiell abwehrt, erfüllt diese dennoch „zu ihrem eigenen Staunen und zu ihrer Beschämung […] wie mit einer Welle von Verlangen“ (BG S. 189). Zugleich wandelt sie den Adressanten dieser Aufforderungen gedanklich in eine ihr angenehmere und attraktivere Figur um, wenn sie Klingemanns Worte „im Geiste wieder [hörte] – aber wie aus dem Munde eines Anderen, der in Wien ihrer harrte“ (BG S. 189). Emil tritt hier also zum einen an die Stelle Klingemanns; zum anderen wird Berthas unbefriedigtes Begehren, das sie auf einen ihr angemessen erscheinenden Partner zu lenken versucht, offensichtlich. Diese Austauschbarkeit der Männer kulminiert während Berthas Treffen mit Emil im Chambre Séparée, wenn Bertha sich nicht mehr an Emils Aussehen erinnern kann, sich stattdessen das Gesicht des Kellners und Richards vorstellt und daher überlegt: „Ist sie denn so gemein, daß sie an lauter andere Männer denkt“ (BG S. 215)? Daher kann zusammengefasst werden, dass „[t]heir functions overlap; her nephew Richard is one image of Berta’s lover Emil, Herr Klingemann another, and these figures frequently merge“[513].

Doch beschränkt sich Berthas Fantasie nicht lediglich auf diese drei Personen, denn sie wünscht sich beispielsweise nach dem Besuch bei ihrer Cousine Agathe, von „irgend Jemandem verfolgt zu werden“ (BG S. 163) und denkt erst danach an die Möglichkeit, Emil begegnen zu können. Auch nach ihrem Traum auf der Rückreise ist ihr Begehren nicht an eine bestimmte Person geknüpft, sondern lediglich allgemein auf den Wunsch nach körperlicher Nähe gerichtet (vgl. BG S. 169). Wenig später wird Bertha bereits konkreter und denkt darüber nach, dass „ihr ganzes Dasein nur mehr dem einen Augenblick entgegen zu streben [schien], da sie wieder in den Armen eines Mannes liegen durfte“ (BG S. 190); auch hier wird demnach ausschließlich eine allgemeine Sehnsucht formuliert. Daher wird deutlich, dass Berthas Normüberschreitung nicht von der „auf ein individuelles Du gerichteten Liebe, deren Einzigartigkeit in ihren Augen auch eine rückhaltlose erotische Hingabe legitimiert“[514] motiviert ist, sondern schlicht von Berthas Begehren, wobei die Austauschbarkeit der potenziellen Partner in ihrer Fantasie als „Impersonalität ihrer Libido“[515] beschrieben werden kann. Dementsprechend expliziert

[513] Driver: Arthur Schnitzler’s „Frau Berta Garlan“, S. 293.
[514] Neymeyr: Libido und Konvention, S. 341.
[515] Ebd., S. 341.

Barbara Gutt, dass es Bertha „allein um die Abstraktion eines Liebhabers“[516] gehe, dass sich ihr Begehren demnach auf einen Typus bzw. ein Konstrukt idealer Männlichkeit richtet.

Dass Bertha nicht aus individueller Liebe zu Emil handelt, geht außerdem aus Berthas Gedankengängen nach dem Liebesakt hervor. Denn nach dem Aufwachen gilt ihr erster Gedanke nicht etwa dem Geliebten, sondern der Reflexion ihres Verhaltens während des Geschlechtsverkehrs. Nach ihrer eigenen Einschätzung hat Bertha „Emils Zärtlichkeit ganz wie eine liebesgewohnte Frau erwidert“ (BG S. 220), sodass sie „in der Erinnerung an ihre Küsse, die gar nichts von der Schüchternheit eines ersten Abenteuers an sich gehabt hatten“ (BG S. 220), Stolz statt der moralisch geforderten Reue empfindet. Sie vergleicht demnach ihr eigenes Gebaren mit ihren Mutmaßungen bezüglich einer typischen Geliebten und konstituiert sich über diese Parallele als gute Liebhaberin. Ihr Zusammensein mit Emil erhält demnach ein Moment der Aufführung, in dem Bertha sich durch performative Akte an ihr Ideal einer Geliebten anzunähern versucht und die Erfüllung ihrer Vorstellungen nachträglich bewertet.

Berthas Überlegung, ob Emil ihr einziger Geliebter bleibe oder sie zukünftig weitere Liebhaber haben werde, unterstützt die Einschätzung, dass ihre Libido depersonalisiert ist, ebenfalls (vgl. BG S. 230f.). Ähnlich zu diesen Reflexionen führt eine Berührung Richards zu sinnlichen Gefühlen Berthas und damit einhergehend zu dem Wunsch, dass Emil erfahre, „daß sie sich von dem jungen Neffen gerade so umarmen lassen konnte, wie von ihm“ (BG S. 244). Neben dem durch diesen Wunsch zum Ausdruck gebrachten Verlangen nach Emils Eifersucht, zeigt sich anhand dieses Textbeispiels, dass Bertha andere Männer nach und neben Emil als Liebhaber in Betracht zieht und daher prinzipiell eine libertinäre Haltung erkennen lässt – diese jedoch nicht in realer, körperlicher, sondern lediglich in imaginärer Form als eine Art von Gedankenexperiment.[517]

Berthas sexuelles Erlebnis hat außerdem Auswirkungen auf ihre Körperlichkeit, denn zurück in der Kleinstadt „fühlte sie eine ganz neue Zärtlichkeit für ihren eigenen Leib, der ihr noch von den Küssen des Geliebten zu duften schien“ (BG S. 232). Dieses neue Körpergefühl kann als Resultat eines „als Schöpfungsakt an der Partnerin vollzogenen

[516] Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 76.

[517] Auch Caren Kollek weist auf eine Diskrepanz zwischen Berthas Fantasie und ihrem Verhalten hin: „So realisieren Berta Garlan und Beate Heinold zwar faktisch einen Teil ihres Erotikpotentials, jedoch lediglich die moderaten Sexualwünsche; ranghohe Normverletzungen hingegen werden ausschließlich imaginiert und geträumt.“ Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 500.

Sexualakt[s], in dem männliche Begierde den weiblichen Körper allererst zu konstituieren scheint“[518], interpretiert werden. Das durch einen performativen (Liebes-)Akt hervorgebrachte neue Körperbewusstsein sowie die Selbstkonstitution Berthas als Geliebte gehen mit einem Hochmut der Protagonistin einher. Ihre eigene Situation mit der Frau Martins vergleichend kulminieren Berthas Gedanken beispielsweise in der Gegenüberstellung: „Du hast nur einen Gatten, ich hab’ aber einen Geliebten, Geliebten, Geliebten!“ (BG S. 234) Durch diesen wiederholten Sprechakt wird der Status der illegitimen Sexualität als speziell betont und dem der legitimen gegenüber als höher stehend betrachtet. Auch ihrer Schwägerin gegenüber, die sie zunächst noch für eine treue, konventionelle Ehefrau hält, empfindet Bertha „das Gefühl der Ueberlegenheit, beinah des Mitleids“ (BG S. 236) und offenbart diese Eitelkeit auch Anna Rupius, die sie für die einzige Frau der Stadt mit ähnlichen Liebeserfahrungen hält (vgl. BG S. 240). Anna erläutert Bertha daraufhin nicht nur, dass weder zu Scham noch zu Stolz ein Grund vorliege, sondern klärt diese auch über das bereits längere Zeit zurückliegende außereheliche Verhältnis Albertine Garlans mit Herrn Klingemann auf und verdeutlicht so die Gewöhnlichkeit einer Affäre und damit auch des Verhältnisses zwischen Bertha und Emil.

Dabei ist Bertha noch vor diesem Gespräch mit Anna Rupius davon überzeugt, dass sie soziale und moralische Werte überschreitend auch ohne eine Hochzeit mit Emil zusammen leben würde, „und es wäre ihr sehr gleichgiltig, was die Leute sagten …. sie wäre sogar stolz darauf!“ (BG S. 236) Auch diese kühnen Fantasien, in denen Bertha Emil aus Liebe ihre Reputation opfert, lässt sie letztlich doch recht schnell in eine gesellschaftlich akzeptierte Beziehung münden, da sie sich sicher ist, dass Emil ihre Aufopferung durch eine Ehe belohnen werde.[519] Derart könnte Bertha ihre Sinnlichkeit in einer legitimen Beziehung ausleben, statt die mit weiblicher Libertinage einhergehenden Wagnisse auf sich zu nehmen. Diese Hoffnung äußert Bertha bereits vor dem Wiedersehen mit Emil: „Wenn sie nur ein klein wenig klug ist, wenn sie sich nichts vergiebt,

[518] Neymeyr: Libido und Konvention, S. 350. Auch André Schwarz weist auf diese performative Wirkung hin: „[D]as männliche Begehren konstituiert den weiblichen Körper. Für eine eigene weibliche Sexualität ist auch hier kein Platz, die erotischen Träume Bertas zeigen somit nur eine von ihr imaginierte Wunschvorstellung, die sich nicht mit den Konventionen der Gesellschaft und dem daraus abgeleiteten eigenen Moralempfinden deckt.“ Schwarz: Lustvolles Verschweigen und Enthüllen, S. 173.

[519] Hubert Ohl verortet Berthas Zukunftsvisionen in „einem temporalen Nirgendwo“: Da diesen jeglicher Bezug zur in der Textrealität erlebten Beziehung zu Emil fehle, seien sie „utopisch in einem wörtlichen Sinne, insofern ihre Erfüllung weder einen realen Ort noch eine denkbare Zukunft finden kann.“ Ohl: Temporales Alibi, S.265.

wenn sie es versteht, ihn zu fesseln – Sie schämt sich ein wenig ihrer Schlauheit … aber ist es denn so schlimm, daß sie daran denkt; da sie ihn ja liebt?“ (BG S. 198) Die Voreiligkeit und der mangelnde Realitätsbezug dieser Überlegungen zeigen allerdings eher Naivität statt der von Bertha konstatierten Raffinesse.[520] Deutlich wird zudem auch hier die basale Bedeutung der Liebesillusion, die von der Heldin zugleich als Begründung für (vermeintlich) strategisches Handeln genutzt wird.

Zwischenzeitlich gelangt Bertha jedoch immer wieder zu realistischen Einschätzungen ihrer Motivation für das Wiedersehen und die kurze Liebesnacht mit Emil und gesteht sich ihr Begehren zumindest punktuell ein. Daher kann Konstanze Fliedl zugestimmt werden, dass Berthas „Denken in dissoziierte Vorstellungskomplexe [zerfällt], Einsicht und Illusion lösen sich beliebig ab. Erst am Ende gelangt Berta zu einer Synthese von Erinnerung und Realitätswahrnehmung, zu einem bewußten ‚Erkenntnisakt‘.“[521] Dieser betrifft nicht nur Emils, sondern auch ihre eigene Handlungsmotivation: Bekennt sie noch vor dem Wiedersehen – recht pathetisch –, dass sie nur nach Wien fahre, „um seine Geliebte zu werden und nachher, wenn’s sein muß, zu sterben“ (BG S. 191), so offenbart sie nach Emils endgültigem Absagebrief, der den Vorschlag eines Mätressenverhältnisses enthält, „sie hatte nichts anderes wollen als die Lust eines Augenblicks“ (BG S. 256).

Diese Bewusstwerdung geht mit einer drastischen Herabsetzung ihrer Person einher: Nach dem Geschlechtsverkehr mit Emil empfindet Bertha, die zuvor stets ihre Tugendhaftigkeit betonte (vgl. z.B. BG S. 166; S. 203), dass sie „jetzt auch keine anständige Frau mehr“ (BG S. 244) sei. Durch den eindeutigen Brief Emils desillusioniert und angeekelt intensiviert sie diese Einschätzung, indem sie sich mit einer Prostituierten vergleicht (vgl. BG S. 256), und verknüpft diese Konstruktion mit einer religiös[522] gefärbten Konsequenz für ihre Normüberschreitung: „[U]nd es wäre nur eine gerechte Strafe des Himmels, wenn auch sie an ihrer Schande so zugrunde ginge wie die Arme, die da drin lag [i.e. Anna Rupius; Y.R.]“ (BG S. 256). Die an dieser Stelle bereits anklingende

[520] John Nelson Whiton sieht diesbezüglich eine Verbindung zwischen Bertha Garlan und Therese Fabiani: Denn ebenso wie Therese wisse Bertha nicht, „how to manipulate men into assuming responsibilities towards her“. Whiton: The Problem of Marriage, S. 66.

[521] Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 178.

[522] Katherine Arens weist darauf hin, dass auch die Wortwahl der Schlusspassage als biblisch bezeichnet werden kann: „Maybe even more significantly, in that final passage about the ‚Sehnsucht nach Wonne‘ the verb form is biblical: ‚ward,‘ not ‚wurde.‘ And Berta also called her own acts ‚sins‘ and Anna’s death a sign of the ‚hand of God.‘“ Arens: Schnitzler and the discourse of gender, S. 249.

Relation der nicht ehelichen Sexualität mit einer Verfehlung und daraus resultierender Vergeltung wird am Schluss der Novelle erneut aufgegriffen:

> Und sie ahnte das ungeheure Unrecht in der Welt, daß die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward, als in den Mann; und daß es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich die Sehnsucht nach dem Kinde ist. (BG S. 257)

In diesem Statement wird eine beide Geschlechter betreffende Sinnlichkeit einer kulturell überformten, geschlechtsspezifisch differenzierten Wertung dieses Begehrens gegenübergestellt. Dabei rückt das in der Novelle häufig berührte Thema der Mutterschaft erneut ins Zentrum, da eine Schwangerschaft als äußerlich sichtbares Zeichen einer sexuellen Begegnung diese Differenzierung begründet. Weibliches Begehren wird daher also im Gegensatz zum männlichen an einen Kinderwunsch und damit zugleich an eine legitimierte Partnerschaft geknüpft, da lediglich bei Frauen die potenzielle Zeugung eines Kindes als Folge des Geschlechtsverkehrs zum einen in der Schwangerschaft körperlich erkennbar ist und zum anderen die Sorge um das gezeugte Kind allein der bourgeoisen Mutter obliegt und somit auch nur für diese soziale Konsequenzen birgt.
Die von Bertha von Beginn der Novelle an evozierte Relation zwischen Liebe, Sexualität und Mutterschaft wird demnach abschließend von ihr bestätigt, ihr libertinärer Ausbruchsversuch aus sozial vorgegebenen Verhaltensweisen, den sie durch die Illusion einer personalen Liebe zu legitimieren versucht, verworfen. Mit dem Einsetzen ihrer Periode[523] fühlt Bertha zugleich, dass „die letzten Schauer einer verlangenden Weiblichkeit, Alles, was sie für Liebe gehalten, in nichts zu verströmen begannen." (BG S. 257) Zusammen mit dem die Ungerechtigkeit der Doppelmoral betonenden Statement ergeben sich derart ein recht resignativer Schluss der Novelle und – zumindest für diesen Augenblick – ebenso entmutigte Zukunftsaussichten sowie eine Absage an Formen weiblicher Libertinage. In dieser aus der Ablehnung durch einen (ehemaligen) Geliebten resultierenden Resignation ergibt sich im Übrigen eine thematische Parallele zu Arthur Schnitzlers „Casanovas Heimfahrt" (Erstausgabe 1918): Amalia schafft es jedoch, die mit der Zurückweisung einhergehenden Emotionen in eine Versöhnung mit Casanova und die Fokussierung auf ihre Familie zu überführen. In der beschriebenen fantastischen Form der Libertinage ähnelt Bertha dagegen „Fräulein Else", der Protago-

[523] Peter Sprengel ordnet den Hinweis auf Berthas Periode als „ein für die Literatur der Jahrhundertwende unerhörtes Detail" ein. Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 bis 1918, S. 240.

nistin der gleichnamigen Erzählung Arthur Schnitzlers, die sich in (Tag-)Träumen, Wünschen und Fantasien als durchaus libertinäre Person konstituiert, sich in der Realität der Erzählung jedoch als angepasst, unerfahren und Männern gegenüber als eher zurückhaltend erweist, sodass in „Bertha Garlan“ thematisierte Phänomene auch in deutlich späteren Erzählungen Arthur Schnitzlers aufgearbeitet und variiert wiedergefunden werden können.

In der Forschung ist der Schluss der Novelle bisher kontrovers diskutiert worden, da verschiedene Lesarten möglich sind:[524] So steht die Position, dass Bertha „innerlich wenig oder nichts aus dem Abenteuer mit Emil Lindbach gelernt“[525] habe, der Annahme gegenüber, dass sie trotz gleichbleibenden äußeren Umständen „einen Erfahrungsprozeß durchlaufen [habe], der sie erkennen läßt, daß sie nicht aus ihrer Haut schlüpfen kann“[526]. Karen Collek präzisiert diese Bewusstwerdung: „Weiterhin weiß Berta jetzt um ihr Erotikpotential, hat somit eine höhere Bewusstseinsstufe erreicht und nimmt eine bewusste Selbstbegrenzung vor.“[527] Von einer willentlichen Selbsteinschränkung geht auch Nancy C. Michael aus, die in Berthas Angst vor einer ungewollten Schwangerschaft und der Möglichkeit einer Abtreibung den Grund für ihre Abstinenz „as a means of escaping the burden of sexual responsibility that the double standard places fully and exclusively on women“[528] betont. Barbara Neymeyr dagegen sieht aufgrund ihrer „unkritisch-resignative[n] Anerkennung des Moralkodex einer Epoche, die weibliche Sexualität offenbar nur als grundsätzlich instrumentelle akzeptieren konnte: als Mittel zum Zweck der Schwangerschaft“[529], ein nur begrenztes Erkenntnispotenzial Berthas.

Während Ulrich Weinzierl bezüglich Berthas Restriktion davon ausgeht, dass diese „nicht rückfällig werden“[530] wird, argumentiert Sibylle Saxer, dass Berthas Entsagung nicht dauerhaft sei, da Berthas Periode auf ihre körperlichen Bedürfnisse verweise.[531] Elisabeth Eisserer geht dagegen sogar von einer befreienden Wirkung des Verzichts aus

---

[524] An dieser Stelle können nicht alle Positionen zu diesem Aspekt vorgestellt und diskutiert, sondern lediglich ein Überblick über Tendenzen gegeben werden.
[525] Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 bis 1918, S. 240. Diese Position vertritt auch Barbara Beßlich. Vgl. Beßlich: Lebenslügen, S. 336.
[526] Jud: Arthur Schnitzler, ‚Frau Berta Garlan‘, S. 446.
[527] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 69. Horst Thomé weist ebenfalls auf Berthas Erfahrungsgewinn hin, da sie nun „verzichtet, wo sie zuvor verleugnet hat.“ Thomé: Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘, S. 668.
[528] Michael: Elektra and Her Sisters, S. 29.
[529] Neymeyr: Libido und Konvention, S. 350.
[530] Weinzierl: Eine anständige Frau, S. 19.
[531] Vgl. Saxer: Die Sprache der Blicke verstehen, S. 182.

und vermutet recht spekulativ: „Sie weiß nun erst die Ruhe ihres Heimatstädtchens zu schätzen und erteilt mit mehr Zufriedenheit als je zuvor den altgewohnten Klavierunterricht.“[532] Ein weiterer in der Forschung diskutierter Aspekt ist die Frage, ob die Schlussaussage auf den Erzähler hindeutet und ob dieser die angesprochene Doppelmoral anprangert oder unterstützt oder ob diese Bemerkung als Position Berthas zu werten ist. Da sicherlich die meisten der hier vorgestellten unterschiedlichen Lesarten vertretbar sind, kann abschließend v.a. Elsbeth Dangel zugestimmt werden, dass, trotz der verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten, in der Erzählung zumindest „dem vom gesellschaftlichen Anstand eingezwängten Seelen- und Liebesleben der Frauen um 1900 ein[…] weite[r] Raum geöffnet“[533] wird.

Insgesamt wird in der Novelle die Divergenz zwischen Berthas sich anhand körperlicher Regungen manifestierender Sinnlichkeit und den von ihr internalisierten Normen der Gesellschaft präsentiert, wobei das von bürgerlichen Witwen geforderte Verhalten als keinesfalls natürlich, sondern als zunächst oktroyierter, dann aber verinnerlichter Anspruch der Gesellschaft an das Individuum offenbart wird. Die sozial verlangte Abstinenz führt bei Bertha zu einer Depersonalisierung ihres Begehrens, die sich zu eigen gemachten Moralvorstellungen bedingen die Legitimierung ihrer Sinnlichkeit durch die Illusion von personaler Liebe und die Desillusionierung durch den Brief Emils sowie den Tod Annas bewirken schließlich Resignation. Derart wird deutlich, dass Bertha ihre individuellen Glücksansprüche grundsätzlich zugunsten eines angepassten Lebens verleugnet: beginnend mit dem Verzicht auf den Besuch des Konservatoriums sowie auf die Jugendliebe zu Emil und fortgesetzt durch die Hochzeit mit einem ungeliebten Mann sowie die enttäuschenden Liebeserfahrungen während ihrer Ehe. Lediglich in der kurzen Affäre mit Emil fokussiert sie ihr Begehren sowie ihre persönlichen Wünsche, die sie schließlich verwirft, um sich (zumindest für den Moment) für die als sicherer empfundene Variante der Abstinenz zu entscheiden. So wird die Konstruktion bourgeoisen weiblichen Begehrens sowie dessen Einschränkung und Verzerrung durch kulturelle Überformung ebenso aufgezeigt wie deren Internalisierung von Normen.

[532] Eisserer: Arthur Schnitzler als Seelenforscher, S. 39.
[533] Dangel-Pelloquin: Frau Berta Garlan, S. 99.

Gerade in der Impersonalität ihres Begehrens äußert sich schließlich Berthas libertinäres Potenzial.[534] Denn sie richtet ihre Fantasien und Wünsche selbst während der kurzen Liebesnacht mit Emil auf unterschiedliche Männer, sodass zusätzlich zur textweltlich real mit Emil erlebten eine auf differente Männer bezogene fantastische Libertinage zu konstatieren ist. Ihre Bindung an ihren gesellschaftlichen Status und das Festhalten an Normen und Werten der bürgerlichen Gesellschaft verhindern jedoch das konkrete, physische Ausleben ihrer (libertinären) Wünsche. Da sich Berthas erotisches Begehren demnach nicht auf eine bestimmte Person richtet, sondern auf einen Typus bzw. auf *den* Mann, kann das, was sie begehrt, als weder personal, noch real, sondern als Konstrukt bezeichnet werden. In dieser Präsentation der Konstruktion von Geschlechtlichkeit sowie von Begehren offenbart sich das subversive Potenzial des Texts.

[534] Auch bezüglich Berthas libertinären Potenzials gibt es in der Forschung unterschiedliche Positionen. So fasst Barbara Beßlich beispielsweise zusammen, dass Bertha nicht als „die verhinderte libertine Frauengestalt [gesehen werden könne], […] sondern als Kleinbürgerin, die sich ihre sozialen Aufstiegsabsichten und erotischen Wünsche mit der Konstruktion der großen Liebe idealisiert". Beßlich: Lebenslügen, S. 330f. G. J. Weinberger dagegen erkennt zumindest in Berthas Fantasien, eine Form von Libertinage: „[H]er tremendous longing to belong, to be loved, and perhaps to rebel against the prevailing double standard, finds an outlet in her dreams of indiscriminate love with variety of men." Weinberger: Arthur Schnitzler's *Frau Berta Garlan*, S. 58.

6 Ellen Olestjerne

„Ich bin so entsetzlich wild, […] ich könnte tanzen, bis ich tot umfalle.“ [535]

„Ellen Olestjerne. Eine Lebensgeschichte“[536] ist Franziska zu Reventlows erstes längeres Prosawerk. Ortrud Gutjahr bezeichnet dieses als einen „autofiktive[n] Roman“[537] und verweist damit einerseits auf den biografischen Hintergrund,[538] markiert andererseits aber auch „die bewußte Fiktionalisierung der Lebensgeschichte“[539]. In der Forschung wird vielfach auf den Einfluss hingewiesen, den der Graphologe und Philosoph Ludwig Klages auf die Entstehung dieses Werks hatte.[540] Reventlow lernte Klages 1899 kennen und erhielt über ihn Kontakt zur „kosmischen Runde“[541], die unter Berufung auf Johann Jakob Bachofens 1861 erschienene Studie „Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur“ die Auffassung vertrat, „dass eine Wiederbelebung des Dionysos-Prinzips möglich sei, und […] auf eine Überwindung des apollinischen Prinzips, damit die ‚Seele auch in den modernen Zeiten ihre Macht über den Geist zurückgewinnen werde‘“[542], hoffte. Die zum Teil polygam lebende, ledige Mutter Franziska zu Reventlow wurde von ihrem Vertrauten und zeitweilig Geliebten Ludwig Klages zu Verkörperung und Sinnbild dieses Prinzips stilisiert. Karin Tebben betont daher, dass Reventlow sich „im Verlauf der Beziehung – und der Entstehungsgeschichte des Romans – immer wieder gegen den

---

[535] Reventlow: Ellen Olestjerne, S. 111. Zitate und Verweise auf den Roman werden im Folgenden mit einfachen Seitenangaben und der Sigle „EO“ in Klammern im Haupttext angeführt.

[536] Neben dem hier zitierten Untertitel der Erstausgabe von 1903, wird auch der Untertitel „Roman“ genutzt, der auf die Ausgabe der Gesammelten Werke Reventlows von 1925 zurück geht. Vgl. Reventlow: Gesammelte Werke in einem Bande, S. 503.

[537] Gutjahr: Größenphantasien im Bohème-Roman, S. 254.

[538] Wie Ulla Egbringhoff erläutert, fiel Reventlow die Niederschrift des Romans generell nicht leicht, „denn sie bedeutete eine Auseinandersetzung mit ihrer als erdrückend und quälend empfundenen Kindheit.“ Egbringhoff: Franziska zu Reventlow, S. 72. Gisela Brinker-Gabler weist außerdem darauf hin, dass Reventlow „ganze Passagen aus den Briefen an den Jugendfreund Emanuel Fehling einarbeitete.“ Brinker-Gabler: Vorwort, S. 7. Brigitta Kubitschek weitet diese Feststellung auf Reventlows gesamtes Prosawerk aus, in das „teilweise wörtliche Zitate aus ihren Tagebüchern, Briefen oder Essaytexten“ eingefügt seien. Kubitschek: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 13. Sowohl Johannes Székely als auch Karin Tebben verdeutlichen, dass die aus dem Umkehrschluss entwickelte Praxis einiger Biografen Reventlows, Aussagen zur Romanfigur auch auf die Autorin zu beziehen oder fehlende Quellen aus Kindheit und Jugend der Autorin durch in „Ellen Olestjerne“ gemachte Angaben zu ersetzen, unzulässig sei. Vgl. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 1. Vgl. Tebben: Die öffentliche Frau, S. 255.

[539] Tebben: Die öffentliche Frau, S. 253.

[540] Vgl. beispielsweise Brinker-Gabler: Der leere Spiegel, S. 247. Oder: Tebben: Literarische Intimität, S. 203.

[541] Für weitere Informationen zur Verbindung Reventlows mit den Kosmikern vgl. beispielsweise Faber: Männerrunde mit Gräfin.

[542] Egbringhoff: Franziska zu Reventlow, S. 79.

Fremdentwurf durch Klages und vor allem gegen den damit verbundenen Liebesentzug bei Übertretung des Mythos' [hat] wehren müssen"[543].

Christine Kanz weist bezüglich der Rezeption Bachofens darauf hin, dass „[d]as Thema ‚Mütterlichkeit' […] Hochkonjunktur im frühen 20. Jahrhundert"[544] hatte. Zusätzlich bildet die Fokussierung der Lebensphilosophie einen weiteren Themenschwerpunkt in „Ellen Olestjerne". Eva Kaufmann expliziert, dass „[d]ieser Umgang mit dem Leben […] nicht Reventlows Erfindung [sei]; er entspricht dem Zeitgeist."[545] Unter zusätzlicher Berücksichtigung der außerdem präsentierten Verehrung Ibsens und Nietzsches, des Künstlerlebens sowie des Lebens innerhalb der Bohème, der Thematisierung von Entgrenzungsfantasien, Autonomiebestrebungen und der Kritik an zeitgenössischen Moralkonzeptionen, kann zusammengefasst werden, dass „Ellen Olestjerne" sich „[h]istorisch betrachtet […] nahtlos in die Literatur des Fin de Siècle ein[fügt]"[546]; wenn auch Lisabeth M. Hock einschränkend feststellt: „[T]here is no mention of that affliction most commonly associated with late-nineteenth-century women: hysteria."[547]

Einhergehend mit den bereits angesprochenen Themenschwerpunkten ist der nicht zuletzt durch sentimentale Metaphern erzeugte,[548] auffallend pathetische, „bisweilen hymnisch schwärmend[e]"[549] Grundton des Romans, der in der abschließenden Mutter-Kind-Symbiose und der Versöhnung der Titelheldin mit dem Leben kulminiert und sich recht stark von Reventlows späteren, meist in (selbst-)ironischem, heiteren Stil gehaltenen Werken unterscheidet.[550] Unter Bezugnahme auf Erich Mühsam erläutert Ulla Egbringhoff, dass Reventlow ihren ersten Roman selbst, als „einen ‚sentimentalen Schmarren'"[551] bezeichnet habe.

„Der Erzählgestus ist appellativ-identifikatorisch auf die Protagonistin hin ausgerichtet"[552] und trägt so zum pathetischen Gesamteindruck des Romans bei. Zwar werden

---

[543] Tebben: Literarische Intimität, S.196.
[544] Kanz: Zwischen sexueller Befreiung und misogyner Mutteridealisierung, S. 117.
[545] Kaufmann: Zum Verhältnis von Fiktion, autobiografischer Darstellung und Biografie, S. 149.
[546] Tebben: Versuch über Franziska zu Reventlow, S. 405.
[547] Hock: The Melancholy (Pro)creation, S. 110.
[548] Karin Tebben bezeichnet die Schloss Nevershuus beschreibende Metaphorik beispielsweise als eine „zweifellos für den Leser schwer zu ertragende". Tebben: Literarische Intimität, S. 182.
[549] Meyer: Jenseits der Norm, S. 322.
[550] Darüber hinaus erläutert Johannes Székely, dass in Reventlows erstem Roman „Unbeholfenheiten des Ausdrucks und Langatmigkeiten bei der Schilderung der Jugendgeschichte stilistisch manchmal störend wirken". Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 71.
[551] Egbringhoff: Franziska zu Reventlow, S. 87.
[552] Gutjahr: Größenphantasien im Bohème-Roman, S. 268.

große Teile des Romans von einem auktorialen Erzähler als Erzählinstanz berichtet, dieser fokussiert jedoch Ellens Perspektive und zeigt so häufig personales Erzählverhalten. Gedanken und Gefühle anderer Figuren werden kaum und dann auch nur ansatzweise wiedergegeben, sodass Gisela Brinker-Gabler zugestimmt werden kann, dass „Nebenfiguren weitgehend farblos bleiben“[553]. Ellens Sichtweise ist außerdem an ihr jeweiliges Alter angepasst, sodass die Lesenden bereits die kindliche Erfahrungswelt teilen und sich in die Hauptfigur einfühlen können. In Trennungsphasen von der Familie sowie im generellen Kontakt mit ihrem ersten Freund Friedrich Merold findet jedoch ein Perspektivwechsel statt, indem Ellens in den Text integrierte Briefe die Protagonistin in ihrer unmittelbaren Subjektivität präsentieren. Anne-Rose Meyer sieht diese an Friedl gerichteten Briefe mit Ellens Entschluss, „sich nicht mehr mit den Anforderungen ihrer Umwelt zu identifizieren, sondern eigene Wünsche zur Richtschnur ihres Handelns zu machen“[554], verknüpft. Während Ellens Aufenthalten in München wird ihr Wunsch nach Autonomie und Selbstverwirklichung zusätzlich formal durch eine weitere Erzählform gespiegelt: Die in den Erzähltext eingefügten Tagebuchaufzeichnungen Ellens vermitteln eine noch größere Direktheit und ermöglichen den Lesenden auf diese Weise das Ein- und Mitfühlen.

Anders als in „Frau Bertha Garlan“ wird in „Ellen Olestjerne“ nicht lediglich ein herausgehobener, kurzer Lebensabschnitt der Protagonistin, sondern die Lebensgeschichte der Titelheldin von ihrer frühsten Kindheit bis in ihr junges Erwachsenenalter erzählt.[555] Präsentiert wird diese in zwei Teilen; wobei der erste, deutlich kürzere mit der Ankündigung des Umzugs vom familieneigenen Schloss in die Stadt abschließt und gleichzeitig das Ende der Kindheit Ellens markiert. Der mit Briefen an den ersten Freund beginnende zweite Teil zeigt Ellen zunächst als Jugendliche, die erste Liebeserfahrungen sammelt, sich mit zeittypischen gesellschaftskritischen Ideen auseinandersetzt und nach Selbstverwirklichung und Identitätsfindung strebt. Dieser Entwicklungsprozess wird bis in das junge Erwachsenenalter der Protagonistin nachvollzogen – bis zur den Roman

[553] Brinker-Gabler: Der leere Spiegel, S. 248.
[554] Meyer: Jenseits der Norm, S. 278.
[555] Als Ellen das Pensionat verlässt, wird sie als „fünfzehnjährige[s] Kind“ (EO S. 73) bezeichnet; kurz zuvor hat sie die an Bruder Detlev geschriebenen Briefe aus dem Pensionat und die Schrankinschrift auf 1885 (vgl. EO S. 56-58 bzw. S. 69) datiert. Daher – und aufgrund weiterer, das jeweilige Alter Ellens betreffender Aussagen (vgl. S. 114 und S. 296) – kann Ellens Geburtsjahr als 1870 bestimmt werden. Das zweite Münchner Tagebuch setzt im Dezember 1893 ein (vgl. EO S. 300) und geht über Januar 1894 (vgl. EO S. 303) bis in den September des darauf folgenden Jahrs (also 1895). Zu diesem Zeitpunkt ist Ellen also etwa 25 Jahre alt.

abschließenden Geburt ihres Kindes. Entsprechend dieses zusammenfassenden Überblicks kann der in der Forschung nicht seltenen Klassifizierung „Ellen Olestjernes“ zum Genre des Entwicklungsromans zugestimmt werden,[556] was eine gleichzeitige Einstufung des Werks als Bildungs-[557] und Bohèmeroman[558] jedoch nicht ausschließt.

6.1 Ellens Sozialstatus

Ebenso wie bei Bertha Garlan findet eine soziale Klassifizierung Ellens bereits durch den Romantitel statt: Dem Vor- und Nachnamen der Protagonistin ist weder ein auf den Familienstand verweisendes „Frau“ oder „Fräulein“, noch ein den sozialen Rang anzeigender Adelstitel wie etwa „Freiin“ (EO S. 142) beigeordnet. Ebenso findet keine Verknüpfung Ellens mit ihrem (geschiedenen) Ehemann statt – etwa durch die Nennung seines Familiennamens. Da die Heldin während des Romans verschiedene soziale Stationen durchläuft, auf die die genannten Beiordnungen hindeuten, kann das Ausklammern dieser Bezeichnungen aus dem Titel als ein Hinweis darauf interpretiert werden, dass Ellens Entwicklungsstufen gleichwertig präsentiert werden, also keine Fokussierung eines spezifischen Lebensabschnitts stattfindet. Zugleich zeigt der Verzicht auf jegliche soziale Markierung eine Absage an gesellschaftliche Determinierung und soziale Hierarchien. Die Nennung des ursprünglichen Familiennamens hebt gleichzeitig Ellens Autonomiebestrebungen sowie ihre Unabhängigkeit von einer dauerhaften Bindung durch eine Ehe hervor.

Während ihrer Identitätssuche durchläuft Ellen jedoch nicht nur verschiedene Status, sondern bewegt sich zugleich in unterschiedlichen sozialgeschichtlich relevanten Milieus. Ein Konflikt mit ihrer adeligen[559], zunächst in einem Schloss ansässigen Familie ist dabei bereits in Ellens früher Kindheit erkennbar, in der sich Ellens Wildheit und Freiheitsdrang eklatant von den an sie gerichteten Verhaltensnormen unterscheidet, da sie den zu Beginn erläuterten Merkmalen des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘ wi-

---

[556] Vgl. zur Einordnung „Ellen Olestjernes“ als Entwicklungsroman etwa: Fromm: Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Boheme, S. 54.

[557] Vgl. beispielsweise Mayer: Der deutsche Bildungsroman, S. 174-190.

[558] In seiner grundlegenden Arbeit zur Bohème klassifiziert Helmut Kreuzer „Ellen Olestjernes“ als dem Romantypus der „aszendierenden Boheme-Existenz“ zugehörig. Vgl. Kreuzer: Die Boheme, S. 99-102.

[559] Im Gegensatz zu Eva Kaufmanns Einschätzung, dass Ellen „im Unterschied zu Reventlow nur aus gutbürgerlichem Haus stamme[…]“, wird hier aufgrund der Adelstitel der Eltern – diese werden als „Freifrau“ (EO S. 6) und „Freiherr“ (EO S. 76) benannt – und schließlich der Bezeichnung Ellens als „Freiin von Olestjerne“ (EO S. 142) von einem Adelsrang der Familie Olestjerne ausgegangen. Kaufmann: Zum Verhältnis von Fiktion, autobiografischer Darstellung und Biografie, S. 155.

dersprechen. Die Protagonistin beugt sich diesen Erwartungen jedoch nicht, sondern „rebelliert von früh an gegen die in den verschiedenen Altersstufen geltenden weiblichen Rollenvorschriften.“[560] Einerseits wird diese Kontroverse durch die Auseinandersetzungen Ellens mit ihrer konservativen und strengen Mutter gespiegelt, nach deren Liebe Ellen sich sehnt, andererseits durch Naturmetaphern[561] repräsentiert, die das „grau[e] und schwerfällig[e]“ (EO S. 5) Schloss, das „einen melancholisch unheimlichen Eindruck machen“ (EO S. 5) könne, dem Ausblick „weit über Meer und Haide“ (EO S. 5) und dem „reiche[n] grüne[n] Garten“ (EO S. 6) gegenüberstellen. Johannes Székely expliziert, dass das Schloss „zwar auch Synonym für Heimat und Geborgenheit [sei], […] jedoch in erster Linie als Symbol der Gefangenschaft und Begrenzung“[562] erscheine. Diese Grenze z.T. heimlich überschreitend „identifiziert sich Ellen […] mit den sozial Ausgegrenzten und Ausgeschlossenen“[563] (vgl. EO S. 10f.). Außerdem wird Ellen in inniger Verbindung mit ihren Brüdern – v.a. dem jüngeren Bruder Detlev – gezeigt, statt die Nähe der älteren, die gesellschaftlichen Erwartungen erfüllenden Schwester (vgl. EO S. 78f.) zu suchen. Das ausgelassene und wilde außerhäusliche Spiel wird zugleich den als einengend empfundenen häuslichen Pflichten gegenübergestellt, die von einem „lange[n], graue[n] Strumpf, an dem sie zur Strafe stricken musste“ (EO S. 13), repräsentiert werden. Als weiterer Disziplinierungsversuch gegenüber Ellens Unbändigkeit und schließlich auch als Form von Ratlosigkeit der in ständigem Konflikt mit der jüngsten Tochter stehenden Mutter kann Ellens Aufenthalt im „freiadeligen Stift[…] zu A…..“ (EO S. 54) gewertet werden. Den strengen Regeln der protestantischen Mädchenschule, die traditionelle, auf die Ehe ausgerichtete Werte und Fertigkeiten zu vermitteln versucht, vermag Ellen sich jedoch ebenso wenig unterzuordnen wie den Normen der Eltern, sodass sie diese nach der Eskalation der ohnehin bereits angespannten schulischen Situation „in einem förmlichen Rausch von Auflehnung“ (EO S. 70) verlässt.

Mit dem Umzug aus der Abgeschiedenheit des Schlosses in die Stadt „L…“ erhält Ellen die Möglichkeit, ihr soziales Umfeld zu erweitern. Neben ihrem ersten, heimlichen

---

[560] Ebd., S. 155.

[561] Auch Ortrud Gutjahr verweist auf eine „Metaphorisierung der Natur“, die der „Düsternis im Inneren eines norddeutschen Schlosses mit den familiären Zwängen und Reglementierungen, dem unbedingten Erziehungsgehorsam und vor allen Dingen dem strengen Regiment der Mutter […] eine weite Naturlandschaft entgegen[…]setzt“. Gutjahr: Jugend als Epochenthema um 1900, S. 140.

[562] Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 9.

[563] Gutjahr: Größenphantasien im Bohème-Roman, S. 258.

Freund sind die Mitglieder des „Ibsenklub[s]“ (EO S. 98), mit denen Ellen und Detlev zeitgenössisch moderne Literatur sowie gesellschaftskritische Themen diskutieren, von besonderer Relevanz. Karin Tebben sieht in Ellens Teilhabe am Ibsenklub „die Unvereinbarkeit von eigener Natur und gesellschaftlichem Rollenanspruch auf diese Weise einer individuellen Tragik enthoben und zu einer begrifflichen Synthese von lebensgeschichtlichem und sozialkritischem Erfahrungspotential geordnet“[564].

Zugleich werden Ellens berufliche Pläne konkreter: Wie Bertha hat auch Ellen künstlerische Ambitionen; sie begeistert sich bereits in ihrer Jugend für Malerei, erhält während eines längeren Aufenthalts bei ihrer Tante Helmine Unterricht in bildender Kunst (vgl. EO S. 83ff.), versucht schließlich sich selbstständig weiterzubilden und träumt von einer Ausbildung in München. Im Gegensatz zu Bertha erhält Ellen keine von den Eltern finanzierte künstlerische Ausbildung, akzeptiert allerdings auch kein Verbot der künstlerischen Aktivität. Stattdessen plant sie, ihre Malausbildung[565] selbstständig durch eine Tätigkeit als Lehrerin zu finanzieren und setzt daher den Besuch eines Lehrerinnenseminars durch, das sie erfolgreich absolviert. Sie versucht demnach durch einen gesellschaftlich akzeptierten Beruf, sich ihren Traum von einem nicht-bürgerlichen, künstlerischen Leben als Malerin zu erfüllen. Derart zeigt sie eine Durchsetzungskraft und Beharrlichkeit, die bei Bertha nicht festzustellen ist. Diese Ausbildung ist jedoch nicht im Sinne der zu Beginn dargelegten ‚geistigen Mütterlichkeit‘ im Rahmen der gesellschaftspolitischen Aktivitäten der bürgerlichen Frauenbewegung zu werten, sondern als von Ellen strategisch geplante Zwischenstation, um ihr eigentliches berufliches Ziel zu erreichen.

Darüber hinaus stellen Ellens heimliche Liebesbeziehungen zu Friedrich Merold und Ernst Allersen aus bürgerlicher Sicht einerseits ein großes Risiko dar, da Ellen wie eingangs erläutert mit ihrer Tugend zugleich ihr Kapital gefährdet, das sie qua Geschlecht in eine Ehe einbringen soll, und damit zusammenhängend die Chance der Eltern, Ellen (mit einem aus deren Sicht adäquaten Mann) zu verheiraten, verringert. Andererseits erfolgt mit der Entdeckung der illegitimen Beziehungen und schließlich Ellens Flucht aus dem Pfarrhaus, in dem sie in der Folgezeit untergebracht war, ein endgültiger Bruch

[564] Tebben: Die öffentliche Frau, S. 266f.

[565] Zu dem ein Kunststudium betreffenden „besondere[n] Spannungsverhältnis zwischen den Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft und dem Wunsch nach einer fundierten Ausbildung“ vgl. Meyer: Jenseits der Norm, S. 277.

zwischen Ellen und ihrer Familie und damit einhergehend die Integration Ellens in ein neues soziales Umfeld. Für Ellen ergibt sich in dieser Situation die Diskrepanz zwischen ihrer Verlobung mit dem bürgerlichen Doktor Reinhart Laurenz und einem unabhängigen Leben in München in der Künstler-Bohème, das der Verlobte ihr zu Studienzwecken ein halbes Jahr lang zugesteht. Das Leben in nicht-bürgerlichen Bohème-Kreisen ist für Ellen zum einen mit Armut, zum anderen mit sozialen Freiheiten verbunden, die u.a. – auch im Zusammenhang mit dem eingangs erläuterten Bedürfnis der Bohemiens nach Rausch – erste sexuelle Erfahrungen mit ihrem ‚Mentor' Henryk Walkoff bedingen und zu einer nicht ehelichen Schwangerschaft führen. Während Anna Rupius aus Angst vor sozialen Konsequenzen sowie aus Liebe zu ihrem Mann ihr nicht eheliches Kind abtreiben lässt, zieht Ellen eine Trennung von Reinhart und eine gleichzeitige Entbindung Henryks von seiner väterlichen Verantwortung in Betracht (vgl. EO S. 248). Ohne eigenes festes Einkommen und ohne Unterstützung durch die Familie oder durch staatliche Förderung ergeben sich aus diesem Plan jedoch grundlegende existenzielle Probleme, sodass Ellen schließlich Henryks Vorschlag, Reinhart zu heiraten, um sich und das Kind versorgt zu wissen, umsetzt.

Ellen geht demnach ebenso wie Bertha eine Versorgungsehe ein und bewegt sich durch diese aus bourgeoiser Sicht legitime Beziehung zu einem gesellschaftlich anerkannten Mann nun wieder in einem bürgerlichen, sozial akzeptierten Raum; dies allerdings unter Bedingungen, die mit einem gesellschaftlichen Eklat einhergehen würden, wenn sie sie nicht für sich behielte. Denn dass Ellen das Kind eines anderen Mannes mit in die Ehe mit Reinhart bringt, bedeutet – wie zu Beginn konstatiert – bei Entdeckung der Schwangerschaft nicht nur sozialen ‚Ehrverlust', sondern trägt auch wirtschaftliche Konsequenzen:

> Da jedes ehelich geborene Kind alle Rechte auf Unterhalt, Erziehung und Vermögen des Vaters genoß, schätzten Männer die ‚Ehre' ihrer Gattinnen als Garantie dafür, daß ihr materieller Besitz nur unter den eigenen, legitimen Nachkommen aufgeteilt und nicht von den Sprößlingen anderer Männer usurpiert wurde.[566]

Dass Ellen bereits vor der Hochzeit von Henryk schwanger ist und die Ehe aus eben diesen wirtschaftlichen Gründen und zur Entlastung Walkoffs eingeht, ist demnach nicht nur aus emotionaler, sondern auch aus sozialer wie wirtschaftlicher Perspektive

[566] Frevert: „Mann und Weib, und Weib und Mann", S. 209.

von besonderer Brisanz, denn statt der von ihr geforderten Tugend bringt sie durch die Schwangerschaft Unsicherheit und möglichen wirtschaftlichen Schaden in die Ehe ein. Während ihrer Ehe verliert Ellen einerseits das Kind, ohne dass Reinhart davon erfährt, und entwickelt andererseits eine tiefe emotionale Liebe zu ihrem Mann. Dennoch möchte Ellen – in Absprache mit Reinhart – ihr Kunststudium fortsetzen und erneut ein halbes Jahr allein in München verbringen. Sie steht demnach – trotz der zeitweiligen Anpassung – nicht in der Verfügungsgewalt ihres Ehemanns, sondern strebt weiterhin nach Autonomie. Als Ellen nun jedoch durch ein Wiedersehen mit Henryk, der inzwischen Vater geworden ist (vgl. EO S. 272f.), und die während ihres Erholungsurlaubs begonnene Affäre mit Johnny (vgl. EO S. 274ff.) erkennt, dass ihr diese eine Beziehung zu Reinhart nicht ausreicht, verbringt sie noch einen Urlaub mit ihm, gesteht ihm ihre außerehelichen Beziehungen und die nicht eheliche Schwangerschaft und trennt sich schließlich von ihm (vgl. EO S. 288f.). Da eine Scheidung zur Zeit der Jahrhundertwende nicht der Norm entspricht, wird Ellen nun tatsächlich mit sozialen Konsequenzen konfrontiert. So pflegt sie keinen Kontakt mehr zu den Familien, in denen sie noch während ihres ersten Aufenthalts in München verkehrte und muss die Malschule wechseln (vgl. EO S. 303). Ellen erfährt also auch in der Bohème zugehörigen oder zumindest dieser nahestehenden Institutionen soziale Ächtung. Dennoch beharrt sie weiterhin auf ihrer Autonomie sowie ihrem Wunsch nach freier Entfaltung unabhängig von gesellschaftlichen Richtlinien und erklärt daher: „[I]ch suche niemand mehr auf, der nicht zu mir kommt.“ (EO S. 303)

Dennoch vereinsamt Ellen nicht, sondern bewegt sich in den sich nun verändernden Künstlerkreisen, deren Mitglieder Ellens Vergangenheit sowie ihre wechselnden Beziehungen und schließlich auch ihre Unabhängigkeit neutraler bewerten als Angehörige der bürgerlichen Gesellschaft. Die gewollte ledige Mutterschaft ist aus sozialhistorischer Sicht eine weitere eklatante Normüberschreitung. Denn Ellen unterläuft derart nicht nur die Anforderungen der bürgerlichen Gesellschaft an Mutterschaft, in der – wie eingangs gezeigt – die Ansprüche an die Ehre sowie das Wesen der bourgeoisen Frau kulminieren und der entsprechend besondere Relevanz zugesprochen werden, sondern entzieht sich zugleich der männlichen Verfügungsgewalt durch den Kindsvater, sodass sie die Sicherung patriarchaler Machtstrukturen im Rahmen der bürgerlichen (Klein-)Familie negiert. Daher folgert Anne-Rose Meyer, dass „außerhalb der Bohème […] kein Platz

mehr für sie“[567] sei. Dass Ellen zeitweise die Reaktionen ihrer Umgebung auf ihre Schwangerschaft fürchtet (vgl. EO S. 315) und sich als Konsequenz aufs Land zurückzieht (vgl. EO S. 318f.), verdeutlicht, dass sie sich der sozialen Brisanz durchaus bewusst ist.

Das Versorgungsproblem für sich und das Kind löst die Protagonistin nun mit Schreibarbeiten; d.h. mit einer Einnahmequelle, die weder direkten Bezug zu ihrer Lehrerinnenausbildung noch zu ihrem Malstudium hat und zugleich außerhalb der zu Beginn dieser Arbeit erläuterten gesellschaftlich akzeptierten Berufsfelder für Frauen verortet ist. Die Geburt des nicht ehelichen Kindes potenziert die heikle soziale Position der Protagonistin zwar, führt jedoch zugleich auch zu einer Akzeptanz ihres bisherigen Lebenswegs.

Insgesamt negiert Ellen von ihrer Kindheit, über ihre Jugend bis in das Erwachsenenalter die Anforderungen an eine ‚normgerechte‘ Weiblichkeit bzw. den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ und lehnt sich stattdessen gegen die Einschränkungen ihrer Freiheitsbestrebungen auf. Durch Ellens Ausagieren von als männlich konnotierten Eigenschaften verneint sie nicht nur den Glauben an eine biologisch determinierte geschlechtsspezifische Dichotomisierung, sondern evoziert zugleich Formen der Androgynie. Während ihrer Selbstsuche durchläuft sie sodann unterschiedliche soziale Status, probiert verschiedene Lebensformen und bewegt sich in differenten gesellschaftlichen Milieus. Ihr Ziel ist dabei jedoch nie eine möglichst große Angepasstheit, sondern stets Selbstverwirklichung und Selbstbestimmtheit. Auch wenn dabei Themen des radikalen Flügels der bürgerlichen Frauenbewegung, für die sich v.a. der „Bund für Mutterschutz und Sexualreform“ einsetzte – hier sind die Aufklärung über Schwangerschaftsverhütung, das Recht auf Ehescheidung und die Anerkennung nicht ehelicher Mutterschaft zu nennen –, von großer Relevanz sind, ist jedoch zu betonen, dass Ellen ihre Erlebnisse als individuelle Geschehnisse erfährt und diese nicht in ein übergeordnetes politisches Engagement einmünden lässt.

6.2 Ellens Weiblichkeitskonstruktionen

Ellens soziale Geschlechtlichkeit ist zum einen durch die Abweichung von der weiblichen Norm sowie eine Verknüpfung mit vorrangig männlichen Gruppen[568], zum ande-

[567] Meyer: Jenseits der Norm, S. 290.
[568] Gemeint sind hier beispielsweise die enge Verbindung zu ihrem Bruder Detlev und dem gemeinsamen Spielkameraden Geerd, die Freundschaften im Ibsenklub sowie ihre Verbindung zum Zarek-Kreis.

ren durch ein Ausleben weiblichen Begehrens gekennzeichnet. Ellens damit verbundene Einstellungen und Ansichten werden primär über ihre Gedanken und Gefühle präsentiert, wobei ihrer Perspektive v.a. im personalen Erzählerbericht gefolgt wird. Diese Positionen werden durch ihre Äußerungen in wörtlicher Rede sowie innerhalb ihrer Briefe und Tagebucheintragungen erweitert. Die derart evident werdende Sichtweise der Protagonistin wird durch Äußerungen sowie – wesentlich seltener – Gedanken anderer Figuren ergänzt. Äußerlichkeiten wie die körperliche Ähnlichkeit zu ihrem Bruder Detlev oder Ellens kurzes Haar sind zwar relevant, werden zumeist jedoch nur kurz im Text angesprochen, während Ellens Innerlichkeit und hier insbesondere ihre Leidenschaftlichkeit im Vordergrund steht: Das wilde Spiel mit Detlev und Geerd, Gespräche über Literatur und Gesellschaftskritik im Ibsenklub, die stürmische Ausgelassenheit mit Leon, die sinnlichen Erfahrungen mit Henryk, der emotionale Halt bei Reinhart oder auch ihre Mutterliebe am Ende des Romans zeigen Ellen in einer für Frauen der Jahrhundertwende eher untypischen Wildheit, auf die das am Kapitelanfang zitierte Motto ebenso verweist.

Ellens biologisches Geschlecht kann zwar eindeutig als weiblich bestimmt werden, in Ellens kindlicher Wahrnehmung wird jedoch die Wunschvorstellung eines Geschlechtertauschs präsentiert. In ihrer sozialen Geschlechtsrolle überschreitet die Heldin außerdem stetig die an Weiblichkeit geknüpften Normen und integriert männlich konnotierte Eigenschaften in ihr Verhaltensrepertoire. Einige dieser als männlich geltenden Attribute legt sie auch in Adoleszenz und Erwachsenenalter nicht ab, wenngleich mit dem beginnenden Interesse an einem Partner bzw. an Sexualität eine Akzeptanz ihrer physischen Weiblichkeit sowie eine Fokussierung ihres Begehrens einhergehen.[569] Dieses ist ausschließlich auf Männer gerichtet – Ellens Liebe zu Editha kann als zeittypische Mädchenfreundschaft, nicht etwa als Homosexualität gewertet werden –, jedoch nicht immer in monogamen Beziehungen ausgelebt.

[569] Karin Tebben betont diesbezüglich die Bedeutung der Annahme der Geschlechtsrolle durch Ellen: „Während aber in der Kindheit die aus der Geschlechterdifferenz hervorgehenden unterschiedlichen Freiräume eine Ablehnung der eigenen Geschlechtszugehörigkeit hervorrufen, wird spätestens für die junge Erwachsene die Kategorie ‚Geschlecht' zum identitätsstiftenden Faktor." Tebben: Literarische Intimität, S. 191.

6.2.1 Die Konstruktion Ellens als Mädchen

Im Gegensatz zur Auseinandersetzung mit Bertha Garlan wird in diesem Kapitel nicht nur auf ein kindliches Verhalten einer erwachsenen Frau, sondern auf die konkrete Darstellung des Kindes Ellen eingegangen. Zwar zeigt die Protagonistin sich in diesem Zeitraum natürlich noch nicht als libertinär lebende Figur, dennoch ist diese Entwicklungsstufe von zentraler Bedeutung; zum einen, „da in dieser Phase aufgrund traumatisierender Erfahrungen prägende Verhaltensmuster herausgebildet werden.“[570] Diesbezüglich ist v.a. Ellens Beziehung zu ihrer Mutter relevant, die Ellens spätere Partnerschaften und schließlich auch ihre eigene Ausformung der Mutterrolle prädisponiert. Zum anderen setzt Ellen sich in ihrer Kindheit ausführlich mit Geschlechterdifferenzen und den daran geknüpften Erwartungen auseinander, anhand derer subversive Elemente des Romans verhandelt werden.

Die Beschreibung der Kindheit Ellens umfasst den zeitlichen Rahmen „vom Zeitpunkt einer ersten bewußten Wahrnehmung der eigenen Person bis zur Adoleszenz“[571] und somit den kompletten ersten Teil des Romans bis zum bevorstehenden Umzug, wobei „im Erzählen der kindliche Bewußtseinshorizont nicht überschritten wird“[572]. Ellen wird dabei zunächst als viertes von fünf Kindern der Familie Olestjerne vorgestellt und von Beginn an den beiden Brüdern Erik und Detlev sowie dem Spiel im Freien beigeordnet: Dem älteren Bruder Erik folgte Ellen „durch Dick und Dünn und zog den kleinen Detlev an der Hand hinter sich her“ (EO S. 9), bis das geschwisterliche Verhältnis durch die Einschulung Eriks getrübt wird. Ellen wendet sich fortan v.a. Detlev zu und hält diese besondere familiäre Bindung mit Unterbrechungen bis ins Erwachsenenalter aufrecht. Dennoch ist auch diese Geschwisterbindung zunächst als nicht ganz unproblematisch gezeichnet: Denn während Ellen als „ein etwas schwächliches, zurückgebliebenes und dabei scheues, trotziges Kind, an dem niemand besondere Freude“ (EO S. 11) habe, dargestellt wird, erscheint Detlev als „das goldhaarige Jüngste, vom ganze Hause vergöttert“ (EO S. 11), sodass er Ellen „völlig in den Schatten“ (EO S. 11) stelle und diese generell „zwischen den beiden Brüdern nicht recht zur Geltung“ (EO S. 11) komme.

---

[570] Gutjahr: Jugend als Epochenthema um 1900, S. 140.
[571] Tebben: Die öffentliche Frau, S. 260.
[572] Ebd., S. 261.

Eine engere Verbindung zur älteren, bereits erwachsenen Schwester Marianne, die sowohl die Eltern als auch die Geschwister „in ihrer ruhigen Weise“ (EO S. 7) unterstützt und die mit dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ verbundenen Verhaltensweisen und Eigenschaften zeigt, wird allerdings nicht hergestellt. Stattdessen hat Ellen Schwierigkeiten, die eingangs erläuterten an ihr Geschlecht geknüpften Erwartungen zu erfüllen und wird mit stetigen Zurechtweisungen in Form von Sprechakten konfrontiert: „Kleine Mädchen dürfen nicht so wild sein – kleine Mädchen klettern nicht auf Bäume – kleine Mädchen müssen ihre Kleider schonen“ (EO S. 12). Ellen nimmt diese Anweisungen, sich wie ein Mädchen zu verhalten, jedoch nicht an bzw. nicht in ihr Verhaltensrepertoire auf. Gerade an der zuletzt erwähnten Kleidung, den von Ellen „verwünschten rosa und weissen Kleider[n], die sie zu Tisch anbekam und die immer gleich zerrissen oder schmutzig waren“ (EO S. 12), wird Ellens männlich konnotierte Wildheit und ihre mangelnde Identifizierung mit als weiblich betrachteten Attributen sichtbar. Ellen schlussfolgert daher, dass ihre Geschlechtlichkeit als Auslöser für ihre Probleme zu werten sei: „[E]s läge alles nur daran, dass sie ein Mädchen war“ (EO S. 12) – das von der Protagonistin gezeigte Verhalten würde bei einem Jungen schließlich kaum sanktioniert werden. In – innerhalb des kindlichen Horizonts – logischer Konsequenz setzt sie genau dort an, um ihre Schwierigkeiten zu bewältigen, sodass sie sich wünscht: „[W]enn ich doch nur ein Junge wäre!“ (EO S. 12) Der vom Kindermädchen Lise vorgebrachte Trost „warte nur, bis du sechs Jahre alt bist, dann wirst du einer.“ (EO S. 12) führt zu einer großen Enttäuschung an Ellens sechstem Geburtstag:[573] Nach dem Aufwachen will die Protagonistin Eriks Kleidung anziehen, denn „jetzt war sie doch ein Junge und wollte auch verzogen und bewundert werden“ (EO S. 12). Stattdessen wird sie von der gesamten Familie ausgelacht und erfährt, „dass sie immer ein Mädchen bleiben müsste.“ (EO S. 12) Zum einen eröffnet Lise Ellen in dieser Situation den Glauben an die Möglichkeit, ihre Leiblichkeit und damit ihr physisches Geschlecht ändern zu können. Das biologische Geschlecht erscheint so als prinzipiell konstruier- und damit wandelbar. Verbunden ist diese Wandlung mit einem performativen Akt Ellens, indem sie durch das Anlegen der Kleider Eriks ihre Metamorphose hin zur Männlichkeit abzu-

[573] Getrud Lehnert beschreibt die in diesem Zusammenhang interessante, in der Renaissance verbreitete Ansicht, dass die weibliche biologische Geschlechtsidentität so fragil sei, dass Wandlungen von Mädchen in Jungen vorkommen könnten, da Männer aus Frauen hervorgingen. Vgl. Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen, S. 69f.

schließen versucht. Die von diesem Prozess erhofften Konsequenzen sind allerdings vorrangig soziale, denn Ellen erwartet, nun bewundert zu werden und Privilegien zu erhalten, die ihr als Mädchen verwehrt bleiben. Ihre Enttäuschung über die Beständigkeit ihres Geschlechts offenbart zum anderen den Zwang, den die Protagonistin in dieser Konstanz empfindet, denn Ellen erfährt, nicht nur, dass sie immer ein Mädchen *bleibe* oder *sein werde*, sondern dass sie immer weiblich ‚bleiben *müßte*'. Die Wortwahl spiegelt hier also sowohl die Verzweiflung Ellens als auch den von Judith Butler beschriebenen Zwangscharakter, der ihrer unveränderbaren Weiblichkeit für sie inhärent ist.

Lise eröffnet Ellen zudem einen sozialen Raum außerhalb der Familie, da sie Ellen und Detlev zu ihren Rendezvous mit Knecht Owe Jensen mitnimmt, bei denen Owes Freund Klaus Sörens, „eine Art Räuberberühmtheit" (EO S. 10), auf die Kinder aufpasst. Ellen verspürt dabei keine Berührungsängste, sondern „liebte ihn leidenschaftlich" (EO S. 10) und fühlt sich im Ganzen bei Lise, Owe und Klaus „viel wohler wie zu Hause" (EO S. 10). Die Protagonistin kommt dementsprechend nicht nur recht früh mit dem Nicht-Bürgerlichen und Zwielichtigen in Berührung, das einen starken Kontrast zu ihrer konservativen, strengen Familie bildet, sondern fühlt sich in dem sorglosen Umfeld zugleich behaglicher als zu Hause.[574] Bei einer weiteren Begegnung mit Klaus auf einem Schützenfest,[575] bei dem er Ellen und Detlev Vergnügungen mitmachen lässt, entwickelt Ellen außerdem eine Faszination für das Schaustellerleben. Nach der Bestrafung für den unerlaubten Ausflug verschreibt Ellen sich sogar „dem Teufel mit Leib und Seele, wenn er ihr helfen wollte, zu den Zigeunern zu kommen" (EO S. 22). In diesem Wunsch kommt Ellens Freiheitsdrang ebenso zum Ausdruck wie ihr Verlangen danach, den als bedrückend empfundenen häuslichen Verhältnissen zu entkommen. Zugleich verweist der Kontakt zu Lises Freundeskreis und das Bestreben, mit Schaustellern bzw.

[574] Ortrud Gutjahr verbindet die Beiordnung Ellens zu gesellschaftlichen Außenseitern mit der Verknüpfung der Protagonistin mit dem Männlichen, zumal beide ihr die Möglichkeit bieten, „sich imaginäre Freiräume für ihre Größenphantasien zu schaffen. Mit der doppelten Identifikation mit dem Anderen als dem geschlechtlich Anderen und dem sozial Anderen wird aber auch ein Feudal- und Familienmodell, in dem jeder für einen hierarchisch festgelegten Platz sozialisiert wird, radikal gesprengt." Gutjahr: Größenphantasien im Bohème-Roman, S. 259.

[575] Dass dieses Schützenfest „auf der ‚Freiheit'" (EO S. 19) stattfindet, verdeutlicht zusätzlich die Relevanz, die das Erlebnis für Ellen hat.

‚Zigeunern' umherzuziehen,[576] auf Ellens spätere libertinäre Existenz innerhalb der Münchner Bohème.[577]

Für den heimlichen Besuch des Schützenfests wird Ellen von der Mutter mit Schlägen bestraft (vgl. EO S. 21); eine Verknüpfung der Mutter mit physischer Maßregelung hatte bereits an einer früheren Textstelle stattgefunden: „Mama und Prügel kriegen waren so ziemlich die ersten Begriffe, die ihr Bewusstsein zu fassen vermochte und die für sie in eins zusammenfielen" (EO S. 10f.), sodass „[d]as Kind […] sich wie geborgen [fühle], wenn es nur dem Bereich der Mutter entfliehen konnte" (EO S. 19). Daher lässt sich schlussfolgern, dass so „[d]ie Lieblingsvorstellung des neunzehnten Jahrhunderts von der gegenseitigen Mutter- und Kindesliebe […] glatt und unpathetisch ad absurdum geführt"[578] werde. Die dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter' zugeordnete sanfte, verständnisvolle und aufopfernde Mutterrolle wird demnach mit der durch Strenge und Unnachgiebigkeit gekennzeichneten Mutter Ellens kontrastiert, sodass die vermutete Natürlichkeit dieses Mutterideals anhand des Gegenbeispiels unterlaufen wird.

So hat Anna Juliane Olestjerne „nichts Leichtes in ihrer Art, das Leben zu nehmen" (EO S. 6) und kontrastiert damit wesentliche Charakterzüge ihrer jüngsten Tochter. Der Konflikt zwischen Anna Juliane und Ellen manifestiert sich sodann auch als ein beständiger, der sich in bestimmten, im Roman konkret geschilderten Situationen lediglich verschärft; wobei Sanktionierungen durch die Mutter jeweils eine entsprechend intensive Gegenwehr der Tochter hervorrufen und umgekehrt. Ellens Reaktionen auf ein gegenteiliges, liebevolles Verhalten der Mutter sind allerdings ebenso stark (vgl. EO S. 25). Diese Mutter-Tochter-Beziehung ist demnach eine zutiefst ambivalente, die keine Sicherheit für Ellen birgt und somit die bourgeoise Vorstellung eines symbiotischen Mutter-Kind-Verhältnisses als kulturelles Muster entlarvt.

Zwar erhält Ellen die Erlaubnis, den Sommer noch mit Detlev und dem gemeinsamen Spielkameraden Geerd zu verbringen; danach werde die Mutter jedoch verlangen, dass die Protagonistin „wirklich einmal anfangen [müsse], ein vernünftiges Mädchen zu werden." (EO S. 38) Diese Forderung der Mutter verdeutlicht erneut, dass Ellen die Geschlechtergrenzen verwischt, denn sie *ist* laut Anna Juliane noch kein „vernünftiges

[576] Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen zum Wortursprung von Bohème in Kapitel 4.3.
[577] Auch Anne-Rose Meyer und Johannes Székely verweisen auf die Vorausdeutung auf Ellens späteres Leben als Bohemienne durch ihre kindlichen Pläne. Vgl. Meyer: Jenseits der Norm, S. 276. Vgl. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 13.
[578] Liebs: Die Schwierigkeit eine gute Tochter zu sein, S. 177.

Mädchen“, sondern müsse dies erst *werden*, also zunächst lernen, sich als ein gesellschaftlich anerkanntes, sich den sozialen Anforderungen anpassendes Mädchen zu konstituieren. Ellens Geschlecht wird demnach auch von der Mutter als etwas begriffen, dass sie durch wiederholte performative Akte wie das Anziehen adäquater Kleider sowie ein dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ entsprechendes ruhiges Verhalten innerhalb der häuslichen Umgebung herstellen muss.

So wird Ellen in der Freundschaft mit Detlev und Geerd einerseits dem Männlichen zugeordnet, wobei die Ähnlichkeit der beiden jüngsten Olestjernes über äußere Merkmale wie Kleidung, Körpergröße, Haarfarbe und -länge sowie die „scharfen Olestjerne’schen Familienzüge[…]“ (EO S. 29) hergestellt wird. Dass sich gerade das Spiel im Freien vorteilhaft auf die Protagonistin auswirkt, begründet Karin Tebben damit, dass eine Umwertung der als negativ erfahrenen Wildheit Ellens ins Positive stattfinde: „Es verwandelt sich in Mut, Unkonventionalität, Kreativität. Nur in der Natur als Ort einer vorgesellschaftlichen Lebensweise wird noch kein geschlechtsspezifisches Kriterium geltend gemacht, Ellen kann aufleben und sich ausleben.“[579] Andererseits ist es gerade Geerd, der Ellen auf die mit ihrer Weiblichkeit verbundenen Zukunftsaussichten hinweist und dementsprechend „deutlich dichotome Denk- und Sprachschemata“[580] in den durch Gleichwertigkeit gekennzeichneten Raum einbringt: „Ja, und du wirst wohl auch später einmal heiraten müssen, Ellen, und Kinder kriegen“ (EO S. 39). Ellen lehnt diese Zuschreibungen jedoch ab, versucht „sich dann durch doppelte Kraftleistungen hervorzutun und redete wilde Zukunftspläne“ (EO S. 40), in denen sie sich erneut zu sozialen Gruppen außerhalb der Bourgeoisie – hier sind es wieder die auf die Bohème vorausweisenden „Zigeuner“ (vgl. EO S. 40) – sowie dem Männlichen flüchtet: Der Plan, „als Schiffsjunge verkleidet zur See [zu] gehen“ (EO S. 40) eröffnet die Möglichkeit der Maskerade auf Geschlechtsebene. Ellens Hinweis, dass sie „kein Mensch […] für ein Mädchen [halte], wenn sie Detlevs Kleider anhatte“ (EO S. 40) verweist zusätzlich darauf, dass ihre Aufführung einer männlichen Geschlechtsidentität als intelligibel anerkannt und nicht als Maskerade durchschaut werde. Die verworfene Vorstellung, das biologische Geschlecht verändern zu können, wird an dieser Stelle des Romans demnach durch die Idee einer Maskerade ersetzt. Dass die Grenzen einer eindeutigen Geschlechtszugehörigkeit verwischt werden, kann außerdem als thematische Parallele zu

[579] Tebben: Die öffentliche Frau, S. 262.
[580] Ebd., S. 262.

Annette Kolbs Roman „Die Schaukel“ (Erstausgabe 1899) betrachtet werden, in dem die jüngste Tochter der Familie Lautenschlag der männlich konnotierte Vorname Mathias gegeben und sowohl auf Figuren- als auch auf Erzählerebene mit männlichem wie weiblichem Pronomen bezeichnet wird, wobei sich niemand an den Ursprung dieser inkonsequenten Benennungen erinnert.[581]

Nach Geerds Umzug wird Ellen von der Mutter darauf hingewiesen, dass sie sich nun in höherem Maß anzupassen habe (vgl. EO S. 42), sodass sie Ellens „Freiheit auch immer mehr ein[schränkt]“ (EO S. 43) und sie zwingt, „viele von den schönen freien Nachmittagen mit einer Näharbeit im Wohnzimmer zu sitzen“ (EO S. 43). Die Begrenzung des Bewegungsradius auf das Haus geht also mit als weiblich konnotierten Aktivitäten einher, denen Ellen sich jedoch zu entziehen versucht und so erneute Konflikte mit der Mutter bedingt, die sich neben Angstträumen, „dass die Mutter mit der grossen Scheere hinter ihr herlief und sie umbringen wollte“[582] (EO S. 44), außerdem in der Entwicklung „ein[es] Außenseiterinnenbewußtsein[s]“[583] ausdrücken. Anne-Rose Meyer fasst die Position der Mutter daher so zusammen, dass in ihrer Gestalt die „Prinzipien einer Erziehung [kulminieren], die Ellens Unglück bedingen. Sie verkörpert das autoritäre, verständnislose Erziehungssystem der Epoche“[584].

Diesem System gemäß erhält Ellen ab ihrem vierzehnten Lebensjahr Tanzstunden, die sie in der Stadt absolviert und die sowohl Ellens topografischen sowie sozialen Raum erweitern. Zugleich ist der Tanzunterricht Teil des Sozialisierungsprozesses hin zur höheren Tochter. Ebenso wie durch die oben bereits angesprochene Häuslichkeit sowie die Beschäftigung mit Näharbeiten dienen Tanzstunden, Kleidung und Körperhygiene (vgl. EO S. 45f.) als performative Akte dem Einüben der äußeren Zeichen von Weiblichkeit. Gerade die Bekleidung ist hier allerdings von besonderer Relevanz, da Ellen sich aufgrund ihrer aufgetragenen und unmodischen Kleider den anderen Mädchen gegenüber minderwertig fühlt. Ellens alterstypische Selbstbetrachtungen vor dem Spiegel werden

[581] Die geschlechtliche Uneindeutigkeit der Figur sowie das auf Männer gerichtete Begehren berücksichtigend interpretiert Isabelle Stauffer Mathias’ Begehren „weder als vordergründig noch als hintergründig heterosexuell, sondern als androphil“. Stauffer: Weibliche Dandys, S. 283. Lou Andreas-Salomé spielt in ihrer Erzählung „Mädchenreigen“ (Erstausgabe 1898) ebenfalls mit uneindeutiger Geschlechtlichkeit, wenn sie die weibliche Hauptfigur mit einem männlichen Namen, Hans Holtema, ausstattet. Diese konzentriert sich zunächst auf weibliche Bekanntschaften, verliebt sich dann jedoch in die männliche Hauptfigur Alex.

[582] Ortrud Gutjahr erkennt in dieser Szene eine „als Traumsequenz gestalteten Kastrationsphantasie“. Gutjahr: Größenphantasien im Bohème-Roman, S. 266.

[583] Brinker-Gabler: Der leere Spiegel, S. 242.

[584] Meyer: Jenseits der Norm, S. 274.

ebenso von der Mutter sanktioniert, wie ihr der Kontakt zu gleichaltrigen Jungen verboten wird (vgl. EO S. 46). Sie erschleicht sich in der Abwesenheit der Eltern jedoch Freiräume; zumal sie sich in einen Jungen verliebt hat, dem sie durch ihre heimlichen Ausflüge zu begegnen versucht (vgl. EO S. 49). Die hier angesprochenen, durchaus als weiblich eingestuften Verhaltensweisen Ellens wie die betonte Auseinandersetzung mit dem eigenen Äußeren sowie erste Verliebtheit in einen Jungen werden jedoch wieder mit Ellens Undiszipliniertheit kombiniert, indem Ellen sich heimlich in die Stadt schleicht und sich dort mit Detlev und weiteren Jungen herumtreibt, sodass beide sich „eines schlimmen Rufes erfreuten“ (EO S. 50). Dass Ellen durch diverse performative Akte erlernen soll, die äußeren Zeichen bürgerlicher Weiblichkeit anzunehmen verweist auf die Instabilität dieser Norm; zumal sich diese auch durch umfangreiche Wiederholungen nicht in der Protagonistin verstetigen. Zugleich wird auch an dieser Stelle des Romans der mit der Erfüllung der weiblichen Norm für Ellen einhergehende Zwangscharakter evident.

Die Mutter reagiert mit der Anmeldung Ellens für das Stift in A…, in dem die Protagonistin die nächsten beiden Jahre verbringen soll; dieser Aufenthalt im Pensionat kann daher insgesamt als Domestizierungsversuch Ellens gewertet werden.[585] Die Auseinandersetzungen Ellens mit der Mutter wiederholen sich dort jedoch stellvertretend anhand von Konflikten mit der Pröbstin, die durch ihre rastlose Energie und Strenge als Parallelfigur zu Anna Juliane bezeichnet werden kann (vgl. EO S. 57). Zusätzlich ergibt sich eine Relation der Pröbstin zur Schlange, die zum einen durch ihre Art, sich zu artikulieren (vgl. EO S. 55), zum anderen durch ihre Kleidung evoziert wird (vgl. EO S. 66), und diese Figur nicht nur mit Animalität, sondern auch mit den der Schlange symbolisch beigeordneten Attributen wie Hinterlist sowie der biblischen Zuordnung zum Teufel verknüpft. Ebenso wie Anna Juliane das Mutterideal der Zeit kontrastiert, differiert die Pröbstin demnach von den Anforderungen an die Vorsteherin eines protestantischen Stifts.

In der strengen Atmosphäre des Pensionats gerät Ellen ebenso schnell in Konflikt mit den Erziehungsinstanzen wie zu Hause mit den Eltern, obwohl sie aus intellektueller Sicht durchaus gut abschneidet. Schließlich muss sie das Stift jedoch wegen eines aus heutiger Sicht eher harmlosen Vergehens vorzeitig verlassen. Positive Bezugspersonen

[585] Eine weitere Bearbeitung des Aufenthalts Franziska zu Reventlows im Freiadeligen Magdalenenstifts zu Altenburg liegt in Form der Erinnerungsskizze „Altenburg“ vor. Vgl. Reventlow: Altenburg.

sind allein Ellens „Flamme“ (EO S. 57) Editha sowie der Pfarrer, der „von allen Vorgesetzten der einzige [ist], zu dem sie Vertrauen“ (EO S. 62) fasst. Er zeigt Ellen gegenüber Verständnis, Nachsicht und Milde, worauf diese mit Entgegenkommen und Lerneifer reagiert. Wiebke Eden erkennt hier Verhaltensmuster, die sich auch „künftig finden lassen: Wird ihr Verständnis – um nicht zu sagen: Liebe – entgegengebracht, ist sie zur Fügsamkeit und Anpassung bereit. Genau deshalb erreichen die Erziehungsmaßnahmen der Pröbstin ihr Gegenteil.“[586]

Dieses Muster hatte Ellens ältere Schwester Marianne bereits während der Abwesenheit der Eltern bemerkt (vgl. EO S. 48), sodass Marianne als positive, um Harmonie bemühte Figur präsentiert wird, die jedoch aufgrund ihrer charakterlichen Dispositionen, die als konträr zu Ellens zu bezeichnen sind, sowie ihrer Angepasstheit nicht als Identifikationsmöglichkeit für Ellen dienen kann. Dennoch bewundert die Protagonistin Marianne, die allen an sie herangetragenen Pflichten nachkommt[587] und sich nach Ellens Rückkehr aus dem Stift um eine Versöhnung zwischen Ellen und dem Vater bemüht.[588] Verständnis findet Ellen außerdem bei ihrer Tante Helmine, bei der sie einige Zeit verbringt, nachdem der Konflikt mit der Mutter erneut eskaliert. Die Protagonistin kann Tante Helmine von ihren Sorgen und Problemen erzählen (vgl. EO S. 83) und darf Malstunden nehmen. Zugleich empfindet auch die Tante „grosse Freude an Ellens Fleiss und konnte ihre rastlose Lebendigkeit gut ertragen“ (EO S. 86). Daher kann Melanie Cordes zugestimmt werden, dass „Ellens Tante […] ein Gegenmodell zu der strafenden, strengen Mutter [figuriert]. Tante Helmine verkörpert in ihrem Verhalten ungekannte mütterliche Aspekte, wie Fürsorge, Gutmütigkeit und Liebe.“[589] Diese Offenheit und Milde wirken sich erneut positiv auf Ellen aus, die mit dem Vorsatz nach Hause zurückkehrt, das Verhältnis zu Anna Juliane weitestgehend zu entspannen (vgl. EO S. 86). Statt Ellens Rückkehr zu ihrer Familie wird die Ankündigung des Umzugs in eine größere Stadt präsentiert. Während die Familie eher bedrückt und wehmütig reagiert, ver-

[586] Eden: „Das Leben ist ein Narrentanz“, S. 91.
[587] Mariannes Verhalten weist demnach einige Parallelen zu Bertha Garlans Leben im Elternhaus auf.
[588] Anne-Rose Meyers Interpretation, dass der Vater als „verständnislos und gleichgültig“ gezeichnet sei, kann hier nicht zugestimmt werden. Denn der Vater erläutert nicht nur, dass er Ellen ins Stift gegeben habe, um Ellens Konflikt mit der Mutter zu entschärfen (vgl. EO S. 77f.), sondern spricht lange mit Ellen, bevor sie zu Tante Helmine fährt, wobei sie „nie geglaubt [hätte], dass Papa so gut wäre, so Vieles verstehen konnte und ihr helfen wollte.“ (EO S. 83) Zwar kommt es auch immer wieder zu Auseinandersetzungen zwischen Ellen und dem Vater, auch diese zeigen allerdings, dass dieser Ellen nicht gleichgültig gegenübersteht. Meyer: Jenseits der Norm, S. 275.
[589] Cordes: Weibliche Adoleszenz?, S. 323.

weist der Vater auf die Vorfreude auf die neuen Möglichkeiten, die diese Veränderung bietet, sodass der Vater Marianne „so verjüngt“ (EO S. 89) erscheint; zumal sie weiß, „wie er sich von jeher hinausgesehnt aus diesem engumschlossenen Leben, in das die Verhältnisse ihn gegen seine Neigung hineingezwungen hatten.“ (EO S. 89) Wiebke Eden erläutert, dass „durch den Blickwinkel der Schwester Parallelen Ellens zur Persönlichkeit des Vaters hergestellt werden.“[590] Die Protagonistin wird demnach erneut dem Männlichen beigeordnet. Zugleich enden an dieser Stelle sowohl der erste Teil des Romans als auch die Schilderung der Kindheit Ellens, die sich zu Beginn des zweiten Teils als verliebte Jugendliche konstituiert.

Insgesamt wird Ellen während ihrer Kindheit – neben ihrer Faszination für nichtbürgerliche Sozialgruppen – fast durchgängig dem Maskulinen zugeordnet. Diese Beiordnung erfolgt zum einen durch Ellens wildes Spielen mit ausschließlich männlichen Spielkameraden und ihre Bevorzugung des Freien im Gegensatz zu häuslichen Aktivitäten. Da dieses Verhalten Ellens v.a. von der Mutter bestraft wird, wünscht Ellen sich, ein Junge zu werden, sodass der Text den Glauben Ellens an die Möglichkeit eines Geschlechtertauschs eröffnet, der jedoch konkret nicht stattfindet. Diesbezüglich ist eine thematische Parallele zu Lou Andreas-Salomés dramatischer Dichtung „Die Tarnkappe“ (Erstausgabe aus dem Nachlass herausgegeben 1981) zu konstatieren, in der das Tragen der Kappe die innersten Wünsche des Trägers nach außen sichtbar werden lässt. Dass die Mutter bedingt durch das Tragen der Kappe männliche Verhaltensweisen zeigt, zieht ebensolche Domestizierungsversuche durch andere Figuren nach sich, denen auch Ellen ausgesetzt wird; dies jedoch in differenter Qualität.[591] Denn neben ihren als maskulin konnotierten Charaktereigenschaften sowie Verhaltensweisen, wird Ellen zum anderen

[590] Eden: „Das Leben ist ein Narrentanz“, S. 91.

[591] Die Mutter ist außerdem davon überzeugt, dass die Kappe bewirke, dass sie vollkommen aussehe wie ein Mann. An diesem Phänomen, das sie als Befreiung betrachtet, möchte sie weitere Frauen teilhaben lassen, also männliche Verhaltensweisen und Privilegien auch für Frauen zugänglich machen, indem sie entsprechende Kappen zu entwickeln plant. Sie selbst sei als Kind bereits ein Junge gewesen, da ihr Vater sie in diesem Sinne erzogen habe, habe die damit einhergehenden Attribute jedoch durch die oktroyierten weiblichen (biologischen) Aufgaben, die sie als Frau übernehmen musste, verloren. Gerade ihr Vater fordert sie jedoch durch Sprechakte auf, ihre weibliche Identität wieder herzustellen, sodass an dieser Stelle das Bemühen um Domestizierung der Mutter durch den Großvater evident wird. Ob durch den Befehl ihres Vaters oder durch das längerfristige Absetzen der Kappe bewirkt, findet eine erneute Wesensänderung der Mutter statt, die nun ihren normüberschreitenden Wunsch nach Männlichkeit erneut verleugnet und stattdessen ihr Bestreben den Konventionen entsprechend kanalisiert, indem sie eine weitere Mutterschaft anstrebt. Im Gegensatz zu Ellen Olestjerne, die im weiteren Verlauf ihrer Entwicklung männliche und weibliche Eigenschaften in Einklang zu bringen versucht, findet die Mutter demnach unter Verleugnung ihres Strebens nach Männlichkeit zurück in ihre weibliche Rolle.

auch durch ihr Äußeres und die Ähnlichkeit zu Bruder Detlev dem Männlichen beigefügt. Dem versuchen die Erziehungsinstanzen durch die Einübung von als feminin konnotierten Verhaltensweisen wie Sticken und die Annahme äußerer Zeichen von Weiblichkeit wie dem Tragen langer Kleider entgegenzuwirken und derart Ellens Femininität in performativen Akten herzustellen. Ellens Negation dieses Prozesses durch Verweigerung sowie Wegschleichen führt zu Konflikten, die lediglich durch eine Orientierung Ellens an z.B. ihre angepasste Schwester Marianne gelöst werden könnten. Ellen fehlt es jedoch an „positiven weiblichen Gegenentwürfen“[592] zu der von Marianne verkörperten Konventionalität, sodass sich die vorhandenen Konflikte mit zunehmendem Alter weiter verstärken, indem Ellen sich nun auch offen gegen die Eltern auflehnt. Indem Ellen sich weigert, als feminin konnotierte Verhaltensweisen anzunehmen, wird darüber hinaus die kulturelle Überformung von Geschlecht deutlich, da als weiblich erachtete Eigenschaften ihrem persönlichen Empfinden und Sein widersprechen und damit als nicht natürliche Ansprüche offenbart werden.

6.2.2 Die Konstruktion Ellens als Berufstätige

Ellen hat als Kind zunächst Schwierigkeiten, sich auf das Lernen zu konzentrieren, da sie stets abgelenkt ist und mit ihrem jüngeren Bruder spielen möchte (vgl. EO S. 13). Als dieser an ihrem häuslichen Unterricht teilnimmt, holt er Ellen schnell ein, sodass diese als weniger intelligent stigmatisiert wird (vgl. EO S. 18). Sie erhält im Stift zum ersten Mal Unterricht in einer Klassengemeinschaft, fällt zwar weiterhin durch ihr unangepasstes Verhalten auf, macht aber bezüglich des Lernens schnell Fortschritte und wird in die erste Klasse versetzt (vgl. EO S. 58). Die vorzeitige Entlassung aus dem Pensionat verhindert allerdings, dass sie diesen Bildungsabschnitt abschließen kann. Indes hat Ellen zunächst ohnehin nicht vor, sich allgemeinschulisch weiterzubilden, sondern träumt davon, eine künstlerische Tätigkeit auszuführen und Malerin zu werden.
Nachdem Ellen zunächst lediglich selbstständig Zeichnungen anfertigt, erhält sie bei ihrer Tante Helmine professionellen, grundlegenden Malunterricht, durch den ihre scheinbar recht naive Vorstellung von der bildenden Kunst korrigiert wird. Zugleich entwickelt Ellen eine schwärmerische, pathetische Auffassung vom Leben einer Künstlerin: Sie möchte – wie ihre Lehrerin Fräulein Hunius – „[n]ur der Kunst leben“ (EO

[592] Brinker-Gabler: Weiblichkeit und Moderne, S. 250.

S. 85) und „arbeiten bis aufs Blut, trotz aller Hindernisse“ (EO S. 85). Diese Begeisterung für das Malen wirkt sich zugleich positiv auf ihr emotionales wie physisches Befinden aus, da sie die Tage nun „mit frohen Kräften“ (EO S. 85) verlebt, ihre Energie also kanalisieren und schöpferisch einsetzen kann.

Die Eltern unterstützen Ellens künstlerische Ambitionen jedoch nicht und lassen ihr daher keinen weiterführenden Unterricht erteilen, sodass Ellen lediglich zu Hause malt und modelliert. Dazu darf sie jedoch weder Modelle nehmen, noch Gipsabdrücke ausleihen, sodass sie Friedrich Merold gegenüber vermutet: „Ich weiss ganz gut, dass meine Mutter mich auf diese Weise zwingen will, nachzulassen. Aber ich lasse nicht nach.“ (EO S. 97) Anders als Bertha, die zeitweise ein Konservatorium besucht, sich dann aber dem Willen des Vaters fügt, der ihre Ausbildung beendet, lässt Ellen sich durch mangelnde Unterstützung der Eltern nicht von ihrem Traum abbringen. Daher entwickelt sie die Idee, sich das Geld für ein Kunststudium selbst zu verdienen, indem sie sich zunächst zur Lehrerin ausbilden lässt (vgl. EO S. 111f.). Diesen gesellschaftlich akzeptierten Beruf plant sie lediglich so lange auszuüben, bis sie sich ein Malstudium finanzieren kann. Ellen zeigt so ein Streben nach der Erfüllung ihres Berufswunschs und schließlich auch nach Autonomie, das weit über die üblichen Bestrebungen ihrer mediokren Zeitgenossinnen hinaus geht. Außerdem investiert sie ein erhebliches Maß an Zeit und Energie, indem sie zunächst eine komplette Ausbildung abzuschließen plant, um sich damit das eigentlich angestrebte Studium zu finanzieren, sodass die Protagonistin sich als kreativ und willensstark erweist.

Allein die Auseinandersetzung mit ihren Eltern bezüglich dieses Themas erfordert einen hohen Aufwand, denn auch die Teilnahme am Lehrerinnenseminar wird Ellen nicht problemlos gestattet, sodass sie versucht, den Vater unter Druck zu setzen (vgl. EO S. 112). Gleichzeitig wird Ellen in der Hoffnung, „es würde sich doch mal Jemand zum Heiraten finden“ (EO S. 112), auf Bälle geschickt, sodass deutlich wird, dass die Eltern eine traditionelle Versorgung ihrer Tochter in Form einer Ehe erhoffen. Eine Hochzeit zieht die Protagonistin, die zu dieser Zeit ohnehin eine heimliche Beziehung zu Friedrich Merold führt, jedoch keinesfalls in Betracht und schreckt die infrage kommenden Offiziere beispielsweise durch Kommentare über im Ibsenklub diskutierte Ideen ab: „Die werden sich schwer hüten, mich zu heiraten.“ (EO S. 112) Auch Tante Helmine, die immerhin Ellens ersten Malunterricht finanzierte, ist nun darauf bedacht, dass Ellen

an Vergnügungen teilnimmt, da sie der Meinung ist, dass „ein junges Mädchen […] sich vor Allem amüsieren“ (EO S. 115) müsse. Allerdings findet Ellen diesbezüglich kein Maß, sodass sie die Anweisung nicht nur befolgt, sondern geradezu überschreitet und daher erneuten Zurechtweisungen ausgesetzt ist: „[E]in junges Mädchen muss immer die Grenzen innehalten!“ (EO S. 115) Demnach werden auch in diesem Zusammenhang performative Sprechakte genutzt, um Ellen an das Ideal bürgerlicher Weiblichkeit anzunähern sowie die äußere Präsentation ihrer Weiblichkeit einzuüben. Ellen wird allerdings auch diesen Ansprüchen nicht im geforderten Umfang gerecht, indem sie die erwarteten Verhaltensweisen übersteigert und sich derart von einer durchschnittlichen Weiblichkeit absetzt.

Schließlich erhält Ellen die Erlaubnis der Eltern ein Lehrerinnenseminar zu besuchen, das sie sogar in verkürzter Zeit erfolgreich absolviert (vgl. EO S. 139). Auch die Rolle als Schülerin des Lehrerinnenseminars erfüllt Ellen ähnlich individuell wie ihre Position im Pensionat, indem sie sich beispielsweise durch Abwesenheiten einem kompletten Anpassungsprozess verweigert. Nach der üblichen Verwandtenreise wollen die Eltern bei Bekannten nach einer Gelegenheit suchen, die „Ausbildung als Lehrerin zu verwerten“ (EO S. 143); ein Kunststudium lehnen sie dagegen weiterhin gänzlich ab (vgl. EO S. 143f.). Da es durch die Enthüllungen während der Reise zum Bruch mit der Familie und Ellens Flucht aus dem Pfarrhaus zu Lisa Seebald kommt, bietet sich keine Möglichkeit, Ellens Ausbildung anzuwenden. Zwar sucht Ellen nach einer Erwerbsmöglichkeit, lehnt das Angebot, einen fremden Mann auf seinen Reisen zu begleiten, jedoch ab, da sie ein „physische[s] Sträuben“ (EO S. 170) gegen ihn empfindet. Von Bedeutung ist diesbezüglich, dass nicht etwa moralische Bedenken, sondern mangelnde körperliche Attraktivität des Mannes bzw. sinnlicher Widerwille Ellens als Gründe für ihre Ablehnung dieser Form der Prostitution zu nennen sind und bourgeoise Wertvorstellungen demnach nicht von Belang für Ellen sind. Karin Tebben deutet diese Art der Begründung der Zurückweisung dahingehend, dass „die Verpflichtung auf das einzig maßgebende in erotischen Beziehungen ausgemacht [sei]: das eigene Begehren.“[593]

Lisa findet schließlich zwar eine Anstellung für Ellen als Gesellschafterin, die die Protagonistin durch den (nahenden) Tod des Vaters aber zeitnah abbrechen muss und anschließend nicht mehr weiterführt (vgl. EO S. 174), sondern zu Lisa zurückkehrt, um

[593] Tebben: Die öffentliche Frau, S. 271.

bei ihr zu wohnen, bis sie ihr Kunststudium in München beginnt (vgl. EO S. 172). An dieser Stelle sind es demnach die äußeren Umstände, die Ellen davon abhalten, ihre Lehrerinnenausbildung gewinnbringend zu verwerten. Ihrem neuen Partner, Reinhart Laurenz, erläutert sie, dass sie vor einer Hochzeit mehrere Jahre des Studiums benötige, denn „das geht Allem andern vor“ (EO S. 185). Ellen konstatiert demnach ein erfolgreiches Studium als Grundlage für ein mögliches gemeinsames Glück: „Wenn ich in der Kunst nicht zu dem komme, was ich will, kann ich dich auch nicht glücklich machen und nicht glücklich sein.“ (EO S. 185) Diese für eine Frau der Jahrhundertwende recht untypische Familienplanung unterstützt Reinhart weitestgehend, indem er sich damit zufrieden zeigt, wenn Ellen jeweils ein halbes Jahr bei ihm verbringt und sich die andere Hälfte des Jahres ihrem Studium widmet (vgl. EO S. 186). Ihre künstlerischen Ambitionen setzt Ellen auch während ihres Aufenthalts in München stetig gegen Reinharts Interessen durch und würde sich eher von ihm trennen, als ihre das Malen betreffenden Pläne zu ändern (vgl. EO S. 212f.), sodass eine Beharrlichkeit und Kompromisslosigkeit Ellens festgestellt werden kann, die die Kunst über zwischenmenschliche Beziehungen stellt. Das Motiv der ihren Beruf auch innerhalb der Ehe ausübenden Frau, das die zeittypischen Vorstellungen von weiblicher Erwerbstätigkeit als Übergangslösung bis zu einer Verheiratung kontrastiert, wird außerdem von Helene Böhlau in ihrem Roman „Der Rangierbahnhof“ (Erstausgabe 1896) durch die Figur der Olly Kovalski sowie von Ernst von Wolzogen durch die Figur der Claire de Fries in seinem Roman „Das dritte Geschlecht“ (Erstausgabe 1899) aufgenommen; wobei alle drei Protagonistinnen – entgegen der eingangs erläuterten traditionellen Vorstellungen – nicht an der Entscheidung für einen Beruf, sondern der Richtigkeit der Einwilligung in eine Ehe zweifeln. Eine karikierte Variation dieses Themas findet sich in Franziska zu Reventlows Humoreske „Meine Frau ist Malerin“ (Erstausgabe 1894), in der die Protagonistin Luise durch ihre Konzentration auf die Kunst nicht nur die gesellschaftlich vorgegebenen Pflichten einer Hausfrau und Mutter vernachlässigt, sondern auch zusätzliches Durcheinander sowie Gefahrensituationen hervorruft, die durch das tatkräftige und umsichtige Handeln des Mädchens ausgeglichen werden müssen. Mit der künstlerischen Tätigkeit dieser Protagonistinnen geht in der Regel jeweils die Sehnsucht der Ehemänner nach Gemütlichkeit und zuverlässiger, ruhiger Häuslichkeit einher, die auf eine deutlich traditionellere Vorstellung von Ehe- und Familienleben verweisen.

Die Aufnahme des Studiums in München bedeutet für Ellen jedoch nicht nur die Erfüllung ihres Berufswunschs, sondern auch eine lang ersehnte Autonomie. Dabei ist ihr Alltag von Fleiß und Energie sowie einem recht straffen Stundenplan gekennzeichnet, den sie zunächst in einer Schule für das Malen sowie einer für das Modellieren absolviert (vgl. EO S. 211f.). Die beständige Teilnahme an Angeboten der unterschiedlichen Malschulen können als performative Akte gewertet werden, in denen die Protagonistin sich stetig als fleißige, leidenschaftliche Kunststudentin etabliert. Einen Monat später berichtet Ellen in ihrem Tagebuch jedoch, dass sie kein Geld aufbringen könne, um ein Modell zu nehmen, sodass sie das Modellieren aufgegeben müsse: „So habe ich mich jetzt ganz aufs Zeichnen geworfen. Nachmittags stehe ich der Dalwendt Modell, weil sie auch keins mehr halten kann, und sie muss mir dafür einen Kaffee zahlen.“ (EO S. 216) Abgesehen davon, dass sich Ellens Entschlossenheit auch durch den Abbruch des Modellierstudiums kaum verringert, wird an dieser Stelle des Romans das Improvisationstalent der Protagonistin deutlich, die versucht, die missliche Situation bestmöglich zu nutzen. Zugleich offenbaren sich Ellens finanzielle Schwierigkeiten – sie hat während ihres Studiums schließlich keine Einnahmen –, die zu Mangelernährung und körperlichen Ausfallerscheinungen führen (vgl. EO S. 215f.), aber Ellen dennoch nicht zu einem Abbruch der Ausbildung und einer Rückkehr zu Reinhart bewegen. Zugleich können diese Formen der Armut als Teil der eingangs beschriebenen Bohème-typischen ökonomischen Desorganisation im Spannungsfeld von Maßlosigkeit und Entsagung gewertet werden.

Durch Ellens Bekanntschaft mit dem polnischen Maler Zarek erhält sie Zugang zu dessen Bekanntenkreis (vgl. EO S. 217), freundet sich mit diesem an und kann so nun als Teil der Bohème bzw. eines für diese Sozialgruppe typischen Kreises bezeichnet werden. Ellen trifft dort Menschen, die ihre Liebe zur Kunst und ihre zeitgenössisch modernen Ansichten teilen und Rausch und Vergnügungen ebenso genießen wie die Protagonistin. Daher ist Anne-Rose Meyer zuzustimmen, dass „[d]ie Mitglieder des Zarek-Kreises mit ihren unregelmäßigen Einkünften, ihrer Lust an spontanen Festen und ihrer leichtsinnigen Hingabe an den Augenblick […] mit Ellens sinnenfeindlicher Mutter und den humorlosen Erzieherinnen [kontrastieren].“[594]

[594] Meyer: Jenseits der Norm, S. 288.

Ellens Leidenschaft für die Malerei ist zu diesem Zeitpunkt demnach eng mit der Bohème und deren Lebensart verknüpft. Von besonderer Bedeutung innerhalb des Freundeskreises ist Henryk Walkoff, mit dem sie eine leidenschaftliche Beziehung eingeht, der aber auch ihre Studien begutachtet und ihr Ratschläge erteilt, wobei er recht schonungslos kritisiert: „Das taugt alles nichts“ (EO S. 231). Henryks Konkretisierung dieser harten Beurteilung sagt weniger über Ellens Talent als über ihre Arbeitsweise aus: „Deine Arbeiten sind ganz wie du selbst: du taumelst herum, fällst auseinander – ein Stück hierhin, eins dorthin.“ [595] (EO S. 231) Ellens Leidenschaftlichkeit sowohl für die Kunst als auch für Vergnügungen scheinen demnach dazu zu führen, dass sie ihre Energie nicht konzentrieren kann, um ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Da es jedoch keine weiteren wertenden Aussagen über Ellens Werke gibt, ist deren Gehalt sowie Ellens Talent schlecht einzuschätzen. Im Roman wird weiterhin an keiner Stelle erwähnt, dass Ellen ein Bild verkauft; stattdessen stehen v.a. Ellens Weiterbildung und schließlich das Leben mit Künstlern und für die Kunst im Vordergrund, sodass Ellens Berufstätigkeit nicht vorrangig dem Gelderwerb, sondern einer Selbstverwirklichung der Protagonistin dient, die trotzt Entbehrungen an ihren schwärmerischen Idealen festhält. Außerdem erscheint die Arbeit als eine Konstante, in der Ellen Halt findet; beschreibt sie diese doch als „das Erste und Grösste und das, worin sie Ruhe fand vor Allem, was in ihr stritt und wogte.“ (EO S. 237) Das Malen kann demnach als performativer Akt gewertet werden, mittels dessen Ellen sich als autonome, leidenschaftliche Bohemienne konstituiert.

So versucht sie, auch während der Ehe mit Reinhart weiter zu malen, schafft aber wenig, da sie „nicht recht gesund“ (EO S. 265) ist und entscheidet sich nach der Scheidung und ihrer langen, schweren Krankheit schließlich endgültig für ein Leben als Künstlerin innerhalb der Bohème. Erneut ist dies, wenn auch durch den gesundheitlichen Zustand Ellens eingeschränkt, gekennzeichnet von Ellens nahezu zügelloser Leidenschaft und der Verknüpfung von Malerei und Vergnügungen, wenn sie wünscht, sie möchte „in jeden Tag hineindrängen, was er nur fassen kann, an heisser Arbeit und heissem Leben“ (EO S. 307).

---

[595] Obwohl Henryk recht drastisch über Ellens Werke urteilt, schafft auch er es nicht, das große Kunstwerk zu produzieren, das er zu malen versucht und dies aus einem ähnlichen Grund, den er für Ellens Schwierigkeiten nennt, denn „[e]s war etwas Sinnloses, Ausschweifendes in seiner Art zu malen“ (EO S. 240). Anhand von Henryk wird demnach die zu Beginn dieser Arbeit dargestellte Bohème-typische Selbstüberschätzung, die häufig von Depression kontrastiert wird, evident.

Erst als Ellen aufgrund ihrer zweiten Schwangerschaft auf finanzielle Einnahmen angewiesen ist, um sich und ihr Kind zu versorgen, wendet sie sich einer konstanteren Form des Gelderwerbs zu, indem sie Aufträge für nicht weiter erläuterte „Schreibereien“[596] (EO S. 318) annimmt. Damit geht sie einer ihr unliebsamen Tätigkeit nach (vgl. EO S. 318), für die sie dennoch erneut Entbehrungen auf sich nimmt und einen bis an ihre physischen Grenzen gehenden Arbeitseifer entwickelt (vgl. EO S. 325f.); dies jedoch nicht aus Liebe zur Arbeit an sich, sondern zum noch ungeborenen Kind,[597] das sie so gut es geht versorgt wissen möchte. In diesem Zusammenhang erscheint die (Schreib-) Arbeit Ellens als performativer Akt, der die Protagonistin als liebende, umsorgende Mutter markiert.

Ellens Berufstätigkeit ist daher insgesamt von der Überschreitung sowohl weiblicher als auch bürgerlicher Verhaltensmuster gekennzeichnet. Eine Ehe zunächst ablehnend entscheidet Ellen sich für den Besuch eines Lehrerinnenseminars und damit einem sozial auch für Frauen anerkannten Berufsfeld; dies jedoch nur motiviert durch die Überlegung, sich das eigentlich angestrebte Kunststudium selbst finanzieren zu können. In der Malerei und der damit verbundenen Integration in die soziale Gemeinschaft der Bohème findet Ellen die Möglichkeit, ihre individuellen Bestrebungen zu erfüllen. Gekennzeichnet ist ihr Kunststudium ebenso von Begeisterung, Leidenschaftlichkeit und Arbeitseifer wie der Neigung zu rauschhaften Festen. Die mit diesem Leben einhergehende Armut akzeptiert Ellen, um ihrem schwärmerischen Kunstideal weiter nachgehen zu können. Dabei verdeutlicht sie stets, dass sie ihrer Ausbildung auch der Beziehung zu Reinhart Vorrang erteilt. Mit dieser Fokussierung auf die Kunst geht Ellens Streben nach Individualismus und Autonomie einher, sodass Ellens berufliche Situation zusammengefasst sowohl weibliche als auch bürgerliche Normen überschreitet.

[596] Ludmila Kaloyanova-Slavova konkretisiert diese Schreibarbeit, ohne sich auf Belegstellen zu beziehen, als Übersetzungen. Vgl. Kaloyanova-Slavova: Übergangsgeschöpfe, S. 133. Auch Lisabeth M. Hocks sogar über den Roman hinausgehende Vermutungen zu Ellens Schreibarbeiten werden an dieser Stelle nicht geteilt, da sie sich nicht durch Textstellen belegen lassen, sondern lediglich auf Reventlows Biografie stützen. Vgl. Hock: The Melancholy (Pro)creation, S. 110.

[597] Lisabeth M. Hock, die in ihrem Artikel die Verbindung von Melancholie, weiblicher Kreativität und Mutterschaft untersucht, interpretiert die Geburt des Kindes als Ellens „most creative act“. Hock: The Melancholy (Pro)creation, S. 103.

6.2.3 Die Konstruktion Ellens als Geliebte

Anders als Bertha Garlan hat Ellen Olestjerne eine Vielzahl von Liebesbeziehungen, die allerdings unterschiedlich verlaufen und verschiedene Aspekte ihrer Persönlichkeit beleuchten. Sowohl die Anzahl als auch die Parallelität der Liebschaften weisen Ellen bereits als libertinäre Figur aus; wobei „[j]eder Lebensabschnitt Ellens […] fortan von einem Mann bestimmt [wird]. Und mit jedem Mann ist im Roman ein spezifisches Liebeskonzept verbunden.“[598] Zugleich geht mit Ellens erotischem Interesse eine Akzeptanz ihrer physischen Weiblichkeit einher, die Ellen während ihrer Kindheit zu überwinden versucht hatte. Ellens charakterliche Dispositionen und Verhaltensweisen bleiben dagegen recht konstant.

Der zweite Teil des Romans beginnt mit heimlich geschriebenen Briefen Ellens an Friedrich Merold, dem sie „Alles sagen kann und der [ihr] Freund sein will.“ (EO S. 93) Friedl, einem Schulkamerad und Freund Detlevs, gegenüber kann Ellen familiäre Probleme äußern, mit ihm aber auch die im Ibsenklub diskutierten, gesellschaftskritischen Ideen besprechen. Durch den Briefwechsel sowie unbeobachtete Treffen im Dom kommen Ellen und Friedl sich schnell näher, sodass der Tonfall der Nachrichten vertrauter wird. Die Liebe zwischen ihnen ist dabei einerseits von Zärtlichkeit und Verliebtheit (vgl. EO S. 104), andererseits von Ausschließlichkeit geprägt (vgl. EO S. 102). Damit geht eine kompensatorische Funktion Friedls einher, der Ellen den fehlenden familiären, insbesondere mütterlichen Halt substituieren soll: „Friedl, denke daran, dass ich keine Mutter habe, nie gewusst, was Mutterliebe ist – das alles musst Du mir ersetzen, und Du tust es ja schon.“[599] (EO S. 105f.) Die Forderung nach mütterlicher Fürsorge durch den Geliebten verdeutlicht dabei erneut Ellens Offenheit gegenüber gesellschaftlich recht festgelegten geschlechtsspezifischen Rollenmustern, indem sie weiblich konnotierte Verhaltensweisen auf einen Mann überträgt.

Der symbiotische Charakter dieser Liebesbeziehung wird von Ellen in melancholischen Momenten zusätzlich extremisiert: „Ich möchte Dich noch einmal sehen und dann mein verfehltes, zertretenes Leben von mir werfen.“ (EO S. 107) Diese existenziell bedrohli-

---

[598] Tebben: Versuch über Franziska zu Reventlow, S. 407.

[599] Elke Liebs diagnostiziert diese Substitution auch für Ellens folgende Beziehungen, wenn sie feststellt, Ellen nehme „ihre Liebhaber sämtlich als Mutter-Ersatz“. Liebs: Die Schwierigkeit eine gute Tochter zu sein, S. 178. Auch Ludmila Kaloyanova-Slavova verweist auf die Beispielhaftigkeit dieser Jugendliebe: „Die Dynamik der Beziehung zu Friedrich nimmt den Charakter der künftigen Verhältnisse der Heldin vorweg, die alle durch eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Geliebtsein geprägt sein werden.“ Kaloyanova-Slavova: Übergangsgeschöpfe, S. 123.

che Offenbarung Ellens wird jedoch durch ihr Bekenntnis zu ihrer ebenso vorhandenen Vitalität relativiert – „Und ich fühle doch auch, dass Niemand so zur Lebensfreude geschaffen ist wie ich“ (EO S. 108) –, sodass sich insgesamt eine Neigung Ellens zu Extremen konstatieren lässt, die der von bürgerlichen Frauen geforderten Mäßigung und Zurückhaltung geradezu entgegensteht. Zugleich wird derart eine emotionale Instabilität Ellens angedeutet. Die konstatiert Symbiose beschränkt sich dabei jedoch auf emotionale sowie spirituelle Ebenen, während körperliche Aspekte ausgespart werden, denn Ellen betont: „[J]a, wir wenigstens wollen in unsrer Liebe nach Reinheit und Wahrheit streben.“ (EO S. 114)

Ellens durch die (verbotene) Beziehung zu Friedl zum Ausdruck kommende Bestrebungen nach Selbstbestimmung und Unabhängigkeit finden Widerhall im Ibsenklub,[600] wo „über die Frau vom Meer […], über Murgers Zigeunerleben[601] und über freie Liebe“ (EO S. 100) debattiert werde. Ellen diskutiert demnach zeitgenössisch moderne, freidenkende Ideen und trifft dort „endlich einmal wirkliche Menschen, ohne Schablone und voll Künstlertum und Freiheit“ (EO S. 100). Ellens Freude über ‚*wirkliche* Menschen‘ verweist dabei auf kulturelle Überformung durch gesellschaftliche Ansprüche, die Individuen unter Zwängen stellen; Ellen durchschaut demnach den bourgeoisen Sozialisationsprozess, dem sie sich zu entziehen versucht, und setzt diesem ein freiheitliches, künstlerisches Ideal entgegen.

Sowohl mit dem Ibsenklub als auch mit dem Liebesverhältnis zu Friedl ist Ellens Beziehung zu Detlev verknüpft, der dem Paar zum einen als „getreue[r] Helfer“ (EO S. 119) dient. Zum anderen wird gleichzeitig die geschwisterliche Bindung intensiviert (vgl. EO S. 113); kulminierend in der gemeinsamen Lektüre von Friedrich Nietzsches „Zarathustra“, die als „Offenbarung“ (EO S. 121) empfunden wird.[602] Die Jugendliebe

[600] Johannes Székely weist darauf hin, dass Ellens Begeisterung für Ibsen und Nietzsche „im Einklang mit dem literarischen Zeitgeist dieser Jahre“ stehe, Ellen allerdings ein „verzerrende[s] Ibsen-Bild“ habe. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 18 und S. 16f. Anne-Rose Meyer hebt dagegen hervor, dass Ellen, „durch Lesen der verbotenen Schriften, durch Malstudien und Diskussionen im Ibsenklub geistiger Verkümmerung aktiv entgegenzuwirken sucht.“ Meyer: Jenseits der Norm, S. 279.

[601] Auch dass über diesen Roman im Ibsenklub diskutiert wird, kann als Vorausdeutung auf das spätere Leben Ellens innerhalb der Bohème gewertet werden.

[602] Die „Zarathustra“-Lektüre ist in der Forschung bereits ausführlich diskutiert worden: Ortrud Gutjahr interpretiert die Szene beispielsweise mit Fokus auf Größenphantasien sowie Inzest-Metaphorik. Vgl. Gutjahr: Größenphantasien im Bohème-Roman, S. 261. Karin Tebben dagegen geht v.a. auf die geschlechtsspezifische Gültigkeit des „Zarathustra“ ein: „Für Ellen aber bleibt der Aufenthalt im Elternhaus obligatorisch, und das bedeutet, ihr Bewegungsradius bleibt auf den des Kindes eingeschränkt. ‚Gladiator und Vorkämpfer‘ werden damit für die Frau zu leeren Worthülsen, die die Gemeinsamkeit von

verringert sich durch den Umzug Detlevs und Friedrichs nach Berlin jedoch rasch: Ellen beklagt sich einerseits, dass Friedl ihr so selten schreibe (vgl. EO S. 128), geht andererseits mit Ernst Allersen spazieren (vgl. EO S. 126), zu dem sie sich bald körperlich hingezogen fühlt (vgl. EO S. 129), wobei „[d]er Gedanke an Friedl […] sie wie ein schwerer Stein [drückt]“ (EO S. 130). Eine Aussprache mit Friedl, in der Ellen schließlich auch ihr Verhältnis zu Ernst Allersen gesteht, nimmt ihr diese Schuldgefühle und führt schließlich zu einer Trennung „ohne alle Bitterkeit“ (EO S. 131). Dennoch bewertet Ellen das Ende ihrer ersten Liebesbeziehung nicht etwa als Befreiung, sondern stellt ein wenig wehmütig fest, dass sie nun „zum erstenmal erfahren [habe], dass etwas vergehen kann, woran man einst mit ganzer Seele hing“ (EO S. 131), sodass Ellen sich auch in der Trennungsphase als pathetisch Liebende erweist.

Ellens Liebesverhältnis zu Ernst Allersen trägt deutlich physischere, sinnlichere Züge; zumal sie sich bereits körperlich zu Allersen hingezogen fühlt, bevor sie ihre Liebschaft mit Friedrich beendet hat: „[D]er Mann neben ihr legte den Arm um sie, sie wollte sich wehren, losmachen, aber dann sahen sie sich an, und wieder schlug das heisse Verlangen in ihnen empor“ (EO S. 129). Mit der allgemeinen Nennung des Geschlechts, statt des (Vor-)Namens, wird nicht nur auf das Alter Allersens und den damit verbundenen erwachseneren Charakter dieser Beziehung, sondern auch auf dessen Physis hingewiesen. Die damit einhergehende Betonung des sinnlichen Begehrens, das Ellen und Allersen nicht zu unterdrücken vermögen, steht den harmloseren, kindlicheren Küssen Friedls gegenüber (vgl. EO S. 132).

Die v.a. von zärtlicher und emotionaler Nähe geprägte Beziehung zu Friedrich wird von Allersens und Ellens Schweigsamkeit (vgl. EO S. 132) und seinem offensichtlichen Desinteresse an ihren Lebensumständen kontrastiert, das er durch Augenrollen sowie belanglose, auf Ungeduld hinweisende Kommentare zum Ausdruck bringt (vgl. EO S. 127). Ebenso scheint Ellen nicht an Allersens individueller Persönlichkeit, sondern an einem Bild, das sie sich von ihm gemacht hat, interessiert, zumal sie sich wünscht, „er sollte nur in Wolken wandeln – der zweite Zarathustra sein – sollte schweigen, als ob er keine gewöhnlichen Worte reden könnte“ (EO S. 132). In dieser Beziehung stehen demnach ein fantastisches Bild des Partners sowie Sinnlichkeit und erotisches Begehren im Vordergrund. Dieses ist zugleich und von Beginn an mit einer Vereinnahmung El-

---

Männern und Frauen, für den Ibsenclub konstitutiv, als Scheinprogression entlarven.“ Tebben: Literarische Intimität, S. 188.

lens durch Allersen verknüpft, die einen deutlichen und ausschließlichen Besitzanspruch Allersens – ausgedrückt durch einen Sprechakt – anzeigt: „Jetzt bist du mein." (EO S. 132) Dieser manifestiert sich im Laufe der Beziehung durch die Eifersucht Allersens, der sich zugleich jedoch Ellens Flirts mit anderen Männern gefallen lässt, sodass Ellens Freundin Lisa Seebald später urteilt: „Ellen tut mit ihm, was sie will, und das ist ihr ganz bequem. Er hat gar kein Rückgrat" (EO S. 162).

Allersen nimmt zunächst dennoch die Rolle des Erfahreneren ein, der Ellen „die ersten Schritte gelehrt und sie dann alleine gelassen" (EO S. 133) habe. Erneut fühlt Ellen sich also in der Abwesenheit ihres Geliebten zu einem anderen Mann, den sie den „Versucher" (EO S. 134) nennt, hingezogen.[603] Neben dem Alleinsein kann Ellens Scheu vor einer dauerhaften Bindung und den damit verknüpften Verpflichtungen und Zwängen als Grund für ihr Interesse an einem anderen Mann genannt werden. Allersen hatte seiner Mutter von der Beziehung zu Ellen erzählt, damit sie sich ungestört treffen konnten, und diese bereits über eine mögliche Verlobung des Paars gesprochen. Als Allersen Ellen zusätzlich bittet, während seiner Abwesenheit auf ihn zu warten, „fing es an, sie wie eine unerträgliche Fessel zu drücken, dass sie an diesen einen Mann gebunden war" (EO S. 133). Aus diesen Empfindungen zieht Ellen zugleich Schlüsse für ihre Zukunft, die sowohl ihr libertinäres Potenzial verdeutlichen als auch auf eine hedonistische Lebensweise vorausdeuten: „Sie meinte zu ahnen, dass sie sich doch niemals so ganz binden könnte, wie sollte man es wissen, ob nicht immer und immer wieder ein anderer kam?" (EO S. 133)

Dieser Andere stellt für Ellen unabhängig von seiner individuellen Persönlichkeit „die Versuchung selbst" (EO S. 134) dar, „personifiziert das sexuelle Verlangen Ellens"[604] und lässt sie somit unentwegt „von einem Rausch ohne Grenzen und Ende" (EO S. 134) träumen, sodass sie ihn dementsprechend den ‚Versucher' nennt. Dass Ellen Allersen gegenüber dennoch treu zu bleiben versucht, hat jedoch weniger moralische Gründe, sondern ergibt sich aus der Sorge, „den einzigen Menschen [zu] verlieren, der ihr gehörte." (EO S. 135). Demnach verzichtet Ellen nicht aus Liebe zu Allersen auf eine Affäre

[603] An dieser Stelle wiederholt sich demnach die Situation während Friedrichs Abwesenheit, in der Ellen sich Allersen zuwandte: „[G]leich war sie erlegen, das erste Mal, wo eine Versuchung an sie herantrat" (EO S. 130). Dieses Verhaltensmuster wird sich auch in Ellens weiteren Beziehungen zeigen. Während sie Friedrich gegenüber allerdings Reue und ein schlechtes Gewissen empfindet, wird sie es in Zukunft v.a. bedauern, wenn sie eine Gelegenheit zu einer Affäre aufgrund anderweitiger Verpflichtungen verstreichen lassen muss.

[604] Eden: „Das Leben ist ein Narrentanz", S. 95.

mit dem Versucher, sondern um weiterhin von ihm geliebt zu werden und den Halt, den sie an ihm findet, nicht zu verlieren, sich also selbst zu schützen. Ellens Geständnis gegenüber Allersen führt zwar zunächst zu „blutigen Auseinandersetzungen“ (EO S. 135), aufgrund ihres Arguments, dass sie lediglich Treue beweise, indem sie die Versuchung nicht umgehe, sondern zu überwinden versuche, bittet Allersen sie jedoch fast um Verzeihung, sodass Ellen „ihre Macht über ihn und daneben eine leise Spur von Geringschätzung“ (EO S. 136) fühlt.[605] Neben Ellens Überlegenheitsgefühl wird deutlich, dass diese sich durch Eifersucht nicht etwa geschmeichelt fühlt, sondern auf Einengung mit Emanzipationsbestrebungen reagiert (vgl. EO S. 138). Zugleich wird Ellens großes Bedürfnis danach, geliebt zu werden, ebenso evident wie ihr Freiheitsdrang sowie ihr libertinäres Potenzial.

Außerdem offenbart die Versöhnung mit Allersen, dass sie sich nicht etwa aus moralischen Gründen, sondern lediglich aufgrund von mangelndem Wissen über Verhütung und damit einhergehend der Angst vor einer ungeplanten Schwangerschaft, „dem Anderen gegenüber zurückhielt“ (EO S. 138). Mangelnde Aufklärung durch die Eltern und eine Scheu, nach Verhütungsmethoden zu fragen, bedingen demnach Ellens Entschluss, nicht mit Allersen zu schlafen.[606] Nach einer weiteren Begegnung mit dem Versucher wünscht Ellen sich daher, dass dieser „doch einmal ihre Gedanken erraten hätte, ihr das Rätsel gelöst, von dem Alles abhing“ (EO S 142f.). Aber dieser hält sie „für viel raffinierter […] wie sie war“ (EO S. 143) und weissagt ihr, sie werde „eine von den Allerschlimmsten werden, wenn [i]hre Zeit erst einmal gekommen“ sei (EO S. 142) und deutet damit auf eine Zukunft als weiblicher Libertin voraus.

Während Ellen sich auf ihrer jährlichen Verwandtenreise – im Übrigen in heimlicher Begleitung Allersens – befindet, entdeckt die Mutter einen Brief Allersens an Ellen und bricht daraufhin Ellens Schreibtisch auf, in dem sich weitere Briefe Friedrichs, Detlevs, Allersens sowie der Freunde aus dem Ibsenklub befinden, sodass laut Ellen „der arme Allersen […] ja nur ein verschwindender Faktor in dem ganzen Sündenpfuhl“ (EO

[605] Bezüglich dieses Überlegenheitsgefühls ist Wiebke Edens Feststellung bedeutsam, „daß Allersen nicht als individuelle ‚liebenswerte‘ Persönlichkeit präsentiert, sondern lediglich als Objekt wahrgenommen wird, das Aufmerksamkeit und Begehren – das Gefühl der Erhöhung – vermitteln soll.“
Eden: „Das Leben ist ein Narrentanz“, S. 95.

[606] Charlotte Woodford erläutert bezüglich der verfügbaren Verhütungsmethoden im 20. Jahrhundert, dass zwar das Wissen über pflanzliche Verhütungsmethoden schwand, dafür aber die Verfügbarkeit mechanischer Verhütungsmittel ab den 1880er Jahren Einfluss auf die Möglichkeit der Familienplanung nahm. Vgl. Woodford: Birth Control, S. 136.

S. 147) sei. In der Zeit von Ellens aus dem Vorfall resultierendem Aufenthalt in einem Pfarrhaus, ist ihr ein wöchentlicher Briefwechsel mit Allersen erlaubt, den sie heiraten darf, wenn beide sich tadellos verhalten, bis er eine Anstellung annehmen kann. Ellen plant jedoch keine Hochzeit mit ihm: „[M]ir geht es ja nur um meine Freiheit und ums Malen, aber ich hüte mich wohl, das durchscheinen zu lassen“ (EO S. 149). Ihre autonomen (sowie libertinären) Ansprüche äußert die Protagonistin demnach bewusst nicht, um die Möglichkeit, die bekannt gewordene Beziehung zu legitimieren, nach außen hin präsent zu halten. So flüchtet Ellen aus dem Pfarrhaus auch nicht etwa zu Allersen, sondern zu Lisa, sodass deutlich wird, dass die Protagonistin nicht flieht, um ihre Beziehung fort führen zu können, sondern um sich selbst unbeschränkten Freiraum zu verschaffen. Die Flucht kann demnach als performativer Akt gewertet werden, auf dem Ellens Autonomie basiert.

Ellen zögert die endgültige Trennung von Allersen noch so lange hinaus, bis sie bereits mit Reinhart Laurenz liiert ist und holt diese erst auf Allersens Nachfrage nach, wobei es ihr wie „eine ewige Wiederholung [scheint], dass sie Liebe wollte und Liebe nahm und im Grunde doch immer nur an sich selbst dachte – geliebt sein wollte, aber ohne etwas dafür hinzugeben.“[607] (EO S. 187) Erneut wird damit Ellens Bedürfnis nach Liebe sowie die Schmerzhaftigkeit einer endgültigen Trennung betont. Zugleich wird die Vorstellung weiblicher umsorgender, auf ausschließlich einen dauerhaften Partner gerichteter Liebe negiert und durch Ellens fordernden Anspruch, geliebt zu werden, ersetzt. Die Protagonistin entlarvt damit bourgeoise Paarbeziehungen als nicht natürlich, sondern als kulturell bedingt.

Während ihres Aufenthalts bei Lisa lernt Ellen Doktor Reinhart Laurenz kennen und gibt ihm Französischunterricht, um ihre finanzielle Situation aufzubessern. Zunächst fühlt Ellen lediglich „etwas wie Respekt vor ihm, weil er so überlegen lächeln konnte“ (EO S. 160) und Reinhart, der zehn Jahre älter ist als Ellen (vgl. EO S. 227), schlägt dieser vor, ihn „ein wenig als älteren Bruder [zu] betrachten“ (EO S. 161). Dass er sich bei Lisa nach Ellens Gefühlen für Allersen erkundigt, deutet aber bereits darauf hin, dass Reinhart mehr für Ellen empfindet als geschwisterliche Zuneigung. So geht er re-

[607] Ludmila Kaloyanova-Slavova sieht in dieser Selbsteinschätzung Ellens ein Merkmal, das auch ihre späteren Beziehungen betrifft: „Was Ellen in der Liebe sucht, ist nichts als geliebt zu sein. Um diesen Wunsch zu befriedigen, muß sie sich immer neue Liebesobjekte aussuchen. Daß sie sich dieses spezifischen Merkmals ihre Liebesbeziehungen bewußt ist, zeigen ihre Reflexionen angesichts der Trennung von Allersen“. Kaloyanova-Slavova: Übergangsgeschöpfe, S. 125.

gelmäßig mit ihr spazieren, hört ihr zu und hat Verständnis für ihr zögerliches Verhalten bezüglich der noch ausstehenden Trennung von Allersen (vgl. EO S. 171f.). Neben diesen umsorgenden Gesten zeigt aber auch Reinhart bereits früh eine Form der Vereinnahmung Ellens, wenn er in ihr „ein halbes Kind" (EO S. 173) sieht, dessen Leben er „in die Hand zu nehmen und es ihr zu gestalten" (EO S. 174) wünscht. Somit wird deutlich, dass die Anrede ‚Kind' (vgl. auch EO S. 184) nicht nur als ein Kosewort für Ellen zu betrachten, sondern auch als performativer Sprechakt zu verstehen ist, der auf eine asymmetrische Beziehung zwischen ihr und Reinhart verweist, in der er eine elterliche Funktion übernimmt, die während der späteren Ehe noch wesentlich deutlicher betont wird. So beschreibt Karin Tebben Reinhart als „väterliche[n] Freund […], der sich des Schutzes der mißratenen Tochter aus adeligem Hause annimmt."[608] Als Ellen nach dem Tod ihres Vaters in „völlige[r] Teilnahmslosigkeit" (EO S. 180) zu Lisa zurückkehrt, ist es sodann auch Reinhart, der sich um sie kümmert und sie schließlich mit langen Spaziergängen „allmählich wieder zum Erwachen" (EO S. 180) bringt, also ihre psychische und emotionale Genesung unterstützt.

Diese Fürsorge für Ellen kombiniert Reinhart mit Zärtlichkeit, beispielsweise einem Kuss, sodass Ellen seine Gefühle nicht verborgen bleiben (EO S. 180). Ihr anfängliches Zögern legt Ellen jedoch bei einem Pferderennen ab, bei dem sie und Reinhart wetten, dass sie eine Verbindung eingehen, wenn das am Rennen teilnehmende Pferd „Ellen" gewinnen sollte (vgl. EO S. 181f.). Die auf den Sieg „Ellens" folgende Liebesbeziehung gestaltet sich zunächst so glücklich, dass die Protagonistin „es manchmal kaum begreifen [kann], dass sie so rasch alles Schwere, was hinter ihr lag, überwinden konnte" (EO S. 183). Während Reinhart die Beziehung zeitnah zu legitimieren versucht, fokussiert Ellen ihre Ausbildung zur Malerin. Abgesehen von Ellens Wunsch nach Unabhängigkeit zeigt sich anhand dieser Phase der Liebesbeziehung auch Reinharts durchaus liberale Gesinnung: Die zunächst durch den Altersunterschied und Reinharts einstweilige Überlegenheit recht traditionell wirkende Partnerschaft nimmt durch Ellens Kunststudium sowie Reinharts Zustimmung dazu einen modernen Charakter an; denn Reinhart versucht Ellens und seinen eigenen Zukunftspläne zu vereinbaren: „Ich will damit zufrieden sein, wenn du immer ein halbes Jahr bei mir bist und die übrige Zeit dich in

[608] Tebben: Die öffentliche Frau., S. 271.

Berlin oder München weiterbildest.“[609] (EO S. 186) Diesbezüglich ist eine thematische Parallele zu Clara Viebigs Roman „Elisabeth Reinharz’ Ehe. Es lebe die Kunst“ (Erstausgabe 1902) zu konstatieren, in dem die künstlerisch aktive Titelheldin einen fürsorglichen Mann heiratet, der ebenso wie Reinhart verständnisvolle, mütterlich-umsorgende Verhaltensweisen zeigt.[610]

Dieses recht offene und freidenkende Konzept beginnt Ellen allerdings einzuengen, wenn Reinhart sie aus Eifersucht auffordert, ihren Standort von München nach Berlin zu verlegen, weil Allersen ein Studium in München aufnimmt. Ellen zieht eine Trennung von Reinhart jedoch einem Umzug vor: „Und wenn er soweit nicht mit mir gehen kann, müssen sich unsre Wege trennen.“ (EO S. 213) In dieser Kompromisslosigkeit präsentiert Ellen erneut ein Streben nach Autonomie und Selbstverwirklichung sowie eine Priorisierung der Kunst, das dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ widerspricht. Dass das Paar sich nicht trennt, deutet darauf hin, dass Reinhart sich ihren Wünschen anpasst.

Die Verlobung findet noch vor Ellens Abreise nach München statt. Ellens eigens zur Feier angereister Bruder Detlev weist bezüglich dieser festen, eher konservativen und für Ellen untypischen Bindung darauf hin, dass diese „ganz aus der Rolle gefallen“ (EO S. 204) sei, sodass die Verlobungsfeier den Charakter einer Aufführung erhält, innerhalb derer die Protagonistin sich entgegen ihrer charakterlichen Disposition sowie ihren libertinären Bestrebungen konstituiert. Dass sie damit ‚aus ihrer üblichen Rolle fällt‘, verweist zusätzlich darauf, dass auch ihr generelles Verhalten ein performativ erzeugtes ist.

Dass Ellens mangelnde Heiterkeit während der Verlobungsfeier daraus resultiert, dass sie immer noch wehmütig an ihre Urlaubsromanze mit Leonhard denkt, hält diese jedoch vor ihrem Verlobten verborgen, um ihre Beziehung nicht zu gefährden, da Rein-

[609] Anne-Rose Meyer verweist daher auf Reinharts Großzügigkeit sowie Fortschrittlichkeit. Vgl. Meyer: Jenseits der Norm, S. 284.

[610] So wie Ellen die Malerei als innere Notwendigkeit betrachtend, setzt auch Elisabeth durch, während ihrer Ehe weiterhin als Schriftstellerin tätig zu sein; wie Reinhart protegiert auch Wilhelm die künstlerischen Ambitionen seiner Frau. Im Gegensatz zu Ellen, wird Elisabeths Leben mit ihrem Kind jedoch nicht als symbiotisch, sondern als ambivalent dargestellt: Obwohl sie ihren Sohn liebt, fühlt sie sich durch die Pflege des Kindes in ihrer künstlerischen Arbeit eingeschränkt, bis eine Heimatreise ihre Einstellung zu Leben und Kunst ändert. Ellen dagegen schränkt die Malerei für ihr Kind ein, um sich vor der Geburt auf Schreibarbeiten und den damit verbundenen konkreten Verdienst konzentrieren zu können.

hart im Gegensatz zu ihr „im Grunde doch ein moralischer Mensch“ (EO S. 209) sei.[611] Ellens ‚unmoralische‘ Haltung ergibt sich daraus, dass sie sich trotz der Liebe zu Reinhart auch zu Leon hingezogen fühlt und daher überlegt, ob sie „[v]ielleicht […] überhaupt nicht ganz und ungeteilt lieben [könne] […] oder wenigstens nicht Einen allein.“ (EO S. 209) Dieses Bekenntnis zur Promiskuität ist kaum mit Reinharts Wunsch nach einer monogamen Ehe zu vereinbaren. Der Vorstellung einer lebenslangen Bindung an einen Partner setzt Ellen sodann ein libertinäres Programm entgegen: „Nach meinem Gefühl wäre es viel schöner, nur hier und da eine Zeit zusammenzuleben und dann jeder wieder seinen eignen Weg [zu] gehen.“ (EO S. 210f.) Diese Gedankengänge zeigen, dass Ellen traditionelle Beziehungsstrukturen nicht als gegeben hinnimmt, sondern diese reflektiert, an ihre Bedürfnisse anpasst und somit überschreitet. Außerdem wird deutlich, dass selbst der Freiraum, den Reinharts Konzept der halbjährlichen Weiterbildung schafft, Ellen nicht ausreicht, obwohl dieses durchaus als zeitgenössisch modern gewertet werden kann.

Ellens Bekanntschaft mit Leonhard beginnt mit einem Sprung von Ellens Ruderboot in das Segelboot, auf dem sich Leons Freunde befinden, sowie Ellens waghalsiger Rückfahrt in den Hafen während eines Gewittersturms. Karin Tebben weist auf die Kollision der „inhaltliche[n] Konzeption der Szene mit der Erzählweise“[612] hin, da „[d]er überschwengliche, ja jubelnde Erzählstil […] der psychologischen Wertung des Lesers zuwider“[613] laufe, der Ellens Mut als Streben nach Wertschätzung erkenne. Daher fasst sie zusammen: „Ellen scheint derart von dem Wunsch besessen, in der Gruppe anerkannt und integriert zu sein, daß sie bereit ist, ihr Leben zu riskieren.“[614] Ellen erweist sich demnach durch den Sprung – ähnlich wie in ihrer Kindheit – als mutig, angstfrei und wild oder mit den Worten Leons: „furchtbar toll“ (EO S. 194) und wird in diesen Eigenschaften von der eher unkonventionellen Gruppe geschätzt und schnell in diese Clique integriert. Im Gegensatz zu der von Karin Tebben angesprochenen möglichen Wertung durch die Lesenden, erkennt die Reisegruppen Ellens Verhalten also als intelligibel an.

[611] Auf Reinharts Moral und Fürsorge verweist sein Vorname im Übrigen ebenso wie auf seine nach der erfolgten Scheidung (von Ellen als solche empfundene) Härte.
[612] Tebben: „Diskretion Ehrensache“, S. 60.
[613] Ebd., S. 62.
[614] Ebd., S. 62.

Leon[615] wird – konträr zu Reinhart – durch seine „strahlende Lebensfreude“ (EO S. 192) markiert, die sich beispielsweise dadurch manifestiert, dass er „alles mit einer Heiterkeit [redet], der nicht zu widerstehen war“ (EO S. 192). Ellen und Leon verbindet demnach die Tendenz zu Ausgelassenheit und Fröhlichkeit, sodass ihre Beziehung als ein „ununterbrochenes Fest“ (EO S. 196) beschrieben wird, das Einfluss auf ihre Umgebung ausübt: „[W]o sie hinkamen, gab es Leben und übermütigste Lust“ (EO S. 196). Ellen, die bisher mit einer Neigung zu Übermut und extremen Gefühlsregungen gezeigt wurde, gibt sich folglich auch „diesem stürmischen Sommerleben in gedankenloser Freude hin.“ (EO S. 196) Dass sowohl Leon verheiratet (vgl. EO S. 200) als auch Ellen so gut wie verlobt ist, wird dabei von den Figuren ignoriert. Zwar versucht Ellen die Beziehung zu Leon innerhalb eines gewissen, scheinbar als unbedenklich betrachteten Rahmens zu halten und sich nicht in ihn zu verlieben, doch Leon gibt zu bedenken, dass sie eigentlich „doch alle beide verliebt“ (EO S. 197) gewesen seien.

Durch Leons Betrachtungen über die Endlichkeit von Liebe sowie ihre eigene Situation reflektiert auch Ellen erneut ihre Einstellung zu Liebesbeziehungen: Zwar „dachte [sie] sich noch die Liebe wie einen immerwährenden Rausch – nur mußte es dann wirklich die eine, grosse Liebe sein“ (EO S. 200), schränkt diese Einschätzung jedoch sogleich damit ein, dass sie dies „ja schon jedesmal geglaubt [habe], wenn sie liebte.“ (EO S. 200) Es sei dennoch schließlich bisher „immer […] wieder ein Anderer“ (EO S. 200f.) gekommen, zu dem sie sich hingezogen gefühlt habe. Demnach versucht Ellen ihre Beziehungen realistisch und unabhängig von internalisierten Vorstellungen zu betrachten, die sie nicht zu erfüllen vermag. Darauf aufbauend entwickelt sie das bereits zitierte Konzept, eher kurzzeitiger Partnerschaften.

Diesbezüglich gibt Herr Markus, ein väterlicher Freund Ellens, den Rat: „[L]ieben Sie nur weiter, Kind, so lange es was zu lieben giebt.“ (EO S. 202) Zum einen unterstützt Herr Markus somit Ellens ungezwungene und offene Lebensweise; zum anderen warnt er Ellen zugleich vor „Fallstricke[n] und Gefahren“ (EO S. 202), indem er ihr zum Abschied ein Lied über einen Selbstmord nach einer nicht ehelichen Schwangerschaft vorträgt und damit auch Ellens eigene Situation während ihrer Beziehung zu Henryk Wal-

[615] Leon ist ebenso wie Johnny einer der wenigen Liebhaber Ellens, der lediglich beim Vornamen genannt wird und so auf einen wenig förmlichen Beziehungsrahmen verweist, der in der Ausgelassenheit der Freundschaft widergespiegelt wird, in der das glückliche Zusammensein der Partner im Vordergrund steht und nicht von Forderungen oder Verpflichtungen eingeschränkt wird.

koff vorwegnimmt. Außerdem ist zu beachten, dass auch Herr Markus ebenso wie Leon Ellen ‚Kind' nennt: Eine beinahe kindlich zu nennende Fröhlichkeit ist zwar primäres Merkmal der Beziehung zwischen Leon und Ellen, bezüglich der Freundschaft zu Herrn Markus sowie mit Verweis auf das Verhältnis zu Reinhart stellt Karin Tebben allerdings fest, „daß Ellen nach einer Beziehungsstruktur von Tochter und Vater sucht"[616], sodass diese Benennung als Sprechakt gewertet werden kann. Eine ähnliche Asymmetrie ist ebenso in der folgenden Partnerschaft Ellens mit Henryk Walkoff zu finden, die allerdings eher als Lehrer-Schülerin- denn als Vater-Tochter-Verhältnis angelegt ist, in dessen Rahmen sich Walkoff auf künstlerischer sowie emotionaler Ebene als Ellen überlegen konstituiert, ihre Arbeiten begutachtet, bewertet und sie beratschlagt, demnach also durch performative (Sprech-)Akte eine Lehrer-Position einnimmt. Auch durch Zarek, der beispielsweise ihr jugendliches Aussehen hervorhebt, wird die Protagonistin mit Kindlichkeit in Verbindung gebracht – „Schaut sie aus wie Kind" (EO S. 222) – und als ‚Kind' angesprochen (vgl. beispielsweise EO S. 224 und S. 256).[617] In Bezug auf ihn ist jedoch v.a. Karin Tebbens Feststellung, dass Ellen „die Gruppe als Mutterersatz assoziiert"[618], relevant.

Während eines Zusammentreffens bei Zarek werden Ellen und Walkoff zwar in zärtlicher Vertrautheit präsentiert, sodass das Paar gleich mit einer sinnlichen Beziehungsebene verknüpft wird (vgl. EO S. 220); Fritz gegenüber begründet Ellen diese körperliche Annäherung mit den üblichen Umgangsformen in Bohème-Kreisen (vgl. EO S. 225f.).[619] Zareks mit diesem Treffen mit Fritz einhergehenden Kuppelei-Versuch empfindet Ellen jedoch als beschämend und verletzend und stellt klar, dass sie trotz ihres Leichtsinns nicht auch „jedem von ihnen gleich in die Arme sänke" (EO S. 229). Insgesamt kann daher Karin Tebben darin zugestimmt werden, dass „[a]uch in der libertinen Atmosphäre der sogenannten Boheme […] die Autonomie sexueller Freiheit der Frau gegen eine maskuline Normierung behauptet werden [müsse], selbstverständlich

[616] Tebben: Literarische Intimität, S. 198.
[617] Im Gegenzug dazu nennt Ellen Zarek „Onkel" (vgl. beispielsweise EO S. 242) und verweist damit auf eine familiäre Struktur innerhalb des Bohème-Kreises.
[618] Tebben: „Diskretion Ehrensache", S. 46.
[619] Anne-Rose Meyer weist darauf hin, dass die in „Ellen Olestjerne" präsentierte Bohème „keine literarisch idealtypische Ausformung von Bohème dar[stelle] als vielmehr eine spezifisch Münchner Spielart. Eine Darstellung, die bemerkenswerte Gedanken enthält zu hemmungsloser Freiheit, sexueller Ungebundenheit und künstlerischer Selbstverwirklichung." Meyer: Jenseits der Norm, S. 271.

ist sie nicht.“[620] Zarek und Fritz versuchen demnach das libertinäre Potenzial der Protagonistin auszunutzen, die sich dieser Form der Fremdbestimmung jedoch verweigert, weiterhin auf ihrer Unabhängigkeit und Selbstbestimmung beharrt und infolgedessen einen guten Freund in Fritz findet.

Im Gegensatz zu Fritz übt Henryk Walkoff jedoch eine deutliche Anziehungskraft auf Ellen aus. Sie bewundert ihn und lässt sich von ihm unterrichten, wobei eine augenscheinlich hierarchische Beziehungsstruktur deutlich wird: „Sie sass zu seinen Füssen und liess sich lehren.“ (EO S. 233) Seit dem oben beschriebenen Abend bei Zarek sei nun zusätzlich „etwas Schwüles in ihr Beisammensein gekommen, das vorher nicht gewesen.“ (EO S. 233) Äußert sich diese ‚Schwüle‘ zunächst lediglich in Küssen, kommt es schließlich zu einer ersten sexuellen Begegnung, die v.a. mit rauschhafter Bewusst- bzw. Besinnungslosigkeit assoziiert ist und eher pathetisch als detailliert beschrieben wird (vgl. EO S. 233f.). Wie bei Bertha Garlan geht mit dem Geschlechtsverkehr eine veränderte Sinneswahrnehmung einher, sodass es Ellen scheint, „als ob sie noch nie so deutlich gesehen hätte“ (EO S. 234). In diesem Zusammenhang wird nicht nur auf das ärmliche, ungepflegte Atelier Henryks hingewiesen, sondern auch auf „sein unschönes Gesicht mit dem wirren schwarzen Haar“ (EO S. 234). Ellen ist dennoch keinesfalls enttäuscht, sondern scheint beglückt und euphorisch, denn es wird konstatiert, dass sie „das Leuchten und Schimmern [fühle], und das rote Glühen war in ihr.“ (EO S. 234) Insgesamt wird an dieser Stelle des Romans evident, dass Ellen sich nicht etwa von einer physischen Attraktivität Henryks, sondern von seinem Künstlertum angezogen fühlt. Ebenso wie für Bertha ergibt sich demnach auch für Ellen eine Verknüpfung von Sinnlichkeit und Kunst, wobei in beiden Fällen der Mann als der künstlerisch versiertere Partner erscheint. Während dieses Gefälle bezüglich der Beziehung zwischen Bertha und Emil, der immerhin als Violin-Virtuose Erfolge feiert, eine gewisse Berechtigung hat, wird dagegen Henryk seinen Ansprüchen selbst nicht gerecht, denn das große Kunstwerk, das er schaffen möchte, „gelang nicht, gelang nie“ (EO S. 240).

[620] Tebben: „Diskretion Ehrensache“, S. 63. Gisela Brinker-Gabler kritisiert, dass durch die Zentrierung Ellens und eine damit verbundene Idealisierung der Bohème „die Entlarvung der auch in der Boheme fortdauernden Herrschaftsstrukturen in den Geschlechterbeziehungen verhindert“ werde. Brinker-Gabler: Der leere Spiegel, S. 249. Der hier besprochene Kuppelei-Versuch sowie das asymmetrisch strukturierte Verhältnis zwischen Ellen und Henryk lassen die hierarchisch organisierten Geschlechterbeziehungen innerhalb der Bohème jedoch durchscheinen.

Eine weitere Parallele zu Bertha Garlan ergibt sich in der positiven Bewertung der gesellschaftlich nicht legitimierten Sexualität sowie der damit einhergehenden (Selbst)Konfiguration durch den erfolgten Geschlechtsverkehr.[621] Diese zeigt sich bei Ellen in einer Bejahung des Lebens sowie des eigenen Selbst:

> [J]etzt war der Schleier gerissen, der sie vom Leben und von sich selbst geschieden hatte, und was dahinter sich auftat, war nicht Enttäuschung, nicht Reue um etwas Verlorenes – es war, als wäre ihr ein grosses Wunder geschehen, das ihr tiefstes Leben weckte. (EO S. 235)

Ellen findet in der bereits angesprochenen Relation von Erotik und Malerei zu Selbstakzeptanz und Energie: „Ihre Kraft erneuerte sich in jeder Liebesstunde und in den langen Gesprächen mit Henryk, im Verkehr mit all diesen Menschen, die nur ihrer Kunst lebten.“[622] (EO S. 235) In dieser Zeit ist Ellen dennoch „nicht eigentlich verliebt in Henryk“ (EO S. 235), sondern bewundert ihn stattdessen „als Menschen und Künstler, der ihr Meister war“ (EO S. 235), sodass erneut ein Abhängigkeitsverhältnis zum Ausdruck kommt. Dennoch führt sie ihre Überlegungen, sich von Reinhart zu trennen, nicht durch. Die Gründe dafür sind zum einen „ein Gefühl von Schutz und Heimat“ (EO S. 236), welches sie bei ihrem Verlobten empfindet und das ihre Sehnsucht nach familiärer Bindung, Obhut und Sicherheit befriedigt; zum anderen aber auch ihre Furcht „vor seinem Zorn, seiner geraden, sicheren Klarheit, die solche Wege nie verstehen würde.“ (EO S. 236) Nicht zuletzt spielt auch der bereits angesprochene Wunsch geliebt zu werden eine entscheidende Rolle, denn „Ellen empfand seine tiefe grosse Liebe wie ein Stück ihres Lebens, über das doch nicht so leicht hinwegzugehen war“ (EO S. 236). Dass Ellen nun auch mit Reinhart schläft, bewertet sie weder ihm noch Henryk gegenüber als Untreue, zumal sie „es als eine Art Ausgleich [empfindet], wenn sie jetzt auch ihm angehört[…]“ (EO S. 236). Diese Haltung wird mit den unterschiedlichen Funktionen begründet, die die beiden Männer für Ellen haben und die sich gegenseitig ergänzen, da „jeder ihr etwas war, was der andre nicht sein konnte.“ (EO S. 237) So wird Ellens libertinäres Potenzial an dieser Stelle des Romans durch den Wunsch nach Promiskuität ebenso evident wie durch den Umstand, dass sie zwei Partnerschaften gleichzeitig führt.

---

[621] Ebenso wie Bertha geht auch Ellen von einer Veränderung der Fremdwahrnehmung ihrer Person aus, wenn sie überlegt, „es müsste ihr jeder ansehen, wie es in ihr strahlte“ (EO S. 235).

[622] Gisela Brinker-Gabler weist zusätzlich auf eine weitere Parallele zwischen Kunst und Liebe hin, denn in beiden Bereichen „phantasiert [Ellen] den Rausch, hofft andererseits auf ein Zu-sich-Kommen.“ Brinker-Gabler: Der leere Spiegel, S. 243.

Eine Änderung der Beziehungsstruktur ergibt sich erst, als Ellen bemerkt, dass sie Henryk liebt; wobei diese Liebe für Ellen einen aufwühlenden, geradezu verschlingenden Charakter annimmt: „[D]ie Liebe war eine blinde wütende Sturmflut, die alle Dämme niederbrach“ (EO S. 239). Ellen missdeutet ihre Liebe zu Henryk demnach „als Durchbruch zum eigentlichen Leben […], als Enthemmung und Steigerung des eigenen Ichs“[623]. Sie bewertet diese Beziehung also deutlich über und versteht sie als performativen Akt, der ihr Selbst zu konstituieren vermag. Ellens Karnevals-Romanze mit Johnny bleibt daher auch folgenlos, obwohl dieser ihr sichtlich gefällt und sie noch Tage später an ihn denkt (vgl. EO S. 242ff.), sodass deutlich wird, dass Ellen ihr Begehren von emotionaler Verbundenheit getrennt erfährt und damit die dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ inhärent gedachte Korrelation von emotionaler und körperlicher Liebe negiert sowie als kulturelles Muster, das für sie ohne Belang ist, evident werden lässt.

Eine in diesen Konnex üblicherweise integrierte Mutter- bzw. Schwangerschaft erlebt die Protagonistin in einem ebenso von den Werten der bürgerlichen Gesellschaft abweichenden Rahmen. Denn da Ellen diese als Folge ihrer Libertinage erfährt, gehen mit dieser divergierende Emotionen einher: So empfindet die Heldin einerseits Angst, andererseits aber auch ein Gefühl „[b]einahe wie Freude“ (EO S. 247). Ellen plant daher, sich zwar von Reinhart zu trennen, Henryk aber nicht an sich und das gemeinsame Kind zu binden, denn ihrer Meinung nach müsse er (in seiner Kunst) uneingeschränkt und „freibleiben, sie wollte sich nicht wie ein Bleigewicht an ihn hängen.“ (EO S. 249) Aus dieser Freistellung Henryks von jeglicher Verantwortung ergäbe sich für Ellen eine ungewisse, von materieller Unsicherheit geprägte Zukunft. Verbunden mit Reinharts immer vehementeren Forderungen, sich zu einer Hochzeit zu entscheiden, Ellens finanzieller Not, der daraus und aus der Schwangerschaft resultierenden Kraftlosigkeit sowie dem Gefühl der Einsamkeit ergibt sich eine bedrückende, verzweifelte Situation, die bei Ellen zu Selbstmordgedanken führt: „Sterben – immer wieder kamen ihre Gedanken darauf zurück – jedes Gefühl in ihr wehrte sich dagegen, aber was blieb ihr sonst?“ (EO S. 249) Henryk hält sie jedoch vom Suizid ab und überzeugt Ellen schließlich davon, Reinhart zu heiraten, um sich selbst sowie das ungeborene Kind versorgt zu wissen (vgl. EO S. 250ff.). Da „ihre Liebe bis an die Grenzen des Wahnsinns“ (EO S. 252) geht,

[623] Meyer: Jenseits der Norm, S. 287.

stimmt Ellen zu und schreibt eine Zusage an Reinhart, wobei „jede Empfindung in ihr […] wie gelähmt“ (EO S. 252) ist; lediglich der Gedanke an das gemeinsame Kind mit Henryk bestärkt sie, sodass beim Abschied von Henryk „[d]ie ganze Unseligkeit ihres Opfers […] über sie“ (EO S. 256) kommt. Ellen erweist sich zum Ende dieser ohnehin bereits als asymmetrisch gekennzeichneten Beziehung somit erneut als Henryk ergeben. Sie verfolgt weder ihr Vorhaben, sich und das Kind selbstständig zu versorgen, noch fordert sie Unterstützung von Henryk. Stattdessen setzt sie seinen Plan, die Schwangerschaft durch die Ehe mit Reinhart scheinhaft zu legitimieren, um, obwohl dieses Vorgehen eine große Überwindung erfordert und von ihr als Opfer empfunden wird. Damit befreit sie Henryk nicht nur von jeglicher Verpflichtung, sondern verzichtet auch auf die für sie prinzipiell essentielle Selbstbestimmung und Unabhängigkeit.

So heiratet Ellen Reinhart Laurenz, ohne diesen über ihre Schwangerschaft aufzuklären und ohne Reflexion über die sich daraus ergebende moralische Problematik, sodass Anne-Rose Meyer nicht zu Unrecht Ellens „unverhüllte[n] Egoismus“[624] konstatiert. Daher stehen bei der analeptisch geschilderten Hochzeit auch nicht etwa Liebe oder Gewissensfragen, sondern Ellens Verzweiflung sowie ihre Angst vor einer Entdeckung der Schwangerschaft im Fokus (vgl. EO S. 259f.). Das Eheleben wird als „still und zurückgezogen“ (EO S. 259) beschrieben und v.a. durch Reinharts „umsorgende Liebe“ (EO S. 259) gekennzeichnet, sodass Ellen gegenüber ihrer Freundin, der Dalwendt, zusammenfasst: „Reinhart ist fast wie eine Mutter gegen mich, ich weiss nicht mehr, wie ich ohne ihn leben sollte.“ (EO S. 267) Neben Ellens Liebe zu Reinhart wird ihre Offenheit gegenüber Geschlechternormen an dieser Stelle des Romans erneut sichtbar. So markiert sie ihn nicht bloß als Eltern-Surrogat oder setzt ihn aufgrund seiner Männlichkeit mit einer Vaterfigur gleich, sondern stellt seine auf den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ verweisenden, liebevollen, umsorgenden Eigenschaften heraus. Diese mit Mütterlichkeit assoziierten Charakteristika Reinharts werden als wesentlicher betrachtet als seine physische Männlichkeit, wenn auf seine mütterliche Funktion hingewiesen wird.

Doch auch Ellens Weiblichkeit wird erneut verhandelt, wenn zu Beginn ihres zweiten Aufenthalts in München Zarek feststellt, dass Ellen sich durch die Ehe kaum verändert habe, „aber hast du dir wieder lange Haare wachsen lassen – doch ein bissel Frau geworden.“ (EO S. 265) Ellens Fraulichkeit wird somit von Zarek einerseits an äußerliche

[624] Ebd., S. 323.

Merkmale, genauer gesagt: die Frisur, geknüpft und andererseits als herstellbar gewertet. Hat sie sich zuvor durch die mit Männlichkeit verbundenen Merkmale der Selbstständigkeit, Unabhängigkeit sowie der (erotischen) Offenheit scheinbar als männlich konstituiert, werden diese Eigenschaften nun durch einen performativen Akt – das Tragen der als weiblich konnotierten, langen Haare – durch weibliche Charakteristika ergänzt, die ihre Femininität erzeugen. Die Konfiguration Ellens als männlich wird dadurch jedoch nicht abgelöst, sondern lediglich ergänzt, denn Ellen ist laut Zarek schließlich nur ‚*ein bissl* Frau geworden'.

Ellens Konstitution als Ehefrau während des Zusammenlebens mit Reinhart bleibt eher undeutlich, da die Schilderung des Ehelebens v.a. Ellens Angst vor der Entdeckung der Schwangerschaft sowie die Fehlgeburt[625] fokussiert. Im Allgemeinen beschreibt Ellen ihre Ehe jedoch als „sehr glücklich" (EO S. 267) und stimmt der Dalwendt zu, dass Reinhart „ein seltener Mensch" (EO S. 267) sei. Die Trennung wird dagegen ausführlicher geschildert. Gegenüber der Dalwendt konkretisiert Ellen ihre grundsätzliche Sorge um die Beständigkeit der Ehe durch das Geständnis, dass sie erst durch die räumliche Trennung von Reinhart zu dem Bewusstsein komme, dass sie „überhaupt nicht imstande […] [sei], fürs ganze Leben nur einem Menschen zu gehören." (EO S. 267) Eine Trennung von Reinhart bedeute demnach – formuliert im Jargon der Ibsenklubzeit – den „letzten Mut zu sich selbst" (EO S. 267) zu haben. Dies inkludiert nicht nur Autonomie und Ungebundenheit, sondern auch das Bekenntnis zu einem gesellschaftlich nicht akzeptierten, polygamen Begehren.[626]

Ellens Bemerkung gegenüber Reinhart, dass das Paar immer durch Liebe verbunden sein werde, „[a]ber anderes […] vielleicht kommen [könnte]" (EO S. 278), bildet sodann einen ersten Hinweis an den Ehemann, „daß für Ellen das Gefühl von Schutz und

[625] Im Gegensatz zum hier verfolgten Ansatz, dass Ellen eine Fehlgeburt erleidet, werten Gisela Brinker-Gabler und Elke Liebs den Verlust des Kindes als Abtreibung. Für einen willentlichen Schwangerschaftsabbruch können im Text jedoch keine Hinweise oder konkrete Belege gefunden werden. Vgl. Brinker-Gabler: Der leere Spiegel, S. 243. Vgl. Liebs: Die Schwierigkeit eine gute Tochter zu sein, S. 178.

[626] Aufgrund der hier dargelegten Motivationen Ellens kann Karin Tebbens Interpretation, dass „der Entschluß zum Geständnis […] weder implizit noch explizit im Text enthalten, sondern lediglich in der Figur des Gnoms symbolträchtig eingeführt" sei, nicht gefolgt werden. Tebben: Literarische Intimität, S. 199. Stattdessen kann Melanie Cordes zugestimmt werden: „Diese Erkenntnis [i.e. dass sie einen großen Teil ihrer Selbstbestimmtheit eingebüßt hat; Y.R.] und die Reflexion ihrer Ehe fördern die innerliche Loslösung der Heldin von den sie bestimmenden Männern. Im Sinne einer gestärkten Ich-Identität trifft sie die Entscheidung, sich zu trennen, um ein selbstbestimmtes Leben führen zu können." Cordes: Weibliche Adoleszenz?, S. 325.

Heimat wohl eine Basis, nicht aber Selbstzweck werden kann.“[627] Die Trennung möchte Ellen erst am Ende der gemeinsamen Reise, die so schön und glücklich wie möglich verlaufen soll, vollziehen: Ihr Geständnis wird in zwei Stufen gestaffelt, die jeweils durch das Auftauchen eines als unheimlich empfundenen Gnoms begleitet werden, wobei Ellen ihre Geschichte zunächst als die der Dalwendt ausgibt, um in Reinhart Mitgefühl und Verständnis zu erregen und erst am nächsten Abend gesteht, dass sie ihre eigenen Erlebnisse erzählt habe und ihren Mann nun nicht nur zu kurzzeitigen Studienzwecken, sondern endgültig verlasse. In dieser Vorbereitung des Geständnisses erhält die Trennung einen Aufführungscharakter, der Reinharts Reaktion beeinflussen und auf seine neue Rolle als geschiedener Mann vorbereiten soll. Ellens zuvor unterdrückte, sich nun in „Fieberdelirien“ (EO S. 291) manifestierende Krankheit[628] führt das Ehepaar jedoch noch einmal zusammen, sodass sich beide zwar „ohne Hass und Zorn“ (EO S. 294) trennen, in Ellen jedoch trotzdem oder gerade deswegen ein Gefühl der Einsamkeit verfestigt, da sie nun den mit Reinhart assoziierten liebevollen, heimatlich-mütterlichen Schutz aufgegeben hat. Eine deutliche Absage Reinharts an Ellens Bitte, ihn während ihrer zweiten Schwangerschaft noch einmal zu treffen, rückt ihn schließlich ein letztes Mal in die Nähe der Mutter Ellens – dieses Mal jedoch in negativer Parallelisierung, die die Mutter, Henryk und Reinhart in der als kränkend empfundenen Zurückweisung Ellens verbindet: „Sie wissen alle nicht, was Liebe ist – sind alle hart.“ (EO S. 317).

Für Ellen ist die Scheidung jedoch nicht nur mit dem Gefühl der Einsamkeit und Enttäuschung, sondern v.a. auch mit Unabhängigkeit, Selbstständigkeit sowie der Befreiung von Verpflichtungen und Eifersucht verknüpft. Während dieser Lebensphase geht Ellen Beziehungen zu Johnny, „Bel-ami“ (EO S. 305) und zumindest auch dem nicht einmal erwähnten Vater ihres Kindes ein. Ellen lernt Johnny bereits während ihres ersten Aufenthalts in München bei einem Karnevalsfest, zu dem sich Johnny als Pierrot und Ellen als Clown verkleiden, kennen. Dabei stellt Johnny Ellen seinen Begleitern mit der Frage vor: „[S]eht mal, was ich da gefangen hab, – ist das nun ein Bub oder ein Mädel?“ (EO S. 243) und bezieht die Maskerade somit nicht nur auf Ellens Clowns-

[627] Tebben: „Diskretion Ehrensache“, S. 60.

[628] Ellens Krankheit ist in der Forschung bereits unterschiedlich gedeutet worden: Während Johannes Székely Trennung und Krankheit eine kathartische Wirkung zuspricht, betont Gisela Brinker-Gabler den traumatischen Effekt der Trennung und deren körperliche Manifestation durch die Krankheit. Vgl. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 25. Vgl. Brinker-Gabler: Der leere Spiegel, S. 244.

Kostüm, sondern auch auf ihre Geschlechtlichkeit, die so erneut nicht als eindeutig feststellbar, sondern performativ erzeugbar erscheint. Die Romanze mit Johnny bezeichnet Ellen als „so lustig und morgenfrisch und dabei wie ein leichtes Spiel, das sich immer an der Grenze bewegte." (EO S. 245) Diesen spielerisch-leichten sowie fröhlichen Charakter, der Ellen noch Tage später an Johnny denken lässt, trägt auch die spätere Liebesbeziehung. So ist ihr Wiedersehen v.a. von Ellens großer Unruhe über den Gedanken daran, „was man alles nicht erlebt und was so vorbeigeht" (EO S. 269), geprägt. Diese Enttäuschung über verpasste (erotische) Gelegenheiten führt sie zu der Formulierung eines libertinären Liebeskonzepts: „Kommen und Gehen, eine Weile zusammenleben und sich dann wieder trennen" (EO S. 269f.). Johnny wird sich in der Folgezeit als idealer Partner zur Umsetzung dieser Vorstellung erweisen, da ihre Beziehung von Leichtigkeit und Lebensfreude sowie der Abwesenheit von Eifersucht und Trennungsschmerz gekennzeichnet ist (vgl. EO S. 305f.).

Zu Beginn diese Liebschaft äußert Johnny: „Du kamst mir immer vor wie ein Kind, […] ich hätte es kaum gewagt, dich nur anzurühren, und nun kommst du zu mir wie im Märchen und bist wie ein wirkliches Weib" (EO S. 274). Erneut wird Ellen nicht als Frau wahrgenommen, sondern lediglich vergleichend ‚*wie* ein wirkliches Weib' beschrieben, sodass auch hier keine eindeutige Festlegung ihres Geschlechts stattfindet. Von zusätzlicher Bedeutung ist die Gegenüberstellung von Ellens früherer Kindlichkeit mit ihrer derzeitigen Weiblichkeit. Mit dem Entschluss zur Loslösung von der Ehe und dem damit einhergehenden Bekenntnis zur Autonomie ist demnach eine Transformation hin zur Erwachsenen verknüpft. Dennoch bleibt Ellen – angezeigt durch den einschränkenden Vergleich – auch weiterhin der Kindlichkeit zugeordnet; beispielsweise indem Johnny sie während ihrer Krankheit „Sonnenkind" (EO S. 298) nennt. Damit bleibt über die Relation zur Kindlichkeit die Sehnsucht nach dem Geliebtwerden sowie einer familiären Bindung weiterhin in der Protagonistin verankert.

Gleichzeitig lebt Ellen ihre sinnliche Ungebundenheit, die beispielhaft an ihrem Verhältnis mit Bel-ami[629] vorgeführt wird, aus. Dieser „gehört der sehr guten Gesellschaft

[629] Johannes Székely weist auf die Ähnlichkeit des Bel-ami zu weiteren Figuren Reventlows hin; nämlich zu Georg („Herrn Dames Aufzeichnungen") sowie zum „fremden Mann" („Von Paul zu Pedro"), als deren reales Vorbild er Dr. Alfred Friess nennt. Außerdem pointiert er die Substanz der mit Bel-ami verbundenen Beziehungsform und setzt diese in Relation zu von Ludwig Klages genutzten Begrifflichkeiten: „Die Faszination dieser Beziehung beruht auf dem Gegensatz von Nähe und gleichzeitiger Distanziertheit

an“ (EO S. 305) und wahrt einen beständigen emotionalen sowie sachlichen Abstand zu Ellen (vgl. EO S. 305). Beide Partner geben weder detaillierte persönliche Informationen über sich selbst preis, noch verpflichten sie einander gefühlsmäßig, sodass Ellen „eine weite Ferne“ (EO S. 308) zwischen ihnen diagnostiziert, deren „geringste Uebertretung […] alles zunichte machen“ (EO S. 308) würde. Gerade diese Ungebundenheit schätzt Ellen an dieser Affäre.[630] Aus dieser resultiert jedoch zugleich ein Gefühl der Einsamkeit (vgl. beispielsweise EO S.311), das wie eingangs gezeigt im Wechsel mit Geselligkeit Teil der Bohème-typischen Gruppendynamik ist und das sie erst durch ihre Mutterschaft überwinden wird,[631] sodass an dieser Stelle mögliche negative (emotionale) Konsequenzen von Libertinage evident werden.

6.2.4 Die Konstruktion Ellens als Mutter

Mutterschaft ist in „Ellen Olestjerne“ in zwei Bereichen von Belang: Zum einen durch Ellens Beziehung zu ihrer eigenen Mutter, von der sie sich unverstanden und ungeliebt fühlt und deren Liebe sie in ihren verschiedenen Liebesbeziehungen zu kompensieren versucht. Zum anderen ist Ellens eigene Mutterschaft von besonderer Relevanz. Nachdem Ellen als Kind stets eher dem Männlichen zugeordnet wurde, in ihren Beziehungen zwar ihre physische Weiblichkeit bejaht, sich in ihren Verhaltensweisen jedoch über die den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ konstituierenden Eigenschaften hinwegsetzt und sich mit ihrem Hang zu Unabhängigkeit, Ungebundenheit und dem Ausleben in der Berufstätigkeit eher an als männlich betrachteten Handlungsweisen orientiert, können ihre Schwangerschaften bzw. ihre Mutterschaft als rein weiblich konnotierter Bereich betrachtet werden. Stephanie Catani weist hinsichtlich der Relevanz von Mutterschaft für die Bestimmung von Weiblichkeit mit Bezug auf den zeitgenössischen medizinischen Hintergrund darauf hin, dass „sich überspitzt formulieren [ließe], dass weibliche Identität letztlich nur in der Mutterrolle ihren Sinn erhält.“[632] Ellen macht dementspre-

---

und Fremdheit, den die Gräfin nur bei Bel-ami findet und – in der Terminologie Klages’ – als ein ‚Eros der Fremde‘ oder ‚Eros aus der Ferne‘ bezeichnet.“ Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 39.

[630] Auch Karin Tebben stellt heraus, dass Ellen nach der Scheidung „in ihrer erotischen Existenz nur noch auf sich selbst“ verpflichtet sei. Tebben: Literarische Intimität, S. 218.

[631] Auf diesen Zusammenhang verweist beispielsweise auch Joke Reschenberg-Rouzdar. Vgl. Reschenberg-Rouzdar: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 18.

[632] Catani: Das fiktive Geschlecht, S. 119. Ebenso verweisen auch Antje Böhning und Natascha Ueckmann auf die zentrale Relevanz von Mutterschaft für die Konstituierung von Weiblichkeit: „Obwohl der Begriff der ‚Weiblichkeit‘ im feministischen Diskurs bis heute nicht zu definieren ist, unterscheidet die Gebärfähigkeit die Frau vom Mann zumindest faktisch voneinander. Denn Geburt und Mutterschaft geht

chend mit ihren Schwangerschaften eine zentrale weibliche Erfahrung, wobei sie beide aus unterschiedlichen Gründen als Extremsituationen empfindet.

Die erste Schwangerschaft Ellens verstößt nicht nur wegen ihres nicht ehelichen Rahmens gegen bürgerliche Standards, sondern gestaltet sich auch aus moralischer Sicht bedenklich, da Ellen Reinhart, der nicht der Vater des Kindes ist, heiratet, um sich und das Kind abgesichert zu wissen. Diesen Schritt unternimmt Ellen auf Henryks Rat hin, der ihr Geliebter sowie der Erzeuger des Kindes und dem sie geradezu hörig ist. Die problematische soziale Situation löst tiefe, zum Teil existenzielle Ängste in Ellen aus, die jedoch mit „wehmütig ahnender Wonne“ (EO S. 247) verbunden sind. Diese Freude auf das noch ungeborene Kind gestaltet sich zum einen als selbstreferentiell, denn Ellen sieht in dem Kind „ein Wesen, das ganz ihr eigen sein sollte“ (EO S. 247), sodass Annette Kliewer „die Funktionalisierung des Kindes als Objekt von Vereinnahmung“[633] hervorhebt; denn das Kind soll Ellen von ihrer Einsamkeit befreien und ihr eine lang ersehnte familiäre Bindung ermöglichen. Statt der mit Mütterlichkeit assoziierten Selbstlosigkeit, zeigt Ellen also den selbstbezogenen Wunsch, geliebt zu werden. Zum anderen spielt Ellens leidenschaftliche Liebe zum Kindsvater, die sich zugleich im Kind widerspiegelt, eine zentrale Rolle. Um Henryk von seiner Verantwortung zu entbinden, heiratet sie Reinhart, sodass sie nach der als traumatisch empfundenen Fehlgeburt resümiert: „[N]un war alles umsonst gewesen“ (EO S. 262). Ellens Unehrlichkeit und die Angst vor Entdeckung sind weitere zentrale Aspekte, die die Situation der Protagonistin als werdende Mutter maßgeblich beeinflussen.

Während Ellens Besuch bei Henryk, kurz vor der Trennung von Reinhart, erfährt die Protagonistin, dass Henryk inzwischen ein Kind mit ihrem ehemaligen Modell Anna hat. Diese Information löst einen Erkenntnisprozess in Ellen aus, sodass sie ihre Umsetzung der Pläne Henryks und die Vernachlässigung ihrer eigenen Wünsche, nun infrage stellt: „[W]arum hatte sie sich so wehrlos dahintreiben lassen von diesem Mann, […] warum war sie ihm zuliebe über sich selbst hinweggegangen?“ (EO S. 273) Damit geht eine Beschuldigung Henryks einher, die die Fehlgeburt metaphysisch mit seinem mangelnden Interesse am Kind verknüpft: „Ihr Kind nicht gewollt, es kam ihr vor, als sei es seine Schuld und sein Wille gewesen, dass es niemals gelebt hatte.“ (EO S. 273) Diese

---

auf eine mögliche, zutiefst ursprüngliche Erfahrungswelt von Frauen und nicht von Männern zurück.“ Böhning; Ueckmann: Fanny zu Reventlow und Rachilde, S. 44.

[633] Kliewer: Geistesfrucht und Leibesfrucht, S. 203.

Überlegungen zu einer Relation zwischen der Ablehnung des eigenen ungeborenen (nicht ehelichen) Kindes und dessen Tod bearbeitet im Übrigen auch Arthur Schnitzler in seinem ersten Roman „Der Weg ins Freie“ (Erstausgabe 1908) in der Figur des Georg von Wergenthin; auch in „Therese“ wird ein metaphysischer Zusammenhang zwischen den Gedanken der Eltern und der Entwicklung des Kindes entfaltet, sodass sich Ellens Reflexionen in ein literarisches Muster einreihen. Insgesamt wird deutlich, dass Ellen während der ersten Schwangerschaft die Wünsche und Belange ihres Geliebten priorisiert und die eigenen Pläne (für das Kind) aus Liebe zu Henryk zurückstellt. Daher konstituiert Ellen sich während dieser Schwangerschaft vorrangig als willfährige Geliebte, statt als liebevolle werdende Mutter und kontrastiert damit das gängige bourgeoise Mutterbild.

Aufgrund ihrer Krankheit wird die Wahrscheinlichkeit, einer erneuten Schwangerschaft sowie, dass Ellen diese überlebt, als gering präsentiert. Während ihrer Beziehung zu Johnny wird jedoch offenbar, dass Ellen sich dennoch ein Kind wünscht, denn sie fühlt ihm gegenüber etwas wie Eifersucht, weil er ein Kind hat. Dass Ellen „ihn bat, er sollte es [ihr] […] schenken“ (EO S. 306), verdeutlicht durch die Absurdität der Bitte die Intensität ihres Kinderwunsches. Eine ledige Mutterschaft würde ihre sozial ohnehin heikle Situation als geschiedene Frau in Bohème-Kreisen zusätzlich potenzieren und „eine gesellschaftliche Außenseiterrolle begründe[n]“[634]. Dennoch empfindet Ellen die ersten Anzeichen der zweiten Schwangerschaft als „Hoffnung […], die ganz leise und ganz ferne aufdämmern will“ (EO S. 312) und die Bestätigung durch den Arzt als „erste frohe Stunde seit langer Zeit“ (EO S. 313). Die mit der Schwangerschaft verbundenen Symptome deutet Ellen nun nicht mehr als Krankheit, sondern in „einer namenlosen Sehnsucht und einem namenlosen Jubel“ (EO S. 314) als „Ruf zum Leben“ (EO S. 314). Die in pathetische Ausdrücke gehüllte Freude über das zu erwartende Kind wirkt sich demnach positiv auf die psychische sowie emotionale Verfassung der Protagonistin aus.

Zugleich reflektiert Ellen die Umstände ihrer ersten Schwangerschaft, wobei sie ihre damals empfundene Angst und Verzweiflung nicht mehr nachvollziehen kann. Diese Gefühle werden über eine erneute Konfiguration ihrer selbst als Kind, das die Situation aufgrund von Unerfahrenheit nicht lösen konnte, erklärt (vgl. EO S. 314). Zwar erwei-

[634] Cordes: Weibliche Adoleszenz?, S. 326.

sen sich die äußeren Lebensumstände Ellens als „vielleicht noch schlimmer“ (EO S. 314), zumal sie nicht auf Unterstützung hoffen kann; als essentiell wird jedoch lediglich der Gedanke an die Mutterschaft sowie die alleinige Bindung an das Kind betrachtet: „Ich weiss nur, dass ich Mutter werden und dass mein Kind mir ganz alleine gehören soll.“ (EO S. 314)

Neben der äußeren, finanziellen Lage sind auch die gesellschaftlichen Umstände für Ellen von Relevanz. Dass sie plant zu verreisen, um sich vor Gerede zu schützen, beurteilt sie dabei als „feige“ (EO S. 315). Einen weiteren sozialen bzw. moralischen Aspekt pointiert Reinhart, mit dem Ellen brieflich Kontakt aufnimmt, wenn er zu bedenken gibt, dass Ellen es sich und ihrem Kind schuldig sei, den Vater zu heiraten (vgl. EO S. 316). Im Gegensatz dazu äußert Ellen jedoch in einem Sprechakt ein alleiniges Vorrecht auf das Kind: „Mein Kind hat keinen Vater, es soll nur mein sein. Ich habe es selbst so gewollt“ [635] (EO S. 316) und ermöglicht sich so die „Ablösung der Mutterschaft aus der gesellschaftlichen Machtausübung über die Frau“[636]. Deutlich wird hier nicht nur Ellens immer wiederkehrende Forderung nach Autonomie, sondern auch eine Selbstreferenz, die primär den eigenen, ausschließlichen Anspruch an das Kind fokussiert. Dass Ellen sich dennoch nicht als egoistische Mutter manifestiert, wird durch ihre bereits vor der Geburt für das Kind empfundene Liebe evident – „Wenn es wüsste, wie viel Liebe seiner wartet“ (EO S. 317f.) –, sodass insgesamt eine symbiotische Mutter-Kind-Beziehung unter Ausschluss des Vaters angestrebt wird. Nachdem bereits Liebe, Sexualität und Ehe als voneinander unabhängig präsentiert wurden, wird nun auch die Mutterschaft – im Gegensatz zu der von Bertha Garlan erstellten Verknüpfung dieser Elemente – von der Liebe zum Erzeuger und dementsprechend auch einer Ehe losgelöst. Diese Grundhaltung Ellens gleicht in großen Teilen der Lili von Robicecks aus Ernst von Wolzogens Roman „Das dritte Geschlecht“, die als geschiedene Malschülerin ein Modeatelier eröffnet, um sich und ihre Tochter, die sie ebenfalls willentlich allein aufzieht, versorgen zu können.[637] Wie außergewöhnlich der Exklusivitätsanspruch dieser beiden Mutterfiguren ist, wird deutlich, da diese Haltung „nicht nur von konservativer

[635] Manuela Günter sieht durch diesen absichtlichen Ausschluss des Vaters „den gesellschaftlichen Konsens auf geradezu perfide Weise“ untergraben. Günter: Weibliche Autorschaft und Avantgarde(n), S. 225.
[636] Brinker-Gabler: Weiblichkeit und Moderne, S. 251.
[637] Da Franziska zu Reventlow einerseits als Vorbild der literarischen Figur Ernst von Wolzogens gilt, „Ellen Olestjerne“ andererseits als autofiktiver Roman zu werten ist, sind diese thematischen Parallelen nicht als ungewöhnlich oder zufällig zu werten, sondern darin begründet, dass ein Bezug zwischen den beiden literarischen Figuren und der gleichen realen Person besteht.

Seite, sondern auch von den radikalen Feministinnen […] entschieden abgelehnt wurde“[638], eine Negation dieses Anspruchs also aus unterschiedlichen politischen Richtungen erfolgt.

Mit der oben bereits erwähnten Reise ist ein Gefühl der Einsamkeit und der Schwermut verbunden, aus dem Verlustängste und Selbstmordgedanken resultieren (vgl. EO S. 319f.); die Überwindung dieser depressiven Phasen wird mit der Konstituierung eines neuen Blickwinkels assoziiert: Einerseits bezieht sich dieser auf die Physis bzw. die Sinne, sodass Ellen sich fühlt, als ob sie „mit andren Augen sähe, mit andren Sinnen fühlte“ (EO S. 323). Andererseits ändert sich Ellens Betrachtungsweise ihrer Situation aus gesellschaftlicher Sicht, sodass sie ihre Rolle als alleinstehende Mutter mit allen sozialen Konsequenzen annimmt; wobei ihr die Endgültigkeit der sozialen Folgen durchaus bewusst ist (vgl. EO S. 324).[639] Auch ihre Verantwortung für die sozial unsichere Position des Kindes gesteht Ellen ein, versucht diese jedoch positiv in die Möglichkeit umzuwerten, das Kind mit seinem Schicksal versöhnen zu wollen (vgl. EO S. 324).

Außerdem zeigt Ellen Pflichtbewusstsein, indem sie ihre mit Selbstverwirklichung verbundenen beruflichen Ziele zurückstellt und stattdessen einer ungeliebten Erwerbstätigkeit nachgeht, um ihre Wohnung für das Kind auszustatten, sodass Karin Tebben zusammenfasst, dass „aus der Verantwortung für das Kind die Verantwortung für sich selbst erwächst“[640]. Einerseits wird Ellens gewerbliche Tätigkeit und die damit bis an ihre physischen Grenzen gehende Anstrengung durch die Vorfreude auf das Kind relativiert (vgl. EO S. 323f.). Andererseits steht, statt der Ärmlichkeit der Möblierung, der „Stolz, dass man es selbst zusammengearbeitet hat“ (EO S. 325) sowie „der Glanz all der Liebe […], die hier zwischen uns beiden leuchten soll“ (EO S. 325), im Vordergrund. Die zunächst noch „durch Martern“ (EO S. 326) gekennzeichnete Geburt führt letztlich zu einer in pathetische Sprache gehüllten Akzeptanz der Vergangenheit, einer

[638] Weiss-Sussex: Von der ‚Gefallenen‘ zur ‚Hüterin der Zukunft‘, S. 159.

[639] Helmut Kreuzer konstatiert, dass „[d]as Kind […] nicht nur ihr Bohemetum [besiegelt], es ermöglicht ihr zugleich dessen verstärkte Bejahung.“ Kreuzer: Die Boheme, S. 101. Auch Anne-Rose Meyer verweist auf Ellens Bindung an die Bohème und darauf, dass die Protagonistin „allein in ihrem Sohn nun Lebenssinn und -aufgabe“ sehe. Meyer: Jenseits der Norm, S. 290. Während der Feststellung bezüglich des Außenseitertums Ellens und der Fixierung auf das Kind zugestimmt werden kann, muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass der Text keinen Hinweis auf das Geschlecht des Kindes gibt: Ellen beschreibt lediglich die Gefühle für ihr „Kind“ (EO S. 326). Die Identifizierung des Kindes als Sohn scheint demnach einer Übertragung aus Reventlows realem Leben geschuldet.

[640] Tebben: Versuch über Franziska zu Reventlow, S. 408.

Versöhnung mit dem Leben sowie einer Annahme ihres Schicksals (vgl. EO S. 326f.). Ellens Streben nach Mutterliebe sowie ihr Verlangen, geliebt zu werden, lösen sich so nun darin auf, dass sie selbst Mutterliebe gibt und eine Mutter-Kind-Symbiose im Rahmen der eigenen Mutterschaft empfindet. Die Beschreibung einer Geburt als Wendepunkt im Leben einer Frau sowie das Erstarken innerhalb der Mutterrolle ist im Übrigen ein Phänomen, das beispielsweise auch in Clara Viebigs „Das Weiberdorf" (Erstausgabe 1900) präsentiert wird.[641]

Insgesamt zeigt sich an Ellens Ausformung der Mutterrolle der Bruch mit der konventionellen Geschlechternorm: Schwanger- und Mutterschaft als ausschließlich den weiblichen Körper betreffende Aspekte, die von besonderer Relevanz für den weiblichen ‚Geschlechtscharakter' sind, werden von Ellen nicht in typischer Weise erlebt, sondern mit Normbrüchen verbunden. Sie erfüllt zwar in der umsorgenden, liebevollen Verantwortung für das Kind den emotionalen Teil der mit der Mutterrolle verknüpften gesellschaftlichen Ansprüche, dies jedoch in einem gänzlich unbürgerlichen Rahmen, indem sie sich als ledige Alleinerziehende einem patriarchalisch strukturierten Familienmodell entzieht.[642] Stattdessen verpflichtet sie sich lediglich ihren eigenen Bedürfnissen und Ansichten und findet in dieser Individualität zu persönlichem Glück.[643] Wie bereits in Bezug auf die Malerei und die Selbstverwirklichung in wechselnden Liebesbeziehungen priorisiert Ellen auch bei der Familiengründung ihre individuellen Glücksansprüche,

---

[641] Aus wirtschaftlichen Gründen arbeiten fast alle Männer des im Roman beschriebenen Eifeldorfs im Rheinland und kehren nur zweimal im Jahr für wenige Tage zu ihren Familien zurück. Die nicht ehelich schwanger gewordene Bäbbi heiratet während eines solchen Urlaubs den Kindsvater Lorenz. Während der schweren Geburt ist Bäbbi auf sich allein gestellt, sodass sie im Wochenbett fast verstirbt. Ihre Genesung geht mit einem Reifeprozess einher, der sie zu einer umsorgenden Mutter, pflegenden Schwiegertochter sowie tüchtigen Hausfrau werden lässt, die konkret auf eine gemeinsame Zukunft mit Lorenz im Rheinland hinarbeitet, indem sie effizient wirtschaftet. Bäbbi kontrastiert damit die anderen, sich auf ihr Begehren konzentrierenden Frauenfiguren des Romans, die Haushalt und Wirtschaft vernachlässigen. Zwar ist nach Ellen Olestjernes Schwangerschaft keine Hinwendung der Protagonistin zu bürgerlichen Werten zu erwarten, im Erstarken der Mutter durch die Geburt des Kindes kann jedoch eine thematische Parallele zwischen Ellen und Bäbbi gesehen werden.

[642] Diesbezüglich und mit Rückgriff auf die Begrifflichkeiten der Kosmiker bezeichnen Karin Tebben und Joke Reschenberg-Rouzdar Ellen zum Romanschluss als „heidnische Madonna" bzw. als „Hetäre im Sinne der Kosmiker". Tebben: Literarische Intimität, S. 221. Reschenberg-Rouzdar: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 18f. Elke Liebs stellt außerdem vor der Geburt des Kindes eine „kosmisch-mystisch übersteigerte[…] Vorfreude" Ellens fest. Liebs: Die Schwierigkeit eine gute Tochter zu sein, S. 178.

[643] Auch Gisela Brinker-Gabler sieht in Ellens Form der Mutterschaft eine Erfüllung der gängigen weiblichen Geschlechtsrolle, die zugleich „durch einen die patriarchale Gesellschaft gefährdenden, maßlosen mütterlichen Besitzanspruch […] und eine eigenwillige Überwindung weiblicher Einzelexistenz [überschritten wird]: Ihr Kind erfüllt die Sehnsucht nach einer Beziehung, die dauerhaft ihre Vereinzelung aufhebt, ohne daß sie sich dadurch eingeengt fühlt." Brinker-Gabler: Der leere Spiegel, S. 245.

statt sich an gesellschaftlichen Normen zu orientieren und gibt damit die letzten mit Bürgerlichkeit verknüpfte Sicherheiten zugunsten einer Integration in die Bohème auf.
Die Verbindung Reinharts mit mütterlichen Eigenschaften zeigt darüber hinaus die Unabhängigkeit dieser Attribute vom biologischen Geschlecht; zumal gerade Ellens eigene Mutter als verständnis- und lieblos präsentiert wird und damit die Anforderungen an bourgeoise Mütterlichkeit kontrastiert. Dementsprechend gelingt Ellen die Ausformung einer stabilen Persönlichkeitsstruktur nicht durch elterliche Hilfe oder gar mütterliche Liebe, sondern erst die eigene Mutterschaft der Protagonistin versöhnt sie mit ihrer Vergangenheit und dem Leben an sich und beendet zugleich ihr Streben nach Liebe und familiärer Bindung, wobei aus der Erfüllung ihrer persönlichen Wünsche eine immer weiter forcierte Desintegration in die bürgerliche Gesellschaft resultiert.

Resümierender Vergleich von Schnitzlers „Frau Bertha Garlan“ und Reventlows „Ellen Olestjerne“

In den Analysen von „Frau Bertha Garlan“ und „Ellen Olestjerne“ konnte die besondere Relevanz der Mutterschaft gezeigt werden; gerade in Verbindung mit der Libertinage der Protagonistinnen wird ein „subversives Infragestellen eines mythisch überfrachteten und traditionellen Mutterbildes“[644] evident. In beiden Werken konnte neben der Mutterschaft die eigene Kindlichkeit der Protagonistinnen als bedeutsam erkannt werden, wobei Letztere sich einerseits auf eine Relation zur Jugendlichkeit, andererseits konkret auf Ellens Kindheit bezieht. Während Berthas Kindheit im Text nicht thematisiert wird, angesichts der Angepasstheit Berthas in ihrer Jugend aber davon auszugehen ist, dass auch ihre Kindheit eher problemlos verlief, nimmt Ellens Kindheit einen zentralen Teil des Romans ein, in dem bereits relevante Aspekte der Geschlechtlichkeit und der Persönlichkeitsstrukturen der Protagonistin verhandelt werden. Zum einen ist Ellens Wunsch nach Mutterliebe bzw. geliebt zu werden, der sich erst in ihrer eigenen Mutterschaft erfüllen wird, von entscheidender Bedeutung. Zum anderen wird Ellen in dieser Entwicklungsphase ihren Brüdern bzw. dem Männlichen zugeordnet. Einerseits wird so die kulturelle Überformung von Geschlecht offenbar, die Ellen als unangepasstes, nicht normgerechtes Mädchen in Konflikt zu ihren Erziehungsinstanzen stellt und sie zu dem Wunsch führt (auch physisch) ein Junge werden zu wollen. Dieser lässt den Glauben an die Wandelbarkeit der leiblichen Konstitution von Geschlecht evident werden. Andererseits werden in diesem Zusammenhang Prozesse gezeigt, die Ellen mittels performativer Akte dabei unterstützen sollen, Weiblichkeit zu erwerben. Derart wird zugleich die Natürlichkeit eines weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘ negiert. Erst durch die Pubertät und damit einhergehend ersten Liebeserfahrungen nimmt Ellen ihren weiblichen Körper, der ihr Lieben und Begehren begründet, an, zeigt in ihren Begehrensstrukturen aber weiterhin keine Anpassung an die von Frauen geforderten Verhaltensweisen wie Passivität und Treue, sondern geht durch die Illegitimität, die Dauer sowie die Gleichzeitigkeit mehrerer Beziehungen über diese hinaus. Bertha dagegen durchläuft die an die Entwicklung ihrer Weiblichkeit und die damit verbundenen Rollen gestellten Anforderungen zunächst normgerecht und daher entsprechend problemlos. Erst als Witwe ergibt sich ihrerseits Konfliktpotenzial, da ihre körperlichen Bedürfnisse mit der gesellschaftlich

[644] Catani: Das fiktive Geschlecht, S. 123.

erwarteten Abstinenz kollidieren. Berthas über einen langen Zeitraum drastisch eingeschränktes Begehren erweist sich sodann als depersonalisiert und auf ein übergeordnetes Konstrukt des Mannes gerichtet. Insgesamt ist dementsprechend die Ausgangsposition zur Entwicklung eines libertinären Potenzials bei diesen beiden Figuren recht different.
Eine Verbindung zur Kindlichkeit besteht für beide Protagonistinnen auch im Erwachsenenalter, wobei Bertha durch ihre Naivität, Gefühlsschwankungen, Unsicherheit sowie Unerfahrenheit zu pubertären, mädchenhaften Verhaltensweisen neigt, die als gesellschaftlich gewünschte Attribute bürgerlicher Weiblichkeit zu verstehen sind. Zusammen mit Berthas Bindung an bourgeoise Moralvorstellungen kann ihre Jugendlichkeit daher als normgerechtes, sozial adäquates Handeln und schließlich als Teil ihrer (geglückten) Sozialisation betrachtet werden, mittels derer sie sich an das Ideal bürgerlicher Weiblichkeit annähert. Dass Bertha sich dennoch häufig sozial unsicher bewegt und die an ihren Status als verwitwete Mutter geknüpfte (enthaltsame) Weiblichkeit durch performative Akte herstellen muss, lässt evident werden, dass die Annäherung an dieses Ideal nicht auf einem intrinsischen, natürlichen Bedürfnis Berthas basiert, sondern sozial oktroyiert ist; wobei die Notwendigkeit stetiger Wiederholung auf die Instabilität der Normen verweist. Außerdem wird deutlich, dass sie trotz ihrer Normerfüllung weder Selbstsicherheit noch dauerhaftes Wohlbefinden erfährt, dass die Verwirklichung der an sie gerichteten Erwartungen demnach kein Garant für persönliche Zufriedenheit ist. Ellens Kindlichkeit, die sich durch Wildheit, Ausgelassenheit sowie eine Art Schutzbedürfnis konstituiert, ergibt sich im Gegensatz dazu aus ihrem Streben nach familiärer Bindung, das sie auch in ihre Liebesverhältnisse integriert. Dass sie dabei ihrem Partner Reinhart die Fähigkeit zuspricht, mütterliche Liebe zu empfinden, verweist auf die Loslösung von auf den ‚Geschlechtscharakter' bezogenen, als geschlechtsspezifisch eingestuften Eigenschaften vom biologischen Geschlecht. Zusätzlich ist in Bezug auf Ellen eine positive Assoziation der Protagonistin mit Jugendlichkeit zu konstatieren, die im Folgenden außerdem in ähnlichem Maß für Fortunata, Ferdinand und Hugo („Frau Beate und ihr Sohn") sowie Erasmus und Elisabeth („Der Selbstmordverein") erkannt werden kann.
Jugend sowie Erwachsenenalter beider Protagonistinnen sind außerdem mit einem Interesse für Kunst verbunden, wobei sich die Anpassung und Passivität Berthas erneut von der Unkonventionalität und Aktivität Ellens unterscheiden. So gibt Bertha ihre mu-

sikalische Ausbildung fraglos auf, als der Vater ihr den Besuch des Konservatoriums verbietet, wodurch zugleich auch ihre Beziehung zu Emil Lindbach gestört wird. Nach dem Tod ihres Mannes nutzt Bertha ihre musikalische Bildung, um sich mit von der Schwägerin organisierten Klavierlektionen Geld zu ihrer Witwenrente hinzuzuverdienen, verfolgt aber keine Karriere als Pianistin. Zudem ist eine aphrodisierende Funktion der Musik für Bertha, die das Klavierspiel als performativen Akt in die Ausgestaltung ihrer Rolle als Geliebte inkludiert, und die für sie als Liebhaber infrage kommenden Männer zu konstatieren. Eine Relation von Kunst und Begehren kann auch für Ellen festgestellt werden – diese jedoch v.a. während ihrer Beziehung zu Henryk Walkoff. Mittels des Lehrer-Schülerin-Verhältnisses zwischen den beiden Figuren ist dieser Liebesbeziehung zugleich ein deutliches Machtgefälle inhärent. Seit ihrer Kindheit begeistert Ellen sich für Malerei und legt sogar ein Lehrerinnenexamen ab, um sich mit selbstverdientem Geld ihren Traum von einem Kunststudium erfüllen zu können. Nach dem Bruch mit ihrer Familie und endgültig nach der Scheidung von Reinhart lebt Ellen sodann in ärmlichen Verhältnissen innerhalb der Bohème, um sich auf ihre Kunst sowie ihr unabhängiges, libertinäres Privatleben konzentrieren zu können. Kunst kann also für beide Protagonistinnen als nicht unwesentlich für die Konstitution ihrer jeweiligen Libertinage betrachtet werden.

Trotz der unterschiedlichen Ausgangspositionen Berthas und Ellens ist für beide Heldinnen festzuhalten, dass mit dem jeweils ersten illegitimen sexuellen Erlebnis sowohl eine Aufwertung der Perzeption als auch der (Selbst-)Konfiguration verbunden ist: So erklären beide Protagonistinnen, nach dem Geschlechtsverkehr in differenter Weise, nämlich deutlicher, zu sehen, glauben aber zugleich von ihren Mitmenschen nun anders wahrgenommen zu werden. Die durch den Liebhaber bzw. den performativen Akt des Geschlechtsverkehrs erfolgte Konfiguration als Geliebte geht dabei für beide Frauenfiguren zunächst mit einer positiven Bewertung der nicht ehelichen Sexualität sowie einem vorteilhaften Körpergefühl einher. Während Ellen in diesem Zusammenhang ihr Selbst sowie ihr Leben bejahen kann, mündet Berthas Einschätzung spätestens durch den endgültigen Absagebrief Emils in einer massiven Abwertung nicht ehelichen Geschlechtsverkehrs sowie einer generellen Korrelation von Sinnlichkeit und Krankheit. Diese Assoziation von Begehren mit einem klinisch-pathologischen Begriff verweist

zugleich auf das geringere Potenzial dieser Heldin, ihr Begehren anzunehmen und auszuleben.

So wird außerdem deutlich, dass Bertha den gesellschaftlich als adäquat sowie notwendig bewerteten Konnex von Liebe, Sexualität, Mutterschaft und Ehe derart intensiv internalisiert hat, dass sie einer Legitimierungsstrategie, nämlich der Konstruktion einer Liebesillusion, sowie der Hoffnung auf eine nachfolgende Ehe und der irrationalen Vorstellung einer transzendenten Vaterschaft Emils für ihren Sohn Fritz bedarf, um ihr libertinäres Potenzial zu verwirklichen. Von dieser Relation losgelöst präsentieren sich dagegen Berthas Freundin Anna Rupius, die trotz der emotionalen Liebe zu ihrem gelähmten Ehemann eine sexuelle Affäre mit einem Geliebten in Wien führt, sowie Ellen Olestjerne, die nicht nur Emotion und Erotik voneinander differenziert und diese sowohl innerhalb als auch außerhalb der Ehe erlebt, sondern ihre Mutterschaft willentlich ohne Anbindung an eine dauerhafte Liebesbeziehung erfährt.

Diese Selbstständigkeit und Ungebundenheit Ellens steht in deutlichem Kontrast zu der sozialen Integration Berthas. Ellen verspürt bereits in ihrer Kindheit und Jugend einen Freiheitsdrang, der sich in ihren späteren Liebesbeziehungen als ein Streben nach Autonomie, möglichst wenigen Verpflichtungen und nicht zu festen Bindungen manifestiert. Zwar heiratet Ellen Reinhart Laurenz; dies jedoch, um Henryk Walkoff von seinen Verpflichtungen ihr und dem gemeinsamen, ungeborenen Kind gegenüber zu entbinden. Damit unterläuft Ellen nicht nur die sozialen Voraussetzungen sowie den Zweck einer bürgerlichen Ehe, sondern zugleich auch die Ansprüche an bourgeoise Mutterschaft. Sie entwickelt während der Ehe zwar eine tiefe emotionale Liebe zu ihrem Mann, diese erfüllt in der Ausschließlichkeit der Bindung jedoch nicht Ellens libertinäre Bedürfnisse. Die in der Konsequenz folgende Scheidung verdeutlicht zudem die Intensität des Autonomieanspruchs Ellens. Bertha geht ebenso eine Versorgungsehe ein und bleibt ihrem Mann zunächst selbst nach seinem Tod treu. Zunächst erfüllt sie also auch diesbezüglich die an sie gerichteten gesellschaftlichen Erwartungen und macht ihre Normkonformität durch performative Akte wie die regelmäßigen Spaziergänge zum Friedhof nach außen hin sichtbar. Als sie jedoch erneut Begehren empfindet, führen die von ihr internalisierten bürgerlichen Moralvorstellungen zu einem inneren Konflikt. Berthas Gedanken schweifen zwar stetig zu anderen Männern ab, Geschlechtsverkehr hat sie jedoch ausschließlich mit Emil, sodass sich Berthas Libertinage als eine vorrangig fan-

tastische erweist. Ellen dagegen ist zum Teil mit mehreren Männern gleichzeitig liiert, zweifelt selbst an ihrer Fähigkeit zur Treue und würde die Kombination verschiedener Männer, die ihr unterschiedliche Beziehungsaspekte bieten, bevorzugen. Bertha wünscht sich trotz ihrer umherschweifenden Fantasie demnach eine gesellschaftlich akzeptierte feste Bindung, während Ellen ihr Glück allein in der Liebe zu ihrem Kind findet.

Auch Bertha wird als liebevolle, umsorgende Mutter präsentiert, die ihren Sohn als Lebensglück empfindet. Allerdings wird deutlich, dass die Liebe zu Fritz bzw. seine besondere Relevanz für Bertha teils durch performative (Sprech-)Akte hergestellt werden muss, sodass Anna Rupius Berthas Aussagen hin zu einer neutraleren Bewertung der Mutter-Kind-Bindung korrigiert. Berthas Reflexionen ihrer mütterlichen Empfindungen lassen zudem offenbar werden, dass ein Abgleich der eigenen Emotionen gegenüber dem Kind mit als idealtypisch bewerteten mütterlichen Gefühlen stattfindet, dass die Heldin sich demnach stets in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Ansprüchen bewertet. Diese von Bertha internalisierten Anforderungen an bürgerliche Mütterlichkeit werden damit als ebenso wenig natürlich evident wie die von Witwen geforderte Abstinenz. Dass Bertha versucht, ihr Kind zu funktionalisieren und die Sorge um den Sohn in den Hintergrund treten lässt, wenn sie ihr Begehren und – damit verbunden – Emil zentriert, verdeutlicht zusätzlich das Scheitern dieser Ansprüche. Statt an Bertha werden die Gefahren weiblicher Libertinage anhand von Anna Rupius aufgezeigt, die an den Folgen der unsachgemäß ausgeführten Abtreibung verstirbt. Während Annas Schwangerschaft durch die Illegitimität der Liebesbeziehung bereits als normwidrig beschrieben werden kann, widerspricht die durch den Schwangerschaftsabbruch vorgenommene Priorisierung des Ehemanns vor dem ungeborenen Kind zusätzlich dem bourgeoisen Mutterbild.

Als ebenso außergewöhnlich können die beiden Schwangerschaften Ellens beschrieben werden, die beide als Resultat ihrer Libertinage zu betrachten sind. Wie Bertha präsentiert sich auch Ellen als liebevolle Mutter, die allerdings traditionelle Ansprüche an die Mutterrolle durch ihre familiäre, finanzielle sowie soziale Situation nicht erfüllt. Der von familiären Strukturen entbundene Rahmen dieser Mutterschaft wird von einem Alleinigkeitsanspruch an das Kind ergänzt, sodass auch hier eine Funktionalisierung des Kindes konstatiert werden kann, wobei in diesem Fall das Kind als Spender und Empfänger von Liebe innerhalb der Mutter-Kind-Symbiose fungiert. Durch diese verwirk-

licht sich einerseits Ellens Wunsch nach Mutterliebe in den Emotionen dem eigenen Kind gegenüber; andererseits wird Ellen derart eine Akzeptanz des eigenen Lebens ermöglicht. Durch den Ausschluss des Kindsvaters löst Ellen ihre Mutterschaft zudem aus patriarchalischen (Macht-)Strukturen. Zwar führt Ellen derart eine Alternative zu tradierten bürgerlichen Familienstrukturen vor, versteht diese jedoch als rein individualistische Erfahrung, ohne aus dieser allgemeingültige Konsequenzen zu ziehen, die in gesellschaftspolitische Impulse (wie beispielsweise das Engagement im Rahmen der Frauenbewegung) einmünden würden.

Beide Protagonistinnen verbinden ihre individuellen Glücksansprüche eng mit Formen der Libertinage, wobei Bertha diese zugunsten ihrer sozialen Integration in die bürgerliche Gesellschaft und die damit einhergehende Sicherheit verwirft, während Ellens persönliche Idee von Glück gerade durch die Autonomie und Selbstverwirklichung innerhalb der Bohème realisiert werden kann. Während Ellen durch ihre Mutterschaft ihre gesellschaftliche Desintegration verfestigt, bleibt Bertha durch die Heimlichkeit ihrer Affäre integer sowie sozial integriert. Dabei wird Berthas Resignation zugleich von Ellens Annahme des eigenen Schicksals kontrastiert.

Beide Werke präsentieren Mutterschaft demnach als nicht (immer) normkonform und verweisen so auf die Künstlichkeit der mit Mütterlichkeit und damit auch mit dem als natürlich gedachten weiblichen ‚Geschlechtscharakter' verknüpften Erwartungen; durch die Fokussierung des libertinären Begehrens der Protagonistinnen „relativiert sich gleichzeitig dieser Polarisierungsversuch [i.e. die Divergenz zwischen ‚Heiliger' und ‚Hure'; Y.R.] und legt seinen inszenierten Charakter offen"[645]. Indem aufgezeigt wird, dass die mit Weiblichkeit verknüpften Attribute nicht originär sind, wird das subversive Potenzial der analysierten Werke ebenso evident wie aus der Präsentation der Konflikte, die aus der Differenz von individuellen Wünschen der Heldinnen zu sozialen Normen resultieren.

[645] Catani: Das fiktive Geschlecht, S. 115.

II Konstruktionen weiblicher Libertinage als Tabubruch: Schnitzlers „Frau Beate und ihr Sohn“ und Reventlows „Von Paul zu Pedro“

Wenn auch die Novelle „Frau Beate und ihr Sohn“ in ernstem, der Briefroman „Von Paul zu Pedro“ hingegen in heiterem Tonfall erzählt wird, kann im jeweiligen Tabubruch der Protagonistinnen ein diese Prosawerke einendes thematisches Element gefunden werden. Zwar verstoßen auch die weiteren in dieser Arbeit analysierten Heldinnen gegen gesellschaftliche Normierungen weiblicher Sexualität, Beate und die Briefschreiberin tun dies jedoch in eklatanter Weise. Sicher ist die im vorangegangenen Kapitel fokussierte Mutterschaft auch für Frau Beate von zentraler Bedeutung – die Nennung der Protagonistin und ihres Sohns Hugo im Titel ist bereits ein erster Hinweis auf die Relevanz der Mutter-Sohn-Beziehung –, der inzestuöse und damit die Maßstäbe der sozialen Legitimität missachtende Charakter dieses Verhältnisses bedingt jedoch die Analyse der Novelle unter dem Aspekt des Tabubruchs. Auf anderer Ebene erweist Beate sich während ihrer Ehe mit dem Schauspieler Ferdinand Heinold durch eine Form imaginärer Promiskuität als grenzüberschreitend, indem sie ihre polygame Neigung durch dessen Maskeraden bzw. Verkörperungen unterschiedlicher Rollen auslebt. Beates Liebschaft zu Hugos Schulfreund Fritz, also einem wesentlich jüngerem Mann, bewegt sich zusätzlich am Rand des gesellschaftlich Akzeptierten. Der von Beate und Hugo gemeinsam begangene Suizid verweist schließlich auf eine Unlösbarkeit der inneren sowie äußeren Konflikte dieser beiden Figuren.

Die nicht namentlich genannte, ledige Briefschreiberin in „Von Paul zu Pedro“ dagegen imaginiert nicht einen Mann in verschiedenen Rollen, sondern kategorisiert diverse, ehemalige Liebhaber zu einer Männertypologie und entwickelt darüber hinaus ein hedonistisches Liebeskonzept. Sie präsentiert sich außerdem in ihrer aktuellen Liebesbeziehung zu Pedro – der im Übrigen mit einer anderen Frau verlobt ist – als polygam, da sie zugleich Verhältnisse zu ihrem Bekannten Sir John sowie dessen Schützling Bobby eingeht. Der in diesem Roman verhandelte Tabubruch resultiert demnach aus der Vielfalt sowie dem Nebeneinander verschiedener Liebschaften, die über den Frauen üblicherweise zugestandenen erotischen Handlungsspielraum hinausgehen. Die Kategorisierung verschiedener Männer zu einer Typologie und die damit verbundene Disqualifizierung des Mannes zum Objekt kann als weitere Grenzüberschreitung gewertet werden.

7 Frau Beate und ihr Sohn

„Wie tief noch läßt du mich sinken? Gibt es denn keinen Halt mehr?“[646]

Die Novelle[647] „Frau Beate und ihr Sohn“ trug vor der Veröffentlichung 1913[648] den Arbeitstitel „Mutter und Sohn“[649], sodass in dieser Arbeitsphase die Bindung zweier Familienmitglieder – unter Ausschluss des Vaters – fokussiert wurde, während in den späteren Titel eine Individualisierung der Mutterfigur durch die Nennung ihres Vornamens sowie ihres sozialen Status integriert ist. Michael Worbs erkennt daher einen „Hinweis darauf, daß der Inzestgedanke von Anbeginn Kern der Erzählung war“[650] und verweist darauf, dass Schnitzler Freuds „Traumdeutung“ bereits kannte, als er 1906 eine erste Skizze der Novelle entwarf, sodass er, wenn auch nicht von einer bewussten Anregung durch Freuds Ausführungen zum Ödipuskomplex,[651] zumindest davon ausgeht, dass Schnitzler habe wissen müssen, „daß er mit dem Inzestmotiv den zentralen Angelpunkt der Psychoanalyse berührt hat“[652]. Konstanze Fliedl hebt zusätzlich hervor, dass „[i]m Manuskript […] das erotische Finale weitaus stärker akzentuiert [war], als Bruch aller moralischen Tabus, an denen Berta [sic! Gemeint ist Beate; Y.R.] noch festgehal-

---

[646] Schnitzler: Frau Beate und ihr Sohn, S. 134. Zitate und Verweise auf die Novelle werden im Folgenden mit einfachen Seitenangaben und der Sigle „BS“ in Klammern im Haupttext angeführt.

[647] Wenn Peter Spycher-Braendli auch argumentiert, dass „Frau Beate und ihr Sohn“ „sich dem Umfang nach nicht mehr als Novelle bezeichnen“ ließe, herrscht in der Forschung dennoch ein Konsens über die Zuordnung des Prosatexts zu eben dieser Gattung. Spycher-Braendli: Gestaltungsprobleme, S. 85. So kann das Werk kurz zusammengefasst durchaus als „eine Erzählung mittlerer Länge“ betrachtet werden. Die einsträngige, auf einen kleinen Personenkreis konzentrierte Handlung erzählt eine wirklichkeitsnahe, ‚unerhörte‘ Begebenheit im doppelten Sinne, „daß dem Publikum die erzählte Geschichte noch nicht bekannt ist, als auch daß die Geschichte von etwas Außerordentlichem berichtet“, sodass ausreichend Gattungsmerkmale vorhanden sind, um eine Einordnung des Texts als Novelle zu rechtfertigen. Aust: Novelle, S. 8 und S. 10.

[648] Ähnlich wie bei „Frau Bertha Garlan“ erfolgte zunächst ein fortlaufender Zeitschriftendruck der Novelle von Februar bis April 1913 in der „Neuen Rundschau“, bevor im gleichen Jahr „Frau Beate und ihr Sohn“ als selbstständige Buchausgabe im Fischer-Verlag erschien. Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 489.

[649] Vgl. Urbach: Schnitzler-Kommentar, S. 126.

[650] Worbs: Nervenkunst, S. 243.

[651] Ob die Novelle psychoanalytisch gedeutet werden sollte, ist in der Forschung bereits kontrovers diskutiert worden: Während Josef Körner von einer „absichtlichen Exemplifizierung Freudscher Sexualtheorien“ in „Frau Beate und ihr Sohn“ ausgeht, beurteilt Ernst Jandl „Interpretationsversuche, die sich auf Freud, den Oedipuskomplex, auf ein Inzestmotiv stützen, [als] verfehlt“. Körner: Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme, S. 102. Jandl: Die Novellen Arthur Schnitzlers, S. 127. Michael Worbs weist dagegen darauf hin, dass die Novelle „ganz aus der Sicht Beates […], der Mutter, erzählt [ist], während die Ödipussage die Geschichte von Ödipus und nicht die von Jokastes ist“. Worbs: Nervenkunst, S. 249. Statt einem dieser disparaten Ansätze zu folgen, wird hier Konstanze Fliedl zugestimmt, die Theodor Reiks psychoanalytische Interpretation der Novelle als überzeugend, aber nicht einzig schlüssige wertet. Vgl. Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 457. Vgl. Fliedl: Arthur Schnitzler, S. 166.

[652] Worbs: Nervenkunst, S. 243.

ten hatte“[653]. Aus dem sich im Nachlass befindenden Manuskript zitierend weist sie nach, dass in dieser Textstufe einige Details deutlicher herausgearbeitet sind als in der endgültigen Druckfassung, sodass beispielsweise Einzelheiten, die „die sinnlich aufgeladene Atmosphäre des Badeorts“[654] verstärkten, für die Veröffentlichung gestrichen, und der Schluss, der „[i]m ultimativen sexuellen Akt […] das Gewissen suspendiert[e]“[655], zu einer dezenteren Version umgearbeitet wurde.

Die bereits durch die Modifikation des Arbeitstitels ersichtliche Zentrierung der Hauptfigur spiegelt sich zugleich in der Orientierung des „streng personalen Erzählens“[656] an Beates Perspektive, wobei „[d]ie ‚Distanz‘ zwischen der anonym-unpersönlichen Erzählinstanz und der Protagonistin variiert“[657]. Michael Titzmann weist darauf hin, dass die Vielfalt dieser Variationen „von der Außenperspektive auch gegenüber Beate über resümierende Beschreibungen ihrer psychischen Inhalte bis zur ‚erlebten Rede‘, die im Extremfall in den ‚inneren Monolog‘ übergehen kann“[658] reiche, wobei der Grad der Distanzierung

> mit dem Ausmaß, in dem die dargestellten Sachverhalte für Beate psychisch besetzt sind [korreliert]: je geringer die affektive Besetzung Beates, desto mehr Distanz; je höher die Besetzung, desto weniger Distanz, desto „direktere“ Darbietung des innerpsychischen Prozesses[659].

So werde „dem Leser die Wahrnehmungsperspektive Beates aufgezwungen und also auch um Verständnisbereitschaft für sie geworben.“[660] In der gemeinsamen erlebten Rede Beates und Hugos am Ende der Novelle sieht Werner Neuse zusätzlich „symbolisch die Vereinigung ihres Schicksals betont.“[661]

In der Fokussierung der Perspektive der Heldin bis in deren innere, psychische Prozesse kann eine erste Parallele zu „Frau Bertha Garlan“ gesehen werden, wobei beispielsweise Willa Elizabeth Schmidt auf eine formale Gleichartigkeit „[i]n title and style“[662] hinweist. In der Forschung sind außerdem thematische Ähnlichkeiten der beiden Erzählungen bereits diskutiert worden. Hier stehen v.a. „die beengte soziale Situation der Wit-

[653] Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 205. Anm. 31.
[654] Ebd., S. 205. Anm. 31.
[655] Ebd., S. 205. Anm. 31.
[656] Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 bis 1918, S. 241.
[657] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 98.
[658] Ebd., S. 98.
[659] Ebd., S. 99.
[660] Ebd., S. 99.
[661] Neuse: „Erlebte Rede“ und „Innerer Monolog“, S. 355.
[662] Schmidt: The Changing Role, S. 137.

wen“[663], das (erneute) „erotische[…] Erwachen“[664] der Protagonistinnen sowie „die Sanktionen, die auf weibliche Libertinage stehen“[665] im Zentrum. Allerdings wird die Situation Beate Heinolds aufgrund des inzestuösen Charakters ihres Begehrens in der Regel als „ungleich radikaler“[666] betrachtet als die Bertha Garlans. Diese Radikalität spiegelt sich in den negativen Äußerungen der zeitgenössischen Rezeption, die die Novelle größtenteils als eine „grandiose Widerwärtigkeit“[667] betrachtete.

7.1 Beates Sozialstatus

Ähnlich wie Bertha Garlan wird auch Beate Heinold zu Beginn der Novelle als Witwe und liebevolle Mutter eines Sohnes präsentiert; wobei sich die Sorge Beates um den jugendlichen Hugo altersbedingt qualitativ von der Betreuung des fünfjährigen Fritz durch Bertha unterscheidet. So bemerkt Beate in der letzten Zeit einen „seltsam wie schmerzhaft gespannte Zug um die Lippen des Siebzehnjährigen“ (BS S. 76), den sie auf eine (noch) unerwiderte Liebe Hugos zu der deutlich älteren ehemaligen Schauspielerin Fortunata Schön zurückführt.[668] Hatte Beate sich in seiner Kindheit gewünscht, „ihm später einmal nicht nur Mutter, sondern auch Freundin und Vertraute zu bedeuten“ (BS S. 78) und er sie bis vor Kurzem auch Anteil an „seinen kleinen Schulsünden […] [und] ersten knabenhaften Verliebtheiten“ (BS S. 78) haben lassen, zeigt Hugo sich nun deutlich verschlossener. Diesem mit der Pubertät bzw. der Erotisierung einhergehenden Abnabelungsprozess steht Beate entsprechend „scheu und ratlos gegenüber“ (BS S. 79) und entschließt sich – statt zu einem klärenden Gespräch mit Hugo – zu einer Unterhaltung mit Fortunata, um sie zu überzeugen, Hugo nicht näher zu kommen. Zwar erfüllt Beate mit der Zentrierung ihrer mütterlichen Pflichten und der Sorge um ihren Sohn die eingangs erläuterten gesellschaftlich an sie gestellten Ansprüche an ihren Status als

---

[663] Perlmann: Arthur Schnitzler, S. 150.
[664] Dangel: Augenblicke Schnitzlerscher Frauen, S. 103.
[665] Fliedl: Arthur Schnitzler, S. 167.
[666] Saxer: Die Sprache der Blicke verstehen, S. 186.
[667] Specht: Arthur Schnitzler, S. 294. Darüber hinaus verdeutlichen die von Hans-Ulrich Lindken zusammengestellten Dokumente und Materialien den abwertenden und zum Teil deutlich antisemitischen Charakter einiger zeitgenössischer Rezensionen zu „Frau Beate und ihr Sohn“. Vgl. Hamann: Schnitzler, Arthur. Frau Beate und ihr Sohn. Vgl. Klose: Schnitzlers „Frau Berta Garlan“ und „Frau Beate und ihr Sohn“.
[668] Psychoanalytisch gedeutet, sind sowohl Hugos Objektwahl als auch Beates vorläufige Reaktion darauf zunächst einmal als recht unproblematisch zu werten: „Vor allem sucht der Mann nach dem Erinnerungsbild der Mutter, wie es ihn seit den Anfängen der Kindheit beherrscht; im vollen Einklang steht es damit, wenn sich die noch lebende Mutter gegen diese ihre Erneuerung sträubt und ihr mir Feindseligkeit begegnet.“ Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, S. 129.

Mutter, doch tut sie dies durch den Versuch, Fortunata von Hugo fernzuhalten, in eher unüblicher Weise. Diese Verbindung von gesellschaftlich eingefordertem Verhalten mit individuellen, eher ungewöhnlichen Handlungsweisen zeigte Beate bereits vor ihrer Hochzeit, als sie nicht nur „von der alternden Geliebten Ferdinands die Lösung […] [ihres] Verhältnisses gefordert" (BS S. 81) hat, sondern die Ehe mit Ferdinand auch gegen den Willen ihrer Eltern eingegangen ist, „deren frommer Bürgersinn den leisen Schauder vor dem Komödianten auch nach vollzogener Heirat nie ganz schwinden konnte" (BS S. 81). Daher kann Caren Kollek zugestimmt werden, „dass Beate trotz ihres normkonformen Lebens ein latentes Potential an Normverletzung in sich trägt."[669] Darüber hinaus verweist Valérie Leyh auf das Außergewöhnliche der Affäre von Ferdinand zu seiner wesentlich älteren, wohlhabenden Geliebten, indem sie diese als ein prostitutives Verhältnis interpretiert: „Hinter der heldenhaften Fassade leuchtet schon auf den ersten Seiten Ferdinands Prostitution auf, die sein Bild als kaum ernst zu nehmenden, lächerlichen Komödianten vorwegnimmt."[670] Diesbezüglich ist hervorzuheben, dass das auf die Geschlechtsrollen bezogene Machtgefälle zwischen der alternden Geliebten und Ferdinand diametral zu dem in der bürgerlichen Gesellschaft üblichen steht: So standen umgekehrt in der Regel Frauen aus unteren sozialen Schichten in einem mittels Geld und Geschenken erzeugten Abhängigkeitsverhältnis zu wohlhabende Männern; Arthur Schnitzler verarbeitete dieses Thema beispielsweise in seinem Drama „Liebelei". Gerade Schauspielerinnen besserten durch ähnliche Verhältnisse ihre Gagen auf oder versuchten, sich derart ein Engagement zu sichern; ein Phänomen, das Arthur Schnitzler im Übrigen z.B. in seinem Schauspiel in drei Akten „Freiwild" (Uraufführung 1896, Erstausgabe 1898) reflektiert. Dass sich in Ferdinands Fall ein männlicher Schauspieler von einer finanzstarken Frau aushalten lässt, entspricht demnach einer Umkehrung der Norm.

Nach dem Ende dieser Affäre geht Beate – im Gegensatz zu Bertha Garlan – eine Liebesheirat mit Ferdinand ein, zeigt sich auch während der Ehe als treue und liebevolle Gattin und entspricht damit dem zu Beginn skizzierten bürgerlichen Ideal von Weiblichkeit. Dass „sie niemals einem andern gehört hatte" (BS S. 80) als ihrem Ehemann, geht zusätzlich mit an bürgerliche Frauen gestellten Anforderungen konform, die vor- sowie nicht eheliche Verhältnisse gänzlich ausschließen. Allerdings zeigt sich auch

[669] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 87.
[670] Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede, S. 230.

diesbezüglich durch ihre mit Ferdinands Beruf verbundene Vorstellungskraft eine individuelle Abweichung Beates von für sie geltenden sozialen Richtlinien, da sie ihrem Mann gesteht, „daß er nur darum ihr ganzes Leben als Einziger erfüllt hatte, weil in den tiefen Nächten, da ihr sein Antlitz verdämmerte, er ihr immer wieder einen andern, einen neuen bedeutete“ (BS S. 80f.). Je nach Ferdinands beruflicher Rolle fühlt Beate sich demnach auch privat als „die Geliebte von Helden und Bösewichtern, Gesegneten und Gezeichneten, spiegelklaren und rätselvollen Menschen“ (BS S. 81). Sie folgert daher, dass lediglich die Ehe mit einem Schauspieler „ihr die einzige Möglichkeit bot, den ehrbaren Lebensweg zu gehen, der ihr nach ihrer bürgerlichen Erziehung vorgezeichnet schien, und doch zugleich das abenteuerlich-wilde Dasein zu führen, nach dem sie in verborgenen Träumen sich sehnte“ (BS S. 81). Ferdinands Beruf kann daher als „erotisch funktional“[671] gewertet werden, sodass die zunächst als Liebesheirat präsentierte Verbindung nun als Instrumentalisierungsversuch offenbart wird. Ähnlich wie Bertha Garlan imaginiert Beate Liebschaften mit diversen Männern, wobei sie ihre Fantasie allerdings nicht auf reale Personen aus ihrer Umgebung bezieht, sondern auf die Theaterrollen, die ihr Mann verkörpert.[672] Beate hat demnach zunächst nur eine sexuelle Beziehung; und zwar die gesellschaftlich legitimierte zu ihrem Ehemann. Gedanklich ist sie jedoch „in seinen Armen des königlichen Richard Geliebte […] und Cyranos und Hamlets und all der andern, die er spielte“[673] (BS S. 81) und erzeugt auf diese Weise eine Form imaginierter Libertinage, sodass sie für ihre erotischen Bedürfnisse, die sich auf wechselnde Partner richten, keine sozialen Konsequenzen zu fürchten hat. Mittels dieses Konstrukts hat Beate keinen Verlust ihrer weiblichen Ehre zu befürchten, der wie eingangs skizziert mit Tugend und Treue korreliert. Rolf Allerdissen weist allerdings zu Recht auf die persönliche Problematik dieses Arrangements hin, da dieses „auf der Mißachtung der Individualität des Partners im Sexualakt aufbaut“[674].

---

[671] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 102.

[672] Hans-Peter Kunisch interpretiert diese Form der ehelichen Erotik als Verbrauchsverhältnis: „Statt in erster Linie für den Unterhalt von Frau und Familie besorgt zu sein, *der von vornherein gesichert scheint*, wird der Körper des Mannes – *über dessen Beruf* – von seiner Frau als Projektionsbasis ge- und verbraucht“. Projektion und Verbrauch führe Beate in der Folge an Sohn Hugo weiter. Kunisch: Gefährdete Spiegel, S. 171, Hervorhebung im Original.

[673] Konstanze Fliedl konstatiert, dass diese von Beate immer wieder genannten Rollen Ferdinands auf das Repertoire des Burgtheaterschauspielers Josef Kainz (1858-1910) verweisen, sodass die Novelle „deshalb auch eine (höchst ambivalente) Hommage an den 1910 verstorbenen Schauspieler“ sei. Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 191.

[674] Allerdissen: Arthur Schnitzler, S. 254.

Diesen Aspekt ignorierend, sind Beates Erinnerungen an ihre Ehe und ihren vor fünf Jahren plötzlich verstorbenen Mann zu Beginn der Novelle zärtlich und harmonisch. Auch als Witwe zeigt Beate sich demnach zunächst als konform mit den an ihren Status gestellten Ansprüchen, da sie durch die noch bestehende Liebe und emotionale Verbundenheit zu Ferdinand aus eigenem Antrieb auf einen neuen (Sexual-)Partner verzichtet. Vergleichbar mit Bertha Garlan schließt auch Beate dementsprechend eine erneute Hochzeit – wenn auch aus anderen Gründen – zunächst aus, sodass sie die „noch nicht ausgesprochene, aber zweifellos zu erwartende Werbung des Advokaten [i.e. Doktor Teichmann; Y.R.] gleich andern Zukunftsgedanken ähnlicher Art innerlich weit von sich“ (BS S. 77) weist. Deutlich wird anhand des erwarteten Antrags zusätzlich, dass Beate durchaus als heiratsfähige Frau wahrgenommen wird, sie den Beginn einer neuen Partnerschaft jedoch aus innerem Antrieb verweigert.

Ebenso wenig zieht Beate eine Wiederverheiratung aus finanziellen Gründen in Betracht. Sie geht außerdem – anders als Bertha – keiner Erwerbstätigkeit nach; weder um ihre Witwenrente aufzubessern, noch aus eigenem Interesse, sodass sie in recht wohlhabenden Verhältnissen zu leben scheint.[675] Außerdem wird derart – wie eingangs erläutert – die gesellschaftlich von Frauen erwartete Konzentration auf innerfamiliäre Aufgaben sichtbar, die Beate in Übereinstimmung mit diesen Normen präsentiert. Willa Elizabeth Schmidt fasst dementsprechend zusammen, dass sich Beate im Vergleich zu Bertha „in a higher and more interesting social circle“[676] bewegt; „this being due in large part to her dead husband’s renown as an actor.“[677] Beate zeigt also – anders als die beiden zuvor besprochenen Protagonistinnen – keine eigenen künstlerischen Ambitionen oder Interessen, sondern hielt sich lediglich aufgrund von Ferdinands Beruf in Künstlerkreisen auf, sodass sie nach Ferdinands Tod und „nachdem sich der frühere Kreis der Künstler und Theaterfreunde allmählich aufgelöst hatte, ein zurückgezogenes und einförmiges Leben“ (BS S. 113) führt. Auch in der Sommerfrische verkehrt sie daher nicht mit der Schauspielerin Fortunata, deren „Wandel und Ruf auch in ihrer späten Ehe keine

[675] Im Gegensatz dazu geht Valérie Leyh – die Informationen aus Teichmanns Brief an Beate interpretierend – davon aus, „dass Beate sich in der Zeit des erzählten Geschehens in einer prekären finanziellen Lage befindet und sie von Ferdinand keine finanzielle Hinterlassenschaft erhielt.“ Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede, S. 231. Zwar spielt Beate mit dem Gedanken, sich (reich) zu verheiraten, dies jedoch nicht aus Gründen der basalen Existenzsicherung. Der Besitz der Villa, die Finanzierung eines Dienstmädchens, die Unterbringung eines Gasts sowie Beates Plan, mit Hugo zu verreisen, können als Indizien dafür gewertet werden, dass Familie Heinold über solide finanzielle Mittel verfügt.

[676] Schmidt: The Changing Role, S. 137.

[677] Ebd., S. 137.

Änderung erfahren hatten“ (BS S. 80), und deren Bekanntenkreis, sondern mit den Ehepaaren Welponer und Arbesbacher, die zwar ebenso mit Ferdinand befreundet waren, aber als Bankdirektor und Baumeister deutlich bürgerlicheren Berufen nachgehen, sowie mit Doktor Bertram und seiner Schwester, die als „Kinder eines berühmten Arztes“ (BS S. 97) ebenfalls der gehobenen bourgeoisen Gesellschaft zuzuordnen sind.

Die Verschiedenheit der sozialen Positionierung wird zugleich von der Topografie[678] der Novelle gespiegelt: Caren Kollek unterscheidet dabei zwei differente Räume, „wobei ‚oben‘ mit der bürgerlichen Welt und Normkonformität korreliert ist, während ‚unten‘ mit der abweichenden Welt und normverletzender Erotik korreliert ist“[679]. Michael Titzmann arbeitet zusätzlich noch einen weiteren Teilraum heraus, sodass der unteren Ebene am Seeufer und der sich dort befindenden Villa Fortunatas sowie einer mittleren Höhe, auf der die Villen der Familien Heinold, Welponer und Arbesbacher liegen und die Caren Kollek dem oberen Bereich zuordnet, eine dritte Ebene beigeordnet wird: „ein[…] höher gelegene[r] Naturraum, der ins Hochgebirge übergeht“[680]. Dieser sei „zunächst als vor- oder asexueller Raum gedacht“[681], da Beate schließlich die geplanten Bergwanderungen Fritzens und Hugos als „Gegengift gegen Hugos ausbrechende Sexualität“[682] begrüße. Diese Grenzen lösen sich laut Michael Titzmann im Verlauf der Novelle jedoch auf, sodass „eine Sexualisierung des bürgerlich-mittleren Raumes wie auch des ursprünglich als asexuell gedachten Hochgebirges“[683] stattfinde.

Beate positioniert sich daher sowohl topografisch als auch moralisch zwar zunächst im deutlichen Gegensatz zu Fortunata, ihr bereits erwähnter ambivalenter Standpunkt der äußeren Normkonformität mit inneren Abweichungen zeigt sich jedoch auch bezüglich ihrer sozialen Kontakte:[684] Beate empfindet – von ihrem Besuch bei Fortunata kommend und an den Geschwisterpaaren Welponer und Bertram vorbeigehend – in der

---

[678] Eine ähnliche Korrelation von Topografie und sozialen Mustern konnte bereits in Bezug auf „Frau Bertha Garlan“ festgestellt werden, wobei im Zusammenhang mit dieser Novelle eine Differenzierung zwischen Provinz und Großstadt herausgearbeitet werden konnte.

[679] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 23.

[680] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 102.

[681] Ebd., S. 102.

[682] Ebd., S. 102.

[683] Ebd., S. 106.

[684] Michael Titzmann verweist diesbezüglich auf die übliche Frauentypologie, die die Typen der „Mutter“ und der „Hure“ – in der Novelle zunächst durch Beate und Fortunata verkörpert – gewöhnlich in Opposition zueinander stellt; an Beate zeige sich jedoch, dass „in der manifest bürgerlichen Frau […] zugleich latent das Potential des Gegentyps angelegt [sei], das nur ein zunächst nicht-bewußtes und zunächst nicht-gelebtes ist.“ Ebd., S. 102.

Welponerschen Villa „[e]in Gefühl von Sicherheit und Dazugehören […], wie sie es bei den jungen Leuten draußen nicht empfunden hatte; – das sie beruhigte und zu gleicher Zeit traurig machte“ (BS S. 98), was darauf verweist, dass sie sich in dieser bürgerlichen Atmosphäre zwar geschützt und integriert fühlt, zugleich aber auch von Jugend und Sinnlichkeit angezogen wird. Schließlich waren ihr während ihrer Ehe „jene Welten [i.e. gesetzlose Räume; Y.R.] […] einstmals […] geheimnisvoll vertraut“ (BS S. 97), da sie sich selbst als Geliebte der diversen Rollen Ferdinands imaginierte.

Beate hält zwar zunächst noch an diesen glücklichen Erinnerungen an ihre Ehe und den liebevollen Gefühlen für Ferdinand fest, verstößt bald durch ihre Affäre mit Hugos nur unwesentlich älterem Schulfreund Fritz jedoch mehrfach gegen soziale Normen, da dieses Verhältnis zum einen die Forderung der Treue zum verstorbenen Ehemann negiert, zum anderen nicht ehelich und damit nicht legitimiert und Fritz außerdem deutlich jünger als Beate ist. Mit der Konzentration auf das eigene Begehren tritt – analog zum Verhalten Bertha Garlans – die Sorge um ihren Sohn in den Hintergrund, sodass eine Vernachlässigung ihrer Mutterrolle mit der Konstitution als Geliebte einhergeht. Dabei fokussiert Beate sich allerdings nicht allein auf Fritz, sondern ist sich sicher, dass dieser „nicht ihr letzter Geliebter sein wird.“ (BS S. 130) Eine zweite Ehe einzugehen beurteilt sie dabei als „eine Rettung besserer und reinerer Art“ (BS S. 132) vor ihrem sinnlichen Begehren als die weder legitimierte noch sozial akzeptierte Liebschaft mit Fritz. Eine dritte von Beate imaginierte Alternative, nämlich einen gesellschaftlich passenden aber erotisch nicht attraktiven Ehemann zu wählen und diesen zu betrügen, bewertet sie jedoch sogleich als „erbärmlich“ (BS S. 134). Das in diesen Gedankenexperimenten zum Ausdruck kommende Gefühl der Haltlosigkeit begründet Beate mit einem Erkenntnisprozess, der sich über Hugos Erotisierung, Beates eigenes wieder erwachtes sinnliches Begehren sowie die Gerüchte über Affären Ferdinands während der Ehe mit Beate und schließlich die Imitation der Stimme Ferdinands durch Rudi Beratoner entwickelt und der zu einer Neubewertung ihrer Ehe führt: So ist Beate bald davon überzeugt, dass Ferdinand sie betrogen habe, da schließlich auch sie nicht ihn, sondern lediglich die Rollen, die er verkörperte und die damit einhergehende Abwechslung, geliebt und somit ihrerseits Ferdinand hintergangen habe (vgl. BS S. 135).

Sie fürchtet aufgrund dieser Vergangenheit und damit verbunden ihrer Präferenz der Promiskuität „[i]mmer tiefer zu gleiten […], und eines Tages, wer weiß, wie bald, wird

es der ganzen Welt klar sein, daß ihre ganze bürgerliche Wohlanständigkeit eine Lüge war“ (BS S. 135). So wird bereits deutlich, dass Beates Ansichten bzw. Verhalten von geringerer Relevanz für sie sind, als deren Offenbarung und die damit einhergehenden Konsequenzen für ihre Reputation. Der bereits erläuterte weibliche Ehrbegriff wird demnach nicht an spezifische Handlungsweisen sowie Normkonformität geknüpft, sondern an die Unsichtbarkeit des Regelverstoßes. Dementsprechend urteilt sie über die Liebesbeziehung Rudi Beratoners zu der Gouvernante seiner Schwester: „Es wurde ja auch nur abscheulich, wenn man davon sprach“ (BS S. 139). Darin, dass nicht der sexuelle Akt an sich, sondern erst dessen sprachliche Offenbarung problematisiert wird, erkannt Valérie Leyh darüber hinaus eine thematische Parallele der Novelle Schnitzlers zu Theodor Forntanes „Effi Briest“ (Erstveröffentlichung 1894 bis 1895 in der „Deutschen Rundschau“; Buchausgabe 1896), da auch in Fontanes Roman „erst das Sprechen über den Ehebruch die Katastrophe herbeiführt.“[685] Dementsprechend wertet Beate auch ihre eigene Liebschaft mit Fritz um, als dieser die Beziehung gegenüber Rudi enthüllt, sodass – obwohl Fritz die Wahrheit sagt – „dies erbärmliche Geschwätz, was ihre und seine Seligkeit gewesen, in Schmutz und Lüge wandelt“ (BS S. 140f.). Die zunächst also unentdeckt gebliebene Beziehung wird durch die Enthüllung gegenüber Rudi bzw. allein durch Rudis Vermutung bereits publik und somit entwertet. Dass dieses Phänomen über einen langen Zeitraum von enormer sozialer Relevanz sowie Brisanz ist, wird außerdem durch dessen Verarbeitung im zeitlich deutlich später erschienen Roman Irmgard Keuns „Gilgi – Eine von uns“ (Erstausgabe 1931) deutlich. Auch dort beklagt die Titelheldin, dass ein nicht eheliches Verhältnis zu einem Mann erst durch das Herantragen an und die (ablehnende) Bewertung durch Dritte eine negative Konnotation erhält. Erst durch den Sprechakt und die damit einhergehende Veröffentlichung erhält das zuvor neutrale (bzw. vom Paar als positiv erlebte) Ereignis eine negative Bewertung.

Eine konkrete private Normverletzung Beates wird durch Rudis Gespräch mit Fritz also zum ersten Mal nach außen getragen,[686] sodass die Protagonistin die Gefahr sieht, die gesellschaftlichen Konsequenzen für ihr als Fehlverhalten gewertetes Handeln erdulden

[685] Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede, S. 210.

[686] Beate bemerkt, als sie und Hugo das Haus verlassen, um zum See zu spazieren, dass auch das Hausmädchen die Beziehung zwischen Beate und Fritz bemerkt hat (vgl. BS S. 147), dass also auch durch dieses die Gefahr besteht, dass die Normüberschreitung publik wird. Diese Bedrohung ist Beate allerdings gegenüber „dem Glücksgefühl, dem langentbehrten, daß sie Hugo an ihrer Seite hatte“ (BS S. 147), gleichgültig.

zu müssen. Beates Verzweiflung findet in ihrer physischen Reaktion auf Fritzens Geständnis gegenüber Rudi (vgl. BS S. 141f.) sowie in ihrem sofortigen Entschluss zum Suizid Ausdruck. Dieser kann durch die Option, mit Hugo zu verreisen, sowie durch die Notwendigkeit, sich um ihn in seiner eigenen Not zu kümmern, lediglich aufgeschoben, jedoch nicht abgewendet werden. Die Offenbarung von Privatem, das durch seine Publizität zum Normverstoß wird und daher gesellschaftliche Folgen für die bisher stets integrierte sowie integre Beate nach sich ziehen würde, kann somit als einer der differenten Gründe für Beates Selbstmord gesehen werden.

7.2 Beates Weiblichkeitskonstruktionen

Beate Heinold zeigt sich in *sex* und *gender* als eindeutig weiblich. Ihr Begehren ist durchgängig auf Männer gerichtet und damit als heterosexuell zu klassifizieren; eine Abweichung von der Norm der Jahrhundertwende wird jedoch in der promiskuitiven sowie inzestuösen Ausrichtung dieses Begehrens deutlich, die allerdings erst im Verlauf der Novelle durch verschiedene Prozesse hervorgerufen wird, nachdem Beate zunächst als angepasste Mutter und Witwe präsentiert wurde. Dabei wird sie – bedingt durch die personale Erzählweise – vorrangig durch Beschreibungen des Erzählers sowie ihre in erlebter Rede und innerem Monolog dargebotene Innerlichkeit konstruiert.

Da die Erzählperspektive die Gedanken und Gefühle anderer Figuren ausspart, können lediglich deren wörtliche Aussagen zur Analyse Beates herangezogen werden. Außerdem ist Beates Beziehung zu Baronin Fortunata Schön von besonderer Relevanz, da Fortunata zu Beginn der Novelle aufgrund ihrer Normverstöße als Beate kontrastierende Figur dient, von der Beate sich aktiv abzuheben versucht. Im Textverlauf empfindet Beate jedoch eine deutliche Annäherung an Fortunata. Zusätzlich zur analogen Namensgebung ist der Beate und Fortunata im Vergleich konstruierende „vestimentäre[…] Kode, der die beiden Figuren nach Kleidung, Haarfarbe, Schminke etc. klassifiziert“[687], bedeutsam; wobei mit Beate und Fortunata „jeweils […] eine bürgerliche und eine abweichende Version einander gegenübergestellt“[688] werden.

[687] Lukas: Das Selbst und das Fremde, S. 41.
[688] Ebd., S. 41.

7.2.1 Konstruktionen normkonformer Weiblichkeit

Beate wird zu Beginn der Novelle in ihrer mütterlichen Sorge um Hugo gezeigt, wenn sie dessen Schlaf beobachtet. Ihre Beunruhigung wird durch eine kummervolle Anspannung ihres Sohns ausgelöst, die Beate bereits in den letzten Tagen aufgefallen ist und die sie darauf zurück führt, „daß sich in Hugo irgend etwas vorbereitete oder vollzog, was sie längst erwartet und was sie doch nie für möglich gehalten hatte“ (BS S. 78); womit Beate sich auf eine unglückliche Verliebtheit und damit verbunden Hugos Erotisierung bezieht. Diese verursacht zugleich einen Ablösungsprozess Hugos von seiner Mutter, der ihn ihr „fremd und verschlossen“ (BS S. 79) erscheinen lässt, obwohl beide bisher stets ein enges, vertrauensvolles Verhältnis zueinander hatten (vgl. BS S. 78f.). Den bürgerlichen Normen entsprechend präsentiert Beate sich demnach als liebevolle und umsorgende Mutter, die den mit dem Heranwachsen des Sohnes verbundenen Emanzipationsprozess verarbeiten muss. Dabei strebt sie nicht an, seinen Reifeprozess zu hemmen, sondern durch liebevolle Hilfestellung zu unterstützen.

In Beates fehlgeleiteter Wahrnehmung – sie glaubt durch Hugos Zimmertür „wie früher seinen ruhigen starken Kinderatem“ (BS S. 79) zu hören, obwohl ihr Sohn das Haus bereits verlassen hat[689] – kann jedoch ebenso ein Hinweis auf eine Entfremdung Beates von ihrem Sohn gesehen werden wie in Hugos grußlosem Fortgehen (vgl. BS S. 79f.). Da Hugo ausgegangen ist, kann Beate ihr Vorhaben, „in mütterlicher Zärtlichkeit sein Geheimnis zu erfragen“ (BS S. 79), nicht umsetzen, ist sich dennoch sicher, dass Hugo in Baronin Fortunata Schön verliebt sei und diese unglückliche Liebe sein Leiden verursache.

Die Wahl dieses Liebesobjekts bereitet Beate besondere Sorge, da sie Fortunata als inadäquate Partnerin für Hugo betrachtet, zumal diese „altersmäßig eher [als] ein Mutteräquivalent für ihn“[690] gelten kann. Ein weiteres Problem ergibt sich für Beate aufgrund von Fortunatas Reputation, da diese „ihren halbvergangenen Bühnenruhm nur einer schillernden Dirnenhaftigkeit verdankte“ (BS S. 80). Nicht sein sinnliches Interesse an

---

[689] Valérie Leyh konstatiert bezüglich der Wahrnehmungsstrukturen Beates: „Die im Text mehrfach als blind charakterisierte Protagonistin Beate orientiert sich immer wieder anhand von Geräuschen.“ Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede, S. 213. Zum einen ist festzuhalten, dass Beates Erotisierungsprozess mit einer geschärften Wahrnehmung einhergeht – insbesondere betrifft dies auch die visuelle Perzeption bzw. die Blickstrukturen. Zum anderen ist es in der oben zitierten Situation gerade Beates Gehör, das sie zu der falschen Annahme führt, Hugo sei noch in seinem Zimmer. Beates Wahrnehmung erscheint daher temporal beeinträchtigt; wobei weniger die von Valérie Leyh konstatierte visuelle als die oben belegte auditive sowie die während des Ausflugs auf die Bergwiese erwähnte taktile Perzeption betroffen ist.

[690] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 99.

sich löst demnach Beates starke Bedenken aus, sondern ihr Wunsch, dass Hugo möglichst „nicht mit Ekel aus seinem ersten Rausch erwachte“ (BS S. 80), was sie in einer Verbindung mit der Baronin nicht gewährleistet sieht. Daher ist Michael Titzmann zuzustimmen, dass es „nicht diese beginnende Erotisierung ihres Sohnes [sei], die sie ablehnt, sondern deren ‚Lustobjekt‘ Fortunata.“[691] Folglich plant Beate, „den geliebten Buben vor einem so kläglichen Abenteuer zu bewahren“ (BS S. 80) und präsentiert sich demnach als umsorgende Mutter.[692] Ob ihr dies möglich sein wird, bezweifelt Beate jedoch, wenn sie eine erste Korrelation zwischen Hugo und seinem Vater Ferdinand zieht, die nicht nur in einer äußeren Ähnlichkeit besteht, sondern auch in einer Art Wesensverwandtschaft, denn es

> rann auch dessen Blut in ihm, das dunkle Blut jener Menschen aus einer andern, gleichsam gesetzlosen Welt, die als Knaben schon von männlich-düsteren Leidenschaften durchglüht werden und denen noch in reifen Jahren Kinderträume aus den Augen schimmern (BS S. 80).

So wird deutlich, dass Hugo Beate bisher nicht nur „ihre Identität als Mutter [verbürgte]“[693] – die nun durch seine Erotisierung gefährdet wird –, sondern durch die beschriebene Parallelität zu seinem Vater Beate ebenfalls „die ständig präsente Erinnerung an Ferdinand“[694] ermöglicht, sodass Hugo insgesamt als Garant für die Stabilität ihrer Mutter- sowie Witwenrolle fungiert. Daher kann Bruce Thompson zugestimmt werden, dass „[h]er sense of loss when she realizes that Hugo is now attracted to other women is also perfectly natural in the circumstances.“[695] Der Ausdruck von Sorge um den Sohn – beispielsweise durch die oben beschriebenen Gesten der Beobachtung seines Schlafes oder des Lauschens nach seinem Atmen – kann demnach als performativer Akt gewertet werden, der in seiner stetigen Wiederholung Beates Mutterrolle sichert. Zugleich wird auch Beate selbst mit dieser für Hugo und Ferdinand konstatierten Leidenschaftlichkeit in Verbindung gebracht: „Rann das ihre [i.e. Blut, Y.R.] etwa träger?“ (BS S. 80) Hugos

---

[691] Ebd., S. 99.
[692] Bernd Oei konstatiert, dass Beate „hysterisch eifersüchtig auf die mutmaßlichen Annäherungsversuche ihrer Nachbarin an ihren pubertierenden Sohn Hugo [reagiere], was nur auf ihr eigenes sexuelles Verlangen zurückzuführen ist. Berta [sic! Gemeint ist Beate; Y.R.] projiziert dabei ihre libidinösen Wünsche in andere Frauen hinein.“ Zwar kann der Parallelität von Hugos Erotisierung zu Beates wieder aufkommendem Begehren zugestimmt werden, dennoch richtet sich dieses wie oben erläutert zunächst noch nicht konkret auf Hugo, sodass dieser Interpretation Bernd Oeis nicht zugestimmt werden kann. Oei: Eros und Thanatos, S. 25.
[693] Knorr: Experiment und Spiel, S. 133.
[694] Ebd., S. 133.
[695] Thompson: Schnitzler’s Vienna, S. 46.

Verliebtheit in Fortunata wird somit für Beate „zum katalysatorischen Ereignis“[696]. Auch dass Beate sich selbst der gleichen, von Leidenschaft umtriebenen Personengruppe zuordnet wie Ferdinand, kann als Form von Performativität interpretiert werden, durch die sie sich bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der Novelle als euphorisch Liebende konstruiert und derart auf ihr libertinäres Potenzial verweist.

Der Gedanke an die Gemeinsamkeiten Hugos und Ferdinands evoziert einen weiteren Erinnerungsprozess, der Beate mögliche Handlungsoptionen in Bezug auf Hugos unglückliche Verliebtheit verdeutlicht: Ebenso wie sie vor ihrer Ehe die alternde Geliebte Ferdinands aufsuchte, um von ihr eine Lösung des Verhältnisses zu fordern, entschließt Beate sich nun, auch von Fortunata zu verlangen, Hugo nicht näher zu kommen, sodass Beate sich nicht nur als besorgte, sondern (über)eifrig um das Wohlergehen ihres Sohnes bemühte Mutter zeigt. Ob der Entschluss zu einer Unterredung mit Fortunata – statt zu einem klärenden Gespräch mit Hugo – nun als positiv oder negativ gewertet wird, ist dabei von geringerer Relevanz als die erneute Parallelisierung Hugos mit Ferdinand[697] sowie die Unkonventionalität und Aktivität dieses Schrittes. Beates Überlegungen münden also in einem performativen Akt, sodass ihre mütterlichen Qualitäten derart nicht mehr lediglich über ihre Gefühle und Gedanken, sondern durch konkrete Handlungen evident bzw. nach außen sichtbar werden.

Die mit Hugos Reifeprozess einhergehenden Veränderungen werden außerdem durch äußere Anreize an die Protagonistin herangetragen, wenn Baumeisters Arbesbacher Beate fragt: „‚Na, wie wird uns denn zumut sein, […] wenn wir so plötzlich einen erwachsenen Sohn haben, der auf die Universität geht, sich duelliert und den Weibern die Köpfe verdreht?‘“ (BS S. 83). Schließlich hat die Mutterrolle eine wesentliche Funktion für Beates Identität; zumal ihr Alltag nicht von anderweitigen Positionen in Ehe oder Beruf ausgefüllt ist. Dementsprechend begründet auch Fortunata ausschließlich mit der Mutterrolle Beates, dass diese den Verlust Ferdinands grundsätzlich habe verwinden können (vgl. BS S. 90), sodass sie Mutterschaft demnach als eine Form von Substitut konstruiert. Daher gefährdet Hugos Reifeprozess Beates bisherige Identität maßgeblich,

---

[696] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 99. Auch Caren Kollek erläutert die Wirkung, die Hugos Entwicklungsprozess auf seine Mutter ausübt: „Der Erotisierung Hugos kommt eine katalytische Funktion zu, denn die gefährdet einerseits die Mutterrolle Beates und löst ferner auch ihre Reerotisierung aus.“Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 88.

[697] Auch Michael Titzmann weist darauf hin, dass „Vater und Sohn […] hier also ein erstes mal äquivalent gesetzt“ werden. Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 99.

indem ihr Engagement innerhalb ihrer Mutterrolle durch seinen Erwerb von Autonomie obsolet wird.

Die Ankunft von Hugos Schulfreund Fritz begrüßt Beate daher als willkommene Ablenkung für Hugo, denn die von den Jugendlichen geplanten Bergwanderungen betrachtet sie durch die körperliche Betätigung im Freien als „schön und […] heilsam“ (BS S. 86), wobei die Hoffnung auf Rekonvaleszenz zugleich eine Korrelation von (Hugos) Begehren mit Krankheit impliziert. Fritzens Besuch zeigt zunächst die erwünschte Wirkung, da Beate Hugo und Fritz im Garten bei kindlich-ausgelassenem Spiel vorfindet. Hugo begrüßt seine Mutter außerdem, indem er sie „nach Wochen zum erstenmal, kindlich, stürmisch auf beide Wangen“ (BS S. 99) küsst und zeigt sich in „unbefangener Lustigkeit“ (BS S. 101). Beate bemerkt zusätzlich, dass Hugo im Vergleich mit Fritz „etwas unelegant und knabenhaft aussah, aber es berührte sie zugleich angenehm“ (BS S. 100). Das lebhafte Spiel mit dem Schulfreund kann dementsprechend als ein performativer Akt betrachtet werden, der Hugos Kindlichkeit fokussiert; auf Beate wirkt dieses Verhalten intelligibel, da sie Hugos Aussehen während des Spiels als knabenhaft einschätzt. Durch den Begrüßungskuss integriert er sie außerdem erneut, wo er sie zuvor durch das Fortgehen ohne Verabschiedung ausgeschlossen hatte. Mit der Konstruktion Hugos als Junge geht einher, dass Beates Mutterrolle an Relevanz zurückgewinnt, sodass sie sich sicherer und zufriedener fühlt. Über das jungenhafte Aussehen findet außerdem eine weitere Parallelisierung Hugos mit Ferdinand statt: „Und es ist auch noch immer sein Kindermund, der volle rote, süße Kindermund! Freilich, den hatte sein Vater auch. Immer diesen Kindermund und diese Kinderaugen.“[698] (BS S. 101) Diese Verknüpfung Ferdinands mit Kindlichkeit wird zusätzlich von Direktor Welponer bestätigt, der ihn als „Jugendmensch“ (BS S. 111) kategorisiert,[699] während er selbst im Gegensatz dazu als „ein Altgeborener“ (BS S. 111) einzuordnen sei. Außerdem kann die Parallelisierung Hugos mit seinem Vater über diese kindlichen Merkmale bereits als „brief

[698] Michael Titzmann deutet diese Relation von Infantilität und mit normüberschreitender Sexualität verbundenen Figuren in doppeltem Sinn, „daß die Welt nicht-normierter Sexualität einerseits positiv die Erhaltung einer bestimmten Kindlichkeit als eines sozial noch wenig normierten und deformierten Zustandes, andererseits negativ aber die Verweigerung des Erwachsenenstatus impliziert.“ Michael Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 108.

[699] Direktor Welponer erläutert im Zusammenhang mit Ferdinands Kategorisierung als Jugendmensch, dass diese „immer jung, ja Kinder“ (BS S. 111) blieben und „daher genötigt [seien], eine Maske nach der anderen vors Gesicht zu nehmen, wenn Sie unter den anderen Menschen nicht allzusehr auffallen wollen“ (BS S. 111). Diese Ausführungen können als Teil der im weiteren Verlauf noch eingehender betrachteten (zwanghaften) Maskerade Ferdinands eingestuft werden.

subtle anticipations of the final outburst of incestuous feelings“[700] gewertet werden. Darüber hinaus kann eine Unterteilung in ‚Jugendmenschen‘ und ‚Altgeborene‘ als Phänomen erkannt werden, das auch der Protagonist von Franziska zu Reventlows Roman „Herrn Dames Aufzeichnungen“ thematisiert. Dieser ordnet sich selbst in letztere Kategorie ein. Isabelle Stauffer erkennt in dieser Selbstkategorisierung des Helden eine Entsprechung mit „[d]em dekadenten Generationsgefühl“ [701].

Wenn Beate durch Fritzens Besuch auch erfährt, dass Hugo ihr bereits vor der Sommerreise nächtliche Vorstadtbummel verschwiegen hat (vgl. BS S. 106), ist sie Fritz dennoch für seinen Besuch „im Innersten dankbar“ (BS S. 106), da sie diesem Hugos neu gewonnene Unbefangenheit zuschreibt. Die Erkenntnis, dass Hugo sein Interesse an Fortunata jedoch nicht aufgegeben, sondern seine Beziehung zu dieser im Gegenteil noch vertieft haben könnte, gewinnt Beate erst, als sie ihn nicht wie vermutet bei der Gesellschaft im Seehotel vorfindet (vgl. BS S. 115f.). Beate macht sich daher Selbstvorwürfe, nicht hinreichend versucht zu haben, ihn von Fortunata fernzuhalten:

> Mit ihrem Besuch bei Fortunata hatte sie sich eingebildet, aller mütterlichen Pflichten auf einmal ledig zu werden, von da an hatte sie’s gehen lassen, wie es ging; – aus Bequemlichkeit, aus Müdigkeit, aus Feigheit nichts sehen, nichts wissen, nichts denken wollen. (BS S. 118)

Beates eigene, erneut belebte Sinnlichkeit sowie ihre von Fritzens Besuch hervorgerufene Sorglosigkeit bedingen demnach eine Mäßigung ihrer Beunruhigung um Hugo. Ebenso erbittert über ihr Versagen wie über Hugos von ihr nun als Tatsache betrachtetes Verhältnis mit Fortunata und ihrem eigenen Begehren wieder bewusst werdend, beginnt Beate noch in der gleichen Nacht ein Verhältnis mit Fritz und manifestiert so einen neuen Status für sich. Mit ihrer Rolle als Geliebte geht zugleich einher, dass ihre mütterliche Sorge um Hugo abermals zurücktritt und sie stattdessen ihr eigenes gegenwärtiges sowie vergangenes Begehren fokussiert.

„Beates Beschäftigung mit der Sexualität des Sohnes führt katalysatorisch zur Beschäftigung mit der eigenen früheren Sexualität, zu einer nachträglichen Bewußtwerdung und Reinterpretation eigener ehelicher Vergangenheit“[702]; diese Neubewertung ist jedoch nicht als plötzliche Erkenntnis sondern als Prozess zu sehen, der durch diverse Ereignis-

[700] Thompson: Schnitzler’s Vienna, S. 46.
[701] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 199.
[702] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 101.

se vorangetrieben wird. Denn eingangs verfügt Beate „über einen Gedächtnisschatz an idyllischem Ehe- und Familienglück“[703]. Neben der ehelichen Harmonie und der bereits angesprochenen Verknüpfung Ferdinands mit Jugend und Kindlichkeit, eröffnet Beate hier bereits die Relation ihres Gatten mit seinen Theaterrollen auch im privaten Bereich sowie die Faszination, die diese Maskeraden auf Beate ausübten, wenn Ferdinand sie „mit seinen hellen Kinderaugen, die an fernen, doch nie zu vergessenden Märchenabenden so wundersam heldenhaft und todesschwer zu blicken vermochten“ (BS S. 77), ansah. So wird an dieser Stelle bereits ein Hinweis auf die leidenschaftlich erotische Komponente der Beziehung gegeben; zumal Beate dieser Situationen „mit Seufzern, wie sie nun unwillkürlich auf ihren Lippen vergingen“ (BS S. 77), gedenkt. Beate konstituiert sich demnach mittels ihrer Gedächtnisübungen als ihren verstorbenen Ehemann immer noch liebende und somit mustergültige Witwe, deren „Erotik an die Legalität der Ehe gebunden“[704] ist. Daher schließt Beate eine Wiederverheiratung zunächst aus, obwohl Ferdinand zu Lebzeiten „sein Andenken nicht anders geweiht [wünschte] als durch heiteres Erinnern, ja durch ein unbekümmertes Ergreifen neuen Glücks“ (BS S. 77). Diese Weigerung Beates ist nicht in einem Mangel an möglichen Bewerbern begründet, sondern im anhaltenden Gefühl der Verbundenheit zu Ferdinand. Die individuelle, auf Ferdinands Persönlichkeit bezogene Liebe Beates scheint demnach über dessen Tod hinaus ihre Treue zu ihm zu gewährleisten. Dementsprechend ist Ferdinand zunächst Beates einziger Partner.

Dass sich dessen erotische Attraktivität auf Beate v.a. in seinen beruflich bedingten Maskeraden begründet, die ihr sinnliche Vielfältigkeit und Abwechslung garantieren, hat sie ihm selbst gestanden. Diesbezüglich ist bereits erläutert worden, dass Beate auf diese Weise eine normkonforme Möglichkeit nutzt, um ihr polygames Begehren in sozial legitimierter Form auszuleben. Auf geschlechterperformativer Ebene kann darüber hinaus mit Konstanze Fliedl gefolgert werden, dass Ferdinands Beruf „die souveräne Rollenvielfalt, in der ein Mann auftreten kann [symbolisiere]. Dem männlichen Prärogativ, sich eine Identität zu wählen, steht die eng definierte und sozial streng überwachte Frauenrolle gegenüber.“[705] In seiner auch privaten Verkörperung unterschiedlicher Rollen macht Ferdinand demnach sichtbar, dass seine Männlichkeit keine natürlich gegebe-

[703] Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 179.
[704] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 17.
[705] Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 161f.

ne, sondern stets neu zu konstruierende ist; wobei nicht allein entscheidend ist, dass seine Maskulinität immer wieder neu hergestellt wird, sondern auch, dass es ihm möglich ist, diese stetig anders auszugestalten, sodass er in nicht näher beschriebenen performativen Akten beständig andere Formen von Männlichkeit produziert. Nur so kann Beates Begehren dauerhaft auf ihn allein gerichtet bleiben, statt sich auf mehrere unterschiedliche Männer zu verteilen. Zugleich wird der Zitat-Charakter dieser Performativität offenbar, da er die Männlichkeit der Rollen(-vorbilder) so erfolgreich imitiert, dass Beate diese in Ferdinands jeweiliger Aufführung als – immer wieder exemplarisch aufgezählt – Richard, Cyrano und Hamlet er- sowie anerkennt. Seine Darstellungen sind dabei nicht an soziokulturellen, sondern an künstlerischen Mustern orientiert und offenbaren sich so als „Kopien ohne Original“[706], zumal seine Aufführungen von Männlichkeit stets auf Theaterrollen und somit auf Fiktionen verweisen.

Zwar zeigt sich „Erotik für Beate an den Wert der individuellen und dauerhaften Liebe gebunden“[707], ihr Begehren wird jedoch zugleich als intensiv und leidenschaftlich offenbar, wenn sie durch eben diese Performativität Ferdinands ein – zumindest fantastisch – abenteuerlich-libertinäres Leben innerhalb einer legitimierten Beziehung führt (vgl. BS S. 80f.). Um diese Beziehungsform ausleben zu können, versucht sie vor ihrer Ehe, Ferdinands Verhältnis zu seiner damaligen, deutlich älteren Geliebten zu lösen, indem sie diese auffordert, sich von Ferdinand zu trennen. Beate erfährt zwar „eine spöttisch-verletzende Abweisung“ (BS S. 81) und muss noch ein Jahr warten, bis Ferdinand und dessen Geliebte sich trennen, „aber daß jene Unterredung den ersten Anlaß hierzu bedeutet, daran hätte Beate nicht zweifeln können, auch wenn ihr Gatte nicht selbst, immer wieder […] die Geschichte mit heiterem Stolz zum besten gegeben hätte.“[708] (BS S. 81) Theodor Reik deutet Beates Versuch, die vorherige Beziehung Ferdinands zu beenden, psychoanalytisch als „Tendenz zur Rettung der geliebten Person“[709], die sich laut Sigmund Freud eigentlich auf einen Typus männlicher Objektwahl bezieht,

[706] Lindhoff: Zwischen Hysterie und Androgynie, S. 95.
[707] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 17.
[708] Konstanze Fliedel weist auf die Analogie der Konfrontation Beates mit der älteren Geliebten zu der in Friedrich Schillers „Kabale und Liebe“ dargestellten weiblichen Rivalität hin: „[D]a Ferdinand später diese Geschichte ‚mit heiterem Stolz‘ erzählt, wird der Leser auch an einen anderen Ferdinand denken dürfen, und an die Szene zwischen Luise Miller und Lady Milford, die seinetwegen ausgefochten wird.“ Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 179.
[709] Reik: Arthur Schnitzler als Psycholog, S. 137.

hier allerdings „in einer Frau erwacht“[710] sei. Folgt man dieser Interpretation, würde sich Beates Konstruktion als Braut nach einem gesellschaftlich als männlich ausgewiesenen Muster konstituieren. Wertet man diese Rettungstendenz jedoch in Verbindung mit Mütterlichkeit, ergibt sich eine rein weiblich konnotierte Konfiguration dieses Verhaltens. Theodor Reik fasst daher zusammen: „Sie [i.e. Frauenfiguren, die die Rettungstendenzen mit dem Mütterlichen verbinden; Y.R.] benehmen sich auch Gatten gegenüber wie Mütter.“[711] Diesen Interpretationsansatz zugrunde legend kann in dieser Situation eine Vorausdeutung auf den Inzest gesehen werden, da sich einerseits der Rettungsversuch Beates bezüglich Hugos Verliebtheit in Fortunata wiederholt, und andererseits weil sie vor bzw. in ihrer Ehe auch in Bezug auf ihren Partner die Position einer Mutterfigur[712] innehat.

Diese kann ihr ebenfalls in ihrer späteren Beziehung zu Fritz Weber zugeschrieben werden. Bei ihrer ersten Begegnung am Bahnhof reagiert sie noch reserviert und ablehnend auf seine Flirtversuche und will ihn aus Gründen des Anstands distanziert siezend mit „Herr Weber“ (BS S. 85) anreden, sodass zusammengefasst werden kann, dass Beate „geradezu verzweifelt am ‚guten Ton‘ und dem ‚richtigen Benehmen‘ festzuhalten“[713] versucht. Nachdem er sie durch eine galante Bemerkung zum Lachen gebracht hat und sie nun „statt des eleganten jungen Herrn“ (BS S. 86) den Jungen vor sich sieht, „den sie schon seit seinem zwölften Jahre kannte“ (BS S. 86), wechselt sie jedoch zum vertrauten „Fritzl“ (BS S. 86). Dadurch, dass Fritz die siezende Anrufung ablehnt und um eine freundschaftlichere Variante bittet, kann er sich Beate gegenüber in einem performativen (Sprech-)Akt einerseits als ‚harmloser‘ Junge, andererseits als Vertrauter konstituieren. Derart öffnet er den Raum für einen herzlichen Umgang – und perspektivisch auch die spätere intime Beziehung. Dass Beate recht schnell zum innigeren „Fritzl“ übergeht, markiert ihre Zustimmung sowie die Annahme seiner Identität als Junge.

Durch die zunächst distanzierte Anrede Fritzens wird zugleich die Relevanz, die ihre Wirkung auf andere sowie die sichtbare Konformität mit gesellschaftlichen Normen für Beate hat, deutlich. Aus diesem Grund widersteht sie auch der „Versuchung“ (BS S. 87)

---

[710] Ebd., S. 137.
[711] Ebd., S. 138.
[712] Beate erinnert sich außerdem, dass sie Ferdinand häufig getröstet habe, wenn dieser sich in ihrem Schoß ausweinte (vgl. BS S. 145) – auch dieses Verhalten kann als mütterlich-beruhigende Geste gedeutet werden; zumal dieses sich außerdem zwischen Beate und Hugo wiederholt (vgl. BS S. 145).
[713] Saxer: Die Sprache der Blicke verstehen, S. 79.

sich im See abzukühlen, während Fortunata zugibt, zweimal täglich dort zu baden (vgl. BS S. 89), sodass Caren Kollek zugestimmt werden kann, dass sich hier manifestiere, „dass der bürgerliche Raum mit einem Potential an Selbstbeherrschung und Selbstbegrenzung korreliert ist, das dem Raum der Abweichung gänzlich fremd ist.“[714] Diese Selbstkontrolle sowie die Einhaltung sozialer Richtlinien berücksichtigend kann konstatiert werden, dass „Beate Heinolds gesellschaftliches Auftreten meist souverän“[715] ist, wobei Abweichungen von dieser Sicherheit lediglich „in spezifischen Situationen, z.B. während der Unterredung mit Fortunata“[716], erkennbar sind. In dieser zeitweiligen Unsicherheit sieht Sibylle Saxer ein Verhaltensmuster, das dem Bertha Garlans ähnelt, während Beate in der Regel „[m]it ihrer Souveränität in der Gesellschaft […] eher an die Figur der Anna Rupius als an jene Berta Garlans“[717] erinnert.

Nach diesem Gespräch nimmt Beate „erste erotische Veränderungen an sich wahr“[718], sodass „sich das erotische Potential erst nach dem Verlassen des gewohnten, bürgerlichen Raumes bemerkbar“[719] macht. Obschon Beate diese Veränderungen wahrnimmt, hält sie zunächst jedoch so weit es ihr möglich ist an ihrer Rolle als ehrbare Witwe fest. So lehnt sie Doktor Bertrams Einladung, ihn zum Tee zu besuchen, mit der Bemerkung, er sei „wohl verrückt geworden“ (BS S. 108), konsequent ab und merkt, dass sie ihn dennoch „ganz gegen ihren Willen wie ermutigend“ (BS S. 108f.) ansieht. Beate versucht demnach, ihre Sinnlichkeit zu unterdrücken, die gegen ihr Bestreben immer wieder hervorkommt, sodass verbale und gestische Sprache einander widersprechen. In der Vergegenwärtigung ihrer Liebe zu Ferdinand lehnt Beate Annäherungsversuche anderer Männer ab, sodass sie sich selbst als „[r]uhig, ohne Anfechtung […] durchs Dasein“ (BS S. 110) wandelnd beschreibt und sich Ferdinands „in unbeirrter Treue“ (BS S. 110) erinnert. Daher meint sie, an die Option, „jemals Glück oder Lust zu empfinden, jemals wieder einem Mann anzugehören […] nicht ohne Widerwillen, ja ohne Grauen denken“ (BS S. 111f.) zu können; und dies auch wenn in schlaflosen Nächten „unbestimmte Regungen der Sehnsucht durch ihr Blut rauschten und ziellos vergingen.“ (BS S. 112) Obwohl Beates Begehren demnach immer wieder präsent ist, verweigert sie, dieses auf

[714] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 19.
[715] Saxer: Die Sprache der Blicke verstehen, S. 186.
[716] Ebd., S. 186.
[717] Ebd., S. 186.
[718] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 40.
[719] Ebd., S. 39.

einen anderen Mann zu richten, da sie Ferdinands Individualität über die Persönlichkeiten anderer Männer stellt und so an ihrer Liebe zu ihm festhält; ihre Treue basiert demnach nicht auf einem authentischen, natürlichen Gefühl, sondern ist mittels Erinnerungsarbeit hergestellt.

Nachdem Beate auch Direktor Welponer vielsagend zugelächelt hat, ohne dies eigentlich zu wollen, verabschiedet sie sich „ein wenig auch zu ihrer eigenen Überraschung" (BS S. 112) von der Gruppe, fühlt sich Hause jedoch einsam: „Aber gleich drängte sie diese Regung wieder zurück, etwas beschämt, daß sie den Reiz der Geselligkeit schon so völlig verfallen und der wehmutsvolle Zauber für immer verflogen sein sollte" (BS S. 114). Ihrem Selbstbild der immer noch in der Liebe zum verstorbenen Mann aufgehenden Witwe wird sie an dieser Stelle also nicht gerecht. Daher geht sie in den Garten, um die Erinnerung an Ferdinand aufzufrischen und sich ihres Status als trauernde Witwe zu versichern. Dies gelingt ihr sogleich, denn „[h]ier kam allmählich die ersehnte linde Trauer über sie" (BS S. 114). Durch die bewusste Herbeiführung von Erinnerungen an den verstorbenen Ehemann, evoziert Beate demnach das Gefühl der Trauer sowie der fortdauernden Treue und versucht so, sich anhand dieser von einer Witwe geforderten Attribute als liebevoll Trauernde zu konstituieren. An diesem Prozess ist besonders relevant, dass Beate ihren Status nicht vor ihren Bekannten bzw. in der Öffentlichkeit, sondern vor sich selbst manifestiert. Karin Daniela Gilbert konstatiert diesbezüglich, dass Beate – ebenso wie Ferdinand – eine Maskerade annimmt, wobei diese Verstellungen bei Beate als „composites of societal and familial expectations"[720] zu kategorisieren sind: „Repeatedly she attempts to convince herself that the masks fit"[721]. Die an eine Witwe gestellten Anforderungen werden damit als nicht natürlich, sondern vielmehr als oktroyiert sichtbar, sodass Beate ein entsprechendes Verhalten performativ durch Erinnerungsarbeit herstellen muss. Michael Titzmann erläutert außerdem die durch die Verinnerlichung von sozialen Leitlinien bedingte gesellschaftliche Repräsentativität dieses Einzelfalls:

> Die durch Sozialisation erworbene personenfremde Norm im Subjekt ist die Präsenz der Gesellschaft in der Person: nicht nur um (Individual-)Psychologisches geht es hier, sondern um Soziales, Mentalitätsgeschichtliches, für das der erzählte Individualfall repräsentativ ist.[722]

[720] Gilbert: The Erotic Triangle, S. 216.
[721] Ebd., S. 216.
[722] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 102.

Beates Bemühungen, sich selbst als immer noch trauernde Witwe zu konfigurieren, sind jedoch nicht von dauerhaftem Erfolg, denn sie sieht sich im weiteren Nachsinnen mit Doktor Bertram auf der Alm. Dies allerdings nicht als Wunsch, sondern „gleich einer Gespenstererscheinung“ (BS S. 114), sodass dieser Gedanke nahezu visionären Charakter erhält. Außerdem verbringt sie den Abend entgegen ihrer Absicht nicht in Gedanken an und – damit einhergehend – Trauer um Ferdinand, sondern in Gesellschaft und beginnt schließlich ihr Verhältnis mit Fritz, sodass sie spätestens zu diesem Zeitpunkt, den von der Gesellschaft und ihr selbst an sie gerichteten Ansprüchen nicht mehr gerecht wird.

7.2.2 Konstruktionen normüberschreitender Weiblichkeit

Neben Beate kommt Fortunata eine zentrale Position innerhalb der Novelle zu, da sie die Protagonistin zu Beginn durch ihre stete Überschreitung von Normen sowie die Präsentation einer libertinären Lebensweise kontrastiert. Im Verlauf der Novelle nähert Beate sich jedoch immer weiter an Fortunata und die ihr zugeordneten Attribute an. Wolfgang Lukas erläutert die Repräsentativität der beiden Frauenfiguren für grundsätzlich divergierende Erotik-Konzepte: „In *Frau Beate* hingegen scheint genau diese individualisierende und tendenziell leidenschaftliche Erotik das bürgerliche und vertraute Modell der Heldin zu sein, während Fortunata die unverbindliche Erotik ohne Liebe repräsentiert.“[723] Zugleich weist er zu Recht darauf hin, dass auch Beate prinzipiell vom bürgerlichen Muster abweicht: „Was an der ehelichen Beziehung Beates jedoch als intensiv und exzeptionell erlebt wurde, erweist sich eben gerade als das Abweichende und gegen das übliche Ehemodell Verstoßende.“[724]

Die beiden Frauen treffen nur in einer Situation direkt aufeinander; und zwar wenn Beate Fortunata aufsucht, um sie zu bitten, sich von Hugo fernzuhalten – diese ist im Übrigen auch die einzige Textstelle, in der Fortunata selbst zu Wort kommt. Auf diesen Besuch bereitet Beate sich durch eine „besondere[…] Sorgfalt“ (BS S. 82) beim Ankleiden vor, wodurch sie sich durch das Herstellen äußerer Akkuratesse – einem bewusst performativem Akt – zugleich eine innere Sicherheit verschafft, da sie sich derart „froh, jung und ihrer Sache gewiß“ (BS S. 82) auf den Weg zu Fortunata begeben kann. Von dieser äußeren Exaktheit hebt sich Fortunatas legeres Auftreten ab, denn sie liegt „in

[723] Lukas: Das Selbst und das Fremde, S. 28.
[724] Ebd., S. 28.

einem geflochtenen Streckstuhl auf der Veranda“ (BS S. 87f.), während sie Beate einen „gepolsterten Korbsessel“ (BS S. 89) als Sitzgelegenheit anbietet. Dass ihr „langes weißes, mit Klöppelspitzen besetztes Hauskleid“ (BS S. 89f.) den Hals frei lässt, zeugt ebenfalls von Fortunatas Ungezwungenheit, die jedoch nicht von Nachlässigkeit gekennzeichnet ist, sondern von Sinnlichkeit und einer Betonung ihrer physischen Reize; zumal „Fortunatens Füße nackt in den Sandalen staken, und […] sie unter dem weißen Leinenkleid nichts weiter anhatte“ (BS S. 90). Ebenso wie Beate nutzt demnach auch Fortunata die Wahl ihrer Kleidung, um eine spezifische Form von Weiblichkeit herzustellen; wobei Fortunatas Erscheinungsbild ebenso wie ihre Gestik auf eine libertinäre Haltung verweisen. Diese Form der Darstellung wird ergänzt durch weitere körperliche Attribute wie das „rötlich gefärbte“ (BS S. 89) Haar sowie ihr „stark gepudert[es] [Gesicht]; nur die Nasenspitze schimmerte rötlich, und dunkelrot die offenbar geschminkten Lippen.“ (BS S. 90) Die Betonung der von Fortunata genutzten Hilfsmittel, also dem Make-up sowie der Haarfärbung, verweisen auf die Künstlichkeit ihres Äußeren sowie auf die Absicht, eine bestimmte Wirkung zu erzielen und derart eine spezifische Form von Weiblichkeit performativ mittels äußerer Merkmale zu erzeugen.

Beate fühlt sich durch Fortunatas Aussehen zwar an einen Pierrot erinnert (vgl. BS S. 90), erkennt aber auch etwas „spöttisch-nixenhaft[es]“ (BS S. 90) in Fortunatas Blick. Während bereits die rot gefärbten Haare auf Fatalität und (gefährliche) Sinnlichkeit verweisen, wird ihre Relation zum Topos der Nixe durch die von Fortunata selbst erörterte Korrelation zum Wasser zusätzlich unterstrichen; so erläutert sie Beate gegenüber, dass sie zweimal täglich ausgiebig badet (vgl. BS S. 89).[725] Caren Kollek stellt diese Gewohnheit Fortunatas in Zusammenhang mit Beates selbstbeherrschtem Verzicht: „Signifikant ist auch, dass Fortunata der Versuchung des Wassers nicht widerstehen kann, während Beate sich ebenfalls vom Wasser angezogen fühlt, dieser Versuchung aber nicht nachgibt“[726]. Ebenso relevant ist Fortunatas Routiniertheit, da sie erklärt: „Aber wenn man so viele Wässer kenne, wie sie, Binnenseen und Flüsse und Meere, dann komme man erst darauf, daß jedes Wasser gewissermaßen seinen eigenen Charakter habe“ (BS S. 89). Diese Erfahrenheit bezüglich des Badens in unterschiedli-

[725] Caren Kollek erkennt in „Fortunatas ausgiebige[n] Badegewohnheiten […], dass sie stark mit dem Element Wasser und folglich auch mit Natur korreliert ist“. Diese Verbindung zur Natur kontrastiert Fortunatas durch Make-up und Haarfärbung evozierte künstliche Weiblichkeit. Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 19.
[726] Ebd., S. 19.

chen Gewässern kann auf den erotischen Bereich und damit die Beziehungen zu unterschiedlichen Männern übertragen werden. Dass Fortunata Beate scherzend fragt, ob diese ein „Sonnen- und Staubbad“ (BS S. 88) nehmen wolle, kontrastiert demnach nicht nur ihre Ungezwungenheit bezüglich des Badens im See, sondern spielt auch auf erotische Defizite Beates an, die mit ihrem Status als abstinente Witwe einhergehen.

Fortunatas Verknüpfung mit dem Wasser kulminiert schließlich in einer körperlichen Ähnlichkeit, wenn in ihren Augen erst „ein grünes Schillern“ (BS S. 94) zu sehen ist und diese dann „groß, grau und klar“ (BS S. 94) aussehen und so zugleich ihren Gemütszustand reflektieren. Beate ist es sogar, „als wenn von Fortunata ein feuchter Duft ausginge wie von Schilf und Wasserrosen“ (BS S. 90). Gerade mittels der Veränderung der Augenfarbe hin zu Wasser-ähnlichen Nuancen kann eine thematische Parallele zu in Henrik Ibsens „Die Frau von Meer“[727] (Originaltitel „Fruen fra havet“; Erstausgabe 1888; Uraufführung 1889) verwendeten Motiven gesehen werden. Eine weitere Analogie findet sich in Ellida Wangels Faszination für das Meer, die Fortunata (ebenso wie Beate) in der vom Wasser für sie ausgehenden Attraktion teilt. Beates wiederholte Benennung des Barons als „Kapitän“ (BS S. 107) bzw. „ferne[r] Kapitän“ (BS S. 152), obwohl dieser eigentlich „gar kein Kapitän war“ (BS S. 152), könnte außerdem auf den Ellida Wangel lockenden fremden (See-)Mann anspielen. Die zeittypische Relevanz der Ibsen-Rezeption ist bereits durch Ellen Olestjernes Teilhabe am Ibsenklub angedeutet worden; eine Anspielung auf ein Motiv aus Ibsens „Die Frau von Meer“ wird sich ebenso in der Analyse von Franziska zu Reventlows „Von Paul zu Pedro“ finden.

Zur Herstellung der libertinären Weiblichkeit Fortunatas trägt zusätzlich die Fremdeinschätzung ihrer Freundin Wilhelmine Fallehn bei: Obwohl Wilhelmines Vater sich, laut Fortunata, „aus Gram über ihren Lebenswandel“ (BS S. 91) erschoss, es also deutliche Hinweis auf Wilhelmines libertinäres Potenzial gibt, plant diese abzureisen, damit Fortunata ihren Verlobten nicht näher kennenlerne und zur Konkurrentin um diesen Mann werde (vgl. BS S. 92). Fortunata nimmt diese Anspielung auf ihre Ungezügeltheit zunächst eher fragend auf – „‚Was muß ich doch für eine gefährliche Frau sein‘“ (BS S. 92) –, um sie sodann doch zu bestätigen: „‚[…] Nunja, vielleicht hat sie recht. Ich bin wohl so. Ich kann ja wirklich nicht für mich einstehen.‘“ (BS S. 92) Trotz ihrer Ehe mit

[727] Jochen Schmidt verweist darüber hinaus auf thematische Analogien zwischen Ibsens „Die Frau vom Meer“ und Schnitzlers „Der einsame Weg“ (Uraufführung 1904; Erstausgabe 1904). Vgl. Schmidt: Der einsame Weg. Vereinsamung und Entgrenzungsdrang, S. 131f.

dem Baron verheimlicht Fortunata demnach ihr Interesse an außerehelichen Beziehungen nicht,[728] sondern trägt dieses – ganz im Gegensatz zu Beate – an die Öffentlichkeit, sodass Beate „[e]ine solche Aufrichtigkeit, […] fast schon [als] Schamlosigkeit" (BS S. 92) empfindet; zumal diese Offenheit sicherlich auch zur Provokation Beates dient, die ihr Anliegen bezüglich Hugo gerade vorgetragen hat. Während des folgenden Gesprächs zeigt Fortunata sich außerdem überlegen sowie z.T. recht provokativ und offen, sodass gefolgert werden kann, dass Fortunata, „die Rolle der Verführerin"[729] genießt. Insgesamt ist daher Caren Kollek zuzustimmen, dass Fortunata „die Position einer unverbindlichen und entindividualisierten Erotik [repräsentiert], die weder an die Ehe noch an einen unaustauschbaren Partner oder an den Wert der Liebe gebunden ist."[730]
Ebenso wie Beate sich von Fortunata abgrenzt, ordnet auch Fortunata sich und Beate unterschiedlichen Frauentypen zu, die sie allerdings nicht näher konkretisiert, wenn sie zu bedenken gibt: „Frauen wie Sie haben da eine falsche Auffassung von Frauen – meiner Art." (BS S. 92) Stattdessen wird – neben der Ähnlichkeit zu ihrer Freundin Wilhelmine[731] – eine Parallele zu Ferdinand konstruiert, die sich nicht nur aus dem von beiden ausgeübten Beruf als Schauspieler bzw. Schauspielerin ergibt, sondern auch durch die Relation zur Jugendlichkeit, da auch Fortunata Beate mit einem „Kinderblick" (BS S. 92) betrachtet. Eine erste Parallele zwischen Beate und Fortunata wird dagegen über die Namensgebung hervorgerufen; schließlich verweisen beide Vornamen auf Glück, wobei diese

> innerhalb der gemeinsamen Klasse der mit Glück korrelierten Namen zwei oppositionelle Varianten [repräsentieren], ‚Beate' bedeutet die christliche/traditionelle und damit bürgerlich-übliche, ‚Fortunata' hingegen die heidnische und abweichende, nicht-bürgerliche Variante[732].

[728] Bezüglich der Ehe Fortunatas erläutert Michael Titzmann, „daß die Sexualität legitimierenden bürgerlichen Normen – Individualisierung des Partners, affektive Besetzung des Partners, Verpflichtung zu Treue und Dauer – für sie nicht gelten und, fast schlimmer noch, auch von ihrem Ehemann nicht eingefordert werden, den sexuelle Eskapaden der Gattin offenbar nicht stören". Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 99.
[729] Roşu: Frauenbilder in der österreichischen literarischen Moderne, S. 50. Elisabeth Eisserer kategorisiert Fortunata sogar als „dämonische Frau". Eisserer: Arthur Schnitzler als Seelenforscher, S. 42.
[730] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 17.
[731] Auch Wilhelmine war zeitweise am Theater tätig und hat einen eher fragwürdigen Ruf, sodass Fortunata zu dem Schluss kommt: „Sie kann es weit bringen." (BS S. 91).
[732] Lukas: Das Selbst und das Fremde, S. 41.

In die Namensgebung ist demnach sowohl die anfängliche Opposition als auch die spätere Annäherung der beiden Figuren bereits eingeschrieben.[733]

Wenn Fortunata abschließend auch zusichert, dass sie Hugo ignorieren werde (vgl. BS S. 95), ist Beate dennoch nicht sicher, ob sie „die Siegerin geblieben" (BS S. 96) sei, da Fortunata kurz zuvor noch erläutert hat, dass Schwüre in Liebesangelegenheiten nicht viel bedeuteten (vgl. BS S. 95), sowie dass sie niemals im Leben Vorsätze gehabt hätte, sondern sich vom Zufall leiten lasse (vgl. BS S. 92) und ihre eigenen Aussagen derart als inkonsequent erscheinen lässt. So kann Fortunata zum Abschied lächeln, während Beate „sich etwas dumm vor[kommt]." (BS S. 95) Zugleich bemitleidet und pathologisiert die Protagonistin Fortunatas Lebensweise jedoch, wobei Caren Kollek darauf hinweist, dass die „Pathologisierung des abweichenden Sexualverhaltens […] zu einer verminderten Schuldfähigkeit"[734] führt: „Es mochte nicht immer schön sein, solch ein Dasein, wie es Fortunata beschieden war. In gewissem Sinne war sie wohl, wie manche Frauen ihrer Art, innerlich zerstört, verrückt und kaum verantwortlich für das Unheil, das sie anrichtete." (BS S. 96) Mit dem nicht umgesetzten Gedanken, „daß man ja der Frau Baronin, als Ersatz gewissermaßen, einen eben angelangten hübschen jungen Herrn namens Fritz Weber hätte anbieten können," (BS S. 96) nähert Beate sich jedoch bereits an die Hinterlist Fortunatas an, wobei diese sicherlich nicht mit Fortunatas Grausamkeit,[735] die in der nicht näher erläuterten Misshandlung Hugos gipfelt, zu vergleichen ist. Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass schon Beates Idee der Substitution Hugos durch Fritz dessen Funktion „als ein Sohnersatz"[736] offenbart und Beate Fritz somit „bereits bei ihrem ersten Treffen unbewusst als einen potentiellen Erotikpartner und ein Äquivalent für Hugo wahr[nimmt]"[737]. Daher kann in dem Gedanken an den Tausch des Partners ein erster Hinweis auf Beates normüberschreitendes Erotikpotenzial gesehen werden.

Dass Beate prinzipiell das Potenzial hat, eine neue Beziehung einzugehen, wird über ihre physische Attraktivität offenbar. So äußert beispielsweise Frau Arbesbacher bewundernd: „Nein, wie schön die Frau heut wieder aussieht!" (BS S. 83) Und auch Beate

[733] Michael Worbs erkennt u.a. in der Namensgebung einen Hinweis darauf, „daß Beate und Fortunata, Mutter und Dirne, dichterische Abspaltungen der gleichen Person sind." Worbs: Nervenkunst, S. 244.
[734] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 18.
[735] Willa Elizabeth Schmidt konkretisiert diese Graumsamkeit Fortunatas: „Fortunata […] is a true villainess, totally selfish and ruthless in her actions". Schmidt: The Changing Role, S. 179.
[736] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 89.
[737] Ebd., S. 89.

selbst schätzt sich, obwohl sie einen fast erwachsenen Sohn hat, als – auch im Vergleich zu Fortunata – jung genug ein, um begehrt zu werden und merkt zugleich, dass auch sie (erneut) Begehren empfindet (vgl. BS S. 119). Dieses drückt sich, wie bereits angesprochen, nach dem Gespräch mit Fortunata zunächst in einer veränderten Wahrnehmung – auch dies ist eine weitere Parallele zu Bertha Garlan – aus. Dass sie selbst gerade aus einer „gesetzlose[n] Welt[…] […] emporgestiegen kam" (BS S. 97), lässt sie auch in der Villa Welponer an eine solche denken, wenn sie den beiden Tennis spielenden Geschwisterpaaren zusieht, eine erotisch aufgeladen Atmosphäre zu bemerken meint und überlegt,

> wie wohl dieser Abend endete, wenn mit einem Male durch irgendein Wunder alle Gebote der Sitte aus der Welt geschafft wären und diese jungen Leute ohne jedes Hindernis ihren geheimen, jetzt vielleicht von ihnen selbst nicht geahnten Trieben folgen dürften? (BS S. 97)

Ihren geschärften Blick führt Beate auf die Begegnung mit Fortunata zurück, denn sie meint, nur aufgrund dieser „sah sie ja heute, was ihren harmlosen Augen sonst immer entgangen war" (BS S. 97); wobei sie einschränkend zugibt, dass sie selbst durch ihre Beziehung zu Ferdinand und die damit einhergehende fantasierte Promiskuität ebenfalls Teil dieser nicht bürgerlichen Welt war. Daher ist Caren Kollek zuzustimmen, die Beates Perzeption mit ihrer Erotisierung verknüpft:

> Darüber hinaus erhalten die weiblichen Figuren mit dem Erwachen der eigenen Erotik einen neuen Blick für die Erotik anderer. Die erotische „Sprache der Blicke" […] kann erst dann verstanden werden, wenn eine gewisse Bereitschaft für Erotik vorhanden ist.[738]

Beates Aufmerksamkeit bezieht sich allerdings auch auf die Fremdwahrnehmung ihrer Person durch andere, sodass es ihr vorkommt, „als sähen die beiden jungen Männer sie an, wie sie noch niemals sie angesehen" (BS S. 97f.) hätten oder zumindest „wie sie es noch nie bemerkt hatte" (BS S. 98). Bei Doktor Bertram erkennt sie sogar ein besonderes Interesse an ihrer Person, das sich nicht nur durch einen ihren Körper musternden Blick, sondern auch durch einen langen Kuss auf ihren Finger sowie ein freches Lächeln ausdrückt (vgl. BS S. 98). Mit Beates erweiterter Beobachtungsgabe geht zugleich ein Erkenntnisprozess einher, da es ihr bezüglich des „trüben Blick[s]" (BS S. 99) des Direktors vorkommt, „als verstünde sie auch den zum erstenmal" (BS S. 99); nämlich als „von der Melancholie des Alterns" (BS S. 99) hervorgerufen. Da sie sich durch diese

[738] Ebd., S. 34.

Trübsal mit ihm verbunden fühlt, erkennt sie sodann eine „ritterliche Schwermut“ (BS S. 99) in seinem Handkuss zum Abschied.[739]

Als Beate auch während des Ausflugs zur Bergwiese bemerkt, dass Doktor Bertram und Fritz Weber sowohl durch Blicke als auch durch anspielungsreiche Aussagen Interesse an ihr bekunden, überlegt sie zunächst noch, ob ihre Wahrnehmung durch den recht schnell genossenen Wein getrübt sein könnte. Dann bemerkt sie jedoch eine weitere vermeintliche Verfeinerung ihrer (taktilen) Perzeption, wenn sie glaubt, Doktor Bertrams Blicke physisch zu fühlen: „Aber sie spürte, wie sein Blick sich ihr entlang schmeichelte bis an ihren Nacken, wo sie ihn eine Weile körperlich zu empfinden glaubte, bis sie endlich merkte, daß es ein Grashalm war, der sie kitzelte.“ (BS S. 106) An dieser Stelle leitet demnach Beates eigenes erotisches Begehren ihre Wahrnehmung fehl; wenngleich Doktor Bertrams prinzipiell auf Beate gerichtetes Verlangen durch seine Flirtversuche offensichtlich wird (vgl. BS S. 108).

Neben Beates Wahrnehmung werden auch ihr eigenes Verhalten sowie ihre Blicke von ihrem Begehren geleitet. Elsbeth Dangel verweist darauf, dass „Blickbotschaften […] einen Subtext zur verbalen Kommunikation zwischen den Menschen [bilden], der den Aussagen der Rede oft genug widerspricht“[740]. Bezüglich weiblicher Figuren hebt sie besonders hervor, dass deren Blicke „darüber hinaus auch zum eigenen Bewußtsein der Blickenden im Widerspruch stehen“[741]. Beide Befunde sind auch bezüglich Beate zu konstatieren, wenn sie beispielsweise Doktor Bertram ermutigend ansieht, ohne es zu wollen, oder ihr plötzlich gewahr wird, „daß sie die Linien ihres Körpers wie lockend spielen ließ“ (BS S. 109). Überrascht von diesem nicht willentlichen Verhalten heftet sie „[h]ilfesuchend […] den Blick auf ihres Sohnes Stirn“ (BS S. 109). Daher wird deutlich, dass auch für Beate „die Zweideutigkeit des Blicks kein bewußter Spieleinsatz der Verführung ist, sondern Ausdruck eines inneren Zwiespalts, der vom ‚getrennten Haushalt‘ in der Seele der Frau ausgeht.“[742]

---

[739] Beate verabschiedet sich u.a. aufgrund einer „wahrhaft quälende[n] Sehnsucht“ (BS S. 98) nach Hugo, der ihr zugleich „mit einem Male ins Wesenlose entschwunden und wie unerreichbar fern“ (BS S. 98) erschien. Caren Kollek sieht in diesem Sehnen „bereits ein latent inzestuöses Potential [manifestiert], das auch in Beates über die mütterliche Liebe hinausgehenden Verhältnis zu Hugo zum Ausdruck kommt“. Dass Beates Verlangen nach Hugo kurz nach ihren Fantasien bezüglich der Tennis spielenden Geschwisterpaare aufkommt, ist sicherlich von zusätzlicher Relevanz. Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 89.

[740] Dangel: Augenblicke Schnitzlerscher Frauen, S. 107.

[741] Ebd., S. 108.

[742] Ebd., S. 108.

Neben der Unabsichtlichkeit ihrer flirtenden Blicke und Bewegungen ist an dieser Stelle auch Beates nach Beistand suchender Blick auf Hugo von Bedeutung. Abgesehen von Karin Daniela Gilberts Interpretation der „avoidance of a true communication“[743] zwischen Mutter und Sohn, da Beate Hugo nicht in die Augen, sondern auf die Stirn sieht, kann Beates Blick doppelt gedeutet werden: Zum einen kann die Protagonistin auf Unterstützung durch Hugo hoffen, da ihr dieser als ihr Sohn ihre Mutterschaft sowie den mit dieser Rolle einhergehenden asexuellen Status vergegenwärtigt bzw. verbürgt und sie demnach eine Befreiung von ihren sinnlichen Gefühlen sowie ihrer Verwirrung erhofft. Zum anderen kann unter Berücksichtigung des Endes der Novelle Beates Blick als Fixierung ihres eigentlichen Liebesobjekts interpretiert werden: In der Besinnung auf die Person, auf die sich ihr Begehren originär richtet, soll dieses vor dem Umher- und Ausschweifen bewahrt werden.

Insgesamt wird Beate durch diese Wahrnehmungsprozesse sowohl als begehrenswerte als auch als begehrende Frau konstruiert, die allerdings noch an ihrem Witwenstatus und der damit verbundenen Enthaltsamkeit sowie der Treue zum verstorbenen Mann festhält. Es wird zugleich deutlich, dass Beate die Annäherungsversuche ihrer Verehrer zwar gedanklich sowie sprachlich ablehnt, unabsichtlich jedoch durch ihre Blicke und Bewegungen divergierende Signale aussendet. Ihr eigenes Verhalten, das durch visuelle sowie physische Muster ihr libertinäres potenzial evident werden lässt, wird demnach nicht als bewusster performativer Akt, sondern vielmehr als Ausdruck ihrer inneren Bedürfnisse dargestellt. Bezüglich des auf sie gerichteten Interesses stellt Beate fest, dass Direktor Welponer und Doktor Bertram sich auch in der Vergangenheit ihr gegenüber flirtend verhalten haben, sie dies jedoch „damals kaum bemerkt hatte und nun erst in der Erinnerung ihrer [Blicke und Worte] bewußt wurde“ (BS S. 113). Derart wird deutlich, dass sich nicht das Verhalten der Männer ihr gegenüber, sondern Beates Wahrnehmung dessen geändert hat, dass also ein innerer Wandel – genauer gesagt: ihre Erotisierung – ihre Aufmerksamkeit bezüglich zwischenmenschlicher Beziehungen erhöht.

Diese veränderte Perzeption in der Gegenwart führt zugleich zu einer Beschäftigung mit der Vergangenheit und einer Neubewertung ihrer Erinnerungen, die durch visuelle sowie akustische Reize stimuliert wird. So ist Beate zunächst noch davon überzeugt, dass

[743] Gilbert: The Erotic Triangle, S. 218.

ihr Ferdinands Stimme, „in der Erinnerung, hallender über die Höhe klang, als alle Stimmen Lebendiger zu klingen“ (BS S. 110) vermögen. In Verbindung mit Beates Beziehung zu Fritz, dem von Fritz verbreiteten Gerücht,[744] dass Ferdinand eine Affäre mit Frau Welponer gehabt habe, und nicht zuletzt der Imitation der Stimme Ferdinands durch Hugos und Fritzens Freund Rudi Beratoner, beginnt Beate jedoch, Ferdinand, seine Stimme und schließlich auch ihre Ehe neu zu bewerten. Sie eröffnet ihre Reflexionen mit der Betrachtung des lebensgroßen Porträts Ferdinands, das – ebenso wie Victors Porträt bei Bertha Garlan – in ihrem Schlafzimmer hängt. Da Beates Sicht auf dieses Bild durch ihren Ankleidespiegel verzerrt ist, kann gefolgert werden, dass das negative Bild Ferdinands, „das plötzlich auftaucht, […] gebrochen durch einen narzißtischen Effekt [ist]; es ist gedeutete Wahrnehmung im Auge der Betrachterin.“[745] Hatte Beate bereits nach Ferdinands Tod kurzzeitig den Eindruck, dass die gemalten Gesichtszüge unterschiedliche Emotionen zeigen, meint sie nun, einen „spöttischen Blick“ (BS S. 123) wahrzunehmen. Diese Beobachtung wirkt sich auf eher neutrale Erinnerungen Beates aus, die sich sodann „mit neuen, höhnischen Gebärden vor ihre Seele drängten“ (BS S. 124), sodass sie statt von einer, nun von einer Vielzahl möglicher Geliebter Ferdinands ausgeht.

Damit geht eine Neubewertung der Person Ferdinands einher, der ihr nun vorkommt, als hätte er seine „nutzlos unbequeme Maske abgeworfen“ (BS S. 124), sodass sie ihn gegenwärtig als „geckische[n] Komödiant[en]“ (BS S. 124) beurteilt, „dem sie nichts gewesen war als die tüchtige Hausfrau, die Mutter seines Sohnes, und ein Weib, das man eben manchmal wieder umarmte, wenn es in lauer Sommernacht der matte Zauber des Nebeneinanderseins so fügen wollte“ (BS S. 124). Daher kann Michael Titzmann zugestimmt werden, dass die zuvor geleistete „bewußte ‚Idealisierung‘ Ferdinands […] [nun] durch massive Abwertung substituiert wird“[746], die Beate in Konsequenz als betrogene und ausgenutzte Frau konstruiert. Es ist nicht eindeutig, ob dieser Prozess zu

[744] Konstanze Fliedl verweist bezüglich des Gerüchts um Ferdinands Affäre mit Frau Welponer darauf, dass „Beates ‚Verrat‘ an Ferdinands Andenken […] aber gerade nicht darin [besteht], daß sie den Sexualverzicht aufgibt; sein Gedächtnis wird erst durch den Klatsch entwertet, den man Beate zuträgt.“ Fliedl: Arthur Schnitzler, S. 167.

[745] Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 182.

[746] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 108.

Recht erfolgt, „[w]ichtig allein ist die neue Perspektive auf sich und die Liebe, die Beate aus ihrem triebgeleiteten Nachdenken gewinnt.“[747]

Gemeinsam mit dem (Ab-)Bild ihres verstorbenen Mannes nimmt Beate nun auch die Erinnerung an Ferdinands Stimme verändert wahr, sodass diese für sie nun „leer, affektiert und falsch“ (BS S. 124) klingt. Schließlich wird ihr bewusst, dass sich diese Erinnerung tatsächlich nicht auf Ferdinand, sondern auf die Imitation seiner Stimme durch Rudi bezieht. In einer allgemein heiteren, von Alkohol beeinflussten Stimmung hatte sie es aus dem Verlangen heraus, „die geliebte Stimme, wenigstens im Abglanz, wieder zu hören“ (BS S. 126), forciert, dass Rudi Ferdinands Stimme kopiert, ohne daran zu denken, dass diese Handlung „etwas Lästerliches bedeuten könnte“ (BS S. 126). Als Rudi – Ferdinand nachahmend – Beate direkt anspricht, überschreitet er damit die persönlichen Grenzen seiner Zuhörer und löst kurzfristig erschrockene und betroffene Reaktionen bei diesen aus (vgl. BS S. 126).[748] Längerfristig führt die Stimmkopie bei Beate jedoch zu einem Erinnerungsverlust, sodass sie nicht mehr in der Lage ist, sich die wahre Stimme Ferdinands zu vergegenwärtigen (vgl. BS S. 127). Die Imitation nun als „schwere Versündigung“ (BS S. 127) gegen ihren verstorbenen Mann bewertend, urteilt Beate erneut anders über ihre Ehe und kommt trotz des vermeintlichen Ehebruchs Ferdinands und trotz ihres eigenen gegenwärtigen Verhältnisses mit Fritz zu dem Schluss, dass „sie keinen andern geliebt hatte als ihn und keinen andern lieben würde“ (BS S. 127), sodass Beate sich erneut als ihrem Mann verbunden und – wenn auch nicht physisch, so zumindest doch emotional – treu zu konstituieren versucht.[749]

Diese körperliche Beziehung zu Fritz manifestiert Beates konkreten Status als Geliebte. Beate hat auf dessen Annäherungsversuche zwar zunächst recht distanziert reagiert, ist jedoch grundsätzlich froh über seine Anwesenheit, da sie hofft, dass Fritz Hugo von Fortunata ablenkt (vgl. BS S. 84ff.). Da die örtlichen Hotelzimmer ausgebucht sind, lässt Beate Fritz in der Heinoldschen Villa wohnen und erfreut sich an Hugos nun wieder unbefangenem Verhalten. Nachdem Beate die beiden jungen Männer bereits auf

---

[747] Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 bis 1918, S. 241.

[748] Durch die Imitation Ferdinands zeigt auch Rudi eine Form von Aufführung bzw. Performativität: So wie Ferdinand – beruflich wie privat – in unterschiedliche Rollen geschlüpft ist und verschiedene Männlichkeiten darstellte, bringt Rudi nun durch einen performativen Akt, der sich aus Gestik, Mimik und Intonation zusammensetzt (vgl. BS S. 126), eine sich an Ferdinand annähernde Männlichkeit hervor. Dass ihm diese Kopie Ferdinands gelingt, wird an den erschütterten Reaktionen seiner Zuhörer sichtbar.

[749] Auch Rolf Allerdissen weist darauf hin, dass Beate Ferdinand nun v.a. aufgrund ihres aus der Stimmimitation resultierenden schlechten Gewissens als liebevollen Ehemann konstituiert. Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler, S. 256.

dem Rückweg von ihrer Unterredung mit Fortunata parallelisiert, indem sie erwägt, Fortunata Fritz zum Tausch gegen Hugo anzubieten, betrachtet sie die beiden während des ersten gemeinsamen Abends im direkten Vergleich zueinander, wobei sie ihren Sohn deutlich priorisiert: „Mein Hugo […] ist mir lieber als dieser frühreife Bengel." (BS S. 101)

Dass Letzterer erotisches Interesse an Beate hat, wird schnell deutlich, wenn er sie während des Ausflugs auf die Alm mit einem Blick anstarrt, der Beate „[n]och verzückter und durstiger" (BS S. 105) als in den letzten Tagen erscheint. Ist Beate sich in dieser Situation nicht sicher, ob ihre Perzeption nicht vielleicht von Alkohol beeinflusst sein könnte, werden seine Annäherungsversuche während der Gesellschaft im Seehotel eindeutiger sowie auch taktil wahrnehmbar, wenn er beim Aufheben seiner Serviette „zitternd Beatens Knöchel" (BS S. 116) streift. Beate reagiert zunächst noch mit Unverständnis: „Ja, war er denn toll, der Bub?" (BS S. 116) Ebenso wenig kann sie nachvollziehen, warum Fritz sich während des gemeinsamen Heimwegs plötzlich absetzt. Als ihr jedoch klar wird, dass er es offensichtlich hatte vermeiden wollen, zur Nachtzeit und unter den Augen der Ehepaare Arbesbacher und Welponer allein mit ihr in die Villa zu gehen und es so umsichtig umgeht, dass Gerüchte entstehen, empfindet sie „Dankbarkeit gegenüber der ritterlichen Klugheit des jungen Mannes" (BS S. 117), sodass sie Fritz nun mit positiven Emotionen besetzt.

Zugleich wird Beate bewusst, dass Hugo eine Beziehung mit Fortunata begonnen hat und weist sich selbst die Schuld daran zu. Die Erkenntnis, dass durch seine sexuelle Initiation Hugos Kindheit nun vollkommen beendet ist, löst Trauer und ein Gefühl der Einsamkeit in ihr aus (vgl. BS S. 118). Die Feststellung von Hugos Erotisierung bewirkt eine weitere Stufe der Re-Erotisierung Beates, die nun „quälend deutlich und doch mit einer schmerzlichen Lust, […] unter ihrer leichten Hülle die Umrisse ihres Körpers zu fühlen" (BS S. 119) vermochte. Das Bewusstsein ihrer Körperlichkeit geht demnach mit einem Eingeständnis ihres sexuellen Begehrens einher. Durch ihre Gedanken über den soeben nach Hause kommenden Fritz erinnert sie sich vergangener Liebesnächte mit Ferdinand im Garten (vgl. BS S. 119), wobei sie die Hoffnung auf neue, ähnliche erotische Erfahrungen aufgibt bzw. ignoriert (vgl. BS S. 120).

Als sie ihre Schlafzimmertüren verschließt, findet Beate Fritz in ihrem Salon sitzend. Durch eine – wenn auch etwas ungeschickte – körperliche Berührung am Hals hält Fritz

Beate davon ab, zurück in ihr Schlafzimmer zu gehen; wobei Beate zwar versucht, Fritz abzuweisen, dies jedoch derart zögerlich, dass Fritz ihr erneut näher kommt und ihre Hand küsst (vgl. BS S. 120). Der Inhalt ihrer Aussage kontrastiert mit ihrer Intonation, wenn sie Fritz zwar auffordert, zu gehen, dies jedoch „milder als es ihre Absicht gewesen war“ (BS S. 120), sodass konstatiert werden kann, dass Beates Intentionen auch hier unbewusst derart unterlaufen werden, dass Beates latentes Begehren evident wird. Ihr Argument, dass Hugo sie hören könne, entkräftet Fritz außerdem mit dem Hinweis, dass Hugo gar nicht zu Hause sei. Zunächst fühlt sich die Protagonistin von Hugos Abwesenheit schmerzlich berührt, wird jedoch „plötzlich mit Beschämung und Schreck inne, daß sie über Hugos Fernsein froh war.“ (BS S. 121) Der Schmerz über den zuvor von Beate beklagten Verlust Hugos beendet demnach ihre Zurückhaltung gegenüber Fritz und lässt sie zugleich Freude darüber empfinden, dass sie die Mutterrolle ablegt und die Position der Geliebten einnimmt. Ein weiterer physischer Reiz, der Kuss Fritzens auf Beates Lippen, verstärkt ihr Begehren und Beates Absage an soziale Verpflichtungen bedingt sodann auch konkrete Handlungen ihrerseits: „Und mit verlangenden Armen zog sie den glühenden Buben an sich.“ (BS S. 121) Dass Beate aktiv auf Fritz zugeht und ihn an sich zieht, kann als performativer Akt gedeutet werden, durch den die Protagonistin sich nun als leidenschaftliche Geliebte konstituiert. Da Beate nicht ihren eigenen Normverstoß, sondern ausschließlich die Reaktion der Gesellschaft problematisiert, ist Michael Titzmann zuzustimmen, „daß die Sexualnorm bei ihr nicht verinnerlicht ist, sondern nur die personenfremde Präsenz der Gesellschaft in der Person darstellt“[750]. Die Affäre zwischen Beate und Fritz erweist sich nicht nur durch den deutlichen Altersunterschied und den nicht ehelichen Status als von den Richtlinien der bürgerlichen Gesellschaft abweichend, sondern auch dadurch, dass „die Beziehung weder durch Liebe motiviert, noch auf Dauer angelegt ist“[751], sodass Beates Begehren in Bezug auf Fritz als normwidrig beschrieben werden kann.

Ähnlich wie bei Bertha Garlan nimmt die Sorge um den Sohn auch bei Beate durch die Beschäftigung mit ihrem Begehren ab. So fragt sich Beate während ihrer Beziehung zu Fritz: „Hat sie sich denn in der letzten Zeit um ihn [i.e. Hugo; Y.R.] gekümmert?“ (BS S. 127) Diese Priorisierung der eigenen Sinnlichkeit geht mit einem Desinteresse bezüglich des Sohns einher, denn Beate „wußte nichts, nichts von ihm, seit sie sich um ihre

[750] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 109.
[751] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 89.

eigenen Liebschaften zu kümmern hatte“ (BS S. 129). Da Beate in ihrer eigenen sowie Hugos Liebesbeziehung Gefahrenpotenzial sieht, erwägt sie einen Ortswechsel, konkret: eine Reise nach Italien, „ehe der Mutter Ruf vernichtet, ehe des Sohnes Jugend völlig verderbt, ehe das Schicksal über sie beide zusammengeschlagen war.“ (BS S. 128) Wenn sie eine heimliche Affäre auch als rufgefährdend wahrnimmt, so scheint ihr erotisches Begehren von größerer Intensität zu sein als ihre Angst vor sozialen Konsequenzen, denn ihre Sinnlichkeit empfindet sie als „Inbrunst, die nun in ihr erwacht ist wie etwas jahrelang Vergessenes, ja, wie etwas, das sie vorher gar nicht gekannt hat.“ (BS S. 130)

Dementsprechend gesteht sie sich nicht nur ein, dass sie nach Fritz sicher einen anderen Geliebten finden werde, sondern fragt sich auch „mit heißer Neugier: wer wird der nächste sein? Doktor Bertram?“ (BS S. 130) Beates Sinnlichkeit wird demnach nun nicht mehr dauerhaft an die Individualität eines Partners geknüpft, sondern zeigt sich als lediglich temporär an die gleiche Person gebunden. Ähnlich wie bei Bertha schweift auch Beates Begehren gedanklich sogar so weit umher, dass sie das Aussehen der Männer, auf die sich dieses richtet, vermischt: „Mit einemmal, während sie mit geschlossenen Augen dalag, hatte dem Antlitz Bertrams sich ein anderes untergeschoben, das jenes Kunstreiters oder Hochstaplers oder Mexikaners, der sie neulich so frech angestarrt hatte“ (BS S. 131).[752] Beates Fantasie zeigt sich dabei jedoch im Kontrast zu ihrer Rationalität, wenn sie trotz der auf verschiedene Männer bezogenen Gedanken verkündet: „Flüchtige Abenteuer waren ihre Sache nicht.“ (BS S. 131) Mit dieser Selbsteinschätzung geht ein Unverständnis ihrer eigenen Verhaltensweisen einher (vgl. BS S. 131), aufgrund derer sie ihr Begehren mit (sommerlicher Hitze[753] korrelierter) Krankheit[754]

[752] Auch Wolfgang Lukas weist auf eine „Entindividualisierung“ ihres Partners hin: „Wie bei Berta wird die faktische Sexualität mit Fritz von Anfang an gekoppelt mit phantasierter Sexualität mit anderen potentiellen Partnern“. Lukas: Das Selbst und das Fremde, S. 162.

[753] Caren Kollek verweist bezüglich dieser Relation von Begehren und Sommerhitze darauf, dass „Erotik durch die […] Wettermetaphorik als eine naturhafte Größe“ erscheine. Als eine weitere „Korrelation von Erotik und Natur“ nennt sie außerdem das „Motiv des Blutes“. Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 47 und S. 46.

[754] Sibylle Saxer konstatiert, dass in „Frau Beate und ihr Sohn“ – ebenso wie in „Frau Bertha Garlan“ – „das weibliche Begehren mit Krankheit gleichgesetzt“ werde. Saxer: Die Sprache der Blicke verstehen, S. 195 Anm. 65. Zwar beschränkt Beate sich in ihren Überlegungen zur pathologischen Erotik auf andere Frauen, mit denen sie sich vergleicht (vgl. BS S. 132). Dennoch betont sie zu Beginn auch die Heilsamkeit der von Fritz und Hugo geplanten Bergwanderungen (vgl. BS S. 86), sodass die Beschränkung der Korrelation von Begehren und Krankheit auf *weibliche* Erotik nicht für die komplette Erzählung Geltung hat.

und Fieber verbindet, sich selbst als „wehrlos und wirr“[755] (BS S. 131) bezeichnet und damit als frei von Verantwortung sowie Schuld konstituiert. Damit nähert Beate sich weiter an Fortunata an, deren Lebensweise sie nach dem Gespräch über Hugo schließlich auch pathologisierte. Sie selbst schränkt diese Verbindung allerdings dadurch ein, dass sie ihren eigenen fiebrigen Zustand als vorübergehend betrachtet, während derjenige Fortunatas sowie Wilhelmine Fallehns anhaltend sei (vgl. BS S. 131f.).

Sollte sie erneut von ihrer Sinnlichkeit geradezu überwältigt werden, zieht Beate eine zweite Ehe in Betracht – eine fortdauernde Treue wie die zu Ferdinand strebt sie allerdings nicht mehr an. Der Gedanke an eine Wiederverheiratung erzeugt bei der Protagonistin jedoch „ein spöttisches wie von sich selbst überraschtes Lächeln“ (BS S. 132). Dieses ist auf Doktor Teichmann bezogen, der Beate vor Kurzem besuchte und dem gegenüber sie es „an aufmunternden und verheißenden Blicken nicht fehlen lassen“ (BS S. 133) hatte, obwohl sie ihn als potenziellen Partner eigentlich ausschließt und Doktor Welponer als Ehemann vorziehen würde. Dass Doktor Bertram Beate außerdem im Welponerschen Park geküsst hat (vgl. BS S. 131), zeigt ihre anziehende Wirkung auf die sie umgebenden Männer, unter denen sie tatsächlich wählen zu können scheint, sodass auch diesbezüglich Beates libertinäres Potenzial deutlich wird. Eine Ehe mit Direktor Welponer hätte neben dem gesellschaftlichen Ansehen für Beate den Vorteil, sich Genugtuung gegenüber Frau Welponer zu verschaffen, der schließlich eine Affäre mit Ferdinand nachgesagt wird (vgl. BS S. 133).[756] Den Nachteil seines fortgeschrittenen Alters meint Beate zudem leicht durch einen jungen Liebhaber kompensieren zu können (vgl. BS S. 134), sodass sich auch „zu den Heiratsplänen gleich wieder Gedanken erotischer Normverletzung [gesellen]“[757]. Über diese berechnenden Erwägungen lacht Beate kurz, wobei das Lachen „häßlich und bös“ (BS S. 134) klingt, bevor sie sich „wie aus

[755] Caren Kollek erläutert außerdem, dass Beates fehlerhafte Zeitwahrnehmung als Form des Realitätsverlusts gewertet werden kann. Vgl. Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 33.

[756] Beate nimmt aufgrund einiger Andeutungen des Direktors an, dass dieser für sie Frau und Kinder verlassen würde „– wenn nicht gar eine Verbindung mit Beaten ihm vor allem anderen die ersehnte Flucht aus unleidlich gewordenen häuslichen Verhältnissen bedeuten sollte.“ (BS S. 122) Diese Vermutung begründet Beate mit ihrem „in der letzten Zeit fast schmerzlich geschärften Blick für menschliche Beziehungen“ (BS S. 122). Ihre gewandelte Perzeption bezieht sich demnach nicht ausschließlich auf ihre eigene erotische Ausstrahlung, sondern auch auf Beziehungen anderer. Auch Helene Bissinger verweist auf Beates Einsicht in die Liebesbeziehungen ihrer Mitmenschen: „Auch sie versteht die Blicke der Männer erst dann, als ihre Weiblichkeit sich wieder unbewußt in ihr regt. Sie versteht aber nicht nur die Blicke, sie sieht auch gleichsam das Wetterleuchten in den Beziehungen von Mann zur Frau.“ Bissinger: Die „erlebte Rede“, der „erlebte innere Monolog“ und der „innere Monolog“, S. 69.

[757] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 91.

einem wüsten Traum“ (BS S. 134) erwachend über sich selbst entsetzt. Beates Begehren zeigt sich somit als maßlos, losgelöst von Verpflichtungen, aber auch als Beate selbst überraschend und erschreckend. Diese Erschütterung geht mit einer weiteren Annäherung an die Baronin einher, wenn Beate nach dem Grund dafür sucht, dass sie „nicht besser […] [sei] als Fortunata und alle Weiber dieser Art“ (BS S. 134).

Diese Frage nach einer Ursache für eine Parallelität zu Fortunata beantwortet die Protagonistin selbst, indem sie ihre derzeitige Verunsicherung mit dem von ihr nun als sicher angenommenen Ehebruch Ferdinands begründet (vgl. BS S. 134) und so „Fremderkenntnis mit Selbsterkenntnis korreliert“[758]. Demnach schließt sie aus ihrem eigenen Verhalten auf die Unehrlichkeit ihres verstorbenen Mannes:[759] Sie habe Ferdinand, den sie als „Komödiant mit der roten Nelke, der oft genug erst um drei Uhr morgens, nach Weine riechend, aus der Kneipe nach Hause kam“ (BS S. 135), wertet, nie geliebt, denn ihm wäre „sie ja davongelaufen im ersten Monat ihrer Ehe“ (BS S. 135). Stattdessen habe sie die Rollen, die Ferdinand auch privat für sie verkörperte, geliebt (vgl. BS S. 135), sodass Elisabeth Eisserer dieses Eingeständnis der Heldin als „Phantasieuntreue“[760] gegenüber Ferdinand zusammenfasst. Selbst in der von Beate zuvor bereits erinnerten Situation, in der sie eine Liebesnacht mit Ferdinand im Garten verbrachte, liebte sie nicht Ferdinand, denn „das war nicht er gewesen, sondern irgendein geheimnisvoll-gewaltiger Geist aus den Bergen, den er spielte, ohne es zu wissen“ (BS S. 135). Beate betont zugleich den Zwangscharakter dieser Maskeraden, wenn sie erläutert, dass er diese Rollen „spielen mußte, weil er ohne Maske nicht zu leben vermochte, weil ihn davor geschauert hätte, im Spiegel ihres Auges je sein wahres Gesicht zu erblicken.“ (BS S. 135) Für Beate ergibt sich daraus ein nun erst erkanntes promiskuitives Begehren, das sich eben nicht ausschließlich auf Ferdinand gerichtet hat, sondern lediglich auf die von ihm dargestellten unterschiedlichen Formen von Männlichkeit. Damit verfestigt

---

[758] Ebd., S. 92.

[759] Das Gerücht über eine Affäre Ferdinands mit Frau Welponer hat Fritz Beate zugetragen. An seiner Glaubwürdigkeit kann allerdings prinzipiell gezweifelt werden, denn Beate erkennt Fritzens „Neigung zu indiskretem Geschwätz“ (BS S. 123), wenn er Details bezüglich der Affäre zwischen Hugo und Fortunata zu erzählen versucht, sowie seine lebhafte Fantasie, da der von ihm berichtete Besuch in der Pathologie sich lediglich als „eitel Prahlerei“ (BS S. 123) herausstellt. Die Reinterpretation ihrer Beziehung zu Ferdinand über ihren eigenen Selbsterkenntnisprozess ist demnach von größerer Bedeutung für Beates Glauben an den Ehebruch Ferdinands als die Verlässlichkeit der Erzählungen Fritzens. Die Überlegungen Beates über das Gerücht haben ihren Erkenntnisprozess lediglich vorangetrieben. Die indiskreten und eitlen Berichte Fritzens können außerdem als Vorausdeutung auf sein vertrauliches Gespräch mit Rudi Beratoner gewertet werden.

[760] Eisserer: Arthur Schnitzler als Seelenforscher, S. 52.

sich Beates libertinäres Potenzial, indem sie sich abweichend von den bürgerlichen Wertvorstellungen als libertinäre Geliebte konstituiert.

Für die Figur des Ferdinand ist aufgrund dieser Feststellungen dagegen ein Mangel an Identität zu konstatieren, da er durch seine Kongruenz von Sein und Rolle stetig „wechselende Identitäten aus[bildet], deren Basis nichts anderes als ein formales Subjektsein bedeutet, ohne je zu einer personalen Identität zu finden, die das Zugehen auf den anderen mit einschließt."[761] Diese unterschiedlichen Männlichkeiten Ferdinands verweisen nicht nur darauf, dass diese Kopien sind, die aufgrund ihrer Diversität kein einheitliches Original haben können, sondern stellen auch das Originäre Ferdinands infrage, das dieser zumindest vor Beate nicht mehr zu zeigen vermag, sondern stetig unter differenten Maskeraden verbirgt. Durch seine Arbeit am Theater und das Mitwirken in diversen Inszenierungen sowie deren Aufführungen hat Ferdinand (aus Beates Perspektive) die als Schauspieler ausgeführten Rollen in sein individuelles Selbst integriert, sodass er mittels nicht detaillierter beschriebener performativer Akte die Rollen verkörpert, die er lediglich kurzzeitig hätte aufführen sollen. Ferdinands phänomenaler Leib und die unterschiedlichen semiotischen Körper verschmelzen jeweils derart, dass – auch über die Aufführung im Theater hinaus – eine Existenz des einen ohne den anderen nicht mehr möglich ist.

Stellt Beates Angst, dass Hugo von ihrem von der Norm abweichenden Begehren erfahren und sich von ihr abwenden könnte, zunächst noch ihre primäre Sorge dar (vgl. BS S. 136), eröffnet das von ihr belauschte Gespräch zwischen Fritz und Rudi durch die Offenbarung ihres Verhältnisses ein weiteres Problem. Obwohl Fritz keinen konkreten Namen nennt, sondern durch Lügen zumindest versucht, Beates Identität zu verheimlichen, ist die Protagonistin durch die Wiedergabe konkreter Situationen dennoch tief beschämt, und dies auch bevor Rudi errät, dass es sich um Beate handeln müsse (vgl. BS S. 140f.). Obwohl diese rational entscheidet, dass sie nicht versuchen sollte, dem Gespräch der jungen Männer zu folgen, lässt sie sich schließlich doch von ihrer „unbezwingliche[n] Neugier" (BS S. 138) leiten – im Übrigen eine als typisch für das Weibliche konnotierte Eigenschaft. Sibylle Saxer weist darauf hin, dass es in dieser für Beate schamhaften Situation gerade ihre Wissbegier, „die sie in das Abenteuer mit Fritz und die Position der Lauscherin getrieben hat – eine Neugier, die später selbst vor dem

[761] Knorr: Experiment und Spiel, S. 140.

Abenteuer und Unglück Hugos nicht Halt machen wird und voyeuristische Züge annimmt“[762], sei, für die Beate sich genieren müsse. Dass Beate das Gesprächs zwischen Fritz und Rudi belauscht, interpretiert Michael Titzmann als „dritte[s] katalysatorische[s] Ereignis“[763], nach der Erotisierung Hugos und dem Beginn des Verhältnisses mit Fritz. Dieses offenbare, dass nicht Beates Normbruch durch illegitime Sexualität, sondern „der *semiotische Akt des Aussprechens und Benennens*“[764] von Beate als problematisch empfunden werde: Durch diesen Akt werde das Faktum der normverletzenden Affäre

> von einer *privaten* zu einer *sozialen Realität*, und die Art der Zeichenwahl in der Benennung des Faktums liefert zugleich eine *Interpretation dieser Realität*, die Beate nicht erträgt. Nicht also am *Faktum* selbst leidet sie primär, sondern an dessen soziosemiotischer *Abbildung*[765].

Der von Fritz ausgeführte Sprechakt lässt Beate demnach zur normüberschreitenden Geliebten werden.

Kathrin Fehlberg betont außerdem die in dieser intern fokalisierten Szene erzähltechnisch erzeugte Empathie der Lesenden für Beate: „Durch die quasi auditiv hergestellte Nähe zur Figur vermittelt sich dem Leser die akute Lage der Protagonistin.“[766] Darauf, dass dieses Leid Beates während des Lauschens im „Motiv der büßenden Sünderin“[767] verwirklicht sei, die „auf den Knien rutschend die Bestrafung (also die ‚Peitschenhiebe‘, die auf sie niedersausen) erlebt und das Blut hervortreten lässt (also das Blut, das ihr symbolisch ins Gesicht geschrieben steht […])“[768], verweist André Schwarz ebenso wie Elsbeth Dangel-Pelloquin[769]. Beate selbst empfindet ihren Status in der Folge jedoch nicht als den einer Sünderin oder Büßerin, sondern als einer „Geschändete[n]“ (BS S. 142), die niemals wieder „irgendeinem Menschen vor Augen treten“ (BS S. 142) könne.

Derart erniedrigt möchte sie sich noch von Hugo verabschieden und sich anschließend umbringen. Der Entschluss zum Suizid kann die Mutter-Sohn-Beziehung betreffend als weiteres katalysatorisches Ereignis interpretiert werden, da deren in der Novelle zu-

[762] Saxer: Die Sprache der Blicke verstehen, S. 199.
[763] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 109.
[764] Ebd., S. 110, Hervorhebung im Original.
[765] Ebd., S. 110, Hervorhebung im Original.
[766] Fehlberg: Gelenkte Gefühle, S. 214f.
[767] Schwarz: Lustvolles Verschweigen und Enthüllen, S. 189.
[768] Ebd., S. 189.
[769] Vgl. Dangel-Pelloquin: Peinliche Gefühle, S. 132f.

nächst lediglich latent vorhandener inzestuöser Charakter nun konkreter wird. So ist Hugo seit Fritzens Ankunft mehrfach von Beate mit diesem verglichen bzw. parallelisiert worden: Sie nutzt nicht nur den gleichen Spitznamen für Sohn und Geliebten (vgl. beispielsweise BS S. 130 sowie S. 144), sondern nimmt eine konkrete „Kombination der beiden vor, indem sie körperlich in Kontakt mit Hugo steht, aber erotische Blicke an Fritz sendet“[770] (vgl. BS S. 125) – dass sie kurze Zeit später Rudis Imitation der Stimme Ferdinands lauscht, integriert diese beiden Männer außerdem in die Deckungsgleichheit (vgl. BS S. 126): „Boy-lover, husband and son form a complex, intermingling pattern in her mind until they fuse in the final incestuous embrace.“[771] Diese Äquivalenzbildung findet sich in den Liebesbeziehungen der beteiligten Personen wieder, sodass Michael Titzmann zugestimmt werden kann, dass „[d]ie Sexualität von Mutter und Sohn […] von Anfang an im Text parallelisiert [werde] und ihre jeweilige Partnerwahl […] umgekehrt-symmetrisch“[772] sei. Dabei schließt diese bereits von Theodor Reik erläuterte Mutter-Sohn-Struktur[773] nicht nur Beate und Fritz sowie Fortunata und Hugo ein, sondern verweist auch auf Ferdinand und seine ältere Geliebte.[774] Die im Verlauf der Novelle bereits präsente Ähnlichkeit Hugos mit Ferdinand, die sich v.a. über die Relation zur Kindlichkeit konstituierte, wird zudem nun stetig intensiviert.

Beate sehnt sich nach Hugos Heimkehr „nach dem Hugo von einst“ (BS S. 143), also dem Jungen vor der Erotisierung, und wünscht zugleich auf sich selbst bezogen „die Zeit zurück, da sie selbst eine andere war, eine Mutter, wert jenes Sohnes, und nicht ein Frauenzimmer, über das verdorbene Buben unflätig schwatzen durften, wie über die erstbeste Dirne“ (BS S. 143). Zum einen verdeutlicht dieser Wunsch, dass mit der Offenbarung ihres Status als Geliebte für Beate eine Minderung ihrer Mutterqualitäten

---

[770] Kollek: Literarische Selbstfindungsprozesse, S. 89.
[771] Thompson: Schnitzler’s Vienna, S. 47.
[772] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 110.
[773] Theodor Reik erläutert die Parallelität sowie die gegenseitige Surrogat-Funktion der beteiligten Personen: „Ja, man kann sogar sagen, daß die Baronin und Beate, Fritz und Hugo nur dichterische Abspaltungen derselben Person seien. […] Beate ist für Fritz ebenso Ersatzperson für die Mutter, wie die um vieles ältere Fortunata ein Muttersurrogat für Hugo ist.“ Reik: Arthur Schnitzler als Psycholog, S. 134.
[774] Dass Rudi Beratoner ein Verhältnis zu der Gouvernante seiner Schwester hat, bildet zum einen eine weitere Variante der auf die Mutter-Sohn-Struktur verweisenden Beziehungen innerhalb der Novelle. Bereits Theodor Reik interpretiert die Gouvernante daher als „cachiertes Inzestobjekt“ und diese Liebschaft Rudis insgesamt als „3. Doublette des Inzestmotives“. Reik: Arthur Schnitzler als Psycholog, S. 135. Anm. 2. Zum anderen kann auf den im weiteren Verlauf noch zu analysierenden Roman „Therese. Chronik eines Frauenlebens“ verwiesen werden, in dem eine ähnliche Affäre – allerdings mit dem Vater, nicht dem Bruder eines Schützlings – aus der Perspektive Thereses, also der Gouvernante, betrachtet wird.

einhergeht, die sie zum anderen dem Dirnenstatus beiordnet. Da dieser zuvor v.a. Fortunata zugesprochen wurde, kann demnach eine weitere Verknüpfung zwischen Fortunata und Beate konstatiert werden. Hugos Leid gewahr werdend, steigt jedoch „ein unsägliches Mitleid, in dem ihr eigener Jammer untergehen wollte“ (BS S. 144), in ihr auf, das Beates Sorge und Empathie spiegelt und sie zugleich wieder ihrer Mutterrolle annähert. Hugo nimmt Beates Trost an und legt sich „der Mutter zu Füßen, den Kopf in ihrem Schoß und weinte bitterlich“ (BS S. 145), sodass Beate – statt der befürchteten Entfremdung – Verbundenheit fühlt. Zugleich erfolgt eine weitere Parallelisierung Hugos mit Ferdinand, der „ähnliche[n] krampfhafte[n] Anfälle[n]“ (BS S. 145) unterworfen war, die Beate nun auch mit Liebeskummer korreliert und derart zu einer weiteren Neuinterpretationen ihrer Ehe gelangt (vgl. BS S. 145).

Über sein Äußeres verknüpft Beate Hugo erneut mit Ferdinand, wobei der Aspekt, dass diese Ähnlichkeit sich nicht auf Ferdinands Jugend, sondern auf eine seiner Theaterrollen bezieht – „Einmal hat er einen ganz jungen Burschen gespielt, da hat er geradeso ausgesehen.“ (BS S. 146) –, von besonderer Relevanz ist, da Beate Ferdinand auch hier nicht in einer Form von Originalität, sondern in einer seiner Maskeraden erinnert. Die Parallelisierung der beiden Männer erfolgt außerdem primär über die Wahrnehmung und Erinnerung Beates, wenn sie beispielsweise bemerkt, dass sie die gleichen Worte an Hugo richtet, die sie während ihrer Ehe vor dem Ausgehen häufig zu Ferdinand sagte (vgl. BS S. 147), oder es ihr bei dem Versuch, Hugo den Grund für seine Bedrücktheit zu entlocken, mit „einem Male wieder [ist], als richtete sie diese Worte eigentlich an Ferdinand“ (BS S. 149). Karin Daniela Gilbert erkennt in diesem erneuten Vergleich der beiden Männer, dass Beates „desire to know Hugo’s most intimate secrets“[775] zugleich „the desire to penetrate the mystery of Ferdinand, to understand his secrets as well“[776] beinhaltet.

Dass sie Vater und Sohn als äquivalent betrachtet, pathologisiert Beate jedoch sogleich: „Werd’ ich wahnsinnig? dachte sie, bin ich’s schon?“ (BS S. 149) Neben dieser mit Krankheit korrelierten Verunsicherung über die eigene Persönlichkeit sowie ihrem Selbstzweifel bezüglich ihrer Identität außerhalb ihrer Mutterschaft parallelisiert Beate sich nun endgültig mit Fortunata, an die sie wie an „eine[…] Schwester“ (BS S. 149) denkt, sodass nun sogar eine Verwandtschaft zwischen den beiden Frauen konstatiert

[775] Gilbert: The Erotic Triangle, S. 227.
[776] Ebd., S. 227.

wird. Dementsprechend korreliert sie die zuvor separierten Bereiche der Mutterschaft und der Sexualität nun miteinander: „Ich bin deine Mutter, Hugo, und ich bin eine Frau.“ (BS S. 152) Diese Verknüpfung wird in der inzestuös-suizidalen Vereinigung Beates und Hugos am Ende der Novelle gipfeln.

Beate versucht zwar, Hugo zu trösten und zu ermutigen, indem sie beispielsweise die Italienreise nochmals erwähnt und sich von Hugos Nöten erzählen lassen möchte, dennoch wird deutlich, dass sowohl Hugo keinen Ausweg sieht – „‚Es kann nicht wieder gut werden. […]‘“ (BS S. 150) – als auch Beate nicht plant, von der Kahnfahrt zurückzukehren: „[U]nd doch ist alles schon völlig gleichgültig! Wenn man nicht wieder zurückkommt..“ (BS S. 151) Daher ist Konstanze Fliedl zuzustimmen, dass der Entschluss zum Suizid den inzestuösen Handlungen vorausgeht, „[d]enn erst als Beate keinen Ausweg mehr sieht […] kommt es zur gegenseitigen Hingabe; die Überzeugung, sterben zu müssen, geht voraus“[777]. Zugleich intensiviert Beate die Parallelisierung Hugos mit Ferdinand während der Kahnfahrt erneut, wobei Hugo nun als Ferdinand überlegen konstituiert wird:[778] „Es sind edlere Züge als die Ferdinands. Doch die hab’ ich ja nie gekannt, auch seine Stimme nie, es waren ja immer die Stimmen und Gesichter von andern. Seh ich ihn heut zum erstenmal?“ (BS S. 151) Demnach sucht Beate in Hugo einen nicht nur jüngeren, sondern gleichsam ursprünglichen Ferdinand, „vor allen seinen Schauspielerrollen“[779]. Fehlte Letzterem in seinen stetigen Kopien diverser Männlichkeiten schließlich eigene Substanz und Originalität, erscheint Hugo Beate als wahrer bzw. authentischer Ferdinand oder kürzer gefasst: als dessen Original.

Gleichzeitig wird die Verbundenheit zwischen Beate und Hugo gesteigert, da durch Hugos Kenntnis von Beates Affäre mit Fritz „ein erlösendes Bewußtsein von Ihmnäher-sein und Zu-ihm-gehören“ (BS S. 153) in Beate ausgelöst wird. Umgekehrt ahnt nun auch Beate die Vorfälle um Hugos lediglich angedeuteten Missbrauch, sieht diese sogar visionär vor ihrem inneren Auge (vgl. BS S. 153). Über die von beiden empfundene Qual wird Beates mit Leid korreliertes Begehren intensiviert und auf Hugo übertragen: „[E]ine schmerzliche Sehnsucht stieg aus der Tiefe ihrer Seele auf und flutete dunkel in die seine über.“ (BS S. 153f.) Diese emotionale sowie spirituelle Vereinigung

[777] Fliedl: Arthur Schnitzler, S. 166.
[778] Auch Michael Titzmann weist darauf hin, dass Hugo Ferdinand übertrifft: „Hugo ähnelt seinem Vater nicht nur: er ist auch dessen Überbietung“. Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 111.
[779] Ebd., S. 111.

wird mit einer körperlichen, dem Kuss, verknüpft: „[U]nd im verführerischen Vorgefühl der ewigen Nacht gaben sie die vergehenden Lippen einander hin“ (BS S. 154).[780] Dabei wird deutlich, dass diese Verschmelzung stattfinden kann, weil sie sich zum einen außerhalb des gesellschaftlichen Raums befinden, und zum anderen, da sie in diesen nicht mehr zurückkehren werden.[781] So wird der zunächst mit Beates Selbstbeherrschung korrelierte See zum Ort der Enthemmung, Grenzüberschreitung und des Tabubruchs.[782] Die Protagonistin zeigt sich keineswegs als zögerlich oder zärtlich, sondern als verlangend und gequält: „Their final embrace is a desperate one. Its significance extends far beyond mere erotic attraction“[783].

Hugos Äquivalenz mit Ferdinand wird dabei ein letztes Mal konstruiert, wenn es Beate scheint, „als küßte sie in dieser Stunde einen, den sie nie gekannt hatte und der ihr Gatte gewesen war, zum erstenmal“[784] (BS S. 154) – wobei ihr Hugo erneut nicht als Ebenbild, sondern eher als Substanz bzw. Essenz Ferdinands erscheint.[785] Während dieser inzestuösen Vereinigung ist Beate entrückt und versucht, „sich vor völligem Wachwerden zu bewahren“ (BS S. 154), wenn sie „den Geliebten, den Sohn, den Todgeweihten, an ihre Brust“ (BS S. 154) zieht. An dieser Stelle wird Hugo demnach nicht mit Ferdinand parallelisiert, sondern in seinen Positionen als Sohn und Geliebter präsentiert. Zwar schimmert in dessen Blick zunächst noch Angst, schließlich ergibt er sich jedoch in den gleichsam unumgänglichen, gemeinsamen Suizid: „Verstehend, verzeihend, er-

---

[780] Stephanie Catani sieht in der Vereinigung im Kuss – statt im Geschlechtsverkehr – „lediglich die moderaten Sexualwünsche“ Beates verwirklicht, während „ranghohe Normverletzungen […] ausschließlich imaginiert und geträumt“ würden, sodass sie – ebenso wie für Bertha Garlan – folgert, dass Beate lediglich „einen Teil ihres Erotikpotentials“ realisiere. Catani: Das fiktive Geschlecht, S. 500.

[781] Diesen extra-sozialen Raum erkennt Stephanie Catani als Bedingung des Inzests, die bereits in Beates Tagesfantasie über eine mögliche Reise, in der sie und Hugo für ein Liebespaar gehalten werden, angelegt sei. Vgl. Catani: Das fiktive Geschlecht, S. 95.

[782] Petra-Melitta Roşu verweist nicht nur auf die Symbolik des Sees, sondern deutet diese auch in Hinblick auf Beates Desinteresse an Doktor Teichmanns zu erwartendem Heiratsantrag: „Beates Sehnsucht nach dem See erklärt, warum sie Doktor Teichmann […] uninteressant findet. Sie glaubt in ihrem Leben einen Anspruch auf Leidenschaft zu haben, eine Leidenschaft, die sich wohl mit der Tiefe des Sees und nicht mit den geringen Ausmaßen eines Teiches (Anspielung auf den Namen des Mannes) vergleichen lässt.“ Roşu: Frauenbilder in der österreichischen literarischen Moderne, S. 30.

[783] Gilbert: The Erotic Triangle, S. 229.

[784] Michael Titzmann deutet diesen inzestuösen Kuss in seiner Ambivalenz als „einerseits […] (regressive) Rückkehr in ein traditionell monogames Sexualmodell und zum toten Partner, andererseits […] [als] (progressive[n]) Aufbruch zu einem neuen Liebespartner“. Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 111.

[785] Auch Sibylle Saxer betont das Substanzielle Hugos bezüglich seines Vaters: „Hugo scheint für Beate weit mehr zu sein als ein Sohn. Seine Züge verschwimmen mit denen Ferdinands und gerinnen gleichsam zur Essenz Ferdinands – auch hier blitzt wieder die Sehnsucht nach Authentizität auf –, der ihr, wie sie sich bewusst wird, seinerzeit nicht wirklich vertraut war und immer wieder entglitt.“ Saxer: Die Sprache der Blicke verstehen, S. 200f.

löst schloß er die Augen“ (BS S. 154). Beate, die sowohl bezüglich der inzestuösen als auch der suizidalen Handlung die aktivere der beiden Figuren ist und den eher passiven Hugo jeweils mit sich reißt,[786] richtet sodann ihren Blick noch einmal auf „die letzten Schatten der verlöschenden Welt“ (BS S. 154), während Hugo die Augen schließt. Daher kann Michael Titzmanns Interpretation gefolgt werden, dass Beate „[i]n der inzestuösen Vereinigung mit Hugo […] also *die paradoxe Synthese von ‚Mutter‘ und ‚Hure‘, von Rückkehr in die ‚Normalität‘ und von Aufbruch in die ‚Gesetzlosigkeit‘*“[787] vollzieht. Abgesehen von der Konfiguration von Mutter und Sohn als im Tod vereintem Liebespaar[788], konstituiert Beate sich abschließend fast nixenhaft und damit ein letztes Mal äquivalent zu Fortunata. Anna Maria Stuby weist darauf hin, dass sich „[i]m gespaltenen Leib des Wasserweibes […] in einer Metapher eine Vorstellung des Weiblichen verkörpern [lässt], die im allgemeinen […] in Gestalt zweier entgegengesetzter Frauenbilder die europäische Kunst und Literatur […] durchzieht“[789], wobei sie sich auf die Dichotomisierung des Weiblichen in die Topoi der Heiligen und der Hexe bzw. Hure bezieht. Beate zeigt sich demnach nicht nur als nixenhaft, weil sie den Geliebten ins Wasser und somit in den Tod hinabzieht, sondern auch, da sie ihre Rollen als Mutter und Liebhaberin mit Bezug auf die gleiche Person verknüpft.[790]

Zugleich sieht Michael Titzmann in diesem gemeinsamen Selbstmord nicht nur den Verzicht „auf die Realisation in ihnen erfahrener Potentiale“[791], also auf normverstoßende Sexualität, sondern verweist auch darauf, dass Mutter und Sohn durch den Suizid[792] „in den vorindividuellen Lebensstrom zurück[kehren]. In der metaphorischen

---

[786] Auch Karin Daniela Gilbert weist auf Beates Dominanz hin: „The choice of word indicate Beate’s urge dominate the male. Her yearning is not loving and gentle, but painful and dark.“ Gilbert: The Erotic Triangle, S. 230.

[787] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 111, Hervorhebung im Original.

[788] Peter Sprengel vermutet, dass Beates und Hugos „Liebestod“ „wohl durch Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* inspiriert[…]“ sei. Da es sich in Kellers Novelle, jedoch um zwei junge Verliebten aus verfehdeten Familien handelt, die den gemeinsamen Suizid vorsätzlich herbeiführen, lässt sich eine eher weitläufige thematische Ähnlichkeit konstatieren. Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 bis 1918, S. 240.

[789] Stuby: Liebe, Tod und Wasserfrau, S. 56, Hervorhebung im Original.

[790] Auch Karin Daniela Gilbert weist auf Beates Relation zum Topos der Nixe hin: „It is Beate who draws him back at the moment he opens his eyes, in a gesture that combines motherly consolation and siren-like seductiveness.“ Gilbert: The Erotic Triangle, S. 230.

[791] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 104.

[792] Nike Wagners ostentative Interpretation der Gründe für den Selbstmord, dass „die inzestuöse Frau Beate, […] lieber einen gemeinsamen Tod mit ihrem Sohn inszeniert, als ihn an eine andere Frau zu verlieren“, lässt die hier diskutierten Ursachen außer Acht. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 137. Auch Thorsten Fitzons Schlussfolgerung, dass sich „[i]m gemeinsamen Tod mit dem Sohn […] die Vorstellung von der Mutter, die sich durch den Tod des Kindes neue Jugend zu erkaufen hofft […] mit der Gewiss-

Logik des Textes bedeutet das aber offenkundig, daß unbegrenzt-schrankenlose Hingabe an das Leben zugleich mit Tod und Selbstverlust äquivalent ist.“[793] Indem sie das Inzestverbot brechen, überschreiten Beate und Hugo zugleich eine soziokulturelle Norm, die laut Judith Butler „zur Erzeugung von Geschlechterdifferenzen und damit zur Regulierung von Sexualität“[794] diene. Jutta Osinski erläutert, dass Judith Butler das Inzestverbot ebenso wie andere Normen als generativ werte und es somit

> als Wirkung, Effekt, hervor[bringt], was es als natürliche Identität ausgibt. Wenn die Geschlechterdifferenz ‚Mann‘/‚Frau‘ und die Subjektidentität aber Effekte sind, dann müssen konsequenterweise auch Körper und Körpererfahrungen als soziokulturelle Konstrukte verstanden werden.[795]

Dem Inzestverbot wird demnach „identitätsbildende Funktion“[796] zugeschrieben, die sowohl Heterosexualität als auch ein hierarchisches Machtverhältnis der Geschlechter etabliere. Beates und Hugos inzestuöse Handlungen können in diesem Zusammenhang als Missachten des Zwangscharakters soziokultureller Normen[797] gelesen werden, wobei der gemeinsame Suizid[798] darauf verweist, dass sich dieser Tabubruch innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens als nicht lebbar[799] erweist.

Zusammengefasst konstituiert Beate sich zu Beginn der Novelle als umsorgende Mutter und trauernde Witwe, die den Anforderungen der bürgerlichen Gesellschaft entspricht. Dabei setzt sie sich in Kontrast zu der libertinär lebenden Fortunata Schön. Nach ihrem

---

heit, dass dieser Weg unmöglich ist und für beide in den Tod führen muss“, verbindet, kann hier nicht gefolgt werden, da diese ausschließlich die Tilgung der Mutterschaft sowie die Wiederherstellung der Jugend Beates fokussiert und so entscheidende Faktoren, die zum finalen Suizid führen, disqualifiziert. Fitzon: Schwellenjahre, S. 427.

[793] Titzmann: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne, S. 104.

[794] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 111f.

[795] Ebd., S. 112.

[796] Ebd., S. 112.

[797] Judith Butler kommt in ihrer den Inzest thematisierenden Antigone-Interpretation bezüglich der Sozialanalyse von Verwandtschaft zu dem Schluss, dass sich „[i]n den 70er Jahren […] sozialistische Feministinnen unbeirrt der Sozialanalyse der Verwandtschaft [bedienten], um zu zeigen, daß es letztlich gar keine natürliche Grundlage für die normative, heterosexuelle, monogame Familienstruktur gibt, und heute können wir dem hinzufügen, daß es ebensowenig eine sprachliche Grundlage für sie gibt.“ Butler: Antigones Verlangen, S. 117.

[798] Judith Butlers Interpretation der inzestuösen Liebe Antigones – „Wenn die Liebe, auf die sie [i.e. Antigone; Y.R.] zugeht, indem sie auf den Tod zugeht, die Liebe zu ihrem Bruder und damit, zweideutig, die zu ihrem Vater ist, so ist dies auch eine Liebe, die nur durch ihre Auslöschung und damit gar nicht vollzogen werden kann.“ – kann ähnlich auch auf das Begehren Beates übertragen werden, die in ihrer Liebe zu Hugo zugleich auch nach dem verstorbenen Ferdinand bzw. dessen Original verlangt. Butler: Antigones Verlangen, S. 123.

[799] Gaja von Sychowski erläutert, dass Judith Butler den „Inzest-Begriff […] dahingehend erweitert, dass er jede Liebe bezeichnet, die staatlicher Normierung unterliegt, also verboten und infolge dessen nicht lebbar ist.“ Sychowski: Darlegung von Judith Butlers philosophischem Feminismus, S. 85.

Besuch bei Fortunata sind bei Beate jedoch erste Zeichen ihrer Erotisierung festzustellen, die sich zunächst v.a. auf eine veränderte Perzeption bezieht, die sie flirtende Blicke aufmerksamer wahrnehmen und als begehrend bewerten lässt. Damit gehen lockende Blicke und Bewegungen Beates einher, die sie nicht willentlich vollzieht; zumal sie versucht, an ihrem Witwenstatus festzuhalten – dies beispielsweise indem sie sich durch Erinnerungsarbeit ihre Ehe vergegenwärtigt, Trauer über vergangenes Glück evoziert und sich so erneut als normkonforme Witwe manifestiert.

Spätestens mit dem Beginn ihrer Affäre mit Fritz konstituiert die Heldin sich jedoch auch konkret als Geliebte. Diese Konstruktion wird v.a. über Beates Begehren geleistet, das – ebenso wie ihre Weiblichkeit – stets in ein Verhältnis zur Norm gesetzt wird, also in Übereinstimmung und Abweichung von dieser evident wird. Beates zeitweise unterdrücktes Begehren wird bezüglich ihrer Ehe nachträglich als promiskuitiv offenbart und ist damit als ebenso grenzüberschreitend zu bezeichnen wie in seiner späteren Inzestuösität. Selbst in ihrer Beziehung zu Fritz äußert sich dieses aufgrund des nicht ehelichen Rahmens sowie des deutlichen Altersunterschieds als illegitim. Dass Fritz in dieser Liebschaft eigentlich Hugo substituiert, wird durch die deutliche Parallelisierung der beiden jungen Männer offenbar.

Hugo wird außerdem zu Ferdinand äquivalent gesetzt, sodass Ersterer zunächst als Surrogat des Vaters erscheint, am Ende der Novelle von Beate jedoch als dessen Original konstruiert wird, sodass auch diesbezüglich geschlechterperformative Aspekte analysiert werden konnten. Butlers Annahmen, dass es kein Original der Geschlechtsidentität gäbe und sich *gender performance* daher stets als Imitation einer Imitation erweise, zeigt sich bei Ferdinand nicht lediglich bezüglich seiner Geschlechtsidentität als Mann, sondern zugleich (sowie intensiviert) für ihn als Subjekt: Als Schauspieler verkörperte er beruflich stets verschiedene Rollen, die er in sein privates Leben und seine Ehe mit Beate integrierte, sodass eine genuine Individualität Ferdinands nicht mehr sichtbar wurde, er sein eigentliches Wesen, seine Essenz nicht mehr offenbarte bzw. über eine solche nicht verfügte. Ferdinands Identität kann daher als eine Aneinanderreihung von nicht konkret beschriebenen performativen Akten bzw. unterschiedlicher Maskeraden beschrieben werden. Ein Original hinter diesen Rollen, besser gesagt: das diesen Rollen vorgängig ist (also ein ‚natürlicher' Ferdinand), wird nicht (mehr) sichtbar. Zu dem Schluss dieser Identitätslosigkeit Ferdinands gelangt Beate durch eine Reinterpretation

ihrer Ehe. Aufgrund seiner auffallenden Ähnlichkeit zu seinem Vater mit diesem äquivalent gesetzt, erscheint Hugo Beate schließlich als verjüngte sowie überlegene Version Ferdinands. Nach den Verunsicherungen bezüglich ihres Gatten und ihrer Ehe, sucht Beate in Hugo nach dessen Ursprünglichkeit hinter seinen Maskeraden und somit nach der Originalität bzw. Substanz Ferdinands.

Beates Begehren richtet sich damit zwar normkonform heterosexuell auf Männer, erweist sich in der Ehe mit Ferdinand durch die fantastisch ausgelebte Promiskuität, während der Affäre mit Fritz durch die Illegitimität, den Altersunterschied sowie dessen Hugo substituierende Funktion und schließlich bezüglich Hugo durch die Inzestuösität als grenzüberschreitend. Dass Beate gerade die Ansprüche an Mutterschaft durch ihr inzestuöses Begehren und Handeln missachtet, indem sie die divergent gedachten Rollen der Mutter und der Geliebten kombiniert, kann als Tabubruch von enormer Qualität gewertet werden. Beate ist demnach geradezu umgetrieben, von einem gesellschaftlich verbotenen Begehren, das sie nur im gesetzlosen, abgeschiedenen und vor Blicken geschützten Raum der nächtlichen Kahnfahrt sowie im Bewusstsein des bevorstehenden Suizids ausleben kann. Beates individueller Glücksanspruch impliziert demnach einerseits ihre grenzüberschreitende, nicht mit den Normen der Gesellschaft zu vereinbarende Libertinage und andererseits das Bedürfnis nach sozialer Integration. Da diese beiden Wünsche sich als diametral und somit unvereinbar erweisen, ergibt sich für die Protagonistin ein unlösbares Dilemma, aus dem sich ihr lediglich der gemeinsame Selbstmord mit Hugo als Ausweg bietet. Ein Verzicht wie ihn etwa Bertha beschließt, ist aufgrund ihres starken libertinären Potenzials sowie der Angst vor sozialen Konsequenzen ihrer Affäre keine lebbare Alternative.

8 Von Paul zu Pedro

„Sie nehmen Ärgernis daran, daß man ohne Anlaß glücklich ist, um so mehr, wenn man infolge aller möglichen Lebensumstände Grund genug hätte, sich unglücklich oder wenigstens unbehaglich zu fühlen.“[800]

„Von Paul zu Pedro. Amouresken“[801] ist Franziska zu Reventlows erster Roman nach ihrem Umzug nach Ascona sowie die erste literarische Veröffentlichung nach einer Schreibpause von mehreren Jahren. Joke Reschenberg-Rouzda konstatiert, dass mit dem Ortswechsel „ein deutlicher Wandel im Selbstverständnis der Reventlow“[802] und damit auch in ihren literarischen Werken einhergehe. Auch Isabelle Stauffer weist darauf hin, dass Franziska zu Reventlow sich mit ihren Asconeser Romanen „mittels der neuen ironischen Schreibweise, welche jegliche Ideologie denunziert, radikal vom Erstling ab[setzt]“[803]. In diesem ironischen Grundton drückt sich „in seiner Funktion als rhetorischem Mittel die Weltläufigkeit und Leichtigkeit der ‚Grande Dame‘ aus“[804], wobei sich der Spott nicht lediglich auf die betrachteten Männer, sondern selbstironisch auch auf die Briefschreiberin bezieht. So wird zum einen „dem Hohn auf die Liebhaber weitgehend seine Schärfe“[805] genommen, zum anderen insgesamt ein selbstsicherer Eindruck von der Erzählerin erzeugt,[806] sodass auch durch den auf sie selbst bezogenen Spott „nie ihre Souveränität gefährdet“[807] wird. Mit diesem Grundtenor sind ein plaudernder Er-

---

[800] Reventlow: Von Paul zu Pedro, S. 27. Zitate und Verweise auf den Roman werden im Folgenden mit einfachen Seitenangaben und der Sigle „VPzP“ in Klammern im Haupttext angeführt.
[801] Heide Eilert weist darauf hin, dass der ursprünglich geplante Titel des Briefromans – „Teegespräche“ – „auf Drängen des Verlegers, der ‚etwas mehr Sensation mit erotischem Hintergrund‘ reklamierte“, ersetzt wurde. Eilert: Nachwort, S. 98. Johannes Szèkely erläutert außerdem, dass Franz Hessel als Vorbild für den Adressanten gedient habe, „weshalb die Amouresken zunächst ‚Briefe an Franzl‘ heißen sollten.“ Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 152. Bezüglich des als Untertitel gewählten Neologismus geht Eva Kaufmann von „eine[r] Analogiebildung zu Humoreske und Groteske“ aus. Kaufmann: Zum Verhältnis von Fiktion, autobiografischer Darstellung und Biografie, S. 160. Kaya Presser bezieht außerdem die Bedeutung von Burleske und Arabeske in die Reflexion zur Wortbildung ein und macht prinzipiell darauf aufmerksam, dass „der sinngebende Bestandteil ‚amour‘, die Liebe, ist und die Endung -eske für etwas Leichtes, Kurzes, Lustiges oder zumindest für etwas Spielerisches steht.“ Presser: Anleitung zum Unbürgerlichsein, S. 74.
[802] Reschenberg-Rouzdar: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 20.
[803] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 61.
[804] Böhning; Ueckmann: Fanny zu Reventlow und Rachilde, S. 12.
[805] Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 155.
[806] Johannes Székely expliziert daher einerseits die „‚ironische Überlegenheit‘ der Briefschreiberin […]. Sie soll innere Distanz zum Erzählten vorspiegeln, verrät Lust am spöttischen Darüberstehen, dient aber zugleich als Schutzmechanismus“. Andererseits verweist er auf ihre Selbstironie, „mit der der Schein der Erhabenheit immer wieder relativiert […] wird.“ Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 154.
[807] Stauffer: Frauen in Hosenrollen, S. 76.

zählstil sowie eine „graziöse Leichtigkeit“[808] verbunden, die trotz der Thematisierung von Liebe und Erotik „Pikanterie und Frivolität […] aus[…]spart, da die Vornehmheit der Dame lediglich erotische Konversation in Andeutung erlaubt“[809], sodass Johannes Székely inhaltliche, stilistische und formale Parallelen des Romans zur galanten Dichtung feststellt.[810] Außerdem erkennt er „Geschmack und Eleganz […] [als] bestimmende Faktoren dieses Geplauders, das sich bewußt an der Oberfläche bewegt, weil es absichtlich leicht und unbedeutend erscheinen will.“[811] Aus ihrer zeitgenössischen Perspektive bewertet Lou Andreas-Salomé den Plauderton als „Art von Zuflucht in geistigere Atmosphäre“[812] und kritisiert die Handlung der zweiten Romanhälfte auch inhaltlich als banal: „Wo es, in der zweiten Hälfte, aus witzigen Schlagern in der Allgemeinbetrachtung zu Einzeldarstellungen übergeht, da ist die drohende Trivialität keine Gefahr mehr, sondern Tatsache“[813]. In neueren Untersuchungen werden gerade diese „Inszenierungen der Oberflächlichkeit“[814] fokussiert, wobei Isabelle Stauffer argumentiert, „daß diese Oberflächenorientiertheit einen ästhetisch-systematischen Anspruch mit einem politischen Impetus verbindet.“[815] Manuela Günter erkennt in der weiblichen Trivialität, die sie in Franziska zu Reventlows Werken beobachtet, eine Kontrastierung des Männlichen: „Die Texte inszenieren Weiblichkeit als Oberfläche, die der männlichen Tiefe entgegengestellt wird.“[816]

Der Plauderton kann außerdem auf formaler Ebene als weitere Form der Ironisierung gewertet werden; nämlich als Persiflage sowohl des empfindsamen (Frauen-)Briefromans[817] als auch der antiken Hetärenliteratur[818]. Daher kann Annette Keck zugestimmt werden, dass „Von Paul zu Pedro“ „als Briefroman mit Gattung und Ge-

[808] Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 156.
[809] Ebd., S. 156. Auf diese Diskretion ist in der Forschung bereits mehrfach hingewiesen worden: Vgl. beispielsweise Fritz: Die erotische Rebellion, S. 19.
[810] Vgl. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 169f.
[811] Ebd., S. 157.
[812] Andreas-Salomé: Von Paul zu Pedro, S. 257.
[813] Ebd., S. 257.
[814] Stauffer: Zur Oberflächlichkeit literarischer Figuren, S. 255.
[815] Ebd., S 255.
[816] Günter: Weibliche Autorschaft und Avantgarde(n), S. 222.
[817] Aufgrund der Ironisierung des Frauenbriefromans und des Bruchs mit dessen inhaltlichen Traditionen bezeichnet Vera Jost „Von Paul zu Pedro“ zusammenfassend als „Anti-Frauenbriefroman“. Jost: Fliegen oder Fallen, S. 27.
[818] Johannes Székely expliziert, dass „[s]chon die äußere Form […] deutlich an die ‚Hetärengespräche‘ des Lukian und die ‚Hetärenbriefe‘ des Alkiphron anknüpf[t]“. Allerdings trete „[a]n die Stelle der naiven Hetärenplauderei der Antike […] das ironisch-aufgeklärte Hetärengespräch der Neuzeit.“ Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 152 und S. 153. Für weitere Informationen zum Hetärenwesen vgl. Reinsberg: Ehe, Hetärentum und Knabenliebe, v.a. S. 80-89.

schlecht“[819] spiele. Im Gegensatz zum Namen des Adressanten, der zumindest abgekürzt genannt wird, bleibt der Name der Adressatin unklar, da sie weder ihre Briefe unterzeichnet, noch direkte Ansprachen ihrer selbst durch andere Figuren referiert.[820] Die monophone Form[821] des Werks führt nicht nur dazu, dass „die weibliche Hauptfigur und die Erzählinstanz zusammen[fallen]“[822], sondern schafft außerdem eine Nähe zu den Lesenden sowie eine „Atmosphäre von Vertrautheit, die angesichts des erotischen Gesprächsstoffs sehr intim anmutet und dem Lesepublikum zu Beginn des Jahrhunderts äußerst lasterhaft lüstern erscheinen mag“[823]. Die Lesenden werden durch den Adressanten der Briefe, Doktor R..., „angesprochen und verschmelzen mit ihm zu einem Rezeptionshorizont“[824]. Durch das Referieren und Antizipieren der Antworten des Doktors entsteht außerdem „eine Art Zwiegespräch“[825], das es der Erzählerin erlaubt, die thematisierten Aspekte aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu präsentieren und argumentativ ihren Standpunkt zu vertreten; wobei Julie Kalani Smith Allen erläutert, dass Doktor R... als Repräsentant der „patriarchal norm against which the narrator reacts and which she challenges“[826] fungiert. Daher kann Isabelle Stauffers Anmerkung, dass „Reventlows Romane den bürgerlichen Liebescode [ironisieren] und […] zu diesem Zweck auf den feudalen Liebescode zurück[greifen]“[827], ebenso zugestimmt werden wie Alexandra Tischels Feststellung, dass „die Briefschreiberin eine aristokratisch-bohemehafte Libertinage [vertritt], die zutiefst individualistisch ist“[828].

Inhaltlich können die insgesamt 19 Briefe in zwei Handlungsabschnitte gegliedert werden, wobei „Raum und Zeit […] die Aufteilung eines theoretisch-philosophischen und eines praktisch-handelnden Teils wider[spiegeln].“[829] Johannes Székely expliziert, dass der Aufenthaltsort des ersten Teils, die „Regenstadt“ (VPzP S. 7), in seiner Anonymität v.a. „als Hintergrund zur Präsentation liebesphilosophischer Erkenntnisse zu verstehen

[819] Keck: Postmoderne Lebenskünste?, S. 163.
[820] Julie Kalani Smith Allen erläutert, dass die Heldin aufgrund des fehlenden Namens mit der Autorin assoziiert und dieser Aspekt als Bestätigung der autobiografischen Tendenzen des Romans gewertet wird. Vgl. Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 21.
[821] Isabelle Stauffer verweist darauf, dass mit der monophonen Form das „Stilmerkmal der asymmetrischen Kommunikation, die eine Hierarchie schafft“, einhergeht. Stauffer: Weibliche Dandys, S. 147.
[822] Stauffer: Zur Oberflächlichkeit literarischer Figuren, S. 261.
[823] Eden: „Das Leben ist ein Narrentanz“, S. 104.
[824] Jost: Fliegen oder Fallen, S. 28.
[825] Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 152.
[826] Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 22.
[827] Stauffer: Zur Oberflächlichkeit literarischer Figuren, S. 262.
[828] Tischel: Unter Propheten, S. 39.
[829] Böhning; Ueckmann: Fanny zu Reventlow und Rachilde, S. 9.

ist“[830]. Auch die von der Briefschreiberin dargestellten Männer werden in diesem Teil nicht in ihrer Individualität erfasst, sondern Kategorien zugeordnet;[831] sie bleiben also ebenso anonym. Diese Typizität[832] wird im zweiten Teil durch Konkretionen abgelöst: Die Erzählerin benennt nun reale Orte – Venedig, Rom und Neapel –, die sie bereist und verkehrt mit individuell beschriebenen Männern; nämlich mit Pedro, Sir John und dessen Schützling, dem Dichter Bobby. Beide Teile werden durch den numerisch zentralen 10. Brief verbunden, in dem die Geschichte vom roten Faden entfaltet wird. Dessen „Motive, Langeweile, Unordnung, Promiskuität und erotische Spannung, Geldprobleme, sind offenbar der rote Faden im Leben der Protagonistin, wie sie auch den roten Faden des Textes ergeben“[833]; wobei Isabelle Stauffer auf die Brisanz aufmerksam macht, die diesen Themenkomplexen zur Zeit der Jahnhundertwende inhärent war: „Weibliches Begehren positiv zu formulieren, war für Autorinnen ein literarisches und gesellschaftliches Wagnis, da es weder entsprechende Modelle gab noch geben sollte.“[834]

8.1 Der Sozialstatus der Briefschreiberin

Anders als in den bereits besprochenen Prosatexten ist weder der Name der Heldin in den Romantitel integriert, noch verweist Letzterer auf einen konkreten Sozialstatus der Protagonistin. Der Wechsel von Paul zu Pedro, also der Austausch zweier Männer, die durch den auf Liebesangelegenheiten anspielenden Untertitel als Liebhaber assoziiert werden können, spielt allerdings bereits auf eine mit Promiskuität und Libertinage verknüpfte Thematik an. Zwar wird auch eine kurze Ehe der Erzählerin erwähnt, allerdings wird diesbezüglich nicht ihre Ausgestaltung der sozialen Rolle der Ehefrau fokussiert, sondern ihre Gedanken zu den von ihr als ideal bewerteten Rahmenbedingungen einer Ehe. Auch über die Jugend der Heldin sowie ihre Position innerhalb ihrer Herkunftsfamilie liegen kaum Informationen vor; eine Berufstätigkeit schließt diese selbst aus, sodass die Briefschreiberin sich ausschließlich in der Rolle der Geliebten präsentiert.

---

[830] Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 158.
[831] Sowohl Johannes Székely als auch Ulla Egbringhoff erläutern, dass der in „Von Paul zu Pedro“ verhandelte Begriff von Erotik „an den Begriff der ‚Episodenliebe‘ des Impressionismus anknüpft“. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 164. Vgl. Egbringhoff: Franziska zu Reventlow, S. 117.
[832] Isabelle Stauffer erläutert, dass sich ein Teil der Komik des Romans aus eben dieser Typisierung bzw. „der Ähnlichkeit aller amourösen Angelegenheiten“ ergibt. Stauffer: Weibliche Dandys, S. 287.
[833] Jost: Fliegen oder Fallen, S. 28.
[834] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 247.

Konnte das Alter Bertha Garlans und Ellen Olestjernes konkreten Texthinweisen entnommen, das Beate Heinolds könnte zumindest mit Bezug auf das in der Novelle genannte Alter ihres Sohnes grob bestimmt werden, so ist das der Briefschreiberin wesentlich schlechter einzuschätzen. Aufgrund ihrer Erfahrenheit in Liebesangelegenheiten sowie des Hinweises auf ihre zurückliegenden Jugenderinnerungen einerseits und die Betrachtungen über das noch ferne Alter andererseits, kann zwar davon ausgegangen werden, dass es sich um eine Frau mittleren Alters handelt; dafür, ob diese sich in den (späten) 20ern, den 30ern oder in den 40ern befindet, gibt es allerdings keine Textbelege. Ebenso wenig wird die äußere Erscheinung der Protagonistin beschrieben – abgesehen von der Nennung der Haarfarbe (vgl. VPzP S. 75) sowie der Zuordnung zum „ausgesprochen nordische[n] Typus“ (VPzP S. 104). Zwar lassen ihre vielfältigen Liebesbeziehungen zu Männern zumindest auf eine Form der Attraktivität schließen, die sich allerdings nicht nur auf ein schönes Äußeres, sondern auch auf eine Art der erotischen Ausstrahlung zurückführen ließe,[835] sodass auch diesbezüglich keine klaren und eindeutigen Aussagen getroffen werden können.[836]

Auch die Lebensumstände der Briefschreiberin werden nicht aus einer bestimmten Alltäglichkeit oder Regelmäßigkeit heraus beschrieben, über die feste Zuschreibungen stattfinden könnten: So wird zwar die Notwendigkeit einer Verbesserung der wirtschaftlichen Verhältnisse thematisiert, zu regulären Einnahmen und deren Quellen werden jedoch keine Aussagen gemacht – abgesehen von den Hinweisen auf das Fehlen von Berufstätigkeit (vgl. VPzP S. 69) sowie auf die Möglichkeit der Unterstützung durch Liebhaber (vgl. VPzP S. 21); die Beziehung zu Pedro dient schließlich u.a. dem Zweck, die Protagonistin finanziell abzusichern (vgl. z.B. VPzP S. 80f.). Insgesamt kann daher

---

[835] Im Gegensatz dazu beschreibt Chris Weedon die Heldin als „a beautiful promiscuous woman“. Weedon: The struggle for emancipation, S. 126.

[836] Auch Manuela Günter weist auf die mangelnden Hinweise zum Aussehen der weiblichen Hauptfiguren in den Werken Franziska zu Reventlows hin und weitet diesen Befund auf die Innerlichkeit der Heldinnen aus: „Weiblichkeit ist Hülle, Pose. Dabei wird […] weibliches Begehren nicht als körperliche, und d.h. unbewußte, Inszenierung einer Hysterika sichtbar, sondern als kühle und egozentrische Rechnung einer Hetäre, die sowohl ihren erotischen als auch ihren materiellen Gewinn kalkuliert.“ Günter: Weibliche Autorschaft und Avantgarde(n), S. 221. Während – wie anhand von „Ellen Olestjerne“ bereits gezeigt wurde und in der Auseinandersetzung mit „Von Paul zu Pedro“ und dem „Selbstmordverein“ im Folgenden herausgearbeitet wird – der These zugestimmt werden kann, dass der performative Charakter von Weiblichkeit anhand der Protagonistinnen Franziska zu Reventlows offenbar wird, ist die konstatierte erotische sowie ökonomische Kalkulation der Heldinnen nicht komplett zu bejahen; weist doch beispielsweise die Briefschreiberin auf „die vielen bunten Möglichkeiten“ (VPzP S. 47) von Beziehungsformen hin und bezieht auch „wahres Gefühl“ (VPzP S. 47) in die potenziellen Gründe für ein Verhältnis ein.

von einem bohèmehaft unregelmäßigen Einkommen durch (Geld-)Geschenke sowie einer Finanzierung durch Liebhaber ausgegangen werden.

Die weiteren Lebensbedingungen – wie beispielsweise die Wohnverhältnisse – der Heldin bleiben ebenso eher vage: Diese berichtet zwar von häufigen Umzügen (vgl. VPzP S. 53f.), die ebenso auf Bohème-typische Probleme hinweisen, wird aber nicht in einer festen alltäglichen Wohnsituation, sondern – sowohl in der Regenstadt als auch in Italien – als Reisende präsentiert, die nicht fest an einen Ort geknüpft ist. Ebenso ungebunden bleibt die Briefschreiberin auf familiärer Ebene: Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Protagonistinnen hat die Erzählerin kein Kind, für das sie Sorge trägt, ist weder verheiratet noch verwitwet, sodass diese Kinderlosigkeit als „Grundlage der fröhlichen Verantwortungslosigkeit, die all ihre Unternehmungen auszeichnet“[837], gewertet werden kann. Wie Ellen Olestjerne ist sie in der sozial unsicheren Position der Geschiedenen, erwähnt ihren Ex-Mann jedoch lediglich peripher und mit dem Hinweis auf die Kürze dieser Ehe (vgl. VPzP S. 65). Der Verzicht auf Ehemann und Kinder und damit auf die soziale Position als Gattin und Mutter wird jedoch nicht als Mangel betrachtet, sondern als bewusst getroffene Entscheidung für die Unabhängigkeit der Erzählerin sowie für die Möglichkeit, vielfältige Beziehungen zu erleben, präsentiert (vgl. VPzP S. 22ff.). Indem sie diese beiden Rollen, die zu Beginn dieser Arbeit als zentral für die bürgerliche Weiblichkeit herausgestellt werden konnten, ablehnt, negiert die Protagonistin zugleich die an diese Positionen geknüpften Werte sowie die damit verbundene männliche Verfügungsgewalt. Ebenso oberflächlich wie über ihre geschiedene Ehe berichtet die Briefschreiberin über ihre Herkunftsfamilie, deutet lediglich eine wirtschaftlich gesicherte, vermutlich adelige Herkunft an (vgl. VPzP S. 23; S. 65) und spart Details über Familienmitglieder – ausgenommen der Erwähnung eines Onkels (vgl. VPzP S. 53) – aus. Demnach erweist die Protagonistin sich auf familiärer sowie partnerschaftlicher Ebene als ungebunden und unabhängig, sodass sie nicht nur als kaum festlegbar, sondern auch als autonom bezeichnet werden kann.

Diese Selbstbestimmtheit und Unabhängigkeit überschreiten die an den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ gestellten Anforderungen ebenso wie die von der Heldin thematisierte sowie ausgelebte erotische Libertinage. Auch wenn die Erzählerin in den oben genannten Bereichen nur schwer fassbar ist, formuliert sie dennoch verschiedene As-

[837] Kaufmann: Zum Verhältnis von Fiktion, autobiografischer Darstellung und Biografie, S. 167.

pekte ihrer konkreten sozialen Situation, die durch ihre Promiskuität und Ungebundenheit bedingt sind. Zudem äußert sie sich zu sozialhistorisch relevanten Themenkomplexen, sodass trotz der Oberflächlichkeit implizierenden Bezeichnung „the real subject matter, both of the ‚Teegespräche' and of the letters, is love, sex, and intimate relationships, topics which were considered taboo in polite society at the time."[838] Die Protagonistin nimmt dabei antibürgerliche, eher als freigeistig zu bezeichnende Positionen ein; dies jedoch nicht aus emanzipatorischen Interessen, für die beispielsweise die bürgerliche Frauenbewegung steht, sondern aufgrund individueller Bedürfnisse. Dabei betont sie ihre Extravaganz, denn „[h]er piety is reserved for trivialities, while she treats social norms with lighthearted contempt"[839].

Obwohl sie selbst über sozialgeschichtlich bedeutsame Faktoren nachdenkt und ihre Liebhaber kategorisiert, wehrt die Heldin sich explizit gegen das umgekehrte Vorgehen, selbst „als ‚Problem' behandel[t]" (VPzP S. 6) zu werden,[840] und entzieht sich damit dem zeittypischen Definitionsversuchen von Weiblichkeit.[841] Dennoch ist sie sich den mit ihrer sozialen (Rand-)Position verbundenen Stigmatisierungen durch andere durchaus bewusst und thematisiert diese gegenüber ihrem Briefpartner.[842] Simone de Beauvoir beschreibt die Ächtung von sich den üblichen Moralvorstellungen widersetzenden Frauen als Resultat mangelnder Möglichkeiten, männliche Privilegien zu erwerben:

> Eine Frau, die sich der herrschenden Vorstellung nicht anpaßt, entwertet sich sexuell und folglich auch gesellschaftlich, da die Gesellschaft die sexuellen Werte integriert hat. Dadurch daß man weibliche Attribute ablehnt, erlangt man keine männlichen.[843]

Die Ablehnung der mit dem weiblichen Ehrbegriff verbundenen Tugendvorschriften geht demnach nicht mit einer Integration in den für bürgerliche Männer vorgesehenen

---

[838] Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 25.
[839] Ebd., S. 25.
[840] Wie eingangs erwähnt ist die Beschäftigung mit Weiblichkeit für die Jahrhundertwende zeittypisch. Hatte Arthur Schnitzler Anatols Weggefährten Max bereits mit dem Aphorismus „Das Weib ist ein Räthsel: – so sagt man! Was für ein Räthsel wären wir erst für das Weib, wenn es vernünftig genug wäre, über uns nachzudenken?" einen ironischen Beitrag zu dieser Diskussion leisten lassen, so wirkt die Männertypologie der Briefschreiberin Franziska zu Reventlows nicht nur wie eine Persiflage des Diskurses um das Wesen der Weiblichkeit, sondern auch wie eine Antwort auf Max' These. Schnitzler: Agonie, S. 977.
[841] Außerdem beteiligt die Protagonistin sich nicht selbst an dieser Analyse der Frau und begründet diese Verweigerung mit ihrem Geschlecht: „Von Frauen weiß man überhaupt sehr wenig, wenn man selber eine ist." (VPzP S. 49). Dies impliziert zugleich den Hinweis auf das (vermeintlich) vorhandene Wissen über das andere Geschlecht, das die Heldin in ihrer Männertypologie präsentiert.
[842] Diese Form der sozialen Ächtung pointiert Vera Jost als „Hurenstigma". Jost: Fliegen oder Fallen, S. 30.
[843] Beauvoir: Das andere Geschlecht, S. 845.

Wertekanon einher. So merkt die Erzählerin an, dass sie es manchmal als „verzweifelt unbequem [empfindet], einen schlechten Ruf zu haben“ (VPzP S. 32). Als problematisch wertet sie dabei – sicherlich auch als Persiflage der an die bürgerliche Weiblichkeit gestellten Anforderungen – die Verpflichtungen, die mit eben diesem einhergehen: Denn als Frau mit einem schlechten Ruf könne sie „sich so vieles nicht leisten, was eine unbescholtene Frau ruhig tun darf.“ (VPzP S. 32f.) Konkret bezieht sich diese Unfreiheit der Protagonistin auf männliche Begleitpersonen, die durch ihre (schlechte) Reputation nicht als platonische Freunde oder Bekannte, sondern stets als Liebhaber gewertet werden. Zum einen hat diese Beurteilung Auswirkungen auf die Quantität der Verhältnisse, die ihr unterstellt werden (vgl. VPzP S. 33); zum anderen formuliert die Briefschreiberin ‚qualitative‘ Überlegungen. Dadurch, dass jeder Mann, mit dem sie sich zeigt, für einen ihrer Liebhaber gehalten werde, sei es peinlich, mit unpassenden Männer gesehen zu werden, sodass sie schlussfolgert: „Man dürfte sich nur mit solchen sehen lassen, die einem stehen oder die man sich gerne nachsagen läßt.“ (VPzP S. 33)
Einerseits diagnostiziert die Heldin demnach eine durch ihren schlechten Ruf bedingte Notwendigkeit von korrektem Verhalten, weist andererseits allerdings auch auf konträre Anforderungen hin, „die ebenso lästig sind“ (VPzP S. 38): So werde mit ihr stets „die Hoffnung auf ganz besondere Sensationen“ (VPzP S. 38) verbunden, die Unmut hervorrufe, wenn sie sich „langweilig und korrekt“ (VPzP S. 38) benehme, was ihr von Zeit zu Zeit jedoch Vergnügen bereite. Dieser soziale Druck führt zu ihrer Empfehlung für junge Mädchen, auf die eigene Reputation zu achten, bis sie „in dieser oder jener Welt – ich meine in Lebekreisen oder in der Gesellschaft – eine feste Position ha[ben]“ (VPzP S. 33f.); denn „[d]ie Ausnahmestellung zwischen beiden Welten ist vom Übel, außer wenn sie ungemein glänzend finanziert ist.“ (VPzP S. 34). Dieser Ratschlag resultiert daraus, dass die Heldin letztere soziale Position als „an Freuden vielleicht reicher[e], aber jedenfalls bei weitem […] unbequemste“ (VPzP S. 32) bewertet, wobei sie sich selbst davon ausnimmt, sich mit den negativen Aspekten dieser Zwischenposition zu quälen und stattdessen auf ihr Geschick und ihre positive Einstellung verweist (vgl. VPzP S. 34). Ging es in den bereits besprochenen Prosatexten u.a. um den Umgang der Heldinnen mit den an sie gestellten Erwartungen bzw. den Versuch eines Ausgleichs mit den diametral dazu stehenden Bedürfnissen und Wünschen der Protagonistinnen, wird in „Von Paul zu Pedro“ nicht zwischen Konvention und Neigung ausbalanciert,

sondern die (zu keinem Zeitpunkt negierte) Randposition der Briefschreiberin verhandelt. Dieser ist die Erzählerin sich nicht lediglich bewusst, sondern sie ironisiert sie zugleich durch die Beschreibung der mit ihrer sozialen Lage verbundenen eigenen gesellschaftlichen Erwartungen; dies jedoch stets mit dem Hinweis darauf, dass sie als Exzeption von den durchaus thematisierten „Kalamitäten“ (VpzP S. 34) nicht betroffen sei.[844] Lediglich ihre finanziellen Schwierigkeiten erkennt sie – neben Alter, Krankheit und Tod – als Problem an (vgl. VPzP S. 64f.); zumal sie es als „empörend für eine Frau [empfindet], wenn das äußere Dasein sich nicht angenehm und schmerzlos abwickelt“ (VPzP S. 65). So wird eine Haltung der Protagonistin erkennbar, die erneut auf einen wohlhabenden Familienhintergrund schließen lässt (vgl. beispielsweise VPzP S. 69), in dem Sorgen um die finanzielle Grundsicherung nicht von Relevanz sind. Zugleich kann die wirtschaftliche Unbekümmertheit aber auch als bohèmehaft kategorisiert werden. Zur Lösung der pekuniären Schwierigkeiten werden zwei unterschiedliche Sanierungsstrategien diskutiert: Als legitime Art der Absicherung erörtert die Briefschreiberin „eine gute Partie“ (VPzP S. 65) zu machen; also eine Ehe mit einem wohlhabenden Mann einzugehen. Abgesehen davon, dass persönliche Gründe wie ein Mangel an Neigung sie von dieser Finanzierungsoption bisher abhielten, sei die Ehe, die sie geschlossen hatte, erst rentabel geworden, als sie bereits wieder geschieden war, da der betreffende Mann erst nach der Scheidung ausreichend Vermögen erwirtschaften konnte (vgl. VPzP S. 65f.). Indem die Protagonistin nicht Liebe, sondern den Reichtum des Partners als Basis für eine Ehe hervorhebt, verweist sie auf den eingangs erläuterten Tauschhandel, den bürgerliche Ehepartner eingehen, indem der Mann die finanzielle Grundsicherung, die Frau Integrität als Kapital in die Ehe einbringt. In dem übersteigerten Anspruch an das männliche sowie der Negation des weiblichen Kapitals – schließlich bringt die Briefschreiberin selbst weder Unbescholtenheit noch Treue in die Ehe ein – kann eine Persiflage des bürgerlichen Ehemodells gesehen werden. Diese gesellschaftlich akzeptierte Beziehungsform erkennt die Erzählerin außerdem ausschließlich unter besonderen Bedingungen (vgl. VPzP S. 66) als für sie selbst praktikabel an.

Doch auch in Bezug auf illegitime Verhältnisse erläutert die Heldin mögliche Komplikationen: So gäbe es zwar ausreichend Männer, die gewillt seien, Frauen zu finanzieren, problematisch sei es jedoch, solche Männer ausfindig zu machen, „die angenehm

[844] Darauf, dass die Protagonistin die Fähigkeit besitzt, trotz widriger äußerer Umstände Glück zu empfinden, verweist außerdem das dem Kapitel vorangestellte Motto.

und dauernd finanzieren, dabei sympathisch oder wenigstens erträglich sind, nicht zuviel persönliche Ansprüche stellen und uns nicht plagen“ (VPzP S. 67). Auch bezüglich ihrer Utilitätsbeziehungen möchte die Erzählerin sich demnach möglichst wenig einschränken lassen, wobei sie für illegitime sowie legitime Beziehungen ähnliche Anforderungen erkennt – nämlich „Nerven und Ausdauer“ (VPzP S. 68) – und beide Arten von Verhältnissen derart parallelisiert. Ebenso wird die Prostitution – „der Handel in seiner direktesten Form“ (VPzP S. 72) – in diesen Vergleich integriert, wobei implizit zugleich der wirtschaftliche Charakter einer Ehe präsentiert wird. Diese Äquivalenz erklärt Simone de Beauvoir damit, dass „[ö]konomisch gesehen […] die Situation der Prostituierten mit der einer verheirateten Frau vergleichbar“[845] sei, da „für die eine wie für die andere […] der Geschlechtsakt ein Dienst“[846] sei. Der Briefschreiberin ist dieser „Berufscharakter nicht nur der Prostitution, sondern auch der Ehe und eheähnlicher Verhältnisse […] bewußt“[847], sodass eine deutliche Kritik an der bürgerlichen Doppelmoral, „die das feste illegitime Verhältnis stillschweigend duldet, die Prostitution aber gesellschaftlich ächtet“[848], evident wird.

Der auf Beziehungsebene konstatierte Mangel an Beharrlichkeit wird im Übrigen auch als Grund dafür angegeben, dass die Protagonistin keiner Erwerbstätigkeit nachgeht (vgl. VPzP S. 69). Bezüglich der Vorstellungen über ihre Existenzsicherung greift die Briefschreiberin demnach prinzipiell auf konventionelle Muster zurück, indem sie die Finanzierung durch einen (Ehe-)Mann anstrebt, statt eigene Erwerbsquellen in Betracht zu ziehen; die Konfiguration dieser von ihr imaginierten Beziehungen kann allerdings als exzeptionell bezeichnet werden. Ebenso außergewöhnlich ist es, männliche Privilegien wie das ungehemmte Ausleben des eigenen Begehrens mit wechselnden Partnern sowie z.T. mehreren parallelen Liebesbeziehungen, zu beanspruchen; wobei die Protagonistin generell nicht männlich wirken möchte, sondern prinzipiell an ihrer Weiblichkeit festhält. Daher wird insgesamt deutlich, dass sich der Tabubruch der Protagonistin nicht ausschließlich auf die mit ihrer erotischen Libertinage einhergehende praktische Missachtung sozialer Normen sowie den Anspruch auf männliche Privilegien bezieht, sondern (und damit einhergehend) auch darauf, dass geschlechtsspezifische, gesell-

[845] Beauvoir: Das andere Geschlecht, S. 701.
[846] Ebd., S. 701.
[847] Jost: Fliegen oder Fallen, S. 32.
[848] Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 165.

schaftliche Ungleichwertigkeiten theoretisch thematisiert und doppelmoralische Strukturen desavouiert werden.

8.2 Die Weiblichkeitskonstruktionen der Briefschreiberin

Die Libertinage der „Von Paul zu Pedro"-Protagonistin ist von anderer Konstitution als die der bereits besprochenen Frauenfiguren. Während Bertha Garlan lediglich einmal außerehelichen Geschlechtsverkehr hat, kann für Ellen Olestjerne ein promiskuitiv ausgelebtes Begehren festgestellt werden. Dieses teilt auch Beate Heinold; wobei Letztere ihr Verlangen v.a. in Imaginationen kanalisiert, die sich auf die Theaterrollen ihres verstorbenen Ehemanns sowie die Parallelisierung Ferdinands, Hugos und Fritz' beziehen. Physisch verkehrt sie jedoch ausschließlich mit Ferdinand und Fritz. Allen drei Protagonistinnen ist dennoch gemein, dass sie außer ihrem Status als Liebhaberinnen weitere Rollen einnehmen. Dies kann nicht auf die Briefschreiberin übertragen werden, deren Weiblichkeitskonstruktionen sich, wie bereits erwähnt, auf ihre Rolle als Geliebte beschränken, sodass ihre Libertinage als zentraler Lebensinhalt bezeichnet werden kann. Zusätzliche Brisanz erhält die Ausgestaltung der Libertinage, da sie nicht an gängigen Topoi orientiert ist, die ein traditionelles Frauenbild verfestigen würden, sondern dieses vielmehr untergräbt: „Indem sie ihre Frauenfiguren als große Liebende gestaltet, erfüllt Reventlow nicht etwa männliches Wunschdenken, sondern unterläuft traditionelle Bilder von Weiblichkeit"[849].

Libertinage wird in „Von Paul zu Pedro" durch unterschiedliche Mechanismen konstruiert. Diesbezüglich ist beispielsweise die Begrenzung der Erzählperspektive auf die Sicht der Heldin anzuführen: Meinungen ihrer Freunde, Bekannten sowie ihres Briefpartners erfahren die Lesenden ausschließlich indirekt durch die Antizipationen sowie Zusammenfassungen der Protagonistin, sodass mit der monophonen Briefform einhergeht, dass ungefilterte, direkte Fremdeinschätzungen über die Hauptfigur fehlen. Diesem Mangel steht die eingehende Analyse ehemaliger sowie aktueller Liebhaber(-typen) der Heldin diametral gegenüber; der Umgang mit und die Meinungen über ihre Partner erlauben allerdings ebenso Rückschlüsse auf die Briefschreiberin. Außerdem ist der in den vorherigen Kapiteln bereits angesprochene performative Charakter von Kleidung auch hinsichtlich der Briefschreiberin relevant, wobei es sich hier nicht um die Kon-

[849] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 285.

struktion einer bestimmten Form der Weiblichkeit, sondern um eine Maskerade bzw. ein *Cross-dressing* handelt. Einen ähnlich spielerischen Umgang mit Maskerade bearbeitet Franziska zu Reventlow außerdem in ihrem Roman „Herrn Dames Aufzeichnungen. Oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil", wenn sich mehrere weibliche wie männliche Figuren auf einem Maskenfest mit der Absicht die anderen Gäste zu verwirren als Hermaphroditen verkleiden.[850] Neben dem vestimentären Code ist Maskerade in „Von Paul zu Pedro" durch Hinweise auf den performativen Charakter von Geschlecht präsent, sodass Annette Keck zugestimmt werden kann, dass Reventlows Texte „um den Konstruktionscharakter weiblicher Identität wissen"[851]. Dementsprechend hebt Louise Forssell hervor, dass „[d]ie sozialen Geschlechtsmerkmale der Figuren in Reventlows Roman, d.h. ihre Rollen, Eigenschaften und Handlungen, […] zum Teil so übertrieben [sind], dass sie als unnatürlich, als Maskeraden hervortreten."[852] Ebenfalls von Bedeutung ist der bereits angesprochene Aspekt, dass der Name der Briefschreiberin nicht genannt wird. Zum einen erzeugt die Erzählerin eine Form des Mysteriösen, indem sie es vermeidet konkrete persönliche Informationen zu nennen, zum anderen entzieht sie sich so verbalisierten Zuschreibungen und Festlegungen. Judith Butler erläutert unter Bezugnahme auf Jacques Lacan, dass dem Namen eine kontinuitätsbildende Funktion inhärent ist:

> Die Instabilität des Ichs wird demzufolge von einer symbolischen Funktion subsumiert oder stabilisiert, die durch den Namen bezeichnet ist: der „Permanenzaspekt durch die Zeit hindurch" ist am menschlichen Subjekt, wie Lacan behauptet, „streng nur durch Vermittlung des Namens erkennbar. Der Name ist die Zeit des Objekts".[853]

Dieser Funktion des Namens entzieht sich die Erzählerin zugunsten eines Persönlichkeitskonzepts, das auf Spontaneität, Offenheit und Unstetigkeit basiert. Ebenso wie eine konkrete Benennung wird der Vergleich der Protagonistin mit anderen weiblichen Figuren umgangen: Dass kaum weitere Frauen beschrieben werden, kann als zusätzliche Besonderheit der Weiblichkeitskonstruktionen dieses Briefromans gesehen werden. Zum einen trägt diese Negation dazu bei, dass die Erzählerin sich als exzeptionell kon-

[850] Die Kostüme sind dabei derart gleich beschaffen, dass Herr Dame Konstantin mit Susanna verwechselt. Auch Delius' Verkleidung als römische Urmutter wird ironisiert; zumal dieser in seiner Verkleidung das Gespräch mit seiner eigenen Mutter verweigert, um die Authentizität seiner Maskerade nicht zu gefährden.
[851] Keck: Postmoderne Lebenskünste?, S. 162f.
[852] Forssell: Schurken und Retter, S. 104.
[853] Butler: Körper von Gewicht, S. 213.

figuriert,[854] zum anderen lässt sich so auf deren Fokussierung auf Männer schließen. Denn sie umgibt sich mit einer Vielzahl männlicher Figuren, von denen der geringere Teil nicht als potenziell infrage kommende Partner gewertet wird, sodass das heterosexuelle Begehren der Erzählerin stets zentriert und dessen polygamer Charakter evident wird.

Dieser Aspekt geht außerdem mit einem Bezug zur Leiblichkeit einher, wobei die physische Weiblichkeit der Briefschreiberin prinzipiell nicht infrage gestellt wird. Bezüglich des sozialen Geschlechts wird die Erzählerin jedoch nicht ausschließlich mit Attributen ausgestattet, die bürgerlichen Maßstäben von Weiblichkeit entsprechen – allein die Fokussierung ihrer Libertinage beinhaltet schließlich männliche Privilegien, sodass bereits hier eine Abweichung von weiblicher Norm festgestellt werden kann. Darin, dass die Briefschreiberin diese Richtlinien überschreitet, erkennt Julie Kalani Smith Allen zugleich einen Bruch mit dem Genre des empfindsamen Frauenbriefromans, dessen Tradition derart subvertiert sowie mit „her own bold view of the reality of a woman's existence"[855] kontrastiert werde: „She refuses to masquerade as an ideal, unblemished woman; instead, she celebrates her transgressive behavior and calls Wilhelminian gender roles into question"[856].

8.2.1 Die Konstruktion der Briefschreiberin als Geliebte

Innerhalb der von der Briefschreiberin entwickelten Männertypologie[857] nimmt Doktor R… eine herausgehobene Position ein. Als „Konversationsliebe" (VPzP S. 8) ist seine gegenwärtige Rolle auf „Teegespräche" (VPzP S. 5) beschränkt, die die Protagonistin und Doktor R… in der Regenstadt kultivierten und nach der Abreise des Letzteren brieflich fortsetzen. Dass er zuvor ein Liebhaber der Heldin gewesen sein könnte, ist allerdings nicht auszuschließen, da diese selbst das Momentane ihrer platonischen Beziehung anspricht und so den Raum für Vermutungen über eine (vorherige) amouröse Verbindung öffnet (vgl. VPzP S. 8). Das konkrete Verhältnis dieser beiden Figuren zu-

[854] Vera Jost erläutert zudem, dass mit der Übernahme männlicher Verhaltensmuster das Ablegen der Zugehörigkeit zu einer weiblichen Peergroup einhergehe. Vgl. Jost: Fliegen oder Fallen, S. 44.
[855] Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 18.
[856] Ebd., S. 18.
[857] Karin Tebben weist darauf hin, dass die in „Von Paul zu Pedro" beschriebenen Männertypen den Lesenden „bereits aus *Ellen Olestjerne* bekannt sind, nun aber ergänzt werden um andere und vor allem in noch höherem Maße in Erscheinungsbild und Funktion stilisiert sind." Tebben: Die öffentliche Frau, S. 279f.

einander bleibt also eher unklar.[858] Auf die Funktion des Doktors als Repräsentant der bürgerlichen Gesellschaft ist bereits hingewiesen worden; dennoch scheint er auch Teil der ‚Lebewelt' zu sein (vgl. beispielsweise VPzP S. 105), sodass seine soziale Positionierung auf die Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft verweist, die die Reputation eines Mannes – im Gegensatz zu der einer Frau – durch außereheliche Verhältnisse nicht als beeinträchtigt bewertet.

Der Umgang zwischen der Protagonistin und Doktor R… kann allgemein als freundschaftlich beschrieben werden, da der Doktor prinzipiell um das Wohlergehen der Erzählerin bemüht zu sein scheint und sie als „wertvollen Menschen" (VPzP S. 17) beschreibt. Dennoch kann Eva Kaufmann zugestimmt werden, dass er „wie gelegentliche freundliche Spitzen andeuten, bei aller Gutartigkeit mit der Borniertheit seines Geschlechts geschlagen ist."[859] Daher entzieht die Heldin sich seiner Sorge und der damit verbundenen Fremdbestimmung und behauptet stattdessen ihren eigenen Lebensstil als für sich selbst passend. So weist sie den auf ihre Verhältnisse zu Männern bezogenen Vorwurf der Wahllosigkeit entschieden und mit Hinweis auf ihre Selbstbestimmung von sich (vgl. VPzP S. 11).[860] Mit diesem Autonomieanspruch ist ein Hinweis auf Doktor R…s mangelnde Einsicht und damit zugleich seine Abwertung verbunden (vgl. beispielsweise VPzP S. 9 und S. 12), sodass die Heldin eine recht herablassende Haltung zeigt, wenn es darum geht ihren Souveränitätsanspruch durchzusetzen. Ebenso rigoros beurteilt sie Doktor R… bezüglich seiner Eifersucht auf den ‚fremden Mann' als „dumm" (VPzP S. 46) und eröffnet so durch eine Art Sprechakt eine Divergenz zwischen der Dummheit ihres Briefpartners und – implizit – ihrer eigenen Intelligenz. Ihre generelle Wertschätzung für den Doktor nimmt die Protagonistin demnach lediglich dann zurück, wenn sie sich in ihrer Lebensweise sowie ihrem Selbstbestimmungsrecht unangemessen behandelt oder kritisiert sieht (vgl. dazu auch VPzP S. 18). So könnte sie sich beispielsweise eine Lebensgemeinschaft im Rahmen des von ihr entworfenen Mo-

[858] Ähnlich argumentiert Julie Kalani Smith Allen: „Through the introductory greeting ‚lieber Freund,' the reader recognizes that the recipient of the letters is male, which suggests the potential for sexual tension with the female letter-writer, but the exact nature of their relationship remains unclear." Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 22.

[859] Kaufmann: Zum Verhältnis von Fiktion, autobiografischer Darstellung und Biografie, S. 160.

[860] Vera Jost erläutert den Vorwurf der Wahllosigkeit mit Bezug auf das Geschlecht (in Kombination mit der Libertinage) der Briefschreiberin: „Dabei ist sie zunächst vor allem eins: nicht-monogam. Allein dadurch muß sie bereits wahllos scheinen, denn die Wahl einer Frau hat endgültig zu sein." Jost: Fliegen oder Fallen, S. 45.

dells der „Distanzehe“ (VPzP S. 66) mit ihrem Briefpartner prinzipiell durchaus vorstellen, verwirft dieses Gedankenspiel jedoch aus finanziellen Gründen (vgl. VPzP S. 66).
In der Regenstadt bildet diese Konversationsliebe zu Doktor R… ein Korrelat zu der Liebesbeziehung der Erzählerin zu Paul, wobei beide Männer unterschiedliche Funktionen einnehmen, sodass die Briefschreiberin die Situation in ihrer Gesamtheit als „schöne[…] Zeit unseres Dreiecks“ (VPzP S. 22) bewertet. Mit dem Doktor kann die Erzählerin sich „jedenfalls viel besser unterhalten“ (VPzP S. 6) als mit Paul und „flüchtet[…]“ (VPzP S. 8) daher immer dann zu ihm, wenn Paul „gar zu stumpfsinnig“ (VPzP S. 8) wird. Dieser durch die Parallelität der Beziehungen aufgezeigte Kontrast zwischen den beiden Männern trägt schließlich mit dazu bei, dass die Erzählerin ihr Verhältnis zu Paul beendet: „Sie [i.e. Doktor R…; Y.R.] waren wohl etwas mit schuld daran – er wurde mir so langweilig“ (VPzP S. 6). Im Umkehrschluss wird jedoch auch auf Pauls Vorzüge gegenüber dem Doktor hingewiesen: „Nur, wenn wir einmal unseren richtigen Platz nicht bekamen und Sie, fern vom Kamin, zu tiefgründig waren – dann bekam ich wieder Sehnsucht nach ihm und stahl mich ans Telephon.“ (VPzP S. 8) Die situationsbedingte Hinwendung zum jeweils anderen Mann wird demnach von der Erzählerin als wohltuende Abwechslung formuliert. Mit der Funktionalisierung[861] ihrer beiden Partner adaptiert die Erzählerin ein als männlich erachtetes Verhaltensmuster, um sich ein möglichst hohes Maß an Unterhaltung zu verschaffen; wobei sich diese Option aus einer charakterlichen Gegensätzlichkeit der beiden Männer ergibt.
Wird der Doktor, wenn auch lediglich in Abkürzung durch seine Initiale, namentlich genannt und damit seine Individualität anerkannt, fungiert die Figur des Paul ausschließlich als Teil eines Typus,[862] denn Paul „war in diesem Fall nur ein Sammelname. Er hieß gar nicht Paul – er war es nur.“ (VPzP S. 12) Die Namensgebung erfolgt dabei „aus dankbarer Erinnerung an seinen ersten Vertreter“ (VPzP S. 12) und wird zunächst von den mit dem Typus-Namen angerufenen Männern verweigert; letztlich setzt die Protagonistin die Namensgebung durch die kontinuierlich fortgeführte Benennung jedoch durch (vgl. VPzP S. 13). Indem die so angerufenen Männer den Namen fortan

[861] Antje Böhning und Natascha Ueckmann weisen darauf hin, dass mit der Funktionalisierung und Klassifizierung zugleich eine Degradierung der Männer zu Objekten einhergeht. Vgl. Böhning; Ueckmann: Fanny zu Reventlow und Rachilde, S. 14.
[862] Auch Louise Forssell konstatiert, dass an Paul exemplarisch die Kategorisierung und damit einhergehend die Entindividualisierung der männlichen Romanfiguren erläutert wird. Vgl. Forssell: Schurken und Retter, S. 102f.

annehmen, akzeptieren sie zugleich ihren Status als „Paul“ und die damit verknüpfte Zuordnung zum entsprechenden Typus. Anrufung und Akzeptanz fungieren demnach als performative (Sprech-)Akte, die die angesprochenen Männer zu ‚Päulen‘ werden lassen. Eine Aufklärung darüber, dass sie sich derart in einen Männertypus integrieren, vermeidet die Protagonistin dabei konsequent mit der Begründung: „Er würde es nicht verstehen.“ (VPzP S. 13) Da die Verweigerung einer Entindividualisierung objektiv nachvollziehbar erscheint, wirkt diese Einschätzung der ihre eigene Autonomie und Individualität verteidigenden Erzählerin nahezu absurd, sodass die Briefschreiberin sich derart nicht nur als Paul überlegen, sondern auch als herablassend konstituiert. Zugleich nimmt sie in der Beziehung zu diesem Partner(-typus) eine dominante Rolle ein und bewirkt damit eine Umkehrung des zur Zeit der Jahrhundertwende üblichen Geschlechterverhältnisses,[863] denn da dieses „hierarchisch angelegt ist, bedeutet das gleiche Verhalten eine Umkehrung des Gefälles.“[864]

Diese Dominanz über den Partner[865] sowie die Übernahme von als männlich bewerteten Verhaltensweisen, werden außerdem in der Gestaltung des Abschieds von Paul deutlich; denn die Entscheidung über das Ende der Beziehung trifft die Protagonistin nicht nur allein und gegen Pauls Wunsch (vgl. VPzP S. 7), sondern sie vermeidet es zusätzlich, ihm ihren Entschluss zeitnah mitzuteilen. Stattdessen lässt sie ihn im Glauben, dass die Beziehung weiterhin bestehen bleibt, nach Hause fahren. Die Exklusion des Partners bei der Entscheidungsfindung wird zum einen mit der Simplizität, sich nicht mit dem Gegenüber auseinander setzen zu müssen, begründet, denn „es ist unpraktisch, sich mit dem *objet aimé* über diese Fragen zu unterhalten.“ (VPzP S. 8, Hervorhebung im Original). Zudem wird der (in der Regel Frauen zugewiesene) Objektstatus Pauls offenbar,

---

[863] Julie Kalani Smith Allen expliziert, dass diese Umkehrung der sexuellen Machtverhältnisse durch eine Inanspruchnahme männlicher Privilegien stattfinde. Vgl. Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 29. Antje Böhning und Natascha Ueckmann erkennen darin das Erlangen eines Subjektstatus und damit einhergehend die Überwindung von weiblicher Sprachlosigkeit. Vgl. Böhning; Ueckmann: Fanny zu Reventlow und Rachilde, S. 20f. Isabelle Stauffer und Susanne Balmer explizieren in diesem Zusammenhang „eine Rollenumkehrung, da statt des männlich konzipierten Dandy eine Femme Dandy vorkommt.“ Stauffer; Balmer: Ästhetisch oder politisch?, S. 99.

[864] Jost: Fliegen oder Fallen, S. 33.

[865] Eva Kaufmann argumentiert im Gegensatz dazu, dass die Briefschreiberin das Geschlechtsverhältnis eben nicht umkehre, denn „[s]ie will nicht besitzen, unterwerfen, ausnutzen, Gewalt über Seelen ausüben. Mit ihrem Realitätssinn und Mutterwitz ist Reventlows Hetäre frei von jeder Dämonisierung, die um die Jahrhundertwende manche von den Männern geschaffenen literarischen oder bildnerischen Frauengestalten auszeichnet.“ Kaufmann: Zum Verhältnis von Fiktion, autobiografischer Darstellung und Biografie, S. 160f. Zwar ist dem Argument, dass die Protagonistin nicht als dämonisches Weib oder als Femme-fatale-Variation einzuordnen ist, zuzustimmen; ihre Liebesbeziehungen sind jedoch im Umkehrschluss nicht durchgängig als gleichwertige Partnerschaften zu betrachten.

der zwar einschließt, dass die Briefschreiberin sich „im Grunde gar nichts [aus ihm] mach[t]“ (VPzP S. 8), Verliebtheit in das (Liebes-)Objekt jedoch nicht ausschließt (vgl. VPzP S. 8).[866] Dem Abschied ist außerdem ein Aufführungscharakter inhärent, denn die Heldin „finde[t] es viel hübscher, wenn er sich bei der Heimreise auf ein Wiedersehen freut“ (VPzP S. 8). [867]

Konkret sind Männer des Typus „Paul“ von Unbeschwertheit gekennzeichnet,[868] woraus sich zugleich die kontrastierende Ergänzung zum tiefsinnigen Doktor ergibt. Paul ist dabei zwar von „etwas veränderter Form und Gestalt“ (VPzP S. 12) konstituiert, lässt sich jedoch stets durch die gleichen zwanglosen Attribute markieren, die von einer örtlichen Ungebundenheit sowie Unkompliziertheit ergänzt werden (vgl. VPzP S. 13). In der daraus resultierenden Kombination der Männer wird zum einen die Neigung der Briefschreiberin zu Promiskuität deutlich. Zum anderen wird ein relevanter Grund für die Polygamie der Erzählerin angesprochen, denn sowohl Paul als auch der Doktor allein können die von der Protagonistin an einen Partner gestellten Erwartungen nicht erfüllen, sodass diese erst in der Korrelation der beiden Beziehungen Zufriedenheit erlangt. Demnach konstruiert sich die Briefschreiberin als facettenreiche Persönlichkeit, die aufgrund dieser Vielseitigkeit keinen äquivalenten Partner findet, sodass sie die von ihr an den verschiedenen Männer(type)n beobachteten Mängel durch das Neben- und Nacheinander differenter Beziehung(sart)en zu kompensieren versucht.

---

[866] U.a. diese Bezeichnung des Geliebten als „objet aimé“ führt bei Anne-Rose Meyer zu einer recht einseitigen Bewertung der Heldin und deren Liebesbeziehungen: „Für die Briefschreiberin ist der Mann dann nur noch ‚objet‘, der über möglichst viel Geld verfügen soll, nicht langweilig sein und keinesfalls wie auch immer geartete Ansprüche an die Dame stellen darf.“ Meyer: Jenseits der Norm, S. 323. Ähnlich argumentiert auch Karin Tebben, dass „[d]ie ‚Lage‘ […] in den *Amoureseken* betrüblich [sei], denn nur als Objekte der Begierde sind Männer für die Briefschreiberin zu ertragen.“ Als Begründung für diese Haltung der Protagonistin führt Karin Tebben eine Form von Selbstschutz auf emotionaler Ebene an. Tebben: Die öffentliche Frau, S. 281 und vgl. ebd. S. 282. Auch wenn der Objektstatus einiger Männer unumstritten ist, sei darauf hingewiesen, dass es sich immerhin um ‚geliebte Objekte‘ bzw. Liebesobjekte handelt. Das Zugeständnis, dass die Heldin beispielsweise den Krawattenmann wirklich geliebt habe (vgl. VPzP S. 36), zeigt außerdem, dass sich das Interesse am Geliebten nicht grundsätzlich auf finanzielle Sicherheit oder Erotik beschränkt. Zwar kann auch der These zugestimmt werden, dass die Erzählerin sich vor emotionalen Verletzungen zu schützen versucht, der „Katastrophenschlaf“ (VPzP S. 116) nach dem Beziehungsende mit Pedro steht allerdings dafür, dass die Heldin trotz aller (Selbst-)Ironie und Leichtigkeit eine emotionale Beteiligung nicht vermeiden kann.

[867] Heide Eilert erkennt in dieser Textpassage – den Egoismus der Protagonistin außer Acht lassend – lediglich einen „liebevoll-nachsichtige[n] Umgang mit dem erotischen Partner, dessen Empfindungen geschont werden sollen“. Eilert: Nachwort, S. 106.

[868] Dass Paul in diesem Zusammenhang als „etwas Lustiges“ (VPzP S. 12) und nicht ‚*jemand* Lustiges‘ beschrieben wird, unterstreicht zum einen seine Typisierung als „eine bestimmte Art von Erlebnis“ (VPzP S. 12), verweist zum anderen aber auch erneut auf seinen Objektstatus.

Dass Paul „zu seiner Frau und seinen Kindern“ (VPzP S. 6) zurückreist, rückt ihn außerdem in die Nähe eines weiteren von der Protagonistin beschriebenen Liebhaber-Typus: des Schurken. Diese familiären Verpflichtungen bewirken bei der Heldin allerdings keine moralischen Hemmungen (vgl. VPzP S. 6), sondern v.a. praktische Bedenken – „ich hab’ das Ausleihen niemals gerne gehabt“ (VPzP S. 7) –, welche auf ihre hedonistische Grundeinstellung verweisen.[869] Zur Veranschaulichung ihrer Vorbehalte vergleicht die Erzählerin das Verhältnis mit einem verheirateten Mann mit dem Ausleihen eines Mantels bzw. Pelzes[870] (vgl. VPzP S. 7f.) und rückt Ehemänner durch diese Verdinglichung folglich erneut in einen Objekts-Status. Zugleich verweist die Erleichterung der Heldin darüber, dass Paul sich „nicht scheiden lassen wolle[…], um […] [ihr] ‚fürs Leben anzugehören‘“ (VPzP S. 6), erneut auf ihren libertinären Wunsch nach Ungebundenheit und Autonomie.

Die Typisierung als „Schurke“ bezieht sich auf einen ehemaligen Geliebten der Heldin, „der sechs Kinder hatte und natürlich auch eine Frau“ (VPzP S. 7), dennoch „mit [ihr] durchgehen“ (VPzP S. 7) wollte und in diesem Zusammenhang die Benennung des Typus durch einen Sprechakt fixierte: „Er sagte mir, ich sei eine Sphinx und er selbst ein Schurke – und das machte mir tiefen Eindruck – ich war noch so ganz dumm.“ (VPzP S. 7) Die Kategorisierung der Protagonistin als „Sphinx“[871] verweist auf die (gefährliche) Rätselhaftigkeit, die Frauen zur Zeit der Jahrhundertwende im Allgemeinen und an dieser Stelle des Romans der Heldin im Besonderen zugeschrieben wird. Dabei kann das Enigmatische der Sphinx einerseits auf die kulturgeschichtliche Bedeutung des Mischwesens bezogen werden, das „sich nicht einfach auf ein Geschlecht festlegen [lässt]. Sie umfaßt vielmehr die ganze Breite männlich-weiblicher Gegensatzspannung“[872]. Andererseits ist das Geheimnisvolle v.a. mit der thebanischen Sphinx verbun-

[869] Auch Isabelle Stauffer verweist auf die von der Briefschreiberin hergestellte Verbindung von der „spielerische[n], erotische[n] Libertinage des feudalen Liebescodes“ und Hedonismus“. Stauffer: Weibliche Dandys, S. 295.

[870] Bettina Pohle weist auf die für die Jahrhundertwende typische metaphorische Funktion des Pelzes „als Symbol animalischer Körperbehaarung“ im Speziellen in der Verbindung mit dem Weiblichen hin. Pohle: Kunstwerk Frau, S. 49. In dem Vergleich von Männern mit Pelzen ist somit ein ironischer, parodistischer Umgang mit diesem Topos erkennbar, der dem Mann statt der Frau einen Objektstatus verleiht.

[871] Bezüglich der Kategorisierung als Sphinx ist darauf hinzuweisen, dass es kein universelles Verständnis dieses Topos gibt, da „die Unterschiede zwischen der ägyptischen, der mesopotamischen, der kretischen und der griechischen Sphinx, um nur die wichtigsten Typen zu nennen, […] gravierend“ sind. Dennoch können „die ‚nationalen‘ Sphinxtypen als Verkörperungen ein und desselben Phänomens verstanden werden“. Demisch: Die Sphinx, S. 9.

[872] Remmler: Das Geheimnis der Sphinx, S. 13.

den, die diejenigen jungen Männer tötet, die das von ihr gestellte Rätsel nicht lösen können, bis Ödipus dieses schließlich entschlüsselt.[873] Heinz Demisch erläutert, dass die thebanische Sphinx „[u]ngeachtet ihrer monströsen und grausamen Natur […] wegen ihres Rätsels als Repräsentantin alter Weisheit“[874] gilt; dieses Mysteriöse der Sphinx gewinnt in der künstlerischen Darstellung um 1900 zunehmend an Bedeutung. Bettina Pohle hebt hervor, dass es „im Verständnis des männlichen Weiblichkeitsdiskurses um 1900 eine Seelen-, genauer: eine Wesensverwandtschaft“[875] zwischen Tier und Frau gegeben habe, wobei

> [u]nter dem Deckmantel mythologischer Themen […] Frauen als Nymphen, Meerjungfrauen und immer wieder im Bild der Sphinx abgebildet [werden]. Die Botschaft dieser Stilisierungen ist der Ausdruck einer überwältigenden dämonischen Sexualität[876].

Helmut Remmler verweist zusätzlich darauf, dass die Sphinx in diesem Zeitraum v.a. in Form der zugleich faszinierenden und bedrohlichen Weiblichkeit präsentiert wird, sodass „die Sphinx oft in der Rolle der ‚femme fatale‘ oder sogar als ‚irdische Chimäre‘“[877] erscheine. Außerdem explizieren Harald Kimpel und Johanna Werckmeister, dass mit der Sphinx um 1900 „ein Frauenbild entworfen [wird], das seinen Erfindern geeignet scheint, die zunehmende Gefährdung patriarchaler Machtpositionen zu bannen und bedrängende Gleichheitsbestrebungen abzuwehren.“[878] Relevant ist diesbezüglich auch, dass diese Klassifizierungen die Protagonistin zwar zunächst beeindruckten, diese Wirkung im Nachhinein jedoch als ‚noch so ganz dumm‘ eingestuft und damit auf (jugendliche) Unerfahrenheit zurückgeführt wird. Weist die anfängliche Ergriffenheit der Erzählerin auf eine Zustimmung zu der Kategorisierung hin, kann der spätere Spott dahingehend interpretiert werden, dass die Briefschreiberin sich jeglicher Festlegung auf einen Typus entzieht – selbst wenn der Topos Uneindeutigkeiten beinhaltet, die die Heldin an anderer Stelle durchaus bewusst erzeugt. Dennoch wird der Vergleich zwischen Briefschreiberin und Sphinx auch von der Rezeption hergestellt; beispielsweise

[873] Vgl. ebd., S. 58.
[874] Demisch: Die Sphinx, S. 96.
[875] Pohle: Kunstwerk Frau, S. 48.
[876] Ebd., S. 48.
[877] Remmler: Das Geheimnis der Sphinx, S. 81.
[878] Kimpel; Werckmeister: Die Schöne als das Biest, S. 117.

wenn Vera Jost konstatiert, diese sei „eine ‚Sphinx', die mit ihrem Verhalten Rätsel aufgibt und deren Geschlecht auf offenbar attraktive Weise unklar ist."[879]

Obwohl die „dramatisch[e]" (VPzP S. 7) Unterredung mit dem Schurken und der Vergleich ihrer selbst mit einer Sphinx zunächst „wie eine Verpflichtung zu irgend etwas Ungeheuerlichem" (VPzP S. 7) auf die Erzählerin wirkt, lehnt diese das Angebot des Schurken, mit ihm durchzubrennen, schließlich mit Verweis auf den Unterschied zwischen „Romantik und schauervolle[r] Wirklichkeit" (VPzP S. 7) ab. Zwar sprechen die Briefschreiberin und der Schurke nach ihrer Absage nicht noch einmal miteinander, bei gelegentlichen Begegnungen blickt er sie jedoch „stumm und leidenschaftlich" (VPzP S. 7) an. Dieses Verhalten wird von der Erzählerin als „recht guter Stil" (VPzP S. 7) gewertet und erhält damit den Charakter einer Aufführung, anstatt als authentischer Ausdruck eines Gefühls gewertet zu werden. Gerade durch diese Darstellung, die die Heldin als solche durchschaut, erhält der Schurke für die Protagonistin schließlich „eine Art Nimbus" (VPzP S. 7).

Als grundsätzlich ebenso negativ wie der Schurke, werden Männer der Kategorie „Retter" (VPzP S. 19) eingestuft, da diese – dem Typus-Namen entsprechend – versuchen, die Heldin „durch wahre Liebe" (VPzP S. 19) vor ihrer promiskuitiven Lebensweise zu bewahren. In dieser Funktion ähnelt der Retter in auffälliger Weise den Erläuterungen Sigmund Freuds „[ü]ber einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne"[880], der schließlich auch durch die Tendenz zur Rettung der Geliebten charakterisiert wird.[881]

Die Protagonistin expliziert, dass der Retter weder ein Philister sein wolle (vgl. VPzP S. 21), noch „die illegitimen Liebesfreuden an sich" (VPzP S. 21) verwerfe, sondern diese lediglich viel zu ernst auffasse sowie versuche, „ihnen eine ethische Weihe zu verleihen." (VPzP S. 21) Obwohl der Retter sich selbst demnach nicht am bürgerlichen Wertesystem orientiert und nicht nur legitime Beziehungen zu Frauen unterhält, geht er dennoch von einer weiblichen Disposition zur Beschränkung auf einen Partner aus, auch wenn die Briefschreiberin diese mit den „schlagendsten Gegenbeweise[n]" (VPzP

[879] Jost: Fliegen oder Fallen, S. 44.

[880] Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens, S. 67.

[881] Für Männer dieses Typs nennt Sigmund Freud – neben den Bedingungen des „Geschädigten Dritten", der „Dirnenliebe" sowie der Beurteilung nicht integrer Frauen „als höchstwertige Liebesobjekte" – v.a. die Tendenz, „die Geliebte zu ‚retten'. Der Mann ist überzeugt, daß die Geliebte seiner bedarf, daß sie ohne ihn jeden sittlichen Halt verlieren und rasch auf ein bedauernswertes Niveau herabsinken würde. Er rettet sie also, indem er nicht von ihr läßt." Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens, S. 67; S. 68; S. 69; S. 70, Hervorhebungen im Original.

S. 21) widerlegt. Von dieser geläufigen Einschätzung distanziert die Heldin sich nicht nur durch den Hinweis auf die Exemplifikation durch ihre eigene Promiskuität, sondern auch durch die Ironisierung des Retters und dessen Ansichten.

So verweist bereits die Typus-Bezeichnung auf die Überheblichkeit des Retters, der schließlich versucht, der Protagonistin aus einer Situation zu helfen, aus der sie offensichtlich nicht befreit werden möchte. Daher verspottet sie die (selbstgerechte) Gutmütigkeit dieses Männer-Typs und entlarvt diese als Teil seiner Egozentrik: „Und er leidet durch die Bank an unheilbarer Selbstüberschätzung, hält sich eben für den, der imstande sei, unser zerflattertes Liebesleben einzufangen und auf einem Hauptpunkt, nämlich auf sich selbst zu konzentrieren." (VPzP S. 20) Die Briefschreiberin verweigert sich jedoch der Fremdbestimmung durch den Retter und hält stattdessen an ihrer Autonomie fest; verdeutlicht wird dies durch ihre äußere Erscheinung, genauer gesagt: ihre Frisur, denn „[d]er Retter sagt gerne: ‚armes Kind' und streicht einem dabei die Haare aus der Stirn – eine unausstehliche Angewohnheit, man darf nie vergessen ein Taschenkämmchen mitzunehmen." (VPzP S. 20f.) Dem Ordnungsversuch des Retters wird so eine Wiederherstellung der eigenen Ordnung der Protagonistin und somit ein Anspruch auf Selbstbestimmung entgegengesetzt.

Auch bezüglich finanzieller Unterstützung projiziert der Retter ein stereotypes Bild auf die Erzählerin:

> Manchmal bietet er auch pekuniäre Hilfe an, aber mit dem Gefühl, daß für „sie" doch eigentlich etwas Degradierendes darin liegt und es ihr sehr peinlich sein müsse (ach, Doktor, es ist ihr durchaus nicht peinlich, sie tut nur manchmal so – aus guter Erziehung). (VPzP S. 21)

Die Protagonistin verhält sich demnach lediglich gemäß der an sie gerichteten Anforderungen; sie fühlt also keine Scham, sondern stellt lediglich den Eindruck von Verlegenheit her. Als ebenso wenig authentisch können ihre Erklärungen bezüglich der vom Retter gewünschten „seriöse[n] Dauersache" (VPzP S. 22) gewertet werden, denn eine derart feste Bindung lehnt sie stets „tragisch" (VPzP S. 22) ab. Dieses auf Fatalität bezogene Pathos erzeugt die Protagonistin durch phrasenhafte Begründungen: „[Z]u spät – man kennt sich selbst zu gut – leider – es bringt niemand Glück mich zu lieben – besser, man geht seinen dornenvollen Pfad alleine weiter, bis es ein Ende mit Schrecken nimmt." (VPzP S. 22) In diesen Floskeln ist neben der Performativität ein Überlegen-

heitsgestus der Heldin zu erkennen, die ihrem Partner keine ehrliche Erklärung bietet, sondern lediglich auf bewährte kulturelle und soziale Muster Bezug nimmt.

Außerdem weist die Protagonistin darauf hin, dass viele Retter, neben dem Verlangen nach einer festen Bindung, auch einen Kinderwunsch hegen. Als Grund dafür vermutet sie, dass „sie dann in seinen Augen ‚ganz anders dastehen würde' –, und er nimmt es übel, wenn sie lieber darauf verzichtet." (VPzP S. 22f.) Auch diesbezüglich lässt die Heldin sich von ihrem Liebhaber keine Rolle oktroyieren und lehnt damit einhergehend eine Beschränkung ihrer Autonomie ab. Auffallend ist zugleich, dass der Retter mit der Geburt eines gemeinsamen Kindes eine Eheschließung verbindet sowie mit Verweis auf das Kindeswohl eine Einwilligung der Briefschreiberin in eine Ehe als unumgänglich betrachtet (vgl. VPzP S. 23), diese sowohl die Elternschaft als auch eine Hochzeit jedoch ablehnt, sodass auch innerhalb dieser Beziehung ein Tausch der geschlechtsspezifischen Rollenmuster erkennbar ist: Während in der bürgerlichen Gesellschaft, wie eingangs expliziert, in der Regel die Legitimierung einer Beziehung für Frauen von größerer Relevanz ist als für Männer – und dies insbesondere bei einer nicht ehelichen Schwangerschaft –, besteht die Protagonistin auf ihrer Ungebundenheit, während der Retter – u.a. durch den Wunsch nach gemeinsamen Nachkommen – eine Verfestigung sowie Legitimierung der Beziehung anstrebt. Aus diesem vom Retter ausgehenden Versuch der Vereinnahmung resultiert schließlich, dass die Heldin das Verhältnis zu diesem Typ Mann als „Mißgriff" (VPzP S. 21) bewertet. In der Ablehnung von Ehe und Mutterschaft verweigert die Heldin sich nicht nur der Orientierung an bürgerlichen Werten und Verhaltensnormen, sondern zugleich auch der Einordnung in patriarchale Machtstrukturen, indem sie Formen männlicher Verfügungsgewalt negiert.

Äquivalent zu der sich ergänzenden Funktion Pauls und des Doktors, fungieren auch die Beziehungen der Briefschreiberin zum „Krawattenmann" (VPzP S. 37) und der „elegante Begleitdogge" (VPzP S. 37) als einander komplettierend. Die gegenseitige Bereicherung bezieht sich einerseits auf Äußerlichkeiten, andererseits auf die Emotionen der Erzählerin; denn während sie von der eleganten Begleitdogge gelangweilt ist, sich aufgrund seines tadellosen Aussehens jedoch gerne mit ihm in der Öffentlichkeit zeigt, liebt sie den Krawattenmann, schämt sich jedoch seines extravaganten Geschmacks für Bekleidung.

In Abweichung von den zuvor beschriebenen Beziehungen der Heldin ist das im Zusammenhang mit dem Krawattenmann geäußerte Eingeständnis aufrichtiger Gefühle für diesen Mann hervorzuheben, da die Heldin erläutert, „ihn wirklich geliebt“ (VPzP S. 36) zu haben. Dennoch wird das Verhältnis nicht in ernsthafter Weise beschrieben, da sie seine objektiv eher als trivial zu betrachtende „Vorliebe für farbenfrohe Krawatten“ (VPzP S. 35) als „pathologisch[…]“ (VPzP S. 35) einstuft und es sich folglich zur „Lebensaufgabe“ (VPzP S. 35) macht, „ihn davon zu heilen“ (VPzP S. 35f.). Als ebenso krankhaft werden die Auswirkungen dieser vorgeblichen Beschwerden des Krawattenmanns auf die Erzählerin konstruiert, die aufgrund der extravaganten Krawatten ihre „Seelenruhe“ (VPzP S. 36) beeinträchtigt sowie sich selbst von „Krawattenhalluzinationen“ (VPzP S. 37) verfolgt präsentiert. Die Ironisierung dieses Mannes sowie seines Bekleidungsgeschmacks wird demnach von überspitzten Konsequenzen für die Heldin sowie deren Selbstironie begleitet, die die Konfiguration der Erzählerin als ihren Liebhabern überlegen zusätzlich forciert sowie das Verhältnis zum Krawattenmann als weniger seriös darstellt.[882]

Zugleich werden im Zusammenhang mit der Beziehung zu diesem Mann die Übernahme männlicher Verhaltensmuster durch die Erzählerin und ein damit einhergehender Tausch üblicher Geschlechterrollen gezeigt.[883] So beschreibt sie ein „entlegenes Weinrestaurant“ (VPzP S. 34), das einige ihrer männlichen Bekannten besuchen, „wenn sie mit der Toilette oder der sozialen Rangstufe ihrer Begleiterinnen nicht ganz einverstanden“ (VPzP S. 34f.) sind. Zu eben diesem Zweck sucht auch die Protagonistin dieses Lokal auf, trifft sich dort also mit Männern, deren Äußeres sie als ihrem Ruf nicht zuträglich empfindet. Sie nutzt diese Gaststätte jedoch nicht nur in gleicher Weise wie ihre männlichen Bekannten und zeigt demnach eine ähnliche Einstellung gegenüber ihren

[882] Isabelle Stauffer verknüpft diese starke Reaktion der Protagonistin auf die bunte Bekleidung des Krawattenmanns mit ihrer Interpretation der Briefschreiberin als „Femme Dandy“ und geht dabei auch auf die übersteigerte Reaktion der Heldin ein: „Mimetisch übertrieben werden an dieser Stelle sowohl das emotionale Engagement der Erzählerin, insbesondere angesichts ihres Liebes-Begriffs, als auch ihre Reaktion auf das ästhetische Ungenügen ihres Liebsten. […] Die Wichtigkeit der Ästhetik bei der Wahl des Liebesobjekts weist auf einen Aspekt voraus, der sich aus dieser primären Ausrichtung des Dandys ergibt, nämlich eine gewisse Amoralität. Diese wird von der Erzählerin ironisch betont und mimetisch übertrieben.“ Stauffer: Weibliche Dandys, S. 159.

[883] In Auseinandersetzung mit Lou Andreas-Salomés Kritik des Romans als trivial weist auch Cornelia Pechota auf diese Umkehrung und die damit einhergehende Subversion hin: „Was Lou übersieht, ist die Funktion dieser Trivialität in der subversiven Selbstinszenierung, die Reventlow etwa am ‚Retter‘, an der ‚Begleitdogge‘, am ‚Krawattenmann‘, am ‚Dichter‘ oder am ‚fremden Herrn‘, festmacht: Sie dient der emanzipatorischen Umkehrung geschlechtsspezifischer Rollen“. Pechota: Frauen und Frauenliteratur, S. 49.

Liebhabern wie die Männer aus ihrem Bekanntenkreis gegenüber ihren Geliebten, sondern integriert sich durch einen performativen Akt in Form von versteckter Kommunikation sowie stillem Verständnis zugleich in deren Gruppe: „Man wechselte dann einen stummen Blick, verstand und ignorierte sich." (VPzP S. 35)

Während die Erzählerin sich also für den extravaganten Geschmack des Krawattenmanns schämt, wird das Äußere der eleganten Begleitdogge als einwandfrei beschrieben; denn die Protagonistin erinnert sich, dass sie sich „überall und ohne Hemmungsgefühle" (VPzP S. 36) mit diesem Mann zeigen konnte, was sie als „einzige Erholung" (VPzP S. 36) von den Aufregungen um die Garderobe des Krawattenmanns wertet. Daher wird auch innerhalb dieser Liebesbeziehung ein Tausch der gängigen Geschlechtsrollen evident, da die Protagonistin sich diesem Partner gegenüber verhält, „wie sich üblicherweise Männer Frauen gegenüber verhalten: Sie steigert ihr eigenes Ansehen, indem sie sich mit dekorativen Männern umgibt."[884] Abgesehen von einem tadellosen Äußeren[885] wird die elegante Begleitdogge durch Langeweile gekennzeichnet, da er und die Briefschreiberin entweder häufig stundenlang gar nicht miteinander sprechen oder er ihr „sein wundes Herz aus[schüttet]" (VPzP S. 36); wobei sich seine Klagen stets auf Liebeskummer beschränken. Ähnlich wie bei Paul und Doktor R… ist es auch in Bezug auf die elegante Begleitdogge und den Krawattenmann die Synthese der Liebschaften, die der Heldin ein längerfristiges Auskommen mit beiden Männern sowie die Fokussierung auf deren jeweilige Vorteile ermöglicht (vgl. VPzP S. 36f.).

Dabei verweist die Erzählerin darauf, dass die Beziehung zur eleganten Begleitdogge nicht lediglich einseitigen Charakter habe, sondern das Paar sich gegenseitig „unentbehrlich" (VPzP S. 37) gewesen sei: „Er konnte nicht mehr ohne unglückliche Liebe leben […] und meine Neigung zu dem Krawattenmann wäre vorzeitig in Trümmer gegangen, wenn die elegante Begleitdogge nicht mehr an meiner Seite wandelte." (VPzP S. 37) Auch wenn die Protagonistin auf einen gegenseitigen Nutzen innerhalb dieser Affäre hinweist, nimmt sie dennoch eine dominante Position ein, die sich beispielsweise

[884] Jost: Fliegen oder Fallen, S. 33.

[885] Louise Forssell verweist in Auseinandersetzung mit den Ergebnissen Cornelia Prochaskas auf die mit der Attraktivität dieses Mannes verbundene Objektivierung, die der Briefschreiberin zugleich einen – üblicherweise Männern vorbehaltenen – Subjektstatus verleiht: „Sonst sind es traditionell Frauen, die ihre Identität über ihr Aussehen ausbilden, wobei Schönheit nicht selbst- sondern fremdbestimmt ist. So werden sie durch die Objektivierung der Schönheit selbst zum Objekt […]. Die Protagonistin im Roman erhält dadurch ‚männlichen' Subjektstatus und übernimmt somit auch einige traditionell männliche Verhaltensweisen. Die Männer werden in Von Paul zu Pedro zum Objekt, zum zweiten Geschlecht, auf das die Blicke der Protagonistin gerichtet werden." Forssell: Schurken und Retter, S. 103.

durch ihren Anspruch, über die elegante Begleitdogge verfügen zu können, ausdrückt, sodass sie ein asymmetrisches Verhältnis zwischen sich und ihrem Partner manifestiert. So erläutert sie, dass sie diesen Mann manchmal an ihre Freundin Lily habe „ausleihen [müssen], wenn sie irgendwo besonderen Eindruck machen wollte“ (VPzP S. 37). Dieses (Aus-)Borgen und die damit verbundene Verdinglichung empfindet die Briefschreiberin allerdings nicht als Herabwürdigung des Mannes, sondern als „Großmut“ (VPzP S. 37) gegenüber der Freundin. Die konstatierte Großzügigkeit – nicht etwa die Gutmütigkeit des Mannes – sieht die Heldin jedoch durch zu umfangreiche Forderungen Lilys „mißbraucht[…]“ (VPzP S. 37). Damit geht einher, dass die Erzählerin Entscheidungen für diesen Mann trifft, der ihrer Meinung nach u.a. daher Lily nicht längerfristig besuchen solle, da diese „ihn vielleicht glücklich gemacht“ (VPzP S. 37) hätte, er dagegen aber eine unglückliche Liebe benötige. Die bewusst-performative Evokation sowie Negation bestimmter Emotionen greift nicht nur massiv in das Selbstbestimmungsrecht des Mannes ein, sondern zielt zugleich darauf ab, die Zwecke der Heldin zu erfüllen und durch die Verlängerung der Affäre mit der eleganten Begleitdogge gleichzeitig die Liebschaft zum Krawattenmann aufrecht zu erhalten. Die Erzählerin offenbart auf diese Weise Mechanismen, die eine Situation konstruieren, die den Beziehungsverlauf beider Affären beeinflusst. Liebe und Verliebtsein erscheinen demnach nicht als unwillkürliche, sondern als durchaus auch bewusst beeinfluss- sowie steuerbare Gefühle.

Außerdem wird die Dominanz der Protagonistin über die elegante Begleitdogge in der Namensgebung für diesen Männertypus sichtbar: Diese ist auf ein Zeitungsinserat zurückzuführen, das die Heldin und Lily zufällig lesen, kurz nachdem die Erzählerin diesen Mann kennenlernt (vgl. VPzP S. 35). Die Nähe der Bezeichnung zum (Schoß)Hund, die Ursula Püschel als „charmante Bosheit“[886] bewertet, entspricht einerseits tatsächlich dem Status, den die Erzählerin für diesen Mann konstruiert, indem sie sich zum einen mit ihm sowie seiner Eleganz schmückt, zum anderen da er sie immerfort begleitet (vgl. VPzP S. 36). Andererseits ist diese Typenbezeichnung mit einer massiven Abwertung verbunden.[887] Die Verknüpfung mit dem Animalischen, die v.a. – und gerade zur Zeit

[886] Püschel: Jugendstil-Erotik, S. 99.

[887] Diese Abwertung wird beispielsweise auch von Isabelle Stauffer erläutert: „Neben der Überschreitung von Geschlecht ist auch die Verachtung des anderen Geschlechts zu finden.“ Stauffer: Weibliche Dandys, S. 169. Ursula Püschel urteilt demgegenüber etwas milder, dass in „Von Paul zu Pedro“ „über die Männer aus einem einseitigen, vielleicht sogar ungerechten Blickwinkel die Rede“ sei. Püschel: Jugendstil-Erotik, S. 111. Und auch Johannes Székely weist darauf hin, dass „[d]ie Charakterisierung der Verehrer […]

der Jahrhundertwende – dem Weiblichen zugeschrieben wurde, verweist zusätzlich erneut auf eine Umkehrung der üblichen Geschlechtsverhältnisse. Dabei sei – wie Bettina Pohle erläutert – die Synthese von Frau und Hund zwar weniger naheliegend als die Zusammenführung von Frau und Katze, beide Muster seien jedoch gleichen Ursprungs und funktionierten lediglich mit anderen Vorzeichen:

> Der Hund ist zum einen der ‚Beschützer' der Frau und nimmt als solcher eine Stellvertreterfunktion für den männlichen Partner ein. Er ist darüber hinaus ein von der Männerwelt imaginierter sexueller Ersatzpartner für die Frau, was aus der Wesensnähe zwischen beiden tierhaften Naturen geschlossen wurde und dem Image des sexuell unersättlichen Geschöpfs zuträglich war [888].

Dass im Typus der eleganten Begleitdogge ein Mann sowohl als (Schoß-)Hund bezeichnet wird als auch eine entsprechende Funktion einnimmt und nicht umgekehrt die Frau animalisiert und auf das Instinkthafte reduziert wird, kann demnach als Ironisierung der von Bettina Pohle beschriebenen Imaginationen gewertet werden. Darüber hinaus fungiert hier nicht der Hund als Ersatzpartner der Frau, sondern ein Mann wird mit dem Status eines Schoßhundes versehen, sodass auch dieser Aspekt als eine Persiflage der von Bettina Pohle präsentierten Topoi interpretiert werden kann.

Als Gegensatz zur recht emotionalen und längerfristigen Beziehung zum Krawattenmann kann das möglichst distanzierte Verhältnis zum „fremde[n] Mann" (VPzP S. 39) gesehen werden. Vergleiche mit Henryk Ibsens „Frau vom Meer", mit denen die Protagonistin bezüglich dieses Männertyps häufig konfrontiert wird, lehnt diese allerdings explizit ab (vgl. VPzP S. 39). Während in „Ellen Olestjerne" die Teilnahme am Ibsenklub als wichtiger Teil des Entwicklungsprozesses der Protagonistin präsentiert wird und in der Analyse von „Frau Beate und ihr Sohn" thematische Parallelen zur „Frau vom Meer" festgestellt werden konnten, ist die Auseinandersetzung mit diesem Drama Ibsens in „Von Paul zu Pedro" eine ironische; denn die Briefschreiberin erläutert, sie habe „keine Sympathie für die Dame [i.e. Ellida Wangel; Y.R.], sie hat es wirklich nicht verstanden" (VPzP S. 39). Die Heldin fokussiert demnach ausschließlich die Anziehungskraft, die der fremde Seemann auf die Hauptfigur Ellida ausübt, wobei einerseits die Haltung Ellidas kritisiert wird, die aus der Sicht der Briefschreiberin ihrem ‚fremden Mann' mit zu viel Pathos gegenüber steht (vgl. VPzP S. 39). Ellidas Überlegungen, die-

---

einen teilweise männerverachtenden, wenn auch nicht gänzlich männerfeindlichen erotischen Standpunkt erkennen" lasse. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 160.

[888] Pohle: Kunstwerk Frau, S. 50.

sem „zu folgen – ihn womöglich gar zu heiraten“ (VPzP S. 39), bewertet die Erzählerin dabei als ebenso absurd wie deren Entscheidung, „ihn ganz laufen zu lassen, um mit einem alten Landarzt glücklich zu werden“ (VPzP S. 39). Im Umkehrschluss wird aus diesen Reflexionen ersichtlich, dass die „Von Paul zu Pedro“-Protagonistin ‚fremden Männern‘ eher nüchtern gegenüber steht, die Verhältnisse zu einzelnen Männern dieser Kategorie nicht vertiefen möchte und zugleich auch zugunsten einer anderen dauerhafteren Beziehung nicht auf die Begegnung mit (fremden) Männern verzichten will. Andererseits wird Ellidas Seemann ironisierend als „Schiffskapitän mit Zuchthaustendenzen“ (VPzP S. 40) bezeichnet, von dem sich die fremden Männer der Briefschreiberin durch ihren Gentleman-Status absetzen, da diese „sehr elegant, sehr *comme il faut* und mit dem ‚infamen Charme‘“ (VPzP S. 40, Hervorhebung im Original) ausgestattet seien, sodass man sie besser als „fremde Herr[en]“ (VPzP S. 40) bezeichne.

Neben dieser Tadellosigkeit im Benehmen ist die Oberflächlichkeit des Kontakts das zweite entscheidende Merkmal dieser Männerkategorie. Sollte diese Distanziertheit durch näheres Kennenlernen oder ein Wiedersehen aufgehoben werden, ist für die Protagonistin „natürlich alles entwertet“ (VPzP S. 41), da das Erlebnis so an Außergewöhnlichkeit verliere. Wenn die Erzählerin auch erläutert, dass etwas von dem Reiz, den sie in der Beziehung mit dem fremden Herrn empfindet, „wohl im ersten Anfang jedes Minnehandels“ (VPzP S. 40) liege, wirkt die nicht überwundene Fremdheit in der kurzen Liebschaft mit diesem Männertypus dennoch besonders anziehend auf sie. Allerdings berichtet die Protagonistin bezüglich der Dauer dieser Verhältnisse von einer „sehr merkwürdigen Ausnahme“ (VPzP S. 41); nämlich „von einer jahrelangen Beziehung, die immer der fremde Mann blieb.“ (VPzP S. 41) In dieser vermeiden die beiden Partner es einerseits, eine enge Bindung zueinander aufzubauen, indem sie „nähere persönliche Bekanntschaft“ (VPzP S. 42) ablehnen, andererseits eröffnet die Erzählerin gerade diesem Mann einen beständigen Anteil an ihrem Leben, indem sie ihm bei jedem Umzug die jeweilige neue Adresse sowie den aktuellen Wohnungsschlüssel zukommen lässt (vgl. VPzP S. 43). Die Distanziertheit im persönlichen Umgang ist demnach mit einem Vertrauensbeweis sowie Kontinuität kombiniert, die bezüglich festerer Verhältnisse zu anderen Männern nicht erwähnt werden. Da die Beziehung zum fremden Mann daher zum einen durch Beständigkeit ausgezeichnet, zum anderen frei von Verpflich-

tungen oder etwaigen Zwängen ist, ergibt sich immer wieder eine Parallelität der Liebschaft zu anderen Affären der Briefschreiberin, denn

> gerade zur Zeit der glücklichsten und intensivsten Lieben schätzte ich ihn [den fremden Mann; Y.R.] am meisten und hatte förmlich Sehnsucht nach ihm, wenn ich ihn lange nicht sah. Und war er zeitweilig nicht vorhanden, so wurde ich auch gegen die anderen kühler. (VPzP S. 44f.)

Mittels dieser Wechselwirkung ist es der Briefschreiberin möglich, ihre zeitgleich geknüpften Verbindungen durch Seitensprünge zum fremden Mann zu intensivieren. Dass ihre anderen Partner eine Abneigung gegen den fremden Herrn empfinden „und nie begreifen wollten, daß Eifersucht in diesem Fall ganz sinnlos war“ (VPzP S. 45), bewertet sie dennoch als „[t]öricht genug“ (VPzP S. 45). Umgekehrt empfindet die Protagonistin selbst keine Eifersucht auf andere Partnerinnen des fremden Mannes; selbst dessen „himmlische Liebe“ (VPzP S. 44), deren Existenz sie bei anderen Männern „manchmal etwas dumm gefunden“ (VPzP S. 44) habe, verleiht dem fremden Mann in ihren Augen „eine düstere Nuance, die ihm gut stand.“ (VPzP S. 44) Dieses milde Urteil verdeutlicht die Wertschätzung der Heldin für Männer dieser Kategorie ebenso wie die neutrale Typus-Bezeichnung, die sich von den teilweise recht herablassenden sowie ironischen Namensgebungen anderer Männertypen absetzt. Außerdem werden sarkastische Kommentare sowie spöttische Anekdoten über den fremden Mann ausgespart. Allerdings lässt der rein oberflächliche Kontakt zu diesem Männertypus kein derart intensives Kennenlernen zu, das Schwächen des fremden Mannes sichtbar werden ließe; gerade diese Oberflächlichkeit trägt zum achtungsvollen Umgang mit diesem Typus bei, der es der Briefschreiberin schließlich ermöglicht, ihre Autonomie aufrecht zu erhalten. Zusätzlich dazu erläutert Vera Jost, dass das Geheimnisvolle des fremden Herren der Protagonistin als „Projektionsfläche[…]“[889] diene.

Im Gegensatz zu den bereits besprochenen Männertypen, die im ersten, rückblickendbetrachtenden Teil des Romans beschrieben werden, ist Pedro der erste Mann im praktisch-handelnden Teil, über den die Briefschreiberin berichtet. Er wird ihr über den gemeinsamen Freund S… vorgestellt, um ihre unsichere finanzielle Situation zu stabilisieren (vgl. VPzP S. 64), geriert sich sodann als wohlhabend (vgl. VPzP S. 86) und gestaltet die Werbung um die Briefschreiberin recht opulent; diese durchschaut die großzügigen Gesten Pedros jedoch (vgl. VPzP S. 73). Pedro erhält durch die Nennung des Vor-

[889] Jost: Fliegen oder Fallen, S. 41.

sowie Nachnamens[890] und den Bericht über die konkrete Situation des Verhältnisses zwar Individualität zuerkannt, wird jedoch nicht von Kategorisierungsversuchen ausgenommen. So typisiert Doktor R… ihn zunächst als „Rasta“[891] (VPzP S. 72), mit dem die Protagonistin „arg hereinfallen werde“ (VPzP S. 72). Diese stimmt der Einschätzung des Doktors prinzipiell zu, erkennt den Typus jedoch nicht als problematisch an, sondern fühlt sich zum einen gerade durch das unterstellte ‚Rastatum‘ angezogen (vgl. VPzP S. 72). Zum anderen verkehrt sie die vom Doktor befürchtete Konsequenz in ihr Gegenteil, wenn sie vermutet, dass Pedro eher unter ihr leiden werde, „denn er scheint es wenigstens bisher ernst zu nehmen“ (VPzP S. 72). Die Briefschreiberin dagegen wisse „nicht recht, was […] [sie] mit seinem Herzen anfangen soll“ (VPzP S. 73), womit sie sich als ihm überlegend konstruiert. Erneut handelt sie demnach nicht basierend auf – dem Weiblichen zugeordneter – emotionaler Spontaneität, sondern spielerisch kalkulierend sowie performativ, indem sie plant, Gefühle absichtlich hervorzubringen. Den Nutzen für ihren Partner sowie sich selbst erwägt sie dabei gleichermaßen: „Es kann ein Dilemma sein, ob man jemand glücklich oder unglücklich machen soll. Manche haben mehr davon, wenn sie unglücklich sind […] und sind dann auch traitabler. In diesem Falle bin ich mir noch nicht klar darüber.“ (VPzP S. 73) Derart präsentiert die Heldin sich als dazu fähig, Personen einzuschätzen und Beziehungen zu lenken, sodass sie sich auch bezüglich der Liebschaft zu Pedro als souverän konstituiert. Zugleich wird auch hier der performative Aspekt von Beziehungsarbeit evident, indem die Briefschreiberin bewusst plant, welche Gefühle sie erzeugen könnte. Dabei weist Isabelle Stauffer nicht nur darauf hin, dass die Protagonistin ihre Überlegungen nach dem „Konzept Bequemlichkeit“[892] richtet, sondern erkennt in der Absicht, Pedro so zu beeinflussen, dass dieser sich möglichst gefällig zeige, außerdem eine Form der Misandrie:

> Das Dilemma der Briefeschreiberin ist nicht dasjenige ihres eigenen Herzens. Die Behandlung eines Liebhabers hängt nicht von ihren Gefühlen ihm gegenüber ab, sondern richtet

[890] Pedros Nachnamen erfahren die Lesenden, da Pedros Onkel, der den gleichen Nachnamen trägt, der Erzählerin als „Signor Alfàro“ (VPzP S. 112) gemeldet wird.
[891] Johannes Székely erläutert diese typisierende Bezeichnung Pedros nachvollziehbar als Abkürzung für das italienische „Rastaconère“, was er mit „eleganter Betrüger, Liebesabenteurer, Dieb in Glacéhandschuhen“ übersetzt. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 163 Anm. 70. Antje Böhning und Natascha Ueckmann dagegen gehen weniger nachvollziehbar von einer „Gleichsetzung des Typ Pedro mit einer Automarke, ‚Typ Rasta‘“ aus. Böhning; Ueckmann: Fanny zu Reventlow und Rachilde, S. 14.
[892] Stauffer: Frauen in Hosenrollen, S. 77.

> sich nach seinem Charakter entsprechend danach, wodurch er am umgänglichsten ist. Im Moment der Virtuosität verkehrt sich die Misogynie des Dandys zur Männerverachtung.[893]

Da Pedro als „in seinem ganzen Wesen etwas ungestüm“ (VPzP S. 72) beschrieben wird, entscheidet die Heldin schließlich: „Nein, ich glaube, man darf diesen Mann nicht unbedingt glücklich machen, er ist zu erdrückend intensiv“ (VPzP S. 74); zumal sie das Gefühl habe, „mit dem Vesuv spazieren“ (VPzP S. 74) zu gehen, wenn sie mit ihm zusammen ist. Entsprechend aufgewühlt gestaltet Pedro die eigentliche Werbung um die Heldin sowie sein Geständnis, dass er in Sizilien verlobt ist (vgl. VPzP S. 76). Rückblickend bemängelt die Protagonistin an dieser Liebeserklärung, dass Pedro „[e]twas zu viel echtes Gefühl“ (VPzP S. 75) gezeigt habe, was erneut auf Performativität und die Möglichkeit, Emotionen zu erzeugen und darzustellen verweist. Zugleich gesteht sie jedoch: „mein Herz schlägt doch etwas für ihn“ (VPzP S. 75f.), was eine komplette Gefühlsregulation wiederum negiert. Die soziale Bindung Pedros durch seine Verlobung wird dagegen lediglich lapidar von der Protagonistin kommentiert – „wenn’s weiter nichts ist“ (VPzP S. 76) –, sodass erneut ihre Loslösung von den bürgerlichen Liebescode betreffenden Normen sichtbar wird.

Der auf die Heldin erdrückend wirkenden (Gefühls-)Intensität Pedros entzieht sie sich bald durch Treffen mit ihrem alten Bekannten Sir John sowie dessen Schützling, dem Dichter Bobby. Jedoch eröffnet sie Pedro diesen Grund für ihre Abwesenheiten zunächst nicht, sondern täuscht ein kaum vorhandenes kulturelles Interesse vor (vgl. z.B. VPzP S. 74), da sie „diesmal sehr darauf bedacht [ist], […] [ihre] Chancen zu wahren“ (VPzP S. 81), die ihrer eigenen Einschätzung nach – trotz der Verlobten in Sizilien – nicht schlecht seien (vgl. VPzP S. 81). Zwar habe sie stets das Prinzip verfolgt, dafür zu sorgen, „daß jeder Mann so wenig wie möglich von dem anderen wissen soll – für alle Eventualitäten“ (VPzP S. 86), hält diesen Grundsatz innerhalb der Dreiecksbeziehung aber nicht für praktikabel. Zum einen wird deutlich, dass diese Verschwiegenheit nicht allein aus Rücksichtnahme ihren Partnern gegenüber, sondern auch als Selbstschutz vor möglichen Komplikationen gewahrt wird. Zum anderen erklärt die Briefschreiberin, dass ihre Diskretion in ihrer gegenwärtigen Situation lediglich einseitig praktikabel sei, da ihre Beziehung zu Pedro zu offiziell und dessen Lebensstil zu auffallend sei, als dass sie diese Liaison vor Sir John und Bobby verheimlichen könne (vgl. VPzP S. 86).

---

[893] Ebd., S. 77f.

Aus ebenso eigennützigen Motiven macht sie die drei Männer schließlich doch miteinander bekannt, sodass sie die neu entstandene Gemeinschaft fortan mit einem an das Theater angelehnten, einen Aufführungscharakter implizierenden Begriff als „Ensemble“[894] (VPzP S. 90) bezeichnet. Diese Theateranalogie wird nach dem Beziehungsende wieder aufgenommen, wenn der Doktor durch seine Einschätzung, dass „[d]as Engagement […] nicht für die Ewigkeit“ (VPzP S. 117) gewesen sei, diese Liebschaft mit der beruflichen Anstellung eines Künstlers verknüpft. Mittels der Parallele zu einer beruflichen Tätigkeit, wird somit zugleich auf den verpflichtenden Charakter eines Utilitätsverhältnisses hingewiesen.

Dass sie diese drei Männer zu einer Gruppe zusammenführt, wird dabei von der Protagonistin als „ganz wohltuender Zustand“ (VPzP S. 90) beschrieben, der die in letzter Zeit mit Pedro empfundene Langeweile kompensiert (vgl. VPzP S. 90). Diese sei durch ein zu andauerndes Glück Pedros verursacht, welches durch ihre „Seitensprünge zu den beiden andern […] vorübergehend verdüstert“ (VPzP S. 91) wurde, da die Abwesenheiten der Erzählerin Pedro verärgerten. Bei der darauf folgenden Versöhnung berichtet die Protagonistin ihm lediglich das über Sir John und Bobby, „was sich für seine Ohren eignete“ (VPzP S. 91), sodass die Beziehung und der damit verbundene finanzielle Nutzen nicht gefährdet werden. Außerdem erkennt die Erzählerin einen Vorteil darin, dass sie sich durch das Aufeinandertreffen der drei Männer neu in Pedro verliebt (vgl. VPzP S. 92), da Pedro für sie zu den Männern gehört, „in die man nur richtig verliebt ist, wenn noch andere dabei sind.“ (VPzP S. 92) So wird erneut sichtbar, dass die Protagonistin Situationen bewusst und gezielt erzeugt, die ihre eigenen sowie die Emotionen anderer zu lenken vermögen.

Dass Pedro durch seinen ihn finanzierenden Onkel telegrafisch zur Rückreise und damit verbunden zur Hochzeit gedrängt wird, ordnet die Briefschreiberin als musterhaft für ihr soziales Leben ein: „[E]in typisches Erlebnis, daß ‚er‘ von meiner Seite weg einkassiert wird“ (VPzP S. 94). Zudem – und mit Ersterem in Relation – sieht sie ihre Chancen auf finanzielle Sanierung gefährdet (vgl. VPzP S. 95). Außerdem verursachen in Rom gemachte Schulden zusätzliche Probleme, die die Briefschreiberin mittels eines Umzugs

[894] Die Integration der Protagonistin in diese Gruppe kann als Beispiel für Eva Kaufmanns Befund, dass die Heldin ihre Unkonventionalität nicht mit Isolation gleichsetzt, angeführt werden: „Das Selbstbewusstsein der Figur beruht nicht zuletzt darauf, dass sie ihre unbändige Liebes- und Lebenslust nicht als prekären Ausnahmefall ansieht. Mehrfach reflektiert sie ihre Ansichten und Erfahrungen in der Wir-Form“. Kaufmann: Zum Verhältnis von Fiktion, autobiografischer Darstellung und Biografie, S. 161.

nach Neapel zu lösen versucht: „[D]ie römische Wohnung sollte er [i.e. Pedro; Y.R.] behalten, Chauffeur und Auto zur Beruhigung der Gemüter noch eine Zeitlang dort lassen und dann von hier aus einen Besuch in Sizilien machen“ (VPzP S. 95). Bezüglich dieses Plans, den die ganze Gruppe schließlich befolgt, hebt die Protagonistin hervor, dass sie „viel Sinn dafür habe, jede Lebenslage tunlichst harmonisch zu gestalten“ (VPzP S. 95); sie zentriert also ausschließlich die eigene, nun wieder ausgeglichene Situation und lässt dabei außer Acht, dass die Konfrontation mit den Gläubigern derart lediglich umgangen bzw. verschoben wird. Die Erzählerin zeigt demnach nicht nur in der Hinterlist eine als typisch weiblich angesehene Eigenschaft, sondern auch in der Selbsteinschätzung der Situation; nämlich der Fähigkeit, Harmonie zu stiften.

Um in Neapel möglichst unauffällig in der gewohnten Gruppenkonstellation zusammenleben zu können, geben sich die Beteiligten mit leicht geänderten Namen als Familie aus, sodass das Ensemble nun tatsächlich schauspielerisch tätig wird, wobei sie durch Gesten wie das Duzen in der Öffentlichkeit (vgl. VPzP S. 96) versuchen, Familiarität herzustellen. Die dezenten Anspielungen eines älteren Hotelbewohners verweisen allerdings darauf, dass diese Aufführung nicht überzeugend wirkt, sondern Unbeteiligte das Spiel durchschauen (vgl. VPzP S. 104). Ein weiteres Rollenspiel wird von Sir John veranlasst, der „eine Variation“ (VPzP S. 113) wünschend – und damit Pedros inzwischen eingetroffener Onkel sie nicht erkennt – die Protagonistin als Jungen verkleiden lässt: Indem sie die Kleidung wechselt, eine Perücke aufsetzt sowie Make-up aufträgt, wird die Heldin in „einen ganz sympathischen Knaben verwandelt“ (VPzP S. 113),[895] sodass diese sich im Spiegel „selbst kaum wiedererkannt“ (VPzP S. 113) habe. Die Beschreibung des Vorgangs wird jedoch nicht etwa als Verkleidung, sondern vielmehr als Verwandlung präsentiert, die die performative Erzeugung von Leiblichkeit verdeutlicht. Ebenso wird auch das Ablegen der Maskerade als „Rückverwandlung in […] [ihren] vorigen Zustand“ (VPzP S. 113) geschildert, sodass nicht nur das zeitweilige Auftreten als Knabe, sondern auch die vorherige Konstitution als Frau als situative und damit prinzipiell performativ veränderbare Beschaffenheit des Körpers dargestellt wird.[896]

[895] Kaya Presser geht ebenfalls auf den performativen Effekt dieser Textpassage ein: „Hier wird sie äußerlich, was sie innerlich zum Teil verkörpert: ein Lebemann unter Lebemännern, ein Subjekt unter Subjekten.“ Presser: Anleitung zum Unbürgerlichsein, S. 35.

[896] Auch Isabelle Stauffer weist darauf hin, dass die Weiblichkeit der Protagonistin in dieser Textstelle als „etwas zeitlich Veränderbares“ beschrieben wird, sodass derart „das Inszenierungsmoment des Geschlechts“ offenbar werde. Stauffer: Zur Oberflächlichkeit literarischer Figuren, S. 262. Julie Kalani

Zusätzlich wird eine spielerisch-situationskomische Ebene der Maskerade eröffnet, wenn der soeben aus Sizilien zurückgekehrte Pedro die Erzählerin unangekündigt aufsucht und davon ausgeht, dass diese ihn betrügt: „Ich muß zugeben, daß der Schein gegen mich sprach – Bobbys Anwesenheit – Johns Zimmer – der Knabenanzug, – und es tat mir furchtbar leid, den armen Pedro so empfangen zu müssen." (VPzP S. 114)
Dennoch schlägt Pedro der Heldin vor, mit ihm davonzulaufen und sich so in eine (auch wirtschaftlich) unsichere Zukunft zu begeben (vgl. VPzP S. 111f.); das Paar entschließt sich stattdessen jedoch dazu, sich vorläufig zu trennen. Die damit einhergehende Traurigkeit begründet die Erzählerin mit ihren jeweils konträr zur Situation stehenden Emotionen: „[H]abe ich jemanden sicher und für immer, so wird es mir bald über, aber wenn ich ihn weggeben muß, reut es mich wieder." (VPzP S. 115) Abschließend gesteht die Heldin jedoch ein: „Pedro ‚konnte' ich eigentlich doch nur im Ensemble, allein wäre ich ihm auf die Länge nicht gewachsen gewesen." (VPzP S. 117) Abgesehen von der zentralen Aussicht auf wirtschaftliche Absicherung hält die Erzählerin die Beziehung zu Pedro auch aufgrund ihrer Verliebtheit in ihn aufrecht. Diese ist allerdings auch durch die Lebenssituation im Ensemble bedingt, die es ihr ermöglicht, sich mit einem der anderen beiden Männer zu beschäftigen, wenn die Verfügbarkeit für Pedro sie überlastet, sodass Autonomiebestrebungen der Briefschreiberin auch bezüglich dieser Liaison sichtbar werden. Dennoch verfällt die Heldin nach der Trennung von Pedro zunächst in einen „Katastrophenschlaf" (VPzP S. 116) – eine Methode der Briefschreiberin, Probleme zu verarbeiten, die die negativen Aspekte ihrer Libertinage evident werden lässt: „Hinter dem Schein ihrer fröhlich-erotischen Unbekümmertheit lauert (auch) das Katastrophische: Ziellosigkeit, Antriebslosigkeit, Depressionsschlaf und Rückzugsbedürfnis, Traurigkeit über gescheiterte Liebesbeziehungen."[897]
Im Gegensatz zu Pedro und Bobby lernt die Heldin Sir John nicht erst während ihrer Reise kennen;[898] sondern ist mit ihm durch eine bereits über längere Zeit andauernde „wirkliche Freundschaft mit amourösen Intervallen, die immer ohne Tragik, ohne Kon-

---

Smith Allen interpretiert die Maskerade der Heldin als Cross-Dressing, das subversive Wirkung zeige: „According to Butler, such imitation is ‚the kind of gender performance that will enact and reveal the performativity of gender itself in a way that destabilizes the naturalized categories of identity and desire' established by Freud. This kind of destabilization is exactly what results from the narrator's experimentation with cross-dressing." Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 32.
[897] Jost: Fliegen oder Fallen, S. 47.
[898] Sir John wird bereits vor dem Wiedersehen in Rom erwähnt und so als fester Bestandteil des Bekanntenkreises der Briefschreiberin präsentiert (vgl. VPzP S. 28f.).

flikte und Bitternis verlaufen sind“ (VPzP S. 79), verbunden. Dass sie sich auch in Rom und Neapel nicht ausschließlich freundschaftlich zu John verhält, zeigen sowohl eine Anspielung der Erzählerin (vgl. VPzP S. 84) als auch eine Bemerkung Bobbys (vgl. VPzP S. 87). Aufgrund der Unkompliziertheit ihrer Beziehung stuft die Heldin John als den Mann ein, „mit dem ich mich von allen am besten verstehe“ (VPzP S. 79). Dass auch Sir John nicht zur Monogamie neigt, wird durch seinen offenen Umgang mit seinen diversen, oft unterschiedlich gearteten Verhältnissen deutlich; wobei seine Promiskuität als ebenso wenig negativ konnotiert wird wie die der Briefschreiberin, da er seinen Geliebten Aufmerksamkeit und persönliches Engagement entgegenbringt (vgl. VPzP S. 80). Außerdem zeigt er gutes Benehmen und eine Art Gentleman-Attitüde, die beispielsweise auch den fremden Herrn auszeichnen (vgl. VPzP S. 79).

Dennoch versucht Sir John, sich durch eine Wesensanalyse der Protagonistin als ihr überlegen zu konstituieren, indem er versichert, sie zu durchschauen. Dabei wird er in Intelligenz und Interesse an der Ergründung ihres Charakters zunächst mit dem Doktor verglichen, den er laut Briefschreiberin allerdings übertrifft: „Lieber Freund, Sie sind ein Engel an Einsicht und Verstand, – aber Sir John hat das ‚Problem‘ meiner Seele doch besser erraten als Sie.“[899] (VPzP S. 100) Das Ergebnis eben dieser Charakteranalyse besagt: „[D]ie Grundnote meines Wesens sei Faulheit, eine ganz namenlose Faulheit“[900] (VPzP S. 101). Neben hin und wieder eingeschobenen Äußerungen der Zustimmung (bezüglich einiger Teilergebnisse der Analyse) ist innerhalb der Erläuterung zu Johns Feststellung die auffallend häufige Wiederholung des Wortes ‚Faulheit‘ hervorzuheben, die den Fokus auf die unterstellte phlegmatische Veranlagung der Erzählerin lenkt. Johns Erläuterungen widersprechen der vermeintlichen Trägheit jedoch: „Faulheit, die Art, wie ich es anstelle, nämlich ungestüm und ungeduldig“ (VPzP S. 101); entsprechend paradox fällt das Fazit seiner Charakterstudie aus: „Ja, aus lauter Energielosigkeit lege ich manchmal eine auffallende Energie an den Tag – – –“ (VPzP S. 102).

---

[899] Berücksichtigt man sowohl die zwischenzeitlich aufkommenden Meinungsverschiedenheiten zwischen der Protagonistin und Doktor R… als auch den hyperbolischen Charakter des Lobs sowie die ungewöhnliche Selbsteinschätzung der Protagonistin als Problemfall, kann die Darstellung sowohl des Doktors als auch Sir Johns bereits an dieser Stelle als ironisierend gewertet werden.

[900] Isabelle Stauffer interpretiert Sir Johns Diagnose als Teil der Konstruktion der Erzählerin als weiblicher Dandy: „Das Leben eines Dandys ist primär auf Müßiggang und ästhetischen Genuss ausgerichtet. Die Erzählerin bringt diese Lebenseinstellung mimetisch übertrieben auf den Punkt.“ Stauffer: Weibliche Dandys, S. 156.

Demgemäß teilt die Erzählerin Sir John und sich selbst diskrepante Rollen zu, wobei John seine Ergebnisse präsentiert „wie ein Forscher, der jahrelang an einer wichtigen Entdeckung gearbeitet hat und nun endlich das Resultat veröffentlichen kann“ (VPzP S. 102), während die Heldin ihre Emotionen ähnlich „einem Patienten [beschreibt], dem man endlich die richtige Diagnose stellt“ (VPzP S. 102). Daher fasst die Heldin als Quintessenz zusammen, dass sie „bis zu diesem Nachmittag eine unverstandene Frau gewesen“ (VPzP S. 102) sei; zumal beispielsweise „andere Leute […] das irrtümlich für Seelenstärke“ (VPzP S. 102) hielten, was Sir John nun als Teil ihrer Faulheit diagnostiziert. Das allgemeine Unverständnis ihrer Persönlichkeit bewertet sie daher als fatal, da „Tragik darin [liege], immer wieder für energisch, temperamentvoll, aufgeweckt und so weiter zu gelten, – wenn man eigentlich nur faul ist“ (VPzP S. 103). Indem des allgemeinen Urteils über sie mit der Einschätzung Sir Johns kontrastiert wird, wird dem vorgeblichen Ziel dieser Erläuterungen der Erzählerin – nämlich das Urteil Johns zu bekräftigen – entgegengewirkt; zugleich werden die Analyseergebnisse durch die Uneingeschränktheit der Zustimmung ironisiert. Spätestens Johns Zusammenfassung der Situation der Erzählerin – „Sir John sagt, es sei mein Unglück, daß ich immer so glücklich bin.“ (VPzP S. 103) – kann als nicht ganz frei von Absurdität gelesen werden, sodass die Hochachtung vor seiner Einschätzung – „O, Sir John ist ein großer Weiser…“ (VPzP S. 103) – als Sarkasmus der Heldin gewertet werden kann. Auch Johannes Székely argumentiert mit dem von der Protagonistin verwendeten „Nachdruck, mit dem sie […] die Bezichtigungen der Faulheit und Energielosigkeit durch selbstkritische Kommentare unterstreicht“[901] dafür, „daß ihre Äußerungen als rhetorische Ironie, d.h. als dem eigentlich Gemeinten entgegengesetzt verstanden und vom Leser nicht ernstgenommen werden wollen.“[902] Zugleich verweist er aber auch darauf, dass „die übertriebene Betonung des Ironischen zeigt […], daß es sich – zumindest teilweise – um eine vorgetäuschte Form der Selbstverspottung handelt, die die ernsthafte Eindeutigkeit der Selbstcharakterisierung nur tarnen soll.“[903] So entstehe für die Lesenden insgesamt „ein ironischer Spielraum, in dem […] ihre Äußerungen zwischen den Polen der Selbstverspottung und wörtlich zu nehmenden Selbstaussage hin und her pendeln“[904].

[901] Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 155.
[902] Ebd., S. 155.
[903] Ebd., S. 155.
[904] Ebd., S. 155.

Durch den ironischen Umgang mit Sir Johns Charakteranalyse, der John nicht offen kritisiert, sondern durch vorgebliche Zustimmung sowie Bewunderung persifliert, wird das durch die Forscher-Patienten-Analogie errichtete Gefälle umgekehrt, sodass sich die Heldin eben nicht als unter- sondern als überlegen konstituiert; und dies nicht nur, weil die Protagonistin Johns Analyse über sich ergehen lässt und (selbst-)ironisch damit umgeht, sondern auch, da sie diese in der Folge nutzt, um ihre weiteren, eher unüberlegten Pläne zu rechtfertigen. Denn indem die Briefschreiberin Sir Johns Diagnose der Faulheit mit der Beobachtung kombiniert, dass sie tatsächlich häufig in Situationen gerate, die Energie erforderten und damit diametral zu den von John festgestellten Wesenszügen stünden (vgl. VPzP S. 118), gelangt sie zu folgender Konklusion: „[W]em das Los so fällt wie mir, nämlich umgekehrt, der suche eben umgekehrt zu leben, immer von vornherein das Umgekehrte zu tun – dann muß es sich wieder ausgleichen." (VPzP S. 119) Dieses „umgekehrte[…] Prinzip" (VPzP S. 118) – eine Form umgekehrter Logik lässt Franziska zu Reventlow außerdem in ihren autofiktiven Briefroman „Der Geldkomplex" (Erstausgabe 1916)[905] einfließen – solle fortan ihr Handeln bestimmen, sodass sie sich vornimmt, „von jetzt an nie mehr das [zu] tun, was sicher das Beste wäre und das Gescheiteste" (VPzP S. 120). Konkret wendet sie dieses Prinzip bezüglich der Entscheidung, was sie nach der Trennung von Pedro als nächstes tun wird, an: „Die nächste Programmnummer wird heißen ‚Bobbys Insel'." (VPzP S. 118) Die Bezeichnung der anstehenden Reise als ‚Programmnummer' nimmt die Theateranalogie, auf die bereits mehrfach hingewiesen wurde, erneut auf und präsentiert den kommenden Lebensabschnitt der Protagonistin als Teil einer Aufführung. Die gemeinsame Suche mit Bobby nach einer griechischen Insel, auf der Sir John und die Heldin ihn zum „mondänen Dichter erziehen" (VPzP S. 118) wollen, zieht die Protagonistin einer in Aussicht stehenden Verbindung, die ihre Existenz absichern würde (vgl. VPzP S. 119f.) vor, indem sie ihre neu gewonnene Erkenntnis auf diese Situation anwendet: „Bobbys Insel ist gewiß das Dümmste, was ich tun kann – und ich wähle Bobbys Insel" (VPzP S. 120).

[905] Bei der sich in wirtschaftlichen Schwierigkeiten befindenden Ich-Erzählerin wird ein „Geldkomplex" – zu verstehen als Ironisierung der Psychoanalyse und der Rezeption Sigmund Freuds – diagnostiziert, den sie in einer Nervenheilanstalt behandeln lässt. Dies allerdings nicht aus therapeutischen, sondern aus finanziellen Gründen; da die Kosten für den Aufenthalt im Sanatorium erst nach dem Ende der Behandlung zu erstatten sind. Diese plant die Erzählerin durch ein Erbe zu begleichen, das sie durch einen Bankrott der Bank verliert. Daher betrachtet die Erzählerin ihren Komplex mittels umgekehrter Logik als geheilt: Da sie nun selbst Gläubigerin (der fallierten Bank) sei, verhalte sich das Geld ihr gegenüber sicher umgekehrt und komme zu ihr zurück.

Zugleich sieht Heide Eilert in diesem den Roman abschießenden Entschluss eine Parallele zum Beginn des Romans: „Der offene Schluß der Briefaufzeichnungen greift gleichsam die Ausgangssituation wieder auf: Eine Abreise ins Ungewisse entspricht der immer erneuten Aufbruchsbereitschaft einer ‚wurzellosen Existenz'"[906].

Der bereits mehrfach erwähnte junge Dichter Bobby wird der Protagonistin als Schützling Sir Johns vorgestellt, der Bobbys Talent entdeckt und dessen Eltern überredet habe, ihn das Studium abbrechen zu lassen und sich stattdessen in Sir Johns Obhut zu geben (vgl. VPzP S. 83). Dementsprechend wird Sir John von der Protagonistin als Bobbys „Mentor" (VPzP S. 107) und vom Dichter selbst – wohl eher scherzhaft – als „Meister" (VPzP S. 107) bezeichnet. Neben Sir John nimmt auch die Erzählerin eine Bobby belehrende Position ein. Sie konstituiert sich als eine Art Lehrerin, die Bobby „Lektion[en]" (VPzP S. 98) erteilt. Ihre Form des Unterrichtsgesprächs widerspricht jedoch der Aufgabe einer konservativen Lehrerin, da die Erzählerin ihn nicht in üblichen Schulfächern o.Ä. unterrichtet, sondern ihn in die Gepflogenheiten der Lebewelt einführt. Neben dem inhaltlichen Unterrichtsgegenstand ist außerdem die Personenkonstellation, also die Belehrung eines Mannes durch eine Frau, zur Zeit der Jahrhundertwende unüblich. So wird dieses, für ledige Frauen durchaus gesellschaftlich akzeptierte Berufsfeld in einer antibürgerlichen Weise als Form von Persiflage ausgeführt. Dabei ist die Heldin jedoch nicht tatsächlich als Lehrerin tätig, sondern führt lediglich ab und an „lehrreiche Gespräch[e]" (VPzP S. 84) mit Bobby, in denen sie (in diskreter Weise) über ihr Leben berichtet. Dabei wird der Dichter zum einen als „sehr wißbegierig" (VPzP S. 85) präsentiert, zum anderen wird seine jugendliche Naivität und Unwissenheit mit der Lebenserfahrung der Protagonistin kontrastiert, wobei die Erzählerin auch in Bezug auf Bobby nicht immer auf Spott verzichtet (vgl. VPzP S. 86). Im Alters- sowie Erfahrungsunterschied ist eine weitere Umkehrung des Machtgefälles innerhalb durchschnittlicher bürgerlicher Paarbeziehungen erkennbar, wobei die Briefschreiberin sich durch den performativen Akt des Belehrens in eine dem Dichter überlegene Position begibt.

Neben seiner Rolle als Lehrling setzt die Heldin sich außerdem mit Bobbys Status als Dichter auseinander: Da sie ihn zunächst als „sehr schweigsam, sehr erzogen, sehr diskret" (VPzP S. 79) kennen lernt, erklärt sie, dass Bobby „keine äußeren Symptome seines bedenklichen Handwerks" (VPzP S. 79) zeige. Obwohl er sich für die Briefschrei-

[906] Eilert: Nachwort, S. 100.

berin interessiert und in diese verliebt zu sein scheint (vgl. z.B. VPzP S. 98f.), geht diese davon aus, dass sie sich nicht noch einmal in einen Dichter verlieben werde, da Beziehungen mit diesem Männertypus ihrer Erfahrung gemäß „immer sehr anstrengend" (VPzP S. 81) seien, „denn ein richtiger Dichter will eben Rausch – Purpur – Gold – und so weiter." (VPzP S. 81). Da ein Dichter von seiner Partnerin verlange, sein Bedürfnis nach Euphorie zu stillen, müsse diese „posieren"[907] (VPzP S. 81) und „Seele haben, möglichst viel Seele" (VPzP S. 82), um ihn nicht zu ernüchtern. Zum einen wird an diesen Anforderungen deutlich, dass das Verhältnis zum Typus Dichter nicht von Authentizität, sondern der Vorführung spezifischer Rollenmuster geprägt ist und somit auch Innerlichkeit als durch performative Prozesse erzeugbar präsentiert wird. Zum anderen betont die Erzählerin, dass sie diese Form der Aufführung und Performativität als anstrengend empfindet. Isabelle Stauffer konkretisiert diese Aspekte, indem sie erläutert, dass im Zusammenhang mit dem Posieren für den Dichter die Seele als etwas fungiere,

> das man verlieren kann, als etwas, das nur den Anschein bewirkt, Seele zu sein – kurz: als eine Projektion. Diese Konzeption im Kontext des Posieren-Müssens läßt die Seele klar als eine Oberflächenbezeichnung, als performativen Effekt lesen, welcher die Innen/Außen-Unterscheidung auflöst. Dabei umfaßt die Offenlegung des inszenatorischen Aspekts der Innerlichkeit durchaus auch diejenige des Zwangsmomentes. [908]

In der Deutung der Seele als performativer Effekt kann außerdem eine thematische Parallele des Briefromans zu Marie Madeleines Schauspiel in vier Akten „Das bisschen Liebe" (Erstausgabe 1900) gesehen werden, in dem die 22-jährige Prinzessin Sascha Betzkaroff, über ähnliche Themenfelder reflektiert wie die „Von Paul zu Pedro"-Protagonistin. So äußert Sascha zu Beginn des Stücks gegenüber ihrem 40 Jahre alten Geliebten, Graf Hans Atten, dass sie keine Seele habe und es naiv sei, davon auszugehen, dass man mit eben dieser lieben müsse; Atten liebe sie beispielsweise aufgrund seiner Attraktivität sowie seiner Eleganz. Die Prinzessin deutet damit also einerseits die Seele als einen performativen Effekt; andererseits formuliert sie ebenso wie die Briefschreiberin einen Begriff von Erotik, der körperliche und emotionale Liebe trennt, sich

[907] Lena Lindhoff erläutert bezüglich des (geschlechtsbezogenen) Verhältnisses von Künstlern zu Modellen: „An den Institutionen Kunst und Literatur nimmt die Frau nicht als Autorin Teil […], sondern als Muse und literarische Figur. Sie produziert nicht Kunst, sie wird selbst zum schönen Bild, zu einem Naturwesen, das die Vollkommenheit der Kunst antizipiert." Lindhoff: Zwischen Hysterie und Androgynie, S. 99. Dadurch, dass die Briefschreiberin sich dem ‚Posieren' verweigert, entzieht sie sich zugleich der Funktion einer Muse und der dieser Rolle inhärenten Verbannung ihrer Weiblichkeit in ein künstlerisches Werk.

[908] Stauffer: Zur Oberflächlichkeit literarischer Figuren, S. 264.

von einer damit verbundenen (v.a. auf das Weibliche bezogenen) Liebesillusion abwendet und stattdessen vielfältige Gründe für eine Liaison anführt.[909]

Zusätzlich verdeutlicht die Beschreibung des Dichters, dass die Heldin diesen Typus nicht über Talent oder Erfolg als Autor kategorisiert, sondern über eine spezifische, zur Extravaganz neigende Haltung. Wenn Bobby auch als schriftstellerisch talentiert präsentiert wird, ordnet die Protagonistin ihn daher dennoch nicht dem Typus Dichter zu. Allerdings benennt sie ihn im gemeinsamen Gespräch immer dann als ‚Dichter', wenn dieser ihr eine Eigenschaft zuweist, die wiederum die Heldin als unangemessen empfindet: „Intelligente Frau ist wieder eine Beleidigung – Sie Dichter …" (VPzP S. 98). Ebenso wie die Protagonistin von Bobby verlangt, bestimmte Bewertungen und Benennungen zu unterlassen, bittet auch Bobby darum, nicht mehr mit der als „kränkend" (VPzP S. 89) empfundenen Charakterisierung bezeichnet zu werden. Durch die Ansprache mit seinem Vornamen statt mit der Typenbezeichnung gewinnt er zwar an Individualität, die Erzählerin wägt jedoch auch die Wirkung des Spitznamens ab: „Bobby klingt ganz hübsch – verzogen und aus guter Familie…" (VPzP S. 89), sodass auch in dieser Anrede – ebenso wie in der Bezeichnung als Dichter – eine soziale Markierung sowie performative Wirkung impliziert ist. Die Heldin widersetzt sich zugleich der Kategorisierung als ‚intelligente Frau', obwohl sie sich im Verlauf des Romans durchaus als eben solche erweist. Durch die Negation dieser Anrufung verdeutlicht die Heldin einerseits, dass sie die gesellschaftliche Übereinkunft darüber, was als Kompliment oder Beleidigung zu verstehen ist, (ggf. vorgeblich) nicht teilt, dass es sich hier also um ein kulturelles Muster handelt, das die Erzählerin ablehnt. Andererseits wird evident, dass die Briefschreiberin ihre Weiblichkeit performativ erzeugt, indem sie ihr zugeschriebene Attribute, die ihr unpassend erscheinen, konsequent verweigert und eine erneute Anrufung zugleich durch eine Strafe (die Verwendung einer vom Gegenüber negierten

[909] Weitere thematische Ähnlichkeiten ergeben sich durch die Priorisierung von quantitativen Glückserlebnissen einer promiskuitiven Lebensweise vor einer von der bürgerlichen Gesellschaft als qualitativ höherwertig angesehenen monogamen Ehe sowie durch die exzeptionelle Position der jeweiligen Protagonistinnen innerhalb des textweltlichen Personals. Während die Briefschreiberin andere Frauen kaum erwähnt, finden sich in „Das bisschen Liebe" zwar einige weitere Frauenfiguren, die im Vergleich mit der Heldin jedoch als minderwertig erscheinen. Im Gegensatz zu der Briefschreiberin, die sich als sympathische Figur präsentiert, wird die Prinzessin bereits von Beginn des Dramas an immer wieder mit Attributen wie „Vampyr", „Undine", „Sirene" und „Dämon" besetzt. Da sich zum Ende des Schauspiels ein verschmähter Geliebter ihretwegen umbringt und ein betrogener Liebhaber sie mit einem Dolch bedroht, die Prinzessin sich von diesen Ereignissen jedoch unbeeindruckt zeigt, bedient sie diese Topoi schließlich, während die „Von Paul zu Pedro"-Protagonistin sich außerhalb dieser Kategorisierungen bewegt.

Anrede) zu verhindern versucht. Hier wird also gleichsam eine erzieherische Einflussnahme auf Bobby sichtbar.

Dessen Sozialisation soll schließlich darin münden, dass er zum mondänen Dichter wird; wobei es sich nicht um Bobbys Wunsch handelt, sondern Sir John meint, dass Bobby sich „für diesen Typ […] am besten eigne[t]“ (VPzP S. 118). Erziehungsarbeit ist hier mit einer Art Formung verbunden, die sich nicht an den Voraussetzungen des Zöglings orientiert, sondern über die der (Geschmack des) ‚Erzieher(s)‘ entscheidet. Zusätzlich wird auch die angestrebte Mondänität nicht als wesensmäßig dargestellt, sondern als Produkt eines Lernprozesses oder anders formuliert: als Ergebnis nicht weiter ausgeführter performativer Akte. Das Erziehungsziel kann demnach nicht im bourgeoisen Maßstab einer bestmöglichen Integration in die Gesellschaft, sondern als Aufforderung zum Exponieren von Extravaganz gesehen werden. In der Konfiguration des oben erläuterten Lehrerin-Schüler-Verhältnisses präsentiert die Erzählerin außerdem ihre, diametral zum bürgerlichen Normensystem stehenden Werte und Einstellungen als lehrens- sowie lernenswert, sodass der bourgeoisen Form der Wissensvermittlung eine kontrastive Alternative entgegengestellt wird.

8.2.2 Betrachtungen der Protagonistin über die Liebe

Die Ansichten der Briefschreiberin über die Liebe im Allgemeinen sowie ihre Libertinage im Besonderen werden im ersten Romanteil als Ergänzung zu den Erläuterungen bezüglich der Männertypen präsentiert. Im zweiten, eher handlungsorientierten Teil bringt sie ihre Standpunkte einerseits in ihre ‚Lehrgespräche‘ mit Bobby ein, führt diese andererseits aber auch als Exkurse zu ihren Erlebnisberichten aus. Insgesamt entsteht so eine Form von Liebesphilosophie, die sowohl am aristokratischen Liebescode als auch am Hedonismus orientiert ist und ausschließlich individuelle Geltung für die Heldin hat statt Allgemeingültigkeit zu beanspruchen.

Es ist bereits deutlich geworden, dass die Protagonistin promiskuitiv lebt, wobei emotionale Liebe und körperliche Erotik nicht in jeder Beziehung zugleich und paritätisch vorhanden sind, sodass diese „Aufteilung […] nicht dichotomisch, sondern graduell“[910] funktioniert: In einem Gespräch der Briefschreiberin mit Reisebekannten ordnen diese „Liebe und Erotik […] in denselben Karton“ (VPzP S. 15) ein, während die Heldin „nur

[910] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 292.

bis Paul zu denken [braucht] – oder, wenn es Ihnen lieber ist, an Sie [i.e. Doktor R…; Y.R.], um das unbillig zu finden.“ (VPzP S. 15) In der Kontrastierung des erotisch anziehenden Paul mit dem als Konversationsliebe bezeichneten Doktor setzt die Heldin der theoretischen Diskussion ihrer Bekannten einen praktischen Beweis entgegen. Die von Seufzern eingeleitete rhetorische Frage: „Ach, mein Gott, wenn alles immer Liebe oder auch nur etwas Ähnliches sein sollte, wo käme man da hin?“ (VPzP S. 15) verweist zusätzlich darauf, dass die Heldin eine emotionale Bindung je nach Art des Verhältnisses als Verkomplizierung, statt als Bereicherung betrachtet. Damit entkräftet sie zugleich eine weitere These dieses Bekanntenkreises, nämlich dass „[d]ie Frau […] doch wenigstens die Illusion haben [wolle], daß sie liebt, wenn sie einem Manne angehörte“[911] (VPzP S. 15). Eine Form der Illusionsbildung zur Rechtfertigung eines rein sexuellen Verhältnisses ist bereits anhand von Bertha Garlan analysiert worden; während mittels Anna Rupius sowie Ellen Olestjerne die Separation von Erotik und Emotion präsentiert wurde. Weitere Beispiele für Letzteres finden sich außerdem in Marie Madeleines Gedicht „Bohême“[912] sowie in Arthur Schnitzlers „Reigen“, in dem zugleich die Mechanismen vorgeführt werden, die eben diese Trennung verhüllen.

Die unterstellte Inkongruenz von männlichem und weiblichem Gefühlsleben veranlasst die Protagonistin, sich über die Stabilität der konventionellen ‚Geschlechtscharaktere‘ zu äußern: „Das ist hart, sehr hart. Schon das diktatorische: d i e Frau, d e r Mann. Wer sind diese Frau und dieser Mann?“ (VPzP S. 15, Hervorhebung im Original) Derart negiert die Heldin die biologische Determiniertheit von Geschlecht,[913] verknüpft diese mit einer Kritik an einer als soziokulturell konstruiert betrachteten autoritären Geschlechternorm und setzt dieser schließlich den Wunsch nach Diversität entgegen: „Warum wohl überhaupt diese Sucht, die schöne Vielfältigkeit des Lebens und all seiner Möglichkeiten abzuleugnen oder wenigstens nach Kräften einzuschränken?“ (VPzP S. 15) Anhand ihrer persönlichen Erfahrungen verdeutlicht sie außerdem, dass auch das Be-

[911] Corinna Schlicht expliziert, dass durch diese Ablehnung von „symbiotische[r] Liebe“ sowie der Ehe und dem bürgerlichen Familienideal „die radikale Verneinung eines durch die Rousseausche und christlich-bürgerliche Ethik geprägten Weiblichkeitsmodells statt[findet], das von einem angeborenen Schamgefühl der Frau ebenso ausgeht wie von der Zweckbestimmung weiblicher Sexualität allein zur Fortpflanzung.“ Schlicht: Ehe, Körper, Selbstbestimmung, S. 81.

[912] Ähnlich wie in „Ellen Olestjerne“ wird auch in diesem Gedicht Bohème metaphorisch mit ‚Zigeunern‘ verknüpft. Vgl. Madeleine: Die rote Rose Leidenschaft.

[913] Julie Kalani Smith Allen verweist darauf, dass „[f]or Reventlow, the construction of one’s identity is an intensely personal and individual quest, not something that can be proscribed indiscriminately for all members of a biological gender class.“ Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 31.

gehren nicht als natürlich, sondern ebenso als sozial konstruiert zu betrachten sei, da sie die als Grundvoraussetzung für weibliches Begehren gewertete Liebe bzw. Liebesillusion nicht benötige, um erotische Attraktion zu erzeugen, sodass diese Ausführungen der Briefschreiberin insgesamt eklatante Parallelen zu Judith Butlers Theorie der Geschlechterperformativität aufweisen. Isabelle Stauffer konkretisiert diese Ähnlichkeiten in Auseinandersetzung mit den Thesen Julie Kalani Smith Allens als „Angriff auf das Konzept einer gemeinsamen weiblichen Identität und die Ausstellung der Künstlichkeit von Geschlechternormen."[914]

Das rigide gesellschaftliche Normensystem erkennt die Heldin nicht an, sondern argumentiert für Individualität sowie Vielfalt: „‚Man' tut doch schließlich in erster Linie, was einen freut, und weil es einen freut. Und das ist natürlich jedesmal etwas anderes."[915] (VPzP S. 16) Diese These präzisiert sie durch eine Aufzählung diverser Gründe für eine Liaison, die von emotionaler Liebe – die sie dennoch nicht negiert – abweichen: „viele, viele andere Male ist es Pläsier, Abenteuer, Situation, Höflichkeit, – Moment – Langeweile und alles Mögliche." (VPzP S. 16) Sie bezieht Erotik daher nicht allein auf Liebe, sondern auf die Gesamtheit der Reize, die sich aus den verschiedenen, von ihr aufgelisteten „Spielart[en]" (VPzP S. 16) ergibt. Derart entlarvt die gelebte Libertinage der Heldin die bourgeoise Vorstellung einer für Frauen unerlässlichen Liebesillusion als nicht natürlich, sondern als kulturelles Muster.

Unter Liebe versteht die Briefschreiberin schließlich „eine seriöse Dauersache" (VPzP S. 16). Diese Vorstellung wird durch einen groben zeitlichen Rahmen konkretisiert, der ‚Dauersachen' auf einige Monate und ‚seriöse Dauersachen' auf viele Monate beschränkt, während eine über ein Jahr währende Beziehung recht ironisch als „Verhängnis mit einem Stich ins Ewige" (VPzP S. 16) eingeordnet wird.[916] Die Heldin versucht jedoch auch hier, Festlegungen zu vermeiden, indem sie darauf hinweist, dass „es auch Dauersachen mit Unterbrechung und viele andere Variationen" (VPzP S. 16) gäbe.

---

[914] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 225.

[915] Julie Kalani Smith Allen verdeutlicht, dass mit der Ablehnung geschlechtsspezifischer Normen und der Argumentation für individuelle Erfahrungshorizonte nicht zugleich ein politisches, emanzipatorisches Engagement der Heldin einhergeht, sondern „she simply declares that the rules don't apply to her." Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 28. So wird deutlich, dass die Protagonistin individualistisch agiert und männliche Privilegien lediglich für sich selbst einfordert; eine Identifizierung mit oder ein Versuch der Beeinflussung gegenüber anderen Frauen findet nicht statt.

[916] Durch derartige Formulierungen sieht Heide Eilert „[d]as zeitgenössische Dogma weiblicher Monogamie und de[n] daraus resultierende[n] lebenslange[n] Besitzanspruch […] ad absurdum geführt". Eilert: Nachwort, S. 103.

Während erotische Anziehungskraft unabhängig vom „inneren Wert“ (VPzP S. 17) eines Liebhabers sei, müsse in einer ernsthaften Beziehung „irgend etwas dasein, was für […] [sie] persönlich Wert hat“ (VPzP S. 17), sodass Liebe mit Wertschätzung verknüpft wird. Im Hinblick auf eine Trennung plädiert die Protagonistin daher für ein gewisses Maß an Selbstdisziplinierung, Distanz und Zurückhaltung, um eine zu große Gefühlsintensität zu vermeiden (vgl. VPzP S. 18). Anfang und Ende einer Liaison sollten ihrer Meinung nach daher „überhaupt nicht so scharf umrissen sein“ (VPzP S. 18), sodass Festlegung und Endgültigkeit sowohl in der Kennenlern- als auch während der Trennungsphase umgangen und Konfliktpotenzial möglichst vermieden werden sollen. Zusammenfassend weist die Heldin schließlich darauf hin, dass sie gerade das Zusammenspiel der diversen Beziehungsformen, die sie im Zusammenhang mit der Separation von Liebe und Erotik erwähnt, schätzt:

> [W]enn ich meine eigenen Amouren Revue passieren lasse, die tragischen und die heiteren, seriöse Dauersachen und flüchtige Minnehändel – wie sie sich nacheinander, nebeneinander und durcheinander abspielten, so fügt sich für mein Empfinden alles ganz von selbst zur schönsten Harmonie zusammen. (VPzP S. 18)

Zum einen wird so der libertinäre Wunsch nach Diversität und Abwechslung deutlich, der diametral zum bürgerlichen Verlangen nach Kontinuität und Stabilität steht; zum anderen kann eben diese Vielfalt der Beziehungstypen sowie der darin involvierten Männer als Hinweis darauf gesehen werden, dass die Protagonistin keinen äquivalenten Partner findet, der ihre unterschiedlichen Interessen und Gefühlsnuancen teilt; diese sind auf unterschiedliche Personen und Verhältnisse verteilt, die oftmals parallel zueinander stattfinden. Durch die Ablehnung der eingangs erläuterten bourgeoisen Muster sowie durch den individuellen, hedonistischen Gegenentwurf wird außerdem ein Teil der Grenzüberschreitung bzw. des Tabubruchs evident, die der Libertinage der Protagonistin inhärent ist.

Entgegen ihrer prinzipiell zu Offenheit und antibürgerlichem Verhalten neigenden Grundeinstellung konstituiert die Protagonistin sich an einigen Stellen gemäß dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ bzw. im Rahmen konventioneller Vorurteile gegenüber Frauen. So empfindet sie es beispielsweise als angenehm, „daß man als Frau keine Logik zu haben braucht“ (VPzP S. 17) oder dass kein stringentes Reflexionsvermögen von ihr erwartet werde (vgl. VPzP S. 5f.); zumal sie sich weigert als intelligent einge-

stuft zu werden (vgl. VPzP S. 98).[917] Außerdem zeigt sie sich bezüglich der Bemühungen um einen neuen Partner als passiv-zurückhaltend; dies jedoch nicht aus Schüchternheit, sondern aufgrund ihres Hangs zu Wohlleben und Bequemlichkeit (vgl. VPzP S. 77). Zudem negiert die Erzählerin positive Bewertungen ihrer „Persönlichkeit" (VPzP S. 88) sowie ihres Charakters, da dieser „doch schließlich nur die anderen an[geht], und es bleibt immer zweifelhaft, ob man überhaupt einen hat" (VPzP S. 101). Derart zweifelt die Heldin zugleich die Existenz eines natürlichen, inneren Wesenskerns an, der die Persönlichkeit eines Menschen, seine Einstellungen und Handlungen bedingt.

Prinzipiell eher negativ beurteilte Merkmale werden im Gegensatz dazu eingestanden und als unerheblich präsentiert. So wird ihrer mangelnden Genauigkeit bei der Briefdatierung eine Ironisierung der pathetischen Exaktheit ihrer Jugendbriefe[918] entgegengesetzt, indem sie diese Feierlichkeit und Akribie auf ihre derzeitige Situation überträgt: „Etwa: zwei Uhr früh – eben geht er die Treppe hinunter – die Stufen knarren, und es wäre mir sehr peinlich, wenn man ihn hörte." (VPzP S. 10f.) Neben dieser mangelhaften formalen Sorgfalt, kritisiert Doktor R… die Zerstreutheit der Erzählerin: Dass diese ihre weiblichen Bekannten schlecht wieder erkenne, begründet sie damit, dass diese „doch jedesmal anders aus[sehen] – andere Toiletten, andere Hüte, andere Begleiter" (VPzP S. 26) haben. So wird eine Art von (weiblicher) Performativität angesprochen, die durch äußere Zeichen der gleichen Person verschiedene Formen von Weiblichkeit ermöglicht, die wiederum dazu führen, dass die Protagonistin die entsprechenden Damen nicht wiedererkennt. Diese Verwechslungen werden außerdem auf männliche Bekannte bezogen: „[I]ch habe mehr wie einmal Leute nicht wieder erkannt, mit denen ich noch viel nettere Abende verlebt hatte – und die es mir tödlich übelnahmen." (VPzP S. 26) Die verärgerten Reaktionen verweisen darauf, dass das von der Heldin als Zerstreutheit beschriebene Verhalten von ihrem Gegenüber zugleich als Ignoranz empfunden werden kann, sodass die von der Erzählerin harmlos besetzte Eigenschaft eine negative Konnotation erhält.

---

[917] Im Gegensatz dazu heben Isabelle Stauffer und Susanne Balmer gerade die Intelligenz der Briefschreiberin hervor: „In einer Wiederaufnahme des Bildungsthemas wird in *Von Paul zu Pedro* (1912) ein Bild von Weiblichkeit entworfen, das ein gewisses Maß an Intellektualität mit erotischer Unbekümmertheit vereinbaren soll." Stauffer; Balmer: Ästhetisch oder politisch?, S. 100.

[918] Diese Form der Briefdatierung findet sich ebenso in „Ellen Olestjerne". Dies jedoch nicht als Persiflage, sondern als Ausdruck jugendlicher Sehnsucht.

Insgesamt richtet die Protagonistin sich demnach nicht nach bürgerlichen Wertmaßstäben für positiv und negativ konnotierte Eigenschaften, sondern verkehrt diese geradezu in eine gegenteilige Bewertung; wobei sie v.a. auf Merkmale eingeht, die von der Bourgeoisie primär mit dem Weiblichen verbunden werden, und in der Gesamtheit dieser Umwertungen eine Form von Exzentrik erzeugen. Diese erreicht ihren Kulminationspunkt in der den Roman abschließenden, auf der Charakteranalyse Sir Johns basierenden Argumentation der Heldin für eine Griechenlandreise und die damit verbundene Suche nach Bobbys Insel. Die Essenz dieser Erläuterungen ist schließlich, nun grundsätzlich das Gegenteil von dem zu tun, was eigentlich ratsam wäre, um eventuelles Unglück zu vermeiden.

Mit der Entscheidung der Briefschreiberin für diese Griechenlandreise geht der Entschluss einher, eine mögliche Zweckbeziehung zur finanziellen Sanierung zurückzuweisen. Außerdem ist die generelle Abneigung der Heldin gegen eine Ehe zugunsten einer promiskuitiven Lebensweise zu konstatieren. Zwar habe die Protagonistin als Jugendliche eine Zeitlang von einer derart legitimierten Partnerschaft geträumt, die stereotype sowie naive Darstellung ihrer damaligen Vorstellung vom Eheleben – „Eines schönen Tages wird man heiraten, und dann ist man glücklich, die Sache ist erledigt." (VPzP S. 23) – weist jedoch darauf hin, dass dieser Wunsch zum einen auf konventionellen, klischeehaften Mustern beruhte und zum anderen inzwischen von der Heldin belächelt wird. Allerdings habe sie bereits als Vierzehnjährige, während ihres ersten Balls im Elternhaus, bemerkt, dass sie nicht nur Interesse an einem der anwesenden Männer gehabt habe, sondern zugleich in „drei von ihnen […] zum Sterben verliebt" (VPzP S. 24) gewesen sei, sodass sich schon in ihrer Jugend Hinweise auf ihr libertinäres Potenzial finden lassen.

Einen Vorteil ihrer promiskuitiven im Gegensatz zur monogamen Lebensweise erkennt sie im differenten sowie vielfältigen Glückserlebnis: „Sehen Sie, all diese armen Leute mit dem vollen Glück, werden doch nur einmal wirklich glücklich und wir werden und sind es so oft." (VPzP S. 24) In dieser Argumentation der Briefschreiberin lässt sich eine Parallele zu einer These Judith Butlers finden, die ebenfalls eine gesellschaftliche Diskrepanz zwischen ‚wahrer' monogamer und ‚unwirklicher' polygamer Liebe feststellt:

> Trotzdem werden diejenigen, die außerhalb des Rahmens der Ehe leben oder die für ihre Sexualität Formen der sozialen Organisation unterhalten, die weder monogam, noch quasi-ehelich sind, zunehmend als unwirklich betrachtet, und ihre Liebe und ihre Verluste werden nicht im Geringsten als ‚wahre' Liebe und ‚wahre' Verluste angesehen. Die Derealisierung dieses Bereichs menschlicher Intimität und Sozialität kommt zustande, indem man den fraglichen Beziehungen ihre Wirklichkeit und Wahrheit abspricht.[919]

Die Briefschreiberin stellt ihre eigenen praktischen Erfahrungen argumentativ gegen die soziale Negativbewertung polygamer Beziehungen und entgegnet der Auffassung, dass polygames Glück (lediglich) vergänglich sei mit der Vermutung, dass auch das monogame einer zeitlichen Begrenzung unterliege, aber keine Möglichkeit der Substitution biete: „Der Rausch verfliegt, und was dann? – Die Räusche verfliegen auch, aber es kommen neue." (VPzP S. 24) Damit entkräftet die Heldin zum einen das Argument eines qualitativen Vorteils einer monogamen Beziehung, indem sie die Beständigkeit des Glücksempfindens monogamer Paare negiert, zum anderen hebt sie die quantitativen Möglichkeiten einer promiskuitiven Lebensweise hervor und konstruiert sich damit als effektiv glücklicher als monogam lebende Personen.

Dieser hedonistischen Lebensweise entsprechend erklärt die Erzählerin, kaum Eifersucht zu empfinden, was ihr häufig bereits „wie ein schwerer Defekt vorgehalten worden" (VPzP S. 46) sei. Den damit einhergehenden, qualitativen Vorwurf, dass sie ohne diese Empfindung niemals richtig geliebt habe, korrigiert sie – sich auf eine temporäre Ebene beziehend – mit dem Argument, dass sie lediglich „nie lange genug geliebt" (VPzP S. 46) habe; denn für sie dauere „jede Liebe, auch die ganz ernsthafte, nur so lange, wie […] [sie] eben die stärkste Attraktion für den in Frage kommenden Mann" (VPzP S. 46) sei und ende daher, sobald dieser seine Aufmerksamkeit von ihr abwende. Dass die Protagonistin sich primär auf den entsprechenden Partner konzentriere, sei „immer schon vorher zu Ende" (VPzP S. 46), sodass es gar nicht erst zur Ausbildung von Eifersucht komme. Umgekehrt möchte sie auch nicht von ihren Partnern durch Misstrauen „[ge]plagt" (VPzP S. 47) werden, sodass ein Anspruch der Heldin auf Autonomie sowie Exklusivität erkennbar wird; zumal es als Ausdruck von Eitelkeit oder Egoismus beurteilt werden kann, dass sie ihr Interesse von einem Mann abwendet, der sich nicht vollends auf sie konzentriert:

---

[919] Butler: Die Macht der Geschlechternormen, S. 49.

> Eminently egoistic, she makes self-fulfillment her highest priority and demands absolute devotion of her lovers. She disavows the social construct of the monogamous woman, but offers in exchange her own lighthearted, independent approach to eroticism[920].

Damit einhergehend legt die Heldin kaum Wert auf (ihre eigene) Treue; zumal sie diese als „eine besondere Begabung, ein Talent“ (VPzP S. 47) bezeichnet, das sie nicht habe, und damit als eine angeborene Fähigkeit konstruiert, die nicht erworben oder eingeübt werden kann. Indem sie Loyalität ihrem Partner gegenüber negiert, verweigert sie sich den eingangs skizzierten bürgerlichen Ansprüchen an weibliche Tugend und Ehre. Den Mangeln an Treue substituiert sie „durch Takt und Diskretion“ (VPzP S. 47), gleicht so also soziale Ansprüche und persönliche Wünsche aus. Diese divergierenden Anforderungen berücksichtigend konstatiert die Heldin, dass „Monogamie und Treue […] sicher eine große Vereinfachung des ‚Problems‘“ (VPzP S. 49) seien und argumentiert damit diametral zum bürgerlichen Wertekanon.

Eine Form der Parallelität verschiedener Beziehungsarten, die sie bisher ausschließlich bei Männern beobachtet habe, sieht die Protagonistin in einem Nebeneinander von ‚irdischer‘ und ‚himmlischer Liebe‘, das sie als „sinnige und zweckmäßige Zweiteilung“ (VPzP S. 49) bewertet, und das im Übrigen auffallende Ähnlichkeiten zu Sigmund Freuds Ausführungen zur ‚psychischen Impotenz‘ aufweist.[921] Dieses Phänomen erkennt Freud bei Männern, bei denen „zwei Strömungen nicht zusammengetroffen [seien], deren Vereinigung erst ein völlig normales Liebesverhalten sichert, zwei Strömungen, die wir als die z ä r t l i c h e und die s i n n l i c h e voneinander unterscheiden können.“[922] Bei diesen Männern werde „die nicht überwundene inzestuöse Fixierung an Mutter und Schwester“[923] durch das Inzestverbot in das Unbewusste gebannt, sodass entsprechende sinnliche Fantasien erst bewusstseinsfähig würden, wenn die Sexualobjekte ersetzt werden. Daher könnten diese Männer ihre sinnlichen Strömungen nicht auf Frauen lenken, denen sie psychische Wertschätzung entgegenbringen und sie somit an ihre Mutter gemahnen. Um eine dem Inzest ähnelnde Situation zu vermeiden, bringen sie diesen Frauen ausschließlich Zärtlichkeit entgegen, während sie ihr Begehren allein auf Frauen richten, die sie aufgrund ihres Status nicht zu lieben brauchen: „Wo sie lie-

[920] Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 28.
[921] Auch Vera Jost stellt heraus, dass die Aufsätze Sigmund Freuds zur männlichen Objektwahl sowie der psychischen Impotenz „im Hinblick auf Reventlow insoweit interessant [sind], als diese die Themen beider Aufsätze fast zeitgleich in ihren Amouresken behandelt“. Jost: Fliegen oder Fallen, S. 35.
[922] Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens, S. 79, Hervorhebungen im Original.
[923] Ebd., S. 81.

ben, begehren sie nicht, und wo sie begehren, können sie nicht lieben.“[924] Daher leben psychisch Impotente ihre Sinnlichkeit mit herabgewürdigten Liebesobjekten aus.[925]

Die Briefschreiberin skizziert die ‚himmlische Liebe‘ ganz ähnlich als „ein ‚Wesen‘, das weit über allen anderen steht und das er [i.e. der entsprechende Mann; Y.R.] aus irgend welchen Gründen nicht in realere Sphären hinabziehen kann oder will“ (VPzP S. 49). Die ‚irdische Liebe‘ sei dagegen eine Frau, „mit der man intim liiert ist“ (VPzP S. 49). Diesen divergenten Funktionen der beiden – sich gleichwohl ergänzenden – Frauentypen entspricht eine jeweils differente Beziehungsdauer: Die ‚himmlische‘ bleibe in der Regel die gleiche, die ‚irdische Liebe‘ könne jedoch wechseln, sodass Letztere weder eifersüchtig, noch neugierig auf Erstere sein dürfe (vgl. VPzP S. 49f.). Die ‚himmlische Liebe‘ zeichne sich demgegenüber durch Verständnis und Vergebung aus: „[E]r darf schuldbeladen zu ihr kommen und fühlt sich durch ihr Verstehen entsühnt.“ (VPzP S. 49) Auf ihre eigene Situation bezogen berichtet die Briefschreiberin daher, dass sie innerhalb dieser Konstellation „immer nur die irdische gewesen“ (VPzP S. 50) sei.[926] Vera Jost arbeitet heraus, dass dieses Stigma auf die Erzählerin zutreffe, weil sie ihren „für sie verbotenen und bei Männern recht üblichen Triebregungen nachgibt“[927]. Aus diesem Grund „wird sie zu dem, was in den Augen der von ihr und Freud beschriebenen Männer ein erniedrigtes Objekt ist“[928]. Die Ähnlichkeit der Ausführungen Sigmund Freuds zu den Beschreibungen der Protagonistin geht demnach über die Benennung dieser Liebeskonstellation als ‚himmlische‘ und ‚irdische Liebe‘ hinaus, da die inhaltliche Ausgestaltung dieser Begriffe ebenso äquivalent ist wie die Beschreibung der betroffenen Männer.

Dennoch sieht die Protagonistin sich nicht etwa entwertet oder zur Eifersucht veranlasst, sondern äußert sich beglückt über die mit der Situation für sie einhergehende Unabhängigkeit: „Ach du liebe Zeit, seelische Eifersucht ist nun vollends nicht meine Sache. Man lasse doch seine Seele unvermählt!“ (VPzP S. 50) Die physische der emotionalen Liebe vorziehend kehrt sie auch hier die bürgerlichen Wertmaßstäbe um und

---

[924] Ebd., S. 82.
[925] Vgl. ebd., S. 83.
[926] Isabelle Stauffer verweist auf den subversiven Umgang der Protagonistin mit der Einteilung in ‚himmlische‘ und ‚irdische‘ Lieben: „Diese Typisierung ihrer Person wird aber unterlaufen, indem sie ihrerseits die Männer typisiert, was zugleich einem der Mechanismen des Dandys entspricht, sich als Individuum zu lancieren. Damit tritt sie aus der traditionellen Rolle der Frau als Lust- und Gesprächsobjekt heraus.“ Stauffer: Weibliche Dandys, S. 153.
[927] Jost: Fliegen oder Fallen, S. 42.
[928] Ebd., S. 42.

lässt sich nicht durch die mit der Doppelmoral verbundene weibliche Erniedrigung tangieren oder stigmatisieren. Vera Jost verweist zusätzlich dazu darauf, dass der Objektstatus der Protagonistin als ‚irdische Liebe' nicht gleichwertig auf ihre Partner übertragbar sei, diese sich also nicht innerhalb dieses dualistischen Musters verorten ließen, sodass die Übernahme männlicher Verhaltensweisen durch die Briefschreiberin keine gleichwertige Umkehrung sozialer Normen bewirke, da ihr keine entsprechenden auf Männer bezogene Stereotype zur Verfügung stünden.[929]

Zwar zeigt die Protagonistin sich prinzipiell als recht leichtlebig und unbesorgt, bezüglich ihrer materiellen Absicherung äußert sie sich jedoch beunruhigt: „[A]ber diese Sache erkenne ich an, als Problem, als alles, was Sie nur wollen." (VPzP S. 65) Als diffizil wird die Diskrepanz zwischen dem Wunsch nach Komfort und Müßiggang auf der einen und der mangelnden Konsequenz und Entschlossenheit im Zusammenhang mit verschiedenen finanziellen Sanierungsmöglichkeiten auf der anderen Seite herausgearbeitet, wobei diese Problematik v.a. mit dem Weiblichen verbunden wird:

> Einmal hat ja doch jede [i.e. jede Frau; Y.R.] – jede den angeborenen Hang zu Wohlleben und Bequemlichkeit, auch wenn sie es nicht Wort haben will oder sichs nicht leisten kann. Und dann tut es auch der Eitelkeit weh: Frau und Geldschwierigkeiten ist immer wie ein Bild, das schlecht gerahmt ist und am unrechten Platz hängt. (VPzP S. 65)

Diese Bild- bzw. Rahmen-Metapher bezieht die Heldin sodann auf ihre persönliche Situation: „[S]eit ich aus meinem wertvollen alten Familienrahmen entfernt wurde, hat mir wohl keiner mehr ganz gepaßt." (VPzP S. 65) Zum einen wird an dieser Stelle des Romans ein finanzstarker, wahrscheinlich adeliger familiärer Hintergrund der Erzählerin angedeutet, aus dem ihre Grundeinstellung zu pekuniären Belangen resultiert. Zum anderen werden die verschiedenen wirtschaftlichen Situationen angesprochen, die die Briefschreiberin seit der Abkehr von dieser Gesellschaftsschicht durchlaufen hat; wobei sich eine Spanne von Wohlstand bis zu Armut[930] ergibt: „Mancher [i.e. Rahmen; Y.R.] war recht gut, mancher wieder sehr mittelmäßig, und es gab auch Zeiten, wo das Bild nur mit Reißnägeln an die Wand geheftet war." (VPzP S. 65) Die Metapher des unterschiedlich gerahmten Bildes verweist außerdem auf eine Form der Performativität, die

[929] Vgl. ebd., S. 43.

[930] Vera Jost konstatiert, dass die Protagonistin die negativen Aspekte ihrer Libertinage mit Lebensfreude überdeckt: „[S]ie feiert das Leben und die Freuden, die es zu bieten hat, und bemäntelt damit die Zeichen ihrer Melancholie und Einsamkeit, und vor allem die demütigenden Male der Armut." Jost: Fliegen oder Fallen, S. 227.

die jeweilige Situation der Erzählerin als Abbild zeigt, das auf verschiedene Arten präsentiert wird.

Die Möglichkeit der ökonomischen Absicherung wird in der Folge primär mit der Finanzierung durch einen Mann verknüpft, wobei die Protagonistin sowohl auf legitimierte als auch auf inoffizielle Beziehungsformen eingeht. Bezüglich der Ehe erläutert sie, dass sie „immer gerade keine Lust zu heiraten“ (VPzP S. 65) gehabt habe, wenn sich eine lukrative Gelegenheit bot. Der Mann, den sie tatsächlich geheiratet hat, sei – wie bereits erwähnt – erst nach der Trennung „eine gute Partie“ (VPzP S. 65) geworden. Als zusätzliches Problem schildert sie eine von ihrem Ex-Mann ausgehende hohe emotionale Verbundenheit und Nähe, die sie dauerhaft nicht hätte ertragen können (vgl. VPzP S. 66). Dieser mit dem bürgerlichen Konzept der Liebesehe einhergehenden Intimität setzt sie ein auf Autonomie beruhendes Ehemodell – die bereits angesprochene ‚Distanzehe‘ – entgegen, in der das Paar derart wohlhabend sein müsse, dass „jeder seinen eigenen Flügel bewohnte, seinen eigenen Train und seinen Verkehr für sich hätte.“ (VPzP S. 66) Gemeinsame Aktivitäten – wie beispielsweise die Mahlzeiten oder abendliche Besuche – müssten in diesem Konzept „mit vielem Zeremoniell“ (VPzP S. 66) organisiert sein, sodass eine gewisse Form der Fremdheit nicht überbrückt wird. Das eingangs beschriebene Ideal der bourgeoisen Kleinfamilie wird demnach abgelehnt und durch ein auf divergierenden Werten beruhendes, die Autonomie der Partner sowie den finanzstarken Hintergrund des Ehemannes fokussierendes Konzept ersetzt. Die wirtschaftliche Abhängigkeit vom Ehemann wird derart durch den Anspruch der Protagonistin auf Selbstständigkeit ergänzt, sodass sich ein diametral zur bürgerlichen Ehe stehendes Gefälle ergibt: Weder bringen beide Partner ein Gut in die Ehe ein, noch steht hier die Frau in der Verfügungsgewalt des Mannes; stattdessen teilt lediglich der Mann sein Vermögen mit der Briefschreiberin, während diese sich durch die Art der Organisation des persönlichen Kontakts einer Vereinnahmung durch den Partner entziehen würde. Zugleich verweist die mit einer Zeremonie verbundene feierliche Aufführung auf strukturierte Performativität, die die Ideal-Ehe der Heldin als eine Art Inszenierung gestaltet. Die Partnerschaft soll in diesem Modell daher bewusst nicht auf spontanen Emotionen basieren, sondern durch nicht genauer beschriebene performative Akte gelenkt und kontrolliert werden.

Ähnliche Herausforderungen wie innerhalb einer Ehe sieht die Heldin bezüglich gesellschaftlich nicht legitimierter „Utilitätsbeziehungen“ (VPzP S. 67), da sie sich auch von wohlhabenden Liebhabern vereinnahmt fühlt (vgl. VPzP S. 68). Weitere Schwierigkeiten ergeben sich in Bezug auf Sympathie sowie – parallel zur wirtschaftlichen Situation ihres geschiedenen Mannes – den Zeitpunkt des Wohlstands der infrage kommenden Männer (vgl. VPzP S. 67). Die mit einer auf finanzieller Grundlage basierenden Beziehung einhergehenden Verpflichtungen sowie die Einschränkung ihrer Selbstbestimmtheit empfindet die Briefschreiberin als derart einschneidend, dass sie sie mit dem „Ernst des Lebens“ (VPzP S. 67) und „Schulaufgaben“ (VPzP S. 67) vergleicht, für die sie niemals ausreichend Engagement aufgebracht habe. Diese im schulischen Kontext verorteten Redewendungen und Begriffe nutzend, konstituiert die Erzählerin sich zugleich jugendlich-verspielt und damit kontrastiv zu erwachsener Ernsthaftigkeit, die in der Regel mit wirtschaftlichen Aspekten verknüpft wird.

Mangelnde Beharrlichkeit und Disziplin werden außerdem als Gründe dafür angeführt, dass die Briefschreiberin keiner Berufstätigkeit nachgeht (vgl. VPzP S. 69). Über diese Argumentation werden Ehe und Zweckbeziehung primär mit Gelderwerb und Beruf parallelisiert, sodass auf den wirtschaftlichen Charakter von Paarbeziehungen hingewiesen wird.[931] Diese Verknüpfung wird durch die Integration der Prostitution in dieses Themenfeld zusätzlich intensiviert. Dabei stellt die Heldin fest, dass es nicht moralische Hemmnisse seien, die sie von der Prostitution abhalten, sondern ein „Mangel an kaufmännischem Talent“ (VPzP S. 72) sowie die Bedingungen, unter denen Frauen sich prostituieren, denn prinzipiell habe sie „innerlich nichts, gar nichts gegen das ‚Verkaufen‘ einzuwenden, weder für andere noch für [s]ich“ (VPzP S. 72). In Umkehrung der bürgerlichen Werte beurteilt sie den Tausch von sexuellen Dienstleistungen gegen Geld als „die beste Möglichkeit [i.e. Finanzierungsoption; Y.R.] […] und eigentlich auch die anständigste“ (VPzP S. 72) und entlarvt die bürgerliche Ehepraxis damit als verschleierte Form der Prostitution. Diese Parallelisierung von Ehe, Zweckbeziehung und Prostitution kann als Form des Tabubruchs gewertet werden, der das bürgerliche Ehe-Ideal als problematisch offenbart und die von der Bourgeoisie diskreditierte Prostitution aufwer-

[931] Auf den ökonomischen Charakter, den die Ehe für die Protagonistin hat, verweist Vera Jost im Zusammenhang mit dem Verhältnis der Heldin zu Pedro: „An der Beziehung zu Pedro wird deutlich, daß die Ehe nur ein Versorgungsinstitut darstellt, das aufgrund gesellschaftlicher Konventionen (die durchaus in das Gefühlsleben der Beteiligten tief verankert sein können) die Treue der Frau sowie ihre Verfügbarkeit verlangt.“ Jost: Fliegen oder Fallen, S. 31.

tet. Dennoch erläutert die Protagonistin deutlich, dass sie sich nicht prostituiere (vgl. VPzP S. 87), sodass sie sich dagegen wehrt, ihre Libertinage zu kategorisieren. Abgelehnt wird jedoch nicht die Tätigkeit, sondern die mit einem Beruf verbundenen Verpflichtungen (vgl. VPzP S. 87).

Weitere Eigenschaften, die eine berufliche Karriere fördern, sieht die Heldin bei Mädchen aus sozial sowie finanziell schwächeren Gesellschaftsschichten stärker ausgeprägt als bei sich selbst. So gingen diese Frauen „viel energischer und zielbewußter" (VPzP S. 69) vor, da sie darauf bedacht seien, sozial aufzusteigen. Die Protagonistin dagegen sei „sehr verwöhnt aufgewachsen" (VPzP S. 69), sodass sie den Mangel von Komfort „als einen provisorischen unangenehmen Zustand" (VPzP S. 69) empfindet. Zum einen zeigt die Briefschreiberin so eine auf einer vermögenden Herkunft beruhende Haltung, die Wohlstand als Selbstverständlichkeit auffasst. Zum anderen bewertet sie nicht nur ihre ökonomische Situation als Provisorium, sondern weitet diese These auf ihr Selbst aus: „Ich glaube, mir kommt alles im Leben immer zu provisorisch vor und ich nehme es dann auch zu sehr in diesem Sinne. Vielleicht bin ich selbst eben nur provisorisch gedacht, nur ‚entworfen'." (VPzP S. 54). Die Erzählerin spricht derart die Möglichkeit an, sich (durch performative Akte) immer wieder neu zu konstituieren, statt bei der Geburt festgelegten Wesensmerkmalen folgen zu müssen;[932] wobei sie diese Uneindeutigkeit bzw. Offenheit allerdings lediglich auf sich selbst bezieht, ohne diese zu verallgemeinern. In die Annahme des Provisorischen ist die Weiblichkeit der Heldin inbegriffen, wenn sie fordert: „Und als Frau – sollte man zum mindesten einen Impresario haben, dann wäre es schon eine andere Sache." (VPzP S. 70) Dass ein Theateragent gefordert wird, beinhaltet einerseits erneut einen Hinweis auf die Option einer ökonomischen Verwertbarkeit von Weiblichkeit, die der Agent überwacht und fördert. Andererseits verdeutlicht der wiederholte Hinweis auf das Theater und damit verbundene Praktiken und Personen die von der Protagonistin in Betracht gezogene Möglichkeit der performativen Herstellung von Femininität. Auch Isabelle Stauffer argumentiert, dass durch den

[932] Manuela Günter expliziert, dass Franziska zu Reventlow – ebenso wie Caroline Schlegel-Schelling, Bettina von Arnim und Elfriede Jelinek – in ihren Werken eben diese unterstellten Wesensmerkmale subvertiert: „Ihren Werken ist gemeinsam, daß sie die paradoxe Diskursivierung des Weiblichen – als absolute Natürlichkeit und absolute Künstlichkeit *zugleich und in derselben Hinsicht* – parodistisch auf die Spitze treiben und in ihrer spielerisch-destruktiven Arbeit an den Repräsentationen des Weiblichen die ‚Natur des Weibes' bzw. das ‚Wesen der Frau' in Maskeraden und Posen auflösen. Die Verklammerung von scheinhafter Äußerlichkeit und wahrer Innerlichkeit wird auf diese Weise in ihrer bedrohlichen wie auch in ihrer lächerlichen Dimension evident." Günter: Weibliche Autorschaft und Avantgarde(n), S. 211, Hervorhebung im Original.

Wunsch nach einem Agenten „der fiktive Status der Geschlechtsidentität offenbar“[933] werde und verweist damit auf Parallelen zu Judith Butlers Theorie der Geschlechterperformativität: „Mit ihrer Konzeption von Geschlecht als konstruiert über diskursive und körperliche Akte nimmt Reventlow literarisch vorweg, was Judith Butler rund achtzig Jahre später im Begriff der Performativität von Geschlecht theoretisch faßt.“[934]

Während sich ihrer Meinung nach die bereits angesprochenen Schwierigkeiten und Probleme in der Regel lösen lassen, sieht die Briefschreiberin Krankheiten, den Alterungsprozess und schließlich den Tod als die „drei Unmöglichkeiten des Lebens“ (VPzP S. 106) an, mit denen „man sich zu arrangieren versuchen“ (VPzP S. 106) müsse. Während Krankheit sowie Tod unausweichlich seien, wird das Altern als durchaus zu umgehen dargestellt, schließlich könne „einen ja niemand zwingen, länger zu leben, als man will.“ (VPzP S. 106) Daher äußert sich die Heldin zu den beiden erstgenannten Themen eher knapp, während das Alter ausführlich diskutiert wird; zumal die mit Jugendlichkeit verbundene Attraktivität für Frauen der Jahrhundertwende ohnehin von besonderer Relevanz ist – und dies um so mehr, wenn diese aufgrund einer libertinären Lebensweise immer wieder auf der Suche nach einem neuen Partner sind.

Die Briefschreiberin illustriert dabei, dass sie sich den „Abschied von der allerersten Jugend“ (VPzP S. 107) als einschneidender vorstelle als die ersten konkreten physischen Anzeichen des Alterungsprozesses wie etwa Falten oder graue Haare. Stets jung bleibende Frauen wie „die unselige Ninon de Lenclos“[935] (VPzP S. 108) halte sie daher „für einen Bluff“ (VPzP S. 108). Dennoch reflektiert sie, „ob man sich nicht überhaupt genieren wird alt zu sein“ (VPzP S. 108). Während andere Personen daran gewöhnt seien, dass es alte Menschen gäbe, sodass man sich vor diesen nicht zu schämen bräuchte, sei das Schamgefühl sich selbst gegenüber sicherlich ein relevantes Problem, das sich erst durch allmähliche Gewöhnung sowie performatives Agieren lösen lasse: „Ja, besonders in der Früh muß es deprimierend sein, im Laufe des Tages wird man sich wohl irgendwie in seine Rolle hineinleben.“ (VPzP S. 108)

In einer ähnlichen Situation nutzt auch Arthur Schnitzlers nicht mehr jugendlicher Casanova der Erzählung „Casanovas Heimfahrt“ den Blick in den Spiegel, um sein eigenes

---

[933] Stauffer: Zur Oberflächlichkeit literarischer Figuren, S. 263.
[934] Ebd., S. 263.
[935] Johannes Székely erkennt dennoch in Ninon des Lenclos’ „Briefen“ (Originalausgabe 1750; dt. Erstausgabe 1908) „[d]as eigentliche Vorbild für die Amouresken“. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 173.

Alter wie in einer Theaterrolle zu übersteigern. Eine Verbindung zwischen der Briefschreiberin Franziska zu Reventlows und Arthur Schnitzlers alterndem Casanova stellt auch Karin Tebben her, indem sie konstatiert, Reventlows Heldin sei „[e]ine moderne Donna Juana […]. Doch wie bei Schnitzlers armseliger Casanovagestalt in *Casanovas Heimkehr* [sic! Y.R.] (1918) hat auch jenes Lebenskonzept zwei Feinde: die Einsamkeit und das Alter.“[936] Zwar kann dem Hinweis zugestimmt werden, dass der von beiden Figuren gelebten Libertinage Einsamkeit sowie Alter als besondere Problematiken inhärent sind, die Einordnung der Briefschreiberin zum (weiblichen) Don-Juan-Typus wird hier allerdings nicht geteilt. Zwar stehen Don Juan und Casanova für Figuren der Verführung – wobei der Casanova-Mythos auf den 1725 geborenen Venezianer Giacomo Girolamo Casanova zurückgeht, während die zahlreichen Don-Juan-Adaptionen auf Tirso de Molinas „El burlador de Sevilla“ (Erstdruck 1630), also einer originär fiktiven Gestalt, basieren –, dies jedoch in divergenter Art: Während Don Juan als „der brutalere, rabiat-leidenschaftliche, böse“[937] Liebesabenteurer gilt, dessen Ziel „nicht die Eroberung der Frauen, sondern ihre Vernichtung“[938] ist, repräsentiert Casanova einen positiven, beglückenden Liebhabertypus, dessen Geliebte ihm „hingebende Freundinnen [werden], deren auch er mit Dankbarkeit und Gefühl, nie mit Hohn gedenkt, denen er oft genug mit viel Umsicht nützlich wird.“[939] Die Motive, die sich um diese beiden gegensätzlichen Verführer-Typen, herausgebildet haben, sind zur Jahrhundertwende „von der Literatur für grundsätzlich unterschiedliche Zwecke funktionalisiert worden“[940], wobei es sich um eine „großartig inszenierte[…] Projektion männlichen Wunschdenkens“[941] handelt. Schließlich steht gerade Casanova für einen Typus Mann, der Frauen einerseits beglückt, andererseits von seinen Partnerinnen derart verehrt wird, dass diese ihm jederzeit und ohne Rücksicht auf die sie umgebenden Männer sowie die gesellschaftlichen Konventionen, für die diese einstehen, angehören, sodass der Mythos um Casanova, den dieser durch seine Autobiografie schon zu Lebzeiten mit begründet hat, für eine Männerfantasie steht, die als utopisch bezeichnet werden kann.

[936] Tebben: Die öffentliche Frau, S. 282.
[937] Koebner: Casanovas Wiederkehr, S. 128.
[938] Scheible: Einleitung, S. 16.
[939] Schmitz: Don Juan und Casanova, S. 102.
[940] Lehnen: Das Lob des Verführers, S. 41.
[941] Ebd., S. 55.

Bezieht man diese Überlegungen auf die Briefschreiberin Franziska zu Reventlows sowie Arthur Schnitzlers alternden Casanova kann zwar Letzterer dem egoistischen, zerstörerischen Don-Juan-Typus zugeordnet werden, Erstere ist in ihrer Unbeschwertheit und Liebenswürdigkeit allerdings eher als eine weibliche Figur des Casanova-Typus zu bezeichnen. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Louise Forssell, die die Briefschreiberin „als weibliche Casanovagestalt und Figur der Überschreitung“[942] einordnet. Damit ergibt sich eher eine Paralle zu Schnitzlers jugendlicher Casanova-Gestalt des Lustspiels „Die Schwestern oder Casanova in Spa“ (Erstausgabe 1919; Uraufführung 1920), die er zeitgleich mit der Erzählung bearbeitete.

Die von der Protagonistin auf den konkreten Umgang mit dem Alter bezogene Schauspielerei erläutert sie auch im Allgemeinen als Methode, Unannehmlichkeiten zu bewältigen: „Ich stelle mir bei allen Lebenslagen, die mir peinlich sind, gerne vor, daß ich nur eine Rolle spiele, eben jetzt diese oder jene spielen muß, die mir nicht recht liegt.“[943] (VPzP S. 108) Mittels dieses Vergleichs von Leben und Bühne wird Weiblichkeit erneut in einem performativen Zusammenhang konstituiert, wobei die Performativität an dieser Stelle des Romans bewusst ausgeübt und als Bewältigungsstrategie eingesetzt wird.[944] Auf Silvia Bovenschens in „Die imaginierte Weiblichkeit“ vorgebrachte Thesen Bezug nehmend expliziert Jutta Osinkski, dass diese Performativität von Weiblichkeit auch in Frank Wedekinds „Lulu“-Drama offenbar werde, da Lulus „substantielle[…] Weiblichkeit[…] gar nicht faßbar sei und nur als Leerstelle gedacht werden könne“[945]. Die unterschiedlichen Benennungen, die ihre Partner ihr zusprechen und die diese wiederum jeweils annimmt, verdeutlichen beispielhaft, dass Lulu – ebenso wie die Briefschreiberin Franziska zu Reventlows – differente Weiblichkeit performativ herzustellen vermag: „Als Ausweg für die Frau biete sich, wie das Stück zeige, allein das bewußte

[942] Forssell: Schurken und Retter, S. 105.
[943] Simon de Beauvoir kategorisiert Schauspielerinnen als Hetären, da sie „mit dem Wort Hetäre alle Frauen bezeichnen [möchte], die nicht nur ihren Körper, sondern ihre ganze Person als verwertbares Kapital behandeln.“ Beauvoir: Das andere Geschlecht, S. 715. Mit dieser Verknüpfung kann die Analogie der Protagonistin mit einer Schauspielerin als Teil ihres von der Forschung häufig konstatierten Hetärentums gewertet werden.
[944] Louise Forssell geht diesbezüglich auch auf eine mögliche Autorintention ein: „Es [i.e. das absichtliche Erzeugen von Geschlechtsidentität; Y.R.] ermöglicht der Autorin, sich einer Ab- beziehungsweise Nachbildung des bipolaren Geschlechtersystems zu verwehren, und Verkleidung fungiert hier auch als Inszenierungsform eines instabilen Geschlechterverhältnisses.“ Forssell: Schurken und Retter, S. 104.
[945] Osinski: Einführung feministische Literaturwissenschaft, S. 76.

und freiwillige Spiel mit den zugeschriebenen Rollen an; es lasse wie bei Lulu Authentizität im Spiel wenigstens indirekt zum Vorschein kommen.“[946]

Die Heldin nimmt die Theatermetaphorik bezüglich der Vorstellung vom Leben als alter Mensch auf, da sie davon ausgeht, dass man sich im Alter „noch eine Weile als Zuschauer auf der Welt herum[treibt]“ (VPzP S. 109), also die Position von aktiv auf der Bühne Agierenden zu das Schauspiel lediglich passiv Betrachtenden ändert. Außer diesem Rollenwechsel betont die Heldin eine Modulation der Relevanz von Erlebnis und Erinnerung, die sie zugleich argumentativ mit dem Verhalten in der Jetztzeit verknüpft; denn „[d]ie beste Vorsorge fürs Alter ist jedenfalls, daß man sich jetzt nichts entgehen läßt, was Freude macht, so intensiv wie möglich lebt. Dann wird man dermaleinst die nötige Müdigkeit haben und kein Bedauern, daß die Zeit um ist.“ (VPzP S. 109f.) Demnach bewertet die Briefschreiberin ihre Libertinage als eine Art emotionaler Altersvorsorge: „Nein, wenn ich mich überhaupt darauf einlasse, mein eigenes Alter mitzuerleben (was mir noch sehr fraglich ist) – in dieser Beziehung habe ich mir wenig vorzuwerfen und werde mit mildem Lächeln sagen können: es ist genug, Herr!“[947] (VPzP S. 110)

Wenn auch erläutert wird, dass älteren Personen eher eine Publikums-Position zukäme, wird dennoch auch das konkrete Agieren als gealterter Mensch mit Performativität verbunden, da die Briefschreiberin „wenigstens eine dankbare Rolle spielen, eine sehr angenehme alte Dame sein [möchte] mit möglichst wenig Falten und möglichst weißem Haar – und einen reizenden Salon haben [wolle] mit einem Kaminfeuer“ (VPzP S. 110), sodass die physische Erscheinung ebenso in ihre Aufführung integriert wird wie die Räumlichkeiten und schließlich auch weitere Personen, genauer gesagt: die „alten Freunde“ (VPzP S. 110).[948] Diese Präsentation von Performativität[949] im vorangeschrittenen Alter veranschaulicht die These Judith Butlers, dass die Herstellung von Weib-

[946] Ebd., S. 76.

[947] Johannes Székely interpretiert den abgeklärten, überlegenen Umgang der Protagonistin mit dem Gedanken an das Altern als Veschleierung eines Angstthemas; wobei auch hier ein Bezug zur Autorin hergestellt wird. Vgl. Székely: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 168.

[948] Auch diese Fantasien der Protagonistin können in die Theatermetaphern eingebunden werden. So können die körperlichen Attribute mit Kostümen bzw. Maskeraden, die Räumlichkeiten mit dem Bühnenbild und die Freunde schließlich mit (Neben-)Rollen oder Statisten, die wiederum mit Krückstöcken (vgl. VPzP S. 110) als Requisiten ausgestattet sind, verglichen werden.

[949] Karin Tebben deutet diese performativen Akte so, „daß weniger eine gefestigte Persönlichkeit hinter der Briefschreiberin steht als eine Schauspielerin auf der Bühne des Lebens. Ihre Liebesspiele werden zu Rollenspielen, die zu zweckrationalen Maskierungen zwingen, hinter denen der Mensch verschwindet“ und bewertet die Performativität damit insgesamt recht negativ. Tebben: Die öffentliche Frau, S. 282f.

lichkeit kein zu vollendendes Werk, sondern vielmehr ein Prozess ist, der einer stetigen Erneuerung bedarf.

Insgesamt nimmt die Theater-Metaphorik also eine wichtige Funktion innerhalb des Romans ein. Interessant ist dabei v.a., dass sich diese auch auf geschlechterperformative Akte bezieht, dass in „Von Paul zu Pedro" also „social constructions of gender, femininity and identity"[950] untersucht werden. In ihrer Libertinage beansprucht die Heldin zwar einerseits männliche Privilegien bzw. lebt Verhaltensweisen aus, die zur Entstehungszeit als maskulin gewertet werden, verweist aber andererseits auch auf Ansichten und Handlungen, die dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter' zugeordnet sind, sodass zusammengefasst werden kann, dass „Bilder der Androgynie"[951] evoziert werden.[952] Mit der Übernahme männlicher Rollenmuster wird eine Umkehrung geschlechtsspezifischer Handlungsweisen und damit einhergehend des typischen Geschlechterverhältnisses bewirkt. Dieser Aspekt wird anhand der von der Briefschreiberin erläuterten Männertypologie sowie den Beziehungen zu Pedro, Sir John und Bobby aufgezeigt. Diese sowie die liebestheoretischen Ausführungen der Erzählerin, in denen sie (selbst)ironisch auf Vor- und Nachteile ihres libertinären Lebens eingeht, heben ihren Hedonismus, ihre Autonomie sowie ihre Individualität hervor, die wiederum implizieren, dass es kein (männliches) Äquivalent zur Protagonistin gibt, sowie sie als souverän konstituieren. Die Verwirklichung ihres individuellen Glücksanspruchs in Form eines libertinären, unabhängigen Lebens wird daher stets gegenüber den von der Gesellschaft an die Heldin herangetragenen Normen und Einschränkungen priorisiert. Neben den Parallelen zur Theorie Judith Butlers konnte eine Integration von Teilaspekten der Psychoanalyse in „Von Paul zu Pedro" aufgezeigt werden, sodass hinter dem ironischen Plauderton und dem recht trivialen Thema insgesamt das tabubrechende, grenzüberscheitende, gesellschaftskritische sowie subversive Potenzial des Romans offenbar wird, indem die Heldin bestehende soziale Normen und Klischees mit ihrer hedonistischen Lebensweise kontrastiert.

---

[950] Smith Allen: Self-fashioning and gender construction, S. 18.
[951] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 285.
[952] Ähnlich argumentiert auch Louise Forssell, dass die Protagonistin „sich weder ganz dem Männlichen noch dem Weiblichen zuschreibt, sondern durchaus Elemente männlicher Rollen für sich in Anspruch nimmt. Sie spricht sich dabei auch selbst männliche Eigenschaften zu." Forssell: Schurken und Retter, S. 106.

Resümierender Vergleich von Schnitzlers „Frau Beate und ihr Sohn“ und Reventlows „Von Paul zu Pedro“

Im Rahmen der Analyse von „Frau Beate und ihr Sohn“ und „Von Paul zu Pedro“ stand die Kategorie Tabubruch im Zentrum, wobei es bezüglich Beates Begehren um eine Auseinandersetzung mit der Konformität sowie Überschreitung von Norm ging, während im Zusammenhang mit der Briefschreiberin deren Randposition verhandelt wurde. Beates Bemühungen um die Erfüllung der an ihre Weiblichkeit gerichteten Erwartungen, die in Form von Erinnerungsarbeit sowie performativen Akten evident werden, werden mittels ihrer Erotisierung kontrastiert. Diese wird mit dem (pubertären) sexuellen Interesse Hugos parallel geführt und lässt zudem Beates Begehren – auch durch diese Verbindung zum Sohn – in dessen illegitimer Form sichtbar werden: Einerseits wird in der Rückschau deutlich, dass Beate innerhalb ihrer Ehe mit Ferdinand dessen Schauspielerei nutzt, um ihn in seinen Rollen imaginierend eine fantastische Form der Promiskuität (im gesellschaftlich geschützten sowie adäquaten Raum der Ehe) auszuleben. Die Funktionalisierung des Partners führt sie in ihrer nicht ehelichen Affäre mit Fritz fort, der als Substitut Hugos dient. Außerdem sind Doktor Bertram und Direktor Welponer in das depersonalisierte Begehren Beates, das dem zuvor beschriebenen Umherschweifen Berthas ähnelt, integriert, dieses wird jedoch final im inzestuös auf Hugo gerichteten Begehren gebündelt. Dieser fungiert nicht nur als verjüngte und überlegene Version seines Vaters, sondern erhält von der Mutter zugleich den Status als dessen Original zugesprochen. Dementsprechend wird konstatiert, dass Ferdinand seine den diversen Theaterrollen vorgängige Essenz eingebüßt habe, sodass seine Form der Performativität nicht lediglich auf die Verkörperung von Männlichkeit(en), sondern auf die Herstellung von Identität bezogen wird. Nach dieser nicht vorhandenen Substanz Ferdinands sucht Beate in Hugo.

Eine Funktionalisierung der jeweiligen Liebhaber findet ebenso durch die Briefschreiberin statt, die bereits durch die im Liebes-theoretischen Teil des Romans vorgenommene Typisierung ehemaliger Geliebter evident wird. Dieser Prozess wird im handlungsorientierten Teil während der Italienreise an einem konkreteren Beispiel vorgeführt, indem jeder der drei Männer des ‚Ensembles‘ mittels unterschiedlicher Eigenschaften zum Wohlbefinden der Briefschreiberin beiträgt. Dass libertinäre Beziehungen zu mehreren Männern genutzt werden, damit diese verschiedene Funktionen erfüllen,

konnte außerdem schon in Bezug auf Ellen Olestjerne festgestellt werden. Die ebenfalls bereits im Zusammenhang mit Ellen Olestjerne, Bertha Garlan und Anna Rupius diskutierte Trennung von Emotion und Erotik ist auch für Beate und die Briefschreiberin von Relevanz. Während Beate ihr Begehren zunächst ausschließlich auf ihren Ehemann richtet und dementsprechend nach dessen Tod abstinent lebt, zeigen die Affäre mit Fritz sowie die Überlegungen zu möglichen Kandidaten für eine zweite Ehe, dass Beate ihr polygames Begehren nicht unbedingt auf ausschließlich eine geliebte Person zu richten trachtet. Die nachträgliche Interpretation ihrer Ehe und ihres Ehemannes führt außerdem zu Zweifeln, ob Beate tatsächlich Ferdinand oder vielmehr dessen Verkörperung diverser Männlichkeiten liebte. Erst im inzestuösen Kuss sind Liebe und Begehren Beates (erneut) auf die gleiche Person, nämlich Hugo, gerichtet. Bezüglich der Briefschreiberin ist es dagegen die Vielzahl der ausgewählten Liebhaber, die nicht nur ein Nach- sowie Nebeneinander mehrerer Affären bedingt, sondern auch diverse Beziehungsformen integriert, die verschiedene Bedürfnisse der Protagonistin erfüllen und ihr Begehren als heterogen präsentieren. Dementsprechend formuliert die Heldin explizit, dass sie weder die Verbindung von emotionaler und physischer Liebe noch einer Liebesillusion bedarf, um eine Beziehung mit einem Mann einzugehen; vielmehr plädiert sie für eine Offenheit in Bezug auf unterschiedliche Liebes- und Beziehungsvarianten. In Kombination mit der Realisation männlicher Privilegien sowie der geradezu exzentrischen Ausgestaltung von als weiblich eingestuften Eigenschaften entsteht so einerseits eine Form von Androgynie; andererseits bricht die Briefschreiberin u.a. derart bourgeoise Tabus.

Das grenzüberschreitende Potenzial von Beates Begehren präsentiert sich dagegen durch die Auswahl ihrer Geliebter, da sie Ferdinands Schauspielerei nutzte, um ihr promiskuitives Verlangen imaginativ im Rahmen einer Ehe ausleben zu können, ein nicht eheliches Verhältnis zum deutlich jüngeren Fritz eingeht, der ihr zudem als Substitut Hugos dient. Der Kuss zwischen Mutter und Sohn offenbart schließlich Beates inzestuöses Begehren, dem sie ausschließlich in der Abgeschiedenheit der nächtlichen Kahnfahrt und im Bewusstsein des bevorstehenden Suizids nachzugeben vermag und kann daher als signifikante Normverletzung sowie als finaler Tabubruch gewertet werden.

Im Gegensatz dazu endet „Von Paul zu Pedro“ mit der (selbst-)ironisch-irrational begründeten Entscheidung der Protagonistin, eine Griechenlandreise anzutreten und damit

mit einem Neuanfang, der sich auf eine ungewisse Zukunft bezieht. Die (vorgeblich) unbeschwerte und souveräne Einstellung der Heldin bezüglich ihre libertinäre Lebensweise betreffender Probleme wird damit ebenso abschließend aufgegriffen wie das (intendiert) Unfassbare, Geheimnisvolle ihrer Person, das sich aus ihrer familiären und örtlichen Ungebundenheit ebenso ergibt wie beispielsweise aus der Negation, ihren Namen, ihr Alter oder andere personenbezogene Daten zu nennen. Zugleich gehen mit diesem Autonomieanspruch eine ökonomische Unsicherheit sowie eine soziale Instabilität einher, die die Briefschreiberin jedoch zugunsten ihres gelebten Hedonismus vernachlässigt, der sie ausschließlich in ihrer Position als Geliebte zeigt, während sie sich anderen Rollen bürgerlicher Weiblichkeit gänzlich verweigert. Dem für die bourgeoise Gesellschaft besonders relevanten Konzept der (Liebes-)Ehe setzt die Heldin zudem das Modell der ‚Distanzehe' entgegen, das eine ausgezeichnete finanzielle Versorgung der Frau ebenso inkludiert wie deren Autonomie. Da sie außerdem keine Pläne in Bezug auf Elternschaft erwähnt, scheint die Protagonistin sich auch der Mutterrolle zu entziehen. Eine weitere Negation bürgerlicher Werte von enormer Brisanz, die zugleich Mechanismen der bourgeoisen Doppelmoral aufdeckt, wird erkennbar, indem Ehe, Affäre und Prostitution parallelisiert werden.

Zwar zeigt Beate sich dagegen zunächst als diesen Normen verpflichtet, indem sie ihren Status als trauernde Witwe und liebevolle Mutter in performativen Akten stets erneuert; dass sie beispielsweise die Trauer um ihren verstorbenen Mann auch evoziert, wenn sie allein ist, verdeutlich zudem, dass sie dies nicht lediglich tut, um andere von der Erfüllung ihrer Rollen zu überzeugen, sondern dass sie die entsprechenden Werte derart internalisiert hat, dass sie die damit verbundenen Ansprüche auch vor sich selbst erfüllen will. Während der Affäre mit Fritz vernachlässigt sie ihre zuvor zentrierten mütterlichen Aufgaben jedoch, indem sie nun ihr eigenes Begehren fokussiert. Mittels der Reinterpretation ihrer Ehe sowie durch das inzestuöse Begehren negiert Beate schließlich zentrale bürgerliche Werte. Die Qualität dieser Normverletzungen wird dabei mit einer Annäherung Beates an Fortunata parallel geführt, von der sie sich zunächst kontrastiv abzusetzen versuchte.

Die Briefschreiberin dagegen wird immer wieder in (situationsbezogenen) Varianten ihres Status als Geliebte präsentiert und die performative Erzeugung ihrer Femininität im Text selbst durch Vergleiche mit Schauspielerei sowie Theater thematisiert. Dass sie

in diesem Zusammenhang Formen der Performativität bis in ein hohes Alter imaginiert, demonstriert, dass es sich dabei nicht um einen abgeschlossenen bzw. zu vollendenden Prozess handelt, sondern, dass sie ihre Weiblichkeit als stetig erneuerbar betrachtet. Ebenso werden sowohl die Gefühle für einen Partner als auch der Verlauf einer Beziehung als bewusst beeinflussbar gezeigt. Auch die Innerlichkeit der Heldin wird in diese Vorgänge integriert, da auch das Seelenleben als performativer Effekt vorgeführt wird.
Außer geschlechterperformativen Aspekten, die mit Bezug auf die Theorie Judith Butlers erläutert werden konnten, zeigen beide Texte eine Auseinandersetzung mit bzw. Parallelen zu den psychoanalytischen Ausführungen Sigmund Freuds. Dabei kann bezüglich „Frau Beate und ihr Sohn“ aufgrund des Inzestmotivs auf Ähnlichkeiten mit Sigmund Freuds Thesen zum Ödipuskomplex hingewiesen werden. In unterschiedlichen Variationen werden jeweils Mutterfiguren in einem Liebesverhältnis zu deutlich jüngeren Männern gezeigt, sodass das Ödipus-Motiv anhand verschiedener, zum Teil parallel geführter (Surrogat-)Figuren durchgespielt wird. Dabei ist es auffällig, dass jeweils die Vaterfigur, die nach Freud zu einem geglückten Verlauf des Komplexes beiträgt, abwesend ist. Die Konstellationen münden derart nicht gemäß einem ideal verlaufenden Ödipuskomplex in der Entwicklung einer starken Persönlichkeit sowie eines heterosexuellen Begehrens, sondern in Bezug auf Beate und Hugo in Inzest und Suizid. In „Von Paul zu Pedro“ dagegen wird mit der ‚himmlischen‘, und der ‚irdischen‘ Liebe, ein weiteres von Sigmund Freud bearbeitetes Thema aufgegriffen, das ebenfalls mit der nicht überwundenen inzestuösen Bindung an die Mutter zusammenhängt. Um eine inzestuöse Situation zu vermeiden, bringen von diesem Phänomen betroffene Männer wertgeschätzten, an die Mutter erinnernden Frauen ausschließlich Zärtlichkeit entgegen, während sich ihre Sinnlichkeit auf Frauen richtet, die sie herabsetzen (können). Die Briefschreiberein greift sowohl die Benennung als auch die inhaltliche Beschreibung dieser Männer auf, um sich selbst schließlich als ‚irdische Liebe‘ einzustufen und diese Position – entgegen bürgerlichen Moralvorstellungen – als die positivere zu werten und sich derart dem aus der Doppelmoral resultierenden Stigma zu entziehen. Zusätzlich dazu findet sich ein Berührungspunkt zwischen der Beschreibung des Liebhabertypus ‚Retter‘ und Freuds besonderem Typus der Objektwahl, die beide dadurch gekennzeichnet werden, dass sie eine Geliebte von ihrer Promiskuität befreien wollen, indem sie deren Liebe auf sich selbst zu richten versuchen. Bei dem Spott, der den Retter trifft, handelt

es sich jedoch um eine Parodie des Männertyps, nicht der Theorie Freuds. Wenn es auch in beiden Fällen nicht darum geht, eine Beeinflussung der Autor*innen durch Sigmund Freud oder eine beabsichtigte Auseinandersetzung mit dessen Themen nachzuweisen, kann dennoch festgehalten werden, dass in beiden Werken zeitspezifische Themen aufgegriffen und teilweise subvertiert werden.

III Konstruktionen weiblicher Libertinage und Ortlosigkeit: Schnitzlers „Therese. Chronik eines Frauenlebens“ und Reventlows „Der Selbstmordverein“

Unter dem Aspekt der Ortlosigkeit werden die weiblichen Libertins in den folgenden beiden Kapiteln, die sich mit den Romanen „Therese. Chronik eines Frauenlebens“ sowie „Der Selbstmordverein“ auseinandersetzen, analysiert. Dabei ist Ortlosigkeit nicht allein auf eine geografische, sondern auch auf zwischenmenschliche Orientierungslosigkeit bezogen, die in den ausgewählten Werken mit unterschiedlichen Inhalten gefüllt wird.

Therese, die Titelfigur des gleichnamigen Romans Arthur Schnitzlers, kann in mehreren Hinsichten als ortlos[953] bezeichnet werden: räumlich durch die typische Unterkunft der Gouvernante in der Arbeitgeberfamilie anstatt in einer eigenen Wohnung; sozial, da sie in unterschiedlichen Gesellschaftsschichten verkehrt, ohne sich einer komplett zugehörig zu fühlen; familiär, weil sie sowohl von ihrer Ursprungsfamilie als auch von ihrem Sohn entfremdet erscheint und schließlich auch emotional, denn sie findet unter ihren Partnern niemanden, dem sie sich wirklich öffnen und der ihr aus ihrer Einsamkeit heraushelfen kann.

Im „Selbstmordverein“ leben die Protagonistinnen ihre Libertinage auf unterschiedliche Art aus; allerdings entscheiden sich letztlich alle Figuren, die zu ihrem Begehren stehen, für einen Suizid: Hedy zusammen mit Georg, um eine Trennung und eine nachhaltige Störung ihres Glücksanspruchs zu umgehen, und Elisabeth zusammen mit Erasmus, weil sie einerseits zu keiner Form der Kontinuität sowie der gesellschaftlichen Anpassung fähig ist und andererseits die Konsequenzen ihrer Schwangerschaft nicht tragen und sich nicht mit einem ungeliebten Mann verbinden möchte. Die Ortlosigkeit dieser Figuren ist demnach eine soziale, da sie keinen Platz in der Gesellschaft bzw. keine Rolle in der Öffentlichkeit finden, der bzw. die ihre Glücksansprüche erfüllt. Käthe dagegen kann als emotional ortlos bezeichnet werden, da sie ihr libertinäres Potenzial sowie ihre Liebe zu Erasmus schließlich negiert und stattdessen ihre Verlobung mit dem angepassten Hans Burmann verkündet. Ihre sinnlichen Wünsche hatte sie zuvor (gemeinsam mit Erasmus) auf Lucy projiziert, die in ihrer mit der Projektion einhergehenden Funktion als ‚Phantom‘ im Roman nicht selbst präsent wird. Lucy ist demnach dahinge-

[953] Elsbeth Dangel geht auf die beruflich bedingte, soziale Ortlosigkeit Thereses ein. Vgl. Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 166.

hend als ortlos zu bezeichnen, dass ihr kein Raum zugestanden wird, sich selbst als Person zu konstituieren.

9 Therese. Chronik eines Frauenlebens

„So stand sie immer und überall auf schwankem Grunde.“[954]

Arthur Schnitzlers zweiter Roman „Therese. Chronik eines Frauenlebens“ erschien 1928 im Fischer-Verlag. Thema und Figurenkonstellation der frühen Erzählung „Der Sohn. Aus den Papieren eines Arztes“ (Erstausgabe 1892) aufgreifend ist der Fokus des Romans einerseits auf Therese als zentrale Figur gerichtet, sodass das Motiv des Tötungsversuchs eines unehelichen Sohnes in dessen Geburtsnacht lediglich einen von mehreren Handlungssträngen bildet, der zudem das, „[w]as in der frühen Erzählung als tiefenpsychologisch interessanter Fall dargestellt wird“[955], im Roman in Form von „psychologische[m] Realismus“[956] schildert. Andererseits wird v.a. durch Thereses Berufstätigkeit die Quantität der Nebenfiguren auf ein „Gesellschaftspanorama der untergehenden Monarchie“[957] erweitert. Damit einhergehend ist in der Forschung zum einen die paradigmatische Bedeutung „Thereses“ für Arthur Schnitzlers gesamtes Œuvre betont,[958] zum anderen auf die Singularität des Romans bezüglich Form sowie Inhalt hingewiesen worden.[959]

In Verbindung mit Letzterem ist die bereits im Untertitel[960] gewählte Zuordnung des Romans zum Genre der Chronik zu sehen, der strukturell durch die „traditionelle Einleitung“[961], sprachlich durch die „betonte Sachlichkeit der *Chronik*“[962], formal durch die

---

[954] Schnitzler: Therese, S. 153. Zitate und Verweise auf den Roman werden im Folgenden mit einfachen Seitenangaben und der Sigle „TF“ in Klammern im Haupttext angeführt.
[955] Elsbeth Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 111.
[956] Ebd., S. 111.
[957] Fliedl: Verspätungen, S. 336.
[958] Neben der Beispielhaftigkeit konstatiert Elsbeth Dangel Parallelen zwischen „Therese“ und Arthur Schnitzlers aus dem Nachlass herausgegebener Autobiografie „Jugend in Wien“ (Erstausgabe 1968). Vgl. Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 88.
[959] Bezüglich dieser Einzigartigkeit des Romans betont Elsbeth Dangel v.a. den Perspektivwechsel hin zur weiblichen Geliebten sowie die Bedeutung von weiblicher Erwerbstätigkeit. Vgl. Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 15. Melissa de Bruyker erkennt „Therese“ aufgrund der Wahl „eine[r] nichtbürgerliche[n] Außenseiterin als Hauptfigur“ eine Sonderstellung zu. Bruyker: Die vielen Minderheitspositionen, S. 3. Antonia Maria Caputo hebt die Fokussierung von Sozialkritik hervor, während Cristina Mattedi sowohl den chronikalischen Erzählstil als auch den Bericht über ein ganzes Leben, inklusive dessen Banalitäten und Alltäglichkeiten akzentuiert. Vgl. Caputo: Arthur Schnitzlers späte Werke, S. 40. Vgl. Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 162-164.
[960] Elsbeth Dangel sieht die derart evozierte Erwartungshaltung der Lesenden durch den Roman enttäuscht: „Weder stilistische Altertümlichkeit, noch das Romansujet – ein Frauenleben –, noch die Zeit der Wiener Gesellschaft um 1900 rechtfertigen die Bezeichnung Chronik. Sie bezieht sich einzig auf die Struktur des Werks.“ Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 169.
[961] Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman“, S. 115.
[962] Fliedl: Verspätungen, S. 324, Hervorhebung im Original.

Erzählerposition[963] und inhaltlich durch eine von Rezensenten immer wieder bemängelte Monotonie[964] sowie Banalität[965] Rechnung getragen wird. Außerdem ist „Therese“ in der Rezeption v.a. in Bezug auf den Kitschroman[966], den Frauenroman[967], den Entwicklungs- bzw. Bildungsroman[968] sowie hinsichtlich des Aschenbrödel-Motivs[969] besprochen worden. Zusätzlich dazu konstatiert Luigi Reitani, dass „Therese“ Gemeinsamkeiten mit Wiener Romanen aufweise, die der „Neuen Sachlichkeit“ zugerechnet werden, wobei er sich zum einen auf den in „Therese“ dargestellten gesellschaftlichen Querschnitt, zum anderen auf formale sowie stilistische Merkmale bezieht.[970] Joachim Heimerl schränkt dies jedoch dahingehend ein, dass Arthur Schnitzler „[e]inen typisch neusachlichen Reportagestil […] nicht um[setzt], [er] adaptiert ihn aber in der Sachlichkeit und Objektivität dokumentarischen Erzählens.“[971]

Damit geht erzähltechnisch einher, „that Schnitzler’s favored narrative mode of *interior monologue* is sparingly employed in this text.“[972] Auch erlebte Rede sowie direkte Rede werden eher vereinzelt genutzt und treten hinter dem Erzählerbericht zurück. Dieser

---

[963] Im Gegensetz zu Maya Kündig, die argumentiert, dass Therese das Romangeschehen in ihrer Funktion als „erinnernde[r] Reflektor“ schildere, geht beispielsweise Wolfram Kiwit von einer Erzählinstanz aus, die „in relativer Distanz zum Geschehen steht und sich bemüht, zusammenfassend zu registrieren und subjektive Wertungen zu vermeiden.“ Kündig: Arthur Schnitzlers „Therese“, S. 53. Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman“, S. 115. Daher bezeichnet Michael Scheffel „Therese“ als „scheinbar erzählerlos erzählte[n] Roman“. Scheffel: Formen ‚episodischen Erzählens‘, S. 243.

[964] Elsbeth Dangel sieht das Wesen dieser Monotonie in der Wiederholungsstruktur des Werks begründet. Vgl. Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 87. Konstanze Fliedl erläutert, dass diese „in neueren Untersuchungen […] mit dem Begriff des ‚Ritornells‘ als spezifisches Formkonzept beschrieben, die ‚Kontinuität des Abbruchs‘ im Leben Thereses als ‚Kontinuität der Diskontinuität‘, als ‚Figur‘ des Textes gewürdigt werden“ könne. Fliedl: Verspätungen, S. 326f.

[965] Konstanze Fliedl expliziert, dass die kritisierte Banalität „schon seit Erscheinen des Romans, als adäquate stilistische Realisierung des Themas umgewertet worden“ sei. Fliedl: Verspätungen, S. 326.

[966] Vgl. Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 196.

[967] Vgl. z.B. Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 28.

[968] Während Joachim Heimerl konstatiert, dass in „Therese“ Elemente des Bildungsromans mit „Gestaltungselemente[n] des neusachlichen Romans“ verbunden werden, erläutert Cristina Mattedi: „Der Roman ist nach einem umgekehrten Entwicklungsroman-Schema konzipiert. Er zeigt den Verlauf des sozialen Abstiegs Thereses bis zu ihrem Tod und hat den Zerfall der Familie nicht erst zum Ziel, sondern zur Voraussetzung.“ Heimerl: Arthur Schnitzler, S. 75. Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 42.

[969] Konstanze Fliedl weist darauf hin, dass „Therese“ als „Aschenbrödel-Kontrafaktur“ gelesen werden könne, wobei eine thematische Einarbeitung dieses Motivs durch das Geschenk von Mantel und Handschuhen erfolgt; aber durch Wohlscheins Tod vor der Hochzeit „travestiert der Roman sarkastisch die Brautprüfungsszene aus dem ‚Aschenputtel‘.“ Fliedl: Verspätungen, S. 342. Fliedl: Poetik der Erinnerung, S. 175. Erwähnenswert ist außerdem, dass die Übergabe von Mantel und Handschuhen (vgl. TF S. 232) ebenso wie die Idee zu heiraten durch Thilda eingeleitet werden (vgl. TF S. 255f.), sodass Wohlscheins Tochter als eine Art Brautwerberin fungiert.

[970] Vgl. Reitani: Arthur Schnitzler in den zwanziger Jahren, S. 149ff.

[971] Heimerl: Arthur Schnitzler, S. 75.

[972] Low: *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, S. 204, Hervorhebung im Original.

folgt der Perspektive der Heldin, die „den ausschließlichen Mittelpunkt des Romans bildet. Es gibt keine dargestellte Welt außerhalb des Erfahrungsbereiches von Therese.“[973] So sind alle weiteren Figuren ausschließlich in ihrer Beziehung zu Therese von Relevanz; deren Erlebnisse außerhalb von Thereses Erfahrungswelt werden – wenn nicht von den Figuren selbst – nicht geschildert, sodass Elsbeth Dangel eine Ungewissheit bezüglich der „Zuverlässigkeit der jeweiligen Wahrnehmung“[974] Thereses konstatiert. Die einzige Ausnahme von ihrer Zentrierung bildet der Perspektivwechsel nach Thereses letztem Streit mit Franz, wenn die Lesenden Einblick in die Gedankenwelt des Sohns gewinnen. Cristina Mattedi verweist aufgrund dieser erzähltechnischen Parallele „auf die Analogie […] zwischen dieser Situation und der, in welcher Therese versucht hat, ihren Sohn zu töten“[975].

Die Gliederung in 106 z.T. recht kurze, chronologisch gereihte Kapitel ist von Hartmut Scheible sowie Wolfram Kiwit mit der Schnitttechnik des Films verglichen worden.[976] Inhaltlich geht der „Wechsel von einem Kapitel zum nächsten […] sehr häufig mit einem Bruch im Leben Thereses einher“[977]; beispielsweise dem Wechsel der Anstellung oder der Trennung von einem Liebhaber, sodass Christina Mattedi auf den Zusammenhang des formalen Aufbaus mit der „Unmöglichkeit der Erfahrungskontinuität Thereses aufgrund ihres Berufes“[978] hinweist: Daher entspreche die Kapiteleinteilung dem „fragmentarischen Charakter des Lebens Thereses, dem Zerbrechen ihrer Identität und ist Ausdruck eines vollkommen entfremdeten Daseins.“[979]

Der vermutliche zeitliche Rahmen des Romans wird in der Rezeption recht einheitlich mit Beginn der Handlung in den 1880er Jahren und dem Ende kurz vor dem Ersten Weltkrieg berechnet.[980] Konkret orientiert sich diese Klassifizierung v.a. an den „politischen Aktivitäten von Thereses Bruder Karl“[981] sowie am „opportunistischen Wechsel eines seiner Parteifreunde vom deutschnationalen ins christlich-soziale Lager, was wahrscheinlich mit der Ernennung des christlich-sozialen Parteiführers Lueger zum

[973] Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman“, S. 117.
[974] Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 57.
[975] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 154.
[976] Vgl. Scheible: Arthur Schnitzler, S. 128. Vgl. Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman“, S. 222.
[977] Le Rider: Die Wiener Belle Époque, S. 135.
[978] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 143.
[979] Ebd., S. 143.
[980] Vgl. beispielsweise: Angress: Schnitzlers „Frauenroman“ *Therese*, S. 267.
[981] Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 14.

Bürgermeister von Wien zusammenfällt“[982]. Außerdem kann ein Bezug zum Zeitraum der Veröffentlichung festgehalten werden: „Durch die Nähe der Arbeit Thereses zur typisierten Arbeit der Angestellten ist der Roman an die soziale Realität der zwanziger Jahre gebunden.“[983] Daher kann insgesamt Elsbeth Dangel zugestimmt werden, dass der Roman „im Übergang zwischen dem ausgehenden 19. Jahrhundert, in dem er handelt, und dem 20., in dem er geschrieben ist“[984], stehe.

9.1 Thereses Sozialstatus

Wie in den ersten drei Analysen können auch in Bezug auf „Therese“ aus dem Titel bereits Rückschlüsse auf den Sozialstatus der Protagonistin gezogen werden. Zum einen deutet die Nennung allein des Vornamens – ohne einen Nachnamen oder einen auf die gesellschaftliche Stellung verweisenden Zusatz wie „Frau“ oder „Fräulein“ – auf Thereses Bindungslosigkeit sowohl innerhalb ihrer Ursprungsfamilie als auch bezüglich ihres Sohnes sowie ihrer Liebhaber voraus. Zum anderen wird Therese auch durch den Untertitel mit dem Hinweis, dass ein „Frauenleben“ erzählt wird, nicht auf die Interaktion innerhalb einer sozialen Funktion beschränkt, indem keine Fokussierung auf eine ihrer Rollen, beispielsweise als Mutter, Berufstätige oder Geliebte, erfolgt, sondern Thereses Leben in der Gesamtheit als weiblicher Mensch geschildert. Dementsprechend wird nicht lediglich ein gewisser Abschnitt im Leben der Protagonistin zentriert, sondern dieses von ihrer Jugend bis zu ihrem Tod erfasst, sodass eine noch ausführlichere Schilderung als in „Ellen Olestjernes“ erfolgt, deren Leben immerhin von der Kindheit bis ins junge Erwachsenenalter ausgeführt wird.

Außerdem kann auch die Darstellung verschiedenster Gesellschaftsschichten – im Gegensatz zur Fokussierung auf das gehobene Bürgertum –, in die Therese als Gouvernante Einblicke erhält, als Besonderheit innerhalb des Œuvres Arthur Schnitzlers gesehen werden. Darüber hinaus konstatiert Elsbeth Dangel ein „soziales Gefälle von den Eltern bis zu Thereses Sohn, vom höheren Militär und Adel des alten Österreich bis zu dem kleinen Ganoven der großstädtischen Unterwelt.“[985] Therese selbst durchläuft innerhalb ihres Lebens ebenfalls eine soziale Deklassierung, die bereits mit der Pensionierung und

[982] Ebd., S. 14.
[983] Ebd., S. 194.
[984] Ebd., S. 8.
[985] Ebd., S. 198.

Erkrankung ihres Vaters einsetzt: Als jüngstes von zwei Kindern eines Offiziers und der Tochter eines slawonischen Barons[986] ist Therese zunächst im bürgerlichen Mittelstand zu verorten, sinkt schließlich jedoch „zum Kleinbürgertum ab“[987]; wobei darauf hinzuweisen ist, dass Thereses drei Jahre älterer Bruder Karl „aufgrund seiner besseren Ausbildung“[988] nicht von diesem gesellschaftlichen Abstieg betroffen ist, sondern sogar sozial aufsteigen kann.[989]

Die Handlung setzt zu einem Zeitpunkt ein, an dem Familie Fabiani aufgrund des Dienstendes des Vaters, Oberstleutnant Hubert Fabiani, diversen Veränderungen ausgesetzt ist: Zum einen sind diese topografischer Natur, da die Familie von Wien nach Salzburg übersiedelt (vgl. TF S. 7). Zum anderen ist die innerfamiliäre Beziehungsstruktur betroffen: Während der Vater Therese vertrauensvoll aus seiner Abhandlung vorliest, findet zeitgleich eine Entfremdung der Protagonistin von Mutter und Bruder statt, die sich – nach der Einweisung des Vaters in ein Sanatorium[990] – derart verstärkt, dass Therese sich fühlt, als würde sie „in unfaßbarer Weise für den Niedergang des Hauses verantwortlich gemacht“ (TF S. 14). Neben dieser familieninternen Isolation leidet die Protagonistin außerdem an einer außerfamiliären Vereinzelung: Wurde sie von ihrer Lyzeal-Lehrerin bereits durch „boshafte[…] Anspielungen“ (TF S. 13) dafür getadelt, dass diese Therese mit Alfred Nüllheim zusammen gesehen hat, führen die als verdächtig eingestuften Abendgesellschaften der Mutter dazu, dass Therese von ihren Mitschülerinnen ausgegrenzt und von der Lehrerin ignoriert wird (vgl. TF S. 15).

Thereses vorrangige Bezugsperson während dieser Phase ist daher Karls Schulfreund Alfred Nüllheim, dessen Familie „wohlhabend und hochgeachtet“ (TF S. 28) ist. Mit Alfred teilt sie eine recht harmlose Jugendliebe, bis dieser nach Wien zieht, um Medizin zu studieren, und Therese sich endgültig Max zuwendet, mit dem sie eine sexuelle Beziehung eingeht. Emory Wesley Carr expliziert die Paradoxie, die der gesellschaftlichen Bewertung dieser beiden unterschiedlichen Liebesbeziehungen inhärent ist: „Therese is

---

[986] Melissa De Bruyker erläutert die politische Dimension von Therese Herkunft: „Im Hinblick auf ihre italienisch-slavonische Herkunft könnte man Therese für eine Repräsentantin einer nationalen Minderheit in Österreich halten. Das Thema der Rassentheorie und des aufkommenden Nationalismus wird jedoch gerade von Thereses politisch engagierten Bruder Karl repräsentiert.“ Bruyker: Das resonante Schweigen, S. 229.

[987] Caputo: Arthur Schnitzlers späte Werke, S. 221.

[988] Ebd., S. 221.

[989] Vgl. auch Bruyker: Das resonante Schweigen, S. 205.

[990] Elsbeth Dangel konstatiert, dass die „Krankheit Fabianis […] aufs genaueste den zeitgenössischen Beschreibungen der Paranoia“ entspreche. Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 41.

scorned as a result of the open involvement with Alfred of which she is entirely innocent, while the hidden relationship is permitted to endure because society chooses to ignore it.“[991] Erst als Therese sich immer öfter mit Max öffentlich zeigt, warnt ihre Schulfreundin Klara Therese vor möglichen sozialen Konsequenzen (vgl. TF S. 47); schließlich gefährdet eine öffentliche Liebesbeziehung wie eingangs erläutert ihre Reputation derart, dass der Mangel an Integrität Thereses Chancen auf eine Eheschließung minimieren würde.

Parallel zu Thereses Beziehung zu Alfred versucht ihre Mutter, sie mit dem deutlich älteren Grafen Benkheim zu verkuppeln, um die wirtschaftliche Situation der Familie zu verbessern.[992] Julie Fabiani[993] handelt demnach entgegengesetzt zu dem gesellschaftlich von Müttern eingeforderten Verhalten, wenn sie – anstatt die Tochter vor Übergriffen zu schützen und in eine standesgemäße Ehe zu führen – Therese mehr oder weniger unmissverständlich zur Prostitution auffordert (vgl. TF S. 25); zumal Thereses Einwilligung in dieses Vorhaben die Wahrscheinlichkeit, einen adäquaten Ehemann zu finden, endgültig eliminieren würde. Das Motiv der kupplerischen Mutter kann außerdem beispielsweise in Arthur Schnitzlers Novelle „Fräulein Else“[994] oder auch in Rainer Maria Rilkes Drama „Im Frühfrost. Ein Stück Dämmerung“ (Erstaufführung 1897), in dem Clementine Girding vorschlägt, die gemeinsame Tochter Eva als Ersatz für das von ihrem Mann Klaus veruntreute Geld anzubieten,[995] gefunden werden.

Um diesem Versuch der Kuppelei sowie den bedrückenden familiären Verhältnissen zu entgehen, beabsichtigt Therese – unabhängig von Alfreds Plan, ein Studium aufzunehmen – sich in Wien eine Anstellung zu suchen und so für sich selbst zu sorgen; die Protagonistin zeigt demnach bereits in ihrer Jugend den Wunsch nach Autonomie. Es ist lediglich das Interesse am jungen Leutnant Max, das sie von der Verwirklichung ihres

---

[991] Carr: Arthur Schnitzler’s „Therese: Chronik eines Frauenlebens“, S. 49.

[992] Elsbeth Dangel weist darauf hin, dass die von der Mutter als bedrückend empfundenen finanziellen Verhältnisse der Familie nicht als Sonderfall einzustufen sind, sondern „sich ins militärische Ambiente der Vorkriegszeit ein[fügen].“ Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 42.

[993] Thereses Mutter wird im Roman zweimal mit vollem Namen benannt, wobei sie einmal mit dem Namen „Julie Fabiani-Halmos“ (TF S. 28f.) erwähnt und einmal als die „Schriftstellerin Julia Fabiani“ (TF S. 145) bezeichnet wird.

[994] Vgl. beispielsweise Caputo: Arthur Schnitzlers späte Werke, S. 95.

[995] Clementine Girding agiert einerseits dominanter und manipulativer, andererseits – da Eva schließlich auf die Forderungen eingeht – erfolgreicher als Julie Fabiani. Sie handelt damit konträr zu ihrem Mann, der sich eben nicht ausschließlich von egoistischen Motiven leiten lässt, sondern sich letztlich für die Familie aufopfert. Darüber hinaus kann festgehalten werden, dass Clementine nicht nur bezüglich der behütenden Aufgaben als Mutter versagt, sondern durch ihre Eingriffe in die Entscheidungen der Familienmitglieder die Familie schließlich zerstört.

Vorhabens abhält und das so zugleich ihr libertinäres Potenzial evident werden lässt. Diese Beziehung ist in Bezug auf Thereses soziale Klassifizierung von besonderer Relevanz:

> Was sich mit diesem Akt ereignet, gleicht einem circulus vitiosus, Thereses Abenteuer mit Max ist nur möglich durch den Wegfall familiärer Bindungen, doch erst mit diesem Abenteuer wirft sie auch die Chancen einer möglichen bürgerlichen Existenz hin. Der soziale Abstieg, der die Liebschaft ermöglichte, ist mit dieser Liebschaft erst besiegelt.[996]

Zwar finden die Treffen mit Max zunächst noch mehr oder weniger heimlich in dessen Wohnung statt, bald lädt dieser jedoch ein befreundetes Paar ein und nimmt Therese schließlich mit in Gaststätten und Lokale, sodass das Verhältnis schrittweise in die Öffentlichkeit getragen wird. Mit diesem Prozess geht einher, dass Therese nun Geschenke von Max annimmt, sodass innerhalb der Liebesbeziehung eine Form von Handel stattfindet, der zum einen den Warenwert weiblicher Sexualität verdeutlicht,[997] zum anderen Thereses Verhalten zeitweise motivisch in die Nähe des ‚süßen Mädels'[998] rückt. Elsbeth Dangel expliziert zusätzlich dazu, dass sich durch Präsente einerseits das soziales Gefälle zwischen dem Schenker und der Beschenkten ausdrückt, andererseits eine Form der Legitimierung stattfindet, da „durch die Geschenke […] das Verhältnis in die geordneten, konventionellen Bahnen [gerät], die von der Gesellschaft zwar nicht sanktioniert, aber doch geduldet werden."[999]

Die daraus für ihre gesellschaftliche Kategorisierung resultierende Problematik wird Therese bei einem Besuch im Sanatorium offenbar, bei dem sie einem Anfall ihres Vaters beiwohnt, den sie auf ihre illegitime Beziehung zu Max bezieht. Thereses Überlegung „Was soll nun mit mir werden –?" (TF S. 49) reflektiert ein Bewusstsein des eingangs erläuterten, an die sexuelle Integrität geknüpften gesellschaftlichen Werts einer bürgerlichen Frau. Allein die Legitimierung des Verhältnisses durch eine Ehe könnte eine entsprechende soziale Stigmatisierung (noch) vermeiden. Auf diese Option spielt Therese gegenüber Max zwar an, verfolgt diese Bestrebung jedoch nicht weiter, da sie

---

[996] Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 55.

[997] Auch Wolfram Kiwit verweist auf die Problematik des Schenkens bzw. der finanziellen Unterstützung, die sich nicht nur in der Beziehung zu Max, sondern ebenso in einigen Verhältnissen Thereses zu ihren späteren Liebhabern zeigt, indem er expliziert, dass „durch die Verdinglichung dem Verhältnis die Individualität und somit auch die ‚höhere Verantwortlichkeit'" genommen werde. Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman", S. 152.

[998] Auch Martin Swales weist auf Thereses Parallelen zu diesem literarischen Topos hin, bezieht sich jedoch auf ihre Zeit als Gouvernante, wenn er zusammenfasst: „[S]he is assumed to be both sexually accessible and easily disposed of." Swales: A Critical Study, S. 39.

[999] Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 36.

„zu Verstimmung, Zank und Streit“ (TF S. 50) führt. Die endgültige Trennung des Paars und Thereses damit verbundener Umzug nach Wien erfolgt jedoch erst, als Therese davon erfährt, dass Max sie mit einer Schauspielerin betrogen hat. Thereses Entscheidungsfindung ist demnach nicht an ihrem etwaigen sozialen Status und der Bemühung um eine Absicherung in Form einer Ehe orientiert,[1000] sondern an ihren persönlichen Emotionen sowie ihrem Streben nach Autonomie.

Nach Thereses Ankunft in Wien liegt der Fokus des Geschehens auf Thereses Berufstätigkeit, sodass Liebesbeziehungen zunächst in den Hintergrund rücken. Dabei ist auf die gesellschaftliche Tragweite der Entscheidung für eine Erwerbstätigkeit hinzuweisen; denn „[m]it dem ersten Engagement ist sie von den Ansprüchen des eigenen Milieus abgeschnitten. Die Berufstätigkeit besiegelt dann die Deklassierung und bewahrt nicht vor weiterem Abstieg.“[1001] Dementsprechend ist es in der Folge schwierig für die Protagonistin, eine adäquate, gesellschaftlich legitimierte Beziehung einzugehen, die ihr den Status als Ehefrau sichern würde. Innerhalb der Grenzen des sozial Akzeptierten und ohne komplett abgeschlossene Ausbildung zur Lehrerin sind die Alternativen bezüglich der Berufswahl für Therese auf die Arbeit als Gouvernante begrenzt.[1002] Charakteristisch für Thereses Berufseinstieg ist v.a. ein rascher Wechsel der Arbeitgeber, der auf der einen Seite mit der Suche einer neuen Anstellung zum anderen mit der Gewöhnung an die jeweilige familiäre Situation verbunden ist.[1003] Das gemeinsame Leben mit der Arbeitgeberfamilie, ohne recht Teil von dieser zu sein und zugleich ohne ganz zum Dienstpersonal gerechnet zu werden, sich also zwischen unterschiedlichen sozialen Gruppen bewegend, ohne ihnen anzugehören, erlebt Therese als befremdend,[1004] sodass v.a. „ihre[…] Unfähigkeit […], sich unter einem fremden Dache einzuleben“ (TF

[1000] David S. Low erkennt in diesen Autonomiebestrebungen einen Grund für Thereses Leiden: „Much of Therese’s suffering results, in fact, from her inability to lead a life in conformity with the received values of her social class.“ Low: *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, S. 207f.

[1001] Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 22.

[1002] Auf die Relevanz des sozialen Status sowie der Kompetenzen Thereses bei der Berufswahl verweist auch Elsbeth Dangel. Vgl. Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 166.

[1003] Wolfram Kiwit konstatiert, dass die familiäre Einbindung der Gouvernante lediglich auf oberflächlicher Ebene stattfindet, und erläutert, dass diese Flüchtigkeit erzähltechnisch „durch die nennende Erzählhaltung, die die Stellungen formalistisch registriert, und durch die Wiederholungstechnik, die den einzelnen Anstellungen die individuelle Einmaligkeit nimmt“, umgesetzt wird. Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman“, S. 136.

[1004] Diese Beobachtung erweitert Elsbeth Dangel auf die verschiedenen Familien, in denen Therese angestellt ist, und die über unterschiedliche wirtschaftliche Mittel verfügen, vielfältige Berufe ausüben sowie differenten gesellschaftlichen Kreisen angehören: „Er [i.e. der Autor; Y.R.] erschließt ihr damit den Zugang zu verschiedenen Gesellschaftsschichten, ohne daß sie einer zugehört.“ Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 166.

S. 55), dazu beiträgt, dass Therese diese Phase als eine „mühe- und sorgenvolle Zeit“ (TF S. 55) erlebt.[1005] Neben dieser Form der sozialen Isolation ergeben sich finanzielle Probleme, da Therese keine Rücklagen ansparen kann, um die Zeit zwischen zwei Anstellungen adäquat zu überbrücken. Der daraus resultierende Gedanke, sich zu prostituieren, würde den sozialen Abstieg der Heldin vollenden, wird jedoch nicht umgesetzt. Von Bedeutung ist aber, dass der wirtschaftliche Charakter der Prostitution hervorgehoben wird, statt auf moralischer Ebene zu argumentieren.

Aufgrund der eingangs skizzierten speziellen Form ihrer Berufstätigkeit verfügt Therese außerdem kaum über Freizeit, die sie für private Aktivitäten und das Anknüpfen neuer Kontakte nutzen könnte. Als sie zufällig Kasimir Tobisch kennenlernt, sind es gerade dessen Unbekümmertheit und Fröhlichkeit, die ihn attraktiv auf sie wirken lassen – Eigenschaften, die ihr in der „stets drückenden Atmosphäre von Unfreiheit und Anstand“ (TF S. 68) ihres Alltags fehlen. Im Verlauf der Beziehung wird Kasimir dagegen primär über seine Armut, die Unwahrheiten sowie seine Unzuverlässigkeit charakterisiert; zumal er weder seinen richtigen Namen, noch seine korrekte Anschrift verwendet und – wie sich am Ende des Romans herausstellt – bereits verheiratet und Vater eines ehelichen Kindes ist. Therese ist daher während ihrer Schwangerschaft weitestgehend auf sich gestellt und verliert Kasimir schließlich ganz aus den Augen, obwohl sie nicht vorhatte, ihn in die Sorge für das gemeinsame Kind mit einzubeziehen: „Das war ihre Angelegenheit, ihre ganz allein.“ (TF S. 87)

Indem sie mit Kasimir eine nicht durch eine Verlobung oder Hochzeit legitimierte, sexuelle Beziehung eingeht, setzt Therese sich erneut einem großen sozialen Risiko aus. Ute Frevert expliziert den für diese Situation relevanten Zusammenhang zwischen sexuellem Kontakt und wirtschaftlicher Sicherheit:

> Da sexuelle Kontakte im Zeitalter fehlender oder unsicherer Verhütungsmittel immer das Risiko einer Schwangerschaft einschlossen, war es für Frauen sinnvoll, solche Kontakte an die Garantie ökonomischer und sozialer Absicherung zu knüpfen. Nur eine Ehe bot letztlich die Gewähr, daß Männer sich nicht aus der Verantwortung für die von ihnen Geschwängerte und das Kind herausstahlen, sondern hausväterliche Pflichten übernahmen.[1006]

[1005] Georgette Boner weist außerdem auf den Widerspruch zwischen den Anforderungen an Thereses Beruf und ihren individuellen Charaktereigenschaften hin: „Denn er fordert die Tugenden des selbstlosen, selbstverleugnenden Menschen. Therese ist aber voller Sehnsucht, ihrer Vitalität zu folgen.“ Diese Diskrepanz kann als Potenzierung der Belastungssituation interpretiert werden. Boner: Arthur Schnitzlers Frauengestalten, S. 76.

[1006] Frevert: „Mann und Weib, und Weib und Mann“, S. 201.

Dementsprechend entzieht Kasimir sich den Pflichten gegenüber seinem illegitimen Kind, während er für die legitimen Kinder im Rahmen seiner Möglichkeiten sorgt. Außerdem ist Kasimir – im Gegensatz zu Therese – keinen aus Franz' Geburt resultierenden sozialen Konsequenzen ausgesetzt.

Während Kasimir also unbeschadet bleibt, stehen Therese lediglich wenige Handlungsoptionen zur Verfügung. So zieht sie z.B. mehrfach einen Schwangerschaftsabbruch in Betracht. Da Abtreibungen jedoch unter Strafe gestellt und daher in der Regel ebenso heimlich wie unsachgemäß ausgeführt wurden, birgt diese Möglichkeit ein recht hohes Risiko, das im Zusammenhang mit der Analyse von „Frau Bertha Garlan" bereits anhand von Anna Rupius erläutert wurde. Aus unterschiedlichen Gründen lässt Therese jedoch keine Abtreibung durchführen, sodass die Schwangerschaft sichtbar wird, was mit einer Kündigung ihrer Anstellung einhergeht – aus Arbeitgebersicht eine stringente Konsequenz für den Verstoß gegen die bürgerlichen Werte, die Therese als Gouvernante vermitteln und vorleben soll. Aus der Entlassung resultiert nicht nur eine Begrenzung ihrer finanziellen Einnahmen, sondern auch die Sorge um eine diskrete Unterkunft, sodass sich eine große wirtschaftliche Belastung für die Protagonistin ergibt. Zudem leidet Therese emotional unter der sozialen Isolation sowie unter einer durch die Schwangerschaft bedingten Selbstentfremdung (vgl. TF S. 106f.), die in der traumatischen Erfahrung der Geburt gipfelt und mit einer Todessehnsucht für sich und das Kind verknüpft wird (vgl. TF S. 109).

Statt ihren sozialen Status zu festigen und eine Familie zu gründen, resultiert aus der Beziehung zu Kasimir demnach eine ungleich schwierigere Situation für Therese, da ihre ledige Mutterschaft fortan ihr Leben zu großen Teilen beeinflusst: Thereses Sohn Franz sowie die Sorge um ihn bleiben Konstanten in ihrem Leben, auch wenn sie ihn zu Familie Leutner nach Enzbach gibt, damit sie selbst den Lebensunterhalt für sich und ihr Kind verdienen kann.[1007] Ihr Status als ledige Mutter geht neben der finanziellen mit einer emotionalen Belastung einher, da Therese sich als Gouvernante um fremde Kinder kümmert, um ihren Sohn versorgen zu können; wobei der tägliche Kontakt zu ihren

[1007] Wolfram Kiwit weist diesbezüglich darauf hin, dass es gerade Thereses Schuldgefühle gegenüber Franz sind, die eine Konstante in Thereses Leben bilden, wobei sich diese nicht auf die Ereignisse der Geburtsnacht, sondern auf „die alltägliche Vernachlässigung des Sohnes" beziehen. Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman", S. 141.

Schützlingen teilweise unweigerlich eine größere Nähe zu diesen produziert, während Franz eine starke Anbindung an seine Pflegefamilie entwickelt.

Die eingeschränkte Freizeit sowie die mangelnde Privatsphäre[1008] sind außerdem Gründe dafür, dass Therese sich zunächst auf keinen neuen Liebhaber einlässt und in der Folge eher kurze sowie oberflächliche Beziehungen führt, denen „das soziale Gefälle immer eingeschrieben ist“[1009]. Daher sind diese Verhältnisse, die als erneute Verwirklichung ihres libertinären Potenzials zu betrachten sind, nicht auf die Sicherung ihres Status gerichtet. Aus der beschränkten Dauer ihrer Affären sowie ihrer Anstellungen resultiert eine eklatante private wie berufliche Unsicherheit für Therese, die lediglich durch ihre intensivere sowie zwischenmenschlich ertragreichere Beziehung zu Alfred kompensiert wird; auch diese führt jedoch nicht zu einer Festigung ihrer äußeren Umstände. Eine Veränderung sowohl ihrer beruflichen Situation als auch ihrer Wohnverhältnisse geht erst mit der Entscheidung einher, den zunehmend verhaltensauffälligen Franz zu sich zu nehmen, um ihn positiv zu beeinflussen: Dadurch dass sie nun eine eigene Wohnung mietet und Privatunterricht erteilt, erlangt die Heldin zugleich ein höheres Maß an Autonomie sowie an Einsamkeit.

Etwa zeitgleich versucht Thereses Bruder ihre gesellschaftliche Position zu sichern, indem er ihr einen seiner Parteikollegen, Prof. Wilnus, als Heiratskandidaten vorstellt. Therese zieht eine Ehe aus sozialen Gründen – um Franz geordnete Familienverhältnisse bieten zu können – zwar in Betracht (vgl. TF S. 202f.), u.a. die ablehnende Haltung des Professors Franz gegenüber führt jedoch dazu, dass Therese den Antrag letztlich doch ablehnt und sich damit gegen eine soziale wie finanzielle Konsolidierung entscheidet. Eine letzte Option zur Absicherung erhält Therese durch ihre Liebesbeziehung zu Siegmund Wohlschein, dem Vater ihrer (ehemaligen) Lieblings-Schülerin Thilda, der sie, seit sie einen krankheitsbedingten Verdienstausfall kompensieren muss, auch finanziell unterstützt. Die damit verbundenen Konsequenzen für ihren Sozialstatus werden Therese erst bei einem Besuch Thildas bewusst: „[D]aß sie Mutter eines unehelichen Kindes war, daß sie oft genug an Unwürdige sich weggeworfen hatte, das bedeutete plötzlich nichts gegenüber der Tatsache, daß sie die ausgehaltene Geliebte von Thil-

[1008] Wolfram Kiwit weist auf die Intensität der von einer Gouvernante geforderten Präsenz hin, die „sich für die Familien durch ihre fast uneingeschränkte Verfügbarkeit aus[zeichnet], denn bis auf den vierzehntägigen ‚Ausgang‘ ist sie ständig im Hause präsent.“ Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman“, S. 151.
[1009] Dangel: Augenblicke Schnitzlerscher Frauen, S. 103.

das Vater war.“ (TF S. 252) Diese Position wird durch eine mehr oder weniger inoffizielle Verlobung bereinigt: Wohlschein setzt zwar ein Hochzeitsdatum fest und bietet sich an, die sich stetig verschlechternde Situation um Franz durch die Finanzierung seiner Auswanderung nach Amerika zu lösen. Sowohl seiner Schwester als auch dem Dienstmädchen gegenüber gibt er sich jedoch nicht als Thereses Bräutigam zu erkennen (vgl. TF S. 259). Bedingt durch diese Vorsicht sowie ein Aufschieben testamentarischer Änderungen zu Thereses Gunsten wird diese nach Wohlscheins plötzlichem Tod nicht als dessen Braut, sondern lediglich als Thildas ehemalige Lehrerin wahrgenommen (vgl. TF S. 269) – damit wird ihr nicht nur der Witwen-ähnliche Status, der dem Verhältnis Therese zu Wohlschein entsprechen würde, verwehrt, sondern auch die wirtschaftliche sowie soziale Sicherung, die mit der geplanten Hochzeit einhergegangen wären.

Therese ist in der Folge einerseits mit Einsamkeit, andererseits mit finanzieller Not konfrontiert, sodass sich ihre Gesamtsituation zunehmend verschlechtert. Bei einem Streit mit Franz fügt dieser ihr eine (zunächst als relativ ungefährlich eingestufte) Verletzung des Kehlkopfknorpels zu (vgl. TF S. 300), an der sie verstirbt. Zuvor bittet sie Alfred jedoch noch, vor Gericht ein Ersuchen um Schuldminderung vorzutragen; statt Thereses Argumentation wird bei der Verhandlung jedoch Franz’ nicht eheliche Geburt sowie die daraus resultierenden Erziehungsmängel in die Urteilsfindung einbezogen (vgl. TF S. 303) und damit Therese implizit eine Teilschuld zugesprochen. Karls Blumengruß mit der Aufschrift „Meiner unglücklichen Schwester“ (TF S. 303) beinhaltet ebenfalls eine negative Bewertung des nicht an sozialen Richtlinien orientierten Lebens Thereses. Ihre Verweigerung von Anpassung entspricht jedoch weder der hedonistischen Bejahung von Libertinage, die die „Von Paul zu Pedro“-Briefschreiberin vorführt, noch ist sie als Protest gegen die stillschweigende Akzeptanz von Doppelmoral zu verstehen. Stattdessen leistet Therese „einen passiven Widerstand, der sie innerlich aufreibt. Therese fehlt für einen offenen Protest das nötige politische Bewußtsein und Selbstwertgefühl. Es entspricht mehr ihrem Charakter, die Dinge laufen zu lassen, wie sie laufen wollen.“[1010]

[1010] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 63.

9.2 Thereses Weiblichkeitskonstruktionen

Auch wenn Therese nicht die gesellschaftlich vorgegebenen, typischen weiblichen Rollen – von der Tochter, über die Verlobte und Ehefrau hin zur Mutter und ggf. Witwe – durchläuft, ist im Umkehrschluss dennoch keine Orientierung der Protagonistin an männlichen Verhaltensmustern zu konstatieren. So kann Thereses *sex* sowie *gender* eindeutig dem Weiblichen zugeordnet, ihr Begehren als heterosexuell eingestuft werden. Als abweichend von der Norm ist lediglich die Art, wie Therese dieses Begehren auslebt, zu konstatieren: Sie bindet sich nicht dauerhaft an einen (Ehe-)Mann oder den Vater ihres Kindes, sondern geht vielfältige und teilweise unterschiedlich motivierte Liebesbeziehungen ein; wobei es teils Therese selbst ist, die die Affären beendet, teils wird sie ungewollt verlassen. Mit dem damit einhergehenden Versorgungsmangel ist außerdem Thereses Berufstätigkeit verbunden: Abgesehen von vereinzelten Geschenken sowie sporadischer finanzieller Unterstützung verdient die Protagonistin den Unterhalt für sich und ihren Sohn durch ihren Erwerb als Gouvernante bzw. Privatlehrerin. Zwar ist mit der Selbstversorgung ein persönlicher Anspruch sowie Stolz Thereses verbunden; als Ausdruck eines ‚männlichen' Strebens nach Erfolg kann Thereses Berufstätigkeit jedoch nicht gewertet werden.

U.a. mit dieser Erwerbstätigkeit zusammenhängende, sich konstant wiederholende Handlungen sind Teil der Konstruktion Thereses. Diese äußeren Prozesse werden im Erzählerbericht geschildert, der – wie bereits erwähnt – Thereses Erlebnisbereich fokussiert. Einerseits ist daher festzuhalten, dass dem sachlichen, chronikalischen Erzählstil des Romans geschuldet, die Innerlichkeit der Figuren weitestgehend ausgespart wird. Daher kann in der Analyse nur vereinzelt auf Aussagen in erlebter Rede oder dem Inneren Monolog zurückgegriffen werden, wobei diese v.a. auf die Protagonistin beschränkt bleiben – eine Ausnahme bildet Franz' Innerer Monolog am Ende des Romans. Andererseits hat die Zentrierung Thereses zur Folge, dass Wahrnehmungen anderer Figuren im Hintergrund stehen und kaum zur Analyse der Konstruktion Thereses genutzt werden können, wenn diese nicht gerade in direkter Rede ausgedrückt werden, sodass Wertungen, die von Therese geäußert werden, nicht durch Beobachtungen oder Sichtweisen anderer Figuren relativiert oder verifiziert werden können.

9.2.1 Die Konstruktion Thereses als Tochter

Zwar wird Therese – zu Beginn des Romans 16-jährig – eingebettet in die Beschreibung ihrer Familie vorgestellt; sie erhält also „[a]uf den ersten Seiten […] noch nicht die zentrale Rolle, die ihr im Rest des Romans zugewiesen wird“[1011]. Die Schilderung der Familienverhältnisse präsentiert jedoch keine harmonische Einheit, sondern ist eher als Persiflage der traditionellen bürgerlichen Familie konstruiert, in der weder die Ehe der Eltern intakt ist, noch ein gleichwertiger Umgang der Eltern mit ihren Kindern oder eine positive geschwisterliche Bindung erkannt werden kann. Dass die Mutter Thereses Bruder Karl zu bevorzugen scheint (vgl. TF S. 8), beeinflusst das Verhältnis der Geschwister dabei ebenso negativ wie Karls Häme über seine Begünstigung (vgl. TF S. 8). Therese wird also einerseits aus der Gemeinschaft zwischen Mutter und Sohn ausgeschlossen, andererseits dem Vater beigeordnet, zu dem sie ein weitaus engeres, vertrauensvolleres Verhältnis pflegt (vgl. TF S. 9). Mit der Verschlechterung des geistigen Zustands des Oberstleutnants geht eine zunehmende Vereinzelung der Familienmitglieder einher, die durch Karls Umzug nach Wien weiter verstärkt wird. Da auch Thereses Freund Alfred ihr nicht über diese Einsamkeit hinweghilft (vgl. TF S. 18), erscheint Therese zunehmend isoliert. Daher kann Cristina Mattedi zugestimmt werden, dass der

> Verfall der Familie Fabiani […] sich auch in den Beziehungen der einzelnen Mitglieder untereinander [zeigt]. Der Verlust ethischer Werte, wie Liebe, Verantwortungsgefühl und Ehrlichkeit, der Widerspruch zwischen Sein und Schein und die bequeme Doppelmoral werden entlarvt.[1012]

Zudem gestalten sich die Abendgesellschaften der Mutter inzwischen als zwielichtig: Dass Therese nachts ein sich bedeckt haltendes Paar das elterliche Haus verlassen sieht (vgl. TF S. 16), legt die Vermutung der Kuppelei nahe. Derart wird ein passives – da ausschließlich (Partner) vermittelndes – normwidriges, libertinäres Potenzial der Mutter deutlich, das das Verdachtsmoment gegen den Vater ergänzt,[1013] sodass Thereses fami-

---

[1011] Bruyker: Das resonante Schweigen, S. 203.

[1012] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 47.

[1013] Spätestens durch Julies Vorwurf, Hubert sei selbst schuld an seiner Krankheit (vgl. TF S. 13), wird deutlich, dass Julie diese auf eine syphilitische Vorerkrankung zurückführt. Darin, dass Hubert seine Frau offenbar bereits vor (vgl. TF S. 7) dem geschilderten Besuch bei einer Prostituierten (vgl. TF S. 10) betrogen hat, kann demnach ein Grund für die Zwietracht zwischen dem Ehepaar gesehen werden. In der Forschung wird neben einer Syphilis-Erkrankung auch auf Huberts Kränkung durch die Ablehnung seines Manuskripts als mögliche Ursache für dessen geistigen Zustand hingewiesen. Die grundsätzliche Identitätskrise von Berufssoldaten in Friedenszeiten wird außerdem in weiteren Texten Arthur Schnitzlers aufgegriffen; Beispiele dafür sind die Monolognovelle „Lieutenant Gustl“ (Erstausgabe 1900) sowie die Erzählung „Spiel im Morgengrauen“ (Erstausgabe 1927).

liärer Hintergrund bereits promiskuitives Verhalten inkludiert und derart zugleich die (soziale) Sicht auf Therese bedingt. Mit dem Beenden der Abendgesellschaften geht der Beginn der literarischen Karriere Julies einher,[1014] mit dem eine kurzzeitige Annäherung Julies an Therese (vgl. TF S. 29) sowie langfristig sogar der Gewinn sozialen Ansehens verbunden sind.

Dennoch versucht Julie, Therese dem wesentlich älteren, wohlhabenden Grafen Benkheim zuzuführen. Zwar wurde Julie von Beginn an als wenig umsorgende Mutter und Ehefrau präsentiert, durch den Versuch der Kuppelei potenziert sie jedoch die Persiflage der bürgerlichen Familienstruktur, sodass Therese keinerlei Sicherheit innerhalb ihrer Familie findet. Durch das Verfassen von Liebesromanen sowie durch die textweltlich reale Kuppelei konstituiert Julie sich insgesamt durchaus als libertinäre, nicht an bürgerlichen Wertmaßstäben orientierte Frau; wobei sich diese Libertinage auf die Initiierung von Liebesbeziehungen anderer bezieht und nicht auf Julies eigene Sexualität.[1015]

Für Therese ergibt sich zugleich eine Drucksituation, in der Julie Thereses (harmlose) Beziehung zu Alfred argumentativ anführt, um ihre Forderungen durchzusetzen:

> Und immer unzweideutiger, mit schonungslosen Worten, gab sie der Tochter zu verstehen, welches Wandels sie sie schon längst verdächtige, und ohne Scham sprach sie aus, was sie darum um so mehr von ihr zu erwarten und zu fordern sich für berechtigt halte. (TF S. 25)

Derart versucht Julie Therese durch performative (Sprech-)Akte (innerhalb der Beziehung zu Alfred) als am finanziellen Vorteil orientierte Libertine zu etablieren, um ihr diese Position auch bezüglich eines Verhältnisses mit Graf Benkheim zuzuweisen. Therese negiert diese Rolle, ohne sich an den doppelmoralischen Standards zu orientieren: So nimmt sie die spürbaren wirtschaftlichen Verbesserungen an, obwohl sie vermutet, dass Graf Benkheim diese finanziert und begibt sich so in eine Form von Abhängigkeitsverhältnis. Jedoch erbringt sie keine (sexuelle) Gegenleistung; zumal sie plant, sich dieser Situation gänzlich durch einen Umzug nach Wien zu entziehen. Diese Bemühungen verstärkt Therese, als der Graf ihr gegenüber zudringlich wird (vgl. TF S. 38), so-

[1014] Psychoanalytisch gesehen kann dieses Ersetzen der tatsächlichen durch eine Form der literarischen Kuppelei, also dem Schreiben von Liebesromanen, als Sublimierung gelesen werden.

[1015] Im Gegensatz zu Hubert wird an der ehelichen Treue Julies nicht konkret gezweifelt. Zwar richtet sie zwielichtige Abendgesellschaften aus, auf ihre aktive Teilnahme als Liebhaberin gibt es jedoch keine Hinweise. Außerdem sucht sie in Thereses Liebesbriefen heimlich nach Inspiration und bietet Therese nach einigen Jahren als Romanautorin an, sie zu entlohnen, wenn sie ihr beim Verfassen von Liebesszenen hilft, sodass davon ausgegangen werden kann, dass Julie in ihrem eigenen Leben als Witwe keinerlei oder nur wenige weitere Erfahrungen sammelt, auf die sie zurückgreifen könnte.

dass Therese sich durchaus als reflektiert und selbstbestimmt erweist. Eingeschränkt wird dieser Befund jedoch dadurch, dass sie ihr Vorhaben lediglich „mit einiger Lässigkeit“ (TF S. 39) verfolgt.

Da Therese kurze Zeit später ein sexuelles Verhältnis zu Max eingeht, kann gefolgert werden, dass ihre Ablehnung Benkheims nicht ausschließlich mit moralischen Hemmnissen zu begründen ist, sondern vielmehr auf eine mangelnde attraktive Wirkung des Grafen sowie auf die Unfreiheit in der Wahl des Mannes zurückzuführen ist. Demnach ist es nicht die Libertinage, die die Heldin in Bezug auf Benkheim verweigert, sondern vorrangig die mit der Forcierung einhergehenden Aspekte dieses Verhältnisses. Festzuhalten ist außerdem, dass die Fokussierung der Mutter auf ihr literarisches Schaffen mit einem größeren Freiraum für Therese einhergeht, der es der Tochter ermöglicht, die Liebesbeziehung zu Max ungestört führen zu können.[1016]

Moralische Kritik an ihrer Libertinage sieht Therese dagegen durch ihren Vater geäußert, als dieser während eines Besuchs einen krankheitsbedingten Ausbruch erleidet: „Er weiß alles, dachte sie. Darum hat er mich hinausgejagt.“ (TF S. 49) Die Protagonistin konstruiert ihren Vater demnach gemäß des eingangs skizzierten Wertesystems als Instanz, die über ihre vermeintlichen moralischen Verfehlungen richtet – dies jedoch unabhängig von seinem geistigen Zustand oder etwaigen, im Text angedeuteten Grenzüberschreitungen seinerseits –, und versucht entsprechend zu handeln; in diesem Fall also das illegitime Verhältnis zu Max in eine Ehe zu überführen. Nach dem Tod des Vaters delegiert Therese diese Funktion an ihren Bruder Karl:[1017] „Ganz folgerichtig und konform mit der Rechtsordnung wird nach dem Tod des Vaters die Autorität dem Bruder übertragen.“[1018]

Die Nachricht vom Tod des Vaters löst in Therese neben dem Schmerz über den Verlust „fast ein Schuldgefühl“ (TF S. 60) aus, das daraus resultiert, dass sie unmittelbar vor dem Vorfinden der Nachricht, während eines Vorstellungsgesprächs erzählt hat, ihr Vater sei „vor ungefähr einem Jahr aus Kränkung über seine vorzeitige Pensionierung ge-

[1016] Noch einmal eine psychoanalytische Interpretation nutzend, lässt sich in diesem Zusammenhang konstatieren, dass die Sublimierung der Mutter die Sexualität der Tochter ermöglicht. Wenn Julie dagegen Thereses Liebesbriefe in ihre Romane integriert, ermöglicht die Libertinage der Tochter umgekehrt die Sublimierung der Mutter.

[1017] Dementsprechend fürchtet sie das Urteil Karls, als sie vermutet, von Kasimir schwanger zu sein (vgl. TF S. 76) und bezeichnet ihn explizit als „einzige[n] Mensch[en], der ihrem Wunsch nach niemals von der Existenz ihres Kindes etwas erfahren sollte“ (TF S. 156).

[1018] Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 82.

storben“ (TF S. 60). So knüpft Therese eine unrealistisch erscheinende Verbindung, die den Tod des Vaters als Folge eines Sprechakts der Tochter expliziert, obwohl dieses Ereignis bereits vor dem Vorstellungsgespräch Thereses stattgefunden haben muss. Diese Konzeption ist der Relation ähnlich, die Therese bezüglich der Geburtsnacht Franz’ und ihrem eigenen Tod konstruiert.

Thereses Umzug nach Wien kann insgesamt „keineswegs [als] ein reflektierter Emanzipationsversuch, sondern [als] ein Fluchtbestreben aus der bedrückenden, familiären Situation“[1019] gewertet werden. Dementsprechend führt die Heldin diesen Schritt ohne jegliche Rücksprache mit ihrer Mutter durch (vgl. TF S. 53) und pflegt in der Folge nur sporadisch persönlichen Kontakt zu ihr. So findet sie Julie bei einem Besuch während ihrer Schwangerschaft gänzlich verändert vor: „Therese empfand mit Unbehagen, daß sie bei einer zerstreuten, alten, fremden Frau zu Gast war.“ (TF S. 81) Durch performative Akte wie das herzliche oder zerstreute Verhalten Julies wird ihre Weiblichkeit sowie (darin inbegriffen) ihre Mütterlichkeit derart gewandelt, dass sie Therese wie eine andere Frau erscheint, sodass mit der Veränderung eine Entfremdung einhergeht. Mit dieser Distanz ist ein gesteigertes Wohlbefinden Thereses in Julies Nähe verbunden, sodass der (emotionale) Abstand und ein gewisser Grad an Oberflächlichkeit das Mutter-Tochter-Verhältnis positiv beeinflussen.[1020] Gleiches kann bezüglich der geschwisterlichen Beziehung zu Karl expliziert werden, innerhalb derer eine Form des positiven Miteinanders ebenso erst mit wachsender Ferne und Oberflächlichkeit möglich wird (vgl. TF S. 156).

Dass Therese ihre Mutter um finanzielle Unterstützung bittet, ergibt sich jedoch eher aus ihrer Not als aus einer Form von wachsendem Vertrauen (vgl. TF S. 134). Julie leiht Therese zwar im Verlauf des Romans immer wieder bereitwillig Geld, dies jedoch nicht immer bedingungslos. So stellt sie Therese gegen Ende des Romans einen Schuldschein aus, ohne weiter zu fragen, wozu die Tochter das geliehene Geld benötige (vgl. TF S. 242). Das Erstellen eines Schuldscheins wirkt zugleich als performativer Akt, der das Mutter-Tochter-Verhältnis auf eine geschäftliche Ebene verlagert. Ähnlich fungiert eine Diskussion der beiden Frauen in Bezug auf Thereses private Briefe, die Julie zunächst

[1019] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 53.

[1020] Heidy Margrit Müller expliziert, dass Therese das Verhalten Julies mit der Zeit milder bewertet, indem sie „nach und nach die Freiheit [gewinnt], über skurrile Machenschaften ihrer Mutter zu lächeln, statt sich moralisch zu entrüsten“; zumal sich das Verhältnis der beiden Frauen zueinander „weniger leidenschaftlich als zuvor“ gestaltet. Müller: Töchter und Mütter, S. 193 und S. 192.

ungefragt in leicht modifizierter Form in ihren Romanen verarbeitet (vgl. TF S. 142). Durch diesen Anlass wird eine neue Ebene innerhalb der Beziehung der beiden Frauen eröffnet: Hatte die Mutter während Thereses Jugend ihr Vertrauen dahingehend missbraucht, dass sie ihre persönlichen Briefe heimlich entwendet und schließlich später ohne Thereses Wissen veröffentlicht hat,[1021] kommt sie ihrer Tochter nun auf einer ehrlicheren, wenn auch geschäftsmäßigeren Ebene entgegen, indem sie ihr „sehr sachlich und doch zugleich herzlich“ (TF S. 143) ein Honorar anbietet. Dieses Angebot wiederholt die Mutter, während sie bei ihrem nächsten Zusammentreffen Notizen über die Ereignisse macht, von denen Therese berichtet (TF S. 145) und ihre Tochter schließlich sogar um aktive Mitarbeit bittet: Therese soll einige Kapitel für Julies aktuelles Buch verfassen, da „es ihr mit den Jahren immer schwerer fiele, gewisse unerläßliche Szenen der Leidenschaft mit den rechten Worten darzustellen“ (TF S. 177). Julie überschreitet durch die gewünschte Teilhabe an derart intimen Details aus Therese Leben jedoch offenbar eine persönliche Grenze der Tochter, indem sie – nach dem Versuch der Kuppelei – erneut Kapital aus der Sexualität ihrer Tochter zu erwirtschaften trachtet. Wenn Julie auch ein Honorar für Therese vereinbaren möchte, sodass eine Form von Handel stattfinden würde, reagiert diese dennoch so verletzt, dass sie Julies Mutterqualitäten vollends negiert: „Sie war im besten Einvernehmen von ihrer Mutter geschieden und wußte tiefer als je, daß sie keine hatte.“ (TF S. 146) Auch wenn die Beziehung zwischen Mutter und Tochter an dieser Stelle des Romans als geschäftlich und der vorgeschlagene Handel durchaus als fair beschrieben werden kann, wird Therese dennoch als Ausgebeutete konstruiert, da kein Interesse der Mutter an Thereses Person an sich, sondern vornehmlich an dem Kapital, das sie in die Beziehung einbringt – in diesem Fall ihre Erfahrungen – präsentiert wird; Heidy Margrit Müller konstatiert daher Julies „Neigung zu deren [i.e. Thereses; Y.R.] Verdinglichung und Funktionalisierung.“[1022]

Momente, in denen Julie sich als liebevolle und herzliche Mutter etablieren kann, sind dagegen eher selten; wobei es eine Frage der auf Therese fokussierten Erzählperspekti-

[1021] Hans-Peter Kunisch konstatiert daher ein „Verbrauchsverhältnis, das die Mutter, in der Form eines ökonomisch verwertbaren Versuchs heimlich-parasitärer Lebens-Teilnahme, ihrer Tochter gegenüber angenommen hat“. Kunisch: Gefährdete Spiegel, S. 158.

[1022] Müller: Töchter und Mütter, S. 192f.

ve ist, ob diese tatsächlich derart rar sind oder schlicht nicht erzählt werden.[1023] Nach einem Besuch Thereses in Salzburg, währenddessen sich Julie als mütterlich-liebevoll zeigt (vgl. TF S. 167), lassen ihre Abschiedsworte „‚Küß mir deinen Buben.'" (TF S. 168) sie aufmerksamer, feinfühliger und liebevoller erscheinen als im Rest des Romans;[1024] zudem vermittelt sie so Empathie und Taktgefühl gegenüber der Tochter. Therese reagiert zunächst eher schüchtern, dann jedoch durchaus glücklich auf diese unvermutete Offenbarung Julies: „Therese errötete zuerst, dann lächelte sie, und als der Zug sich in Bewegung gesetzt hatte, nickte sie der Mutter zu wie einer neugewonnenen Freundin." (TF S. 168) Julies Worte wirken demnach als performative (Sprech-)Akte, die dem Mutter-Tochter-Verhältnis eine fast freundschaftliche Basis verleihen. Zugleich wird anhand dieses Abschieds deutlich, wie vorsichtig Therese sich Julie gegenüber verhält. Obwohl der Besuch herzlich verlaufen ist, vertraut Therese Julie das Geheimnis ihrer eigenen Mutterschaft nicht an. Und auch nach dem Gruß an Franz vergleicht Therese Julie mit einer Freundin, statt den Anfang einer positiven Mutter-Tochter-Beziehung zu konstatieren. Therese erweist sich demnach als zurückhaltend gegenüber Annäherungen ihrer Mutter; durch die Seltenheit der Herzlichkeit Julies und deren Verharren in üblichen Verhaltensmustern wird Thereses Vorsicht jedoch bestätigt.

Auch wenn Julie schließlich nach Wien zieht, um einerseits Anregungen für ihr literarisches Schaffen zu erhalten,[1025] andererseits um in der Nähe von Karls Familie zu leben, nähern Therese und ihre Mutter sich nicht weiter an. Die Protagonistin verpasst letztlich sogar Julies Beerdigung, da sie aus Angst vor Franz keine Information über ihren Aufenthaltsort hinterlässt. Dass Therese die Nachricht vom Tod der Mutter „mehr erschrocken als ergriffen" (TF S. 277) aufnimmt, spiegelt das distanzierte, eher kühle Verhältnis der beiden Frauen ein letztes Mal wider.

Ähnlich zurückhaltend gestaltet sich Thereses Verhältnis zu ihrem Bruder, von dem sie sich nach ihrem Umzug nach Wien entfremdet fühlt (vgl. TF S. 57). Zwar nähern sich

---

[1023] Auch Heidy Margrit Müller konstatiert, dass es „nicht leicht [ist], das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter gerecht zu beurteilen", da „Thereses Wahrnehmung und deren Darstellung selektiv, verzerrt, lückenhaft oder tendenziös sein könnten". Müller: Töchter und Mütter, S. 189.

[1024] Heidy Margrit Müller expliziert, dass Julies Verhalten nicht als konsistent einzuordnen ist und sich die so ergebenden Widersprüche „aufgrund der im Werk angebotenen Materialien höchstens partiell oder vermutungsweise erklären lassen." Müller: Töchter und Mütter, S. 189.

[1025] Wenn auch beispielsweise Melissa De Bruyker das literarische Schaffen Julie Fabianis als „eine Art von Eskapismus aus der ihr bekannten Welt" kategorisiert, ist dennoch zugleich Willa Elizabeth Schmidt zuzustimmen: „Contrary to her daughter, she ends her life fulfilled and apparently happy in her self-sufficiency." Bruyker: Das resonante Schweigen, S. 211. Schmidt: The Changing Role, S. 306.

die Geschwister zeitweise etwas aneinander an; dies jedoch vornehmlich, da Karl Therese mit seinem Parteikollegen Professor Wilnus bekannt machen möchte (vgl. TF S. 197f.). Auf diese Weise wiederholt Karl das kupplerische Verhalten der Mutter in Thereses Jugend; denn sowohl Julie als auch Karl wollen Therese nicht etwa versorgt oder glücklich wissen, sondern versuchen durch die Vermittlung Thereses an einen Mann die eigene wirtschaftliche bzw. soziale Lage zu optimieren. Hatte sich Julie finanzielle und materielle Unterstützung von Graf Benkheim erhofft, fokussiert Karl die Sicherung seines familiären Status, um seine politische Karriere vorantreiben zu können. Nachdem er seinen Nachnamen bereits zu Faber geändert hat (vgl. TF S. 160), würde die Hochzeit seiner Schwester ihre Mutterschaft (beinahe) legitimieren und derart keine Angriffsfläche für etwaige politische Gegner Karls bieten. Therese zieht eine Ehe zunächst zwar in Betracht, um eine solidere Basis für Franz zu schaffen (vgl. TF S. 202f.), entscheidet sich schließlich jedoch, den Antrag abzulehnen. Da Karl sich nun erneut von seiner Schwester zurückzieht (vgl. TF S. 207), wird nochmals deutlich, dass er eigennützig handelt und so weniger als umsorgender Bruder denn als kalkulierender Politiker präsentiert wird.

Diese Entscheidung sowie ihre Libertinage wirft Karl Therese in seiner Wut über eine Geldforderung Franz' vor (vgl. TF S. 263). Thereses ungebundenes Privatleben verfolgt der Bruder nicht nur bereits seit Thereses Jugend argwöhnisch (vgl. TF S. 264),[1026] sondern verbindet dieses zugleich mit ihrem Beruf, sodass er sie geradezu verleumdet: „Und mit den Mäderln da, was machst du denn mit denen? Lektionen –? Haha! Werden wahrscheinlich herangebildet zum Gebrauch für semitische Wüstlinge –?"[1027] (TF S. 263) Karl wertet demnach nicht nur Thereses Libertinage auf eine die Schwester beleidigende Weise ab, sondern klagt sie zusätzlich an, ihre Schülerinnen zu verkuppeln –

[1026] Melissa de Bruyker erkennt in dieser Anklage Karls den Grund dafür, dass er in der gemeinsamen Jugend „den Blick von ihr abwandte" und Therese „verstoßen hat." Diese These ist nachvollziehbar, auch wenn sich das schlechte Verhältnis zwischen den Geschwistern von Beginn des Romans an – und damit noch vor dem eigentlichen Beginn der Jugendliebe zu Alfred – manifestiert. Bruyker: Das resonante Schweigen, S. 208f.

[1027] Dieser Beleidigung ist zugleich eine antisemitische Spitze (gegenüber Wohlschein) inhärent, sodass Cristina Mattedi zugestimmet werden kann, dass es aufgrund seines offenen Antisemitismus „[d]ie Funktion der Gestalt des Karl Faber ist […], ein explizites politisches Moment, eine Tendenz der Jahrhundertwende und auch der folgenden Zeit zu repräsentieren." Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens", S. 125.

eine Beschuldigung, die nicht nur haltlos ist, sondern die Schwester erniedrigt.[1028] Therese wird demnach von Karl als eine Art Prostituierte und Kupplerin zugleich konstruiert; als Frau, die die Grenzen sozialer Normen überschreitet, sich komplett anhand ihres Begehrens ausrichtet und dieses obendrein zur finanziellen Versorgung nutzbar macht. Daher kann Melissa de Bruyker zugestimmt werden, dass Karl „die Funktion [hat], ein bestimmtes Verhältnis zu Therese zu illustrieren. Seine Blickweise beinhaltet ein soziales System, in dem Geschlechterrollen – sowie die Ideen, die sie *vertreten* – festliegen.“[1029] Ähnlich wie Doktor R... in „Von Paul zu Pedro“ repräsentiert Karl traditionelle bürgerliche Werte, die eine feminine Zurückhaltung verlangen und Formen von weiblicher Libertinage sanktionieren. Thereses Verstoß gegen die an sie gestellten Erwartungen wird folglich mit sozialer und emotionaler Ächtung durch den Bruder geahndet. Zugleich fungiert Karls Vorwurf als Sprechakt, den Therese nicht annimmt. Dadurch dass die Lesenden ihrer Perspektive folgen und daher die Anschuldigungen Karls relativieren können, erscheint die Heldin als vom Bruder missverstanden und erniedrigt. Dennoch schafft sie es, nicht in dieser Rolle der Unterlegenen zu verharren, sondern versucht eine Form der Gleichwertigkeit, wenn nicht gar Überlegenheit gegenüber dem Bruder zu konstituieren, indem sie diesen nicht das Gespräch beenden lässt, sondern den eintretenden Wohlschein, den Karl ebenfalls beschuldigt, in die Kuppelei involviert zu sein, als ihren Verlobten vorstellt. So verweigert sich Therese Karls Vorwurf nun aktiv, indem sie sich ihrerseits durch einen (performativen) Sprechakt als Verlobte Wohlscheins konstituiert. Diesen Status akzeptiert Wohlschein, indem er ihn durch sein Schweigen annimmt. Karls Unterstellung setzt Therese so die Vorführung einer gesicherten sozialen Position entgegen; er zeigt daraufhin zwar keine Änderung seiner abschätzigen Haltung, dennoch kann Thereses Eingreifen als Versuch der Selbstbehauptung gewertet werden.

Eine letzte Möglichkeit zur Kontaktaufnahme erhalten die Geschwister kurz vor Thereses Tod im Krankenhaus. Dass dennoch keine Aussprache stattfindet scheint korrelative Gründe zu haben, da einerseits Karl und seine Frau das Krankenhaus wieder verlassen, weil Therese sie nicht erkennt (vgl. TF S. 300). Die Kürze des Besuchs deutet jedoch

[1028] Auch Melissa de Bruyker weist auf die Unwahrheit der Beschuldigungen durch Karl hin: „Der Leser, der mit ihrer Perspektive vertraut ist, weiß, dass manche Vorwürfe gegenüber Therese zu Unrecht geäußert werden.“ Bruyker: Das resonante Schweigen, S. 209.
[1029] Ebd., S. 206, Hervorhebung im Original.

darauf hin, dass dieser lediglich eine Form der Pflichterfüllung darstellt. Andererseits nimmt Therese Alfred wahr, sodass ihre Perzeption als selektiv gewertet werden kann; sie umgeht also einen letzten Konflikt mit dem Bruder, indem sie sich dem Aufwachen in seiner Gegenwart verweigert.

Therese verstirbt demnach ohne familiären Beistand. Diese Isolierung von der Familie zeichnet sich in der Jugend bereits ab – zum einen durch die Erkrankung des Vaters als ihrer maßgeblichen Bezugsperson, zum anderen durch die Distanzierung von Mutter und Bruder – und verfestigt sich während ihres Erwachsenenlebens. Zwar geht mit der Lösung von der Mutter auch eine zeitweise positive Ebene im Mutter-Tochter-Verhältnis einher; dies jedoch weder langfristig noch durchweg fürsorglich oder am Gegenüber interessiert, sodass Therese häufig als Unterlegene, in Varianten der Opferrolle konstruiert wird. Ihr Begehren spielt dabei eine nicht unwesentliche Rolle, da Therese einerseits die Kuppelei-Versuche von Mutter und Bruder zugunsten einer autonomen Partnerwahl ablehnt und derart den Ärger des jeweiligen Familienmitglieds auf sich zieht. Andererseits erfährt Therese Kränkungen dadurch, dass ihre Mutter Thereses Begehren literarisch zu verwerten trachtet und daher vornehmlich geschäftliches Interesse an ihr zeigt sowie durch die Missbilligung ihrer Libertinage durch den Bruder, der es bevorzugen würde, wenn Therese ihr Begehren auf einen Ehemann fokussiert. Insgesamt kann Therese daher als familiär ortlos bezeichnet werden, da sie innerhalb ihrer Ursprungsfamilie keine Position einnehmen kann, in der sie sich geschätzt, integriert und geliebt fühlt.

9.2.2 Therese als Berufstätige

Wie eingangs erläutert ist Thereses Berufswahl einerseits durch ihre schulische Bildung, andererseits durch die gesellschaftliche Bewertung weiblicher Erwerbstätigkeit stark eingeschränkt. Ihre Sorge um ein ausreichendes Einkommen ist ein zentraler Aspekt ihrer Lebensgestaltung, der außerdem mit anderen Lebensbereichen Thereses korreliert, da ihr Beruf als Gouvernante nur unzureichend von ihrem Privatleben zu trennen ist; aufgrund der speziellen Beschaffenheit dieser Tätigkeit verfügt Therese schließlich nur begrenzt über Freizeit. Dies betrifft zum einen die Einschränkung ihrer sozialen Kontakte, zum anderen Thereses Verhältnis zu ihrem Sohn. Sich aus diesem Beruf ergebende Schwierigkeiten präsentiert außerdem Clara Viebig in ihrem Roman „Die mit den tau-

send Kindern“ (Erstausgabe 1929) anhand unterschiedlicher Lehrerinnen-Figuren, die jeweils verschiedene, mit dieser Erwerbstätigkeit verbundene Motive repräsentieren, von denen Therese ebenfalls betroffen ist.[1030]

Thereses Berufseinstieg ist von häufigen Wechseln ihrer Anstellungen gekennzeichnet, die Therese nicht nur bei ihren Arbeitgebern, sondern auch in ihren eigenen Unzulänglichkeiten begründet sieht, die ihr die Integration in die jeweiligen Familien erschweren: Als (intuitiv) pflegende, umsorgende, wenn nicht gar aufopferungsvolle Tätigkeit mit Vorbildcharakter für die jeweiligen Schützlinge, basiert der Beruf der Gouvernante wie zu Beginn dieser Arbeit erläutert auf Tugenden, die die Bourgeoisie dem typischen weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ zuordnet. Thereses selbst eingestandene Ungeduld und Gleichgültigkeit den Kindern gegenüber (vgl. TF S. 54f.) widersprechen demnach sowohl den Anforderungen an ihren Beruf als auch an ihre Femininität, sodass die Diskrepanz zwischen Thereses Selbstanspruch und der textweltlichen Realität die Protagonistin selbst überrascht. Daher ist hervorzuheben, dass Therese die Erwartungen der Gesellschaft an pflegende Weiblichkeit teilt, während sich ihre Handlungen beispielsweise bezüglich des Sexualverbots deutlich von bürgerlichen Vorstellungen unterscheiden.

Thereses Internalisierung tradierter sozialer Werte zeigt sich außerdem anhand ihres Hochmuts (vgl. TF S. 54f.), der dazu führt, dass sie aufgrund ihrer Abstammung kaum Freundschaften zu ihren Berufsgenossinnen knüpft, obwohl ihr bewusst ist, dass sie eine äquivalente gesellschaftliche Situation mit diesen teilt (vgl. TF S. 175). Einerseits wird dieses Überlegenheitsgefühl dadurch genährt, dass einige Arbeitgeber ihre Herkunft als Qualitätsmerkmal sowie Einstellungskriterium anerkennen (vgl. z.B. TF S. 60), andererseits macht sich die Protagonistin ihren adligen sowie militärischen Familienhintergrund selbst immer wieder bewusst. Dieser stete (z.T. innerliche) Hinweis kann als performativer Akt gewertet werden, durch den Therese sich entgegen der sozialen Verortung einer Gouvernante als Überlegene markiert. Die beständige Wiederholung verweist auf die Instabilität der Norm sowie der Selbstkonfiguration, die stets erneuert werden muss.

[1030] Thematische Parallelen zu in „Therese“ präsentierten Themenkomplexen lassen sich in Marie-Luises Entscheidung für Unabhängigkeit, Frau Halbhaus’ Belastung durch die Kombination von familiären sowie beruflichen Verpflichtungen, Margas Form von Libertinage sowie Fräulein Ebertz’ Tod durch den (Zieh-)Sohn finden.

Durch diesen Habitus der Protagonistin wird ihre Eingliederung in die Arbeitgeberfamilien dahingehend erschwert, dass sie bezüglich ihrer Herkunft z.T. gleichwertig mit ihren Arbeitgebern gestellt ist, durch das Angestelltenverhältnis jedoch eine Unterlegenheit evoziert wird. Außerdem ist es diesem Beruf generell eigen, dass die Gouvernante in „einem nicht genau ausgegrenzten Zwischenbereich zwischen Dienstboten und Herrschaft“[1031] verortet ist, sodass Therese weder Freundschaften mit den Dienstboten pflegt, noch ganz in die Arbeitgeber-Familie integriert ist, da „[d]ie vorgetäuschte Familiarität […] nicht der Wirklichkeit“[1032] entspricht. Aufgrund dieser Zwischenposition sowie der internalisierten Werte schafft Therese es nicht, ihren eigenen Stellenwert zu schätzen sowie sich gewinn- und glückbringend in der bürgerlichen Gesellschaft zu verorten, sodass diesbezüglich ein Teil ihrer Ortlosigkeit evident wird.

Diese Aspekte führen dazu, dass die Protagonistin die „Kläglichkeit“ (TF S. 55) ihrer Situation als derart erdrückend empfindet, dass sie über Prostitution nachdenkt: „So bot sich ihrer ermüdeten und enttäuschten Seele von allen Formen der Liebe gerade die gewerbsmäßige als die reinlichste und anständigste dar.“ (TF S. 58) Die zugleich selbstgesetzte Frist von einer Woche zeigt jedoch, dass entgegen der theoretischen Überlegungen praktische Hemmnisse bestehen; zumal sie diesen Gedanken nie umsetzt (vgl. TF S. 135). Dennoch behandelt Agnes Leutner, die offenbar selbst als Prostituierte arbeitet, Therese bei einem Besuch, „als wäre sie ihresgleichen“ (TF S. 284). Wenn diese Unterstellung auch zunächst Entsetzen bei Therese auslöst (vgl. TF S. 284), modifiziert sie ihre anfängliche Ablehnung jedoch, indem sie den der Beziehung zu Wohlschein inhärenten Tauschcharakter – das Akzeptieren von finanzieller Unterstützung als Gegenleistung für sexuelle Verfügbarkeit – anerkennt und so der Prostitution beiordnet. Damit minimiert Therese die Diskrepanz zwischen Agnes’ und ihrer eigenen Handlungsweise: „Es war ja wirklich kein so ungeheurer Unterschied zwischen Agnes und ihr. Hatte sie sich Herrn Wohlschein am Ende nicht auch verkauft?“[1033] (TF S. 285) Der Vergleich ihres Verhältnisses zu Wohlschein mit Prostitution lässt den zu Beginn dieser Arbeit skizzierten Warenwert weiblicher Sexualität evident werden und entlarvt damit einen

[1031] Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 23.
[1032] Ebd., S. 23.
[1033] Auch Elsbeth Dangel verweist auf den hier evident werdenden Tauschcharakter: „Noch direkter wird die Gleichsetzung von Ehe und käuflicher Liebe, wenn Therese sich als Verlobte des ungeliebten Wohlscheins mit der Prostituierten Agnes vergleicht“. Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 171.

Teilaspekt bourgeoiser Doppelmoral, sodass in Thereses Argumentation eine Parallele zu den Thesen der „Von Paul zu Pedro"-Protagonistin offenbar wird.

Eine Verbindung von Liebes- und beruflicher Beziehung findet tatsächlich statt, wenn Therese eine Affäre mit ihrem Arbeitgeber Herrn Rottmann eingeht, während dessen Frau sich auf einer Konzertreise befindet (vgl. TF S. 161). Als Frau Rottmann von der Liebschaft erfährt, beschimpft sie Therese und kündigt schließlich deren Anstellung, ohne dass ihr Ehemann sich in irgendeiner Form in den Konflikt einbringt, sodass Cristina Mattedi zuzustimmen ist, dass Herr Rottmann Therese lediglich „als Sexualobjekt benützt, in der Zeit, als seine Frau nicht zu Hause ist"[1034]. Sowohl Therese als auch Herr Rottmann überschreiten mit dieser Beziehung die eingangs vorgestellten soziale Normen, die sich nicht nur auf eheliche Treue, sondern auch auf ihre sozialen Rollen als Gouvernante einerseits und Familienvater andererseits beziehen, denn „für den Hausherrn und seine Söhne waren die fiktiven ‚ältesten Töchter' als Liebes- oder Sexualobjekt tabu."[1035] Während sexuelle Verhältnisse mit Dienstmädchen oder Haushälterinnen in der Regel stillschweigend geduldet werden, ist es die geforderte Integrität sowie die Vorbildfunktion der Gouvernante für die Töchter der Familie, die derartige Beziehungen zu Hauslehrerinnen untersagen, denn „die Erzieherin der Kinder mußte über jeden Verdacht einer unerlaubten Beziehung erhaben bleiben. Ein Vater oder älterer Bruder, der dieses Tabu verletzte, brachte Schande über sich und seine Familie."[1036] Daher wird zum einen deutlich, dass Therese die mit ihrem Beruf verbundenen Reglementierungen dadurch überschreitet, dass sie ihr Begehren auslebt. Wird der Beginn der Affäre als performativer Akt gewertet, konstituiert Therese sich als Geliebte, ohne zugleich ihre Position als Gouvernante zu verlassen, sodass ein Konflikt zwischen den von Therese zu vermittelnden Werten und ihrem praktischen, an ihrem Begehren orientierten Handeln entsteht. Zum anderen ist es ausschließlich Therese, nicht etwa auch Herr Rottmann, die in dieser Konstellation die Konsequenzen der Grenzüberschreitung trägt, sodass auch anhand dieser Situation die Folgen bürgerlicher Doppelmoral explizit werden. Erwähnenswert ist außerdem, dass Thereses Negation bürgerlicher Moralvorstellungen eine individuelle ist, mit der keinerlei politische Ambitionen – etwa im Zusammenhang

[1034] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens", S. 62.
[1035] Hardach-Pinke: Die Gouvernante, S. 244.
[1036] Ebd., S. 244.

mit der eingangs dargestellten bürgerlichen Frauenbewegung – verbunden sind; dies ganz im Gegensatz zu ihrem politisch engagierten Bruder.

Weitere Korrelationen von Thereses Berufs- und Liebesleben ergeben sich durch die Annäherungsversuche Herrn Trübners (vgl. TF S. 161), des Bankdirektors (vgl. TF S. 180) oder auch einer nicht weiter benannten Arbeitgeberin, aufgrund derer Therese sich sogar genötigt fühlt, ihre Tür über Nacht zu verschließen (vgl. TF S. 128). Thereses Weiblichkeit wird demnach auch von einem Teil ihrer Arbeitgeber nicht negiert, die die Protagonistin nicht etwa als geschlechtsneutrale Erzieherin der eigenen Kinder bewerten, sondern als potenzielle Sexualpartnerin wahrnehmen. Thereses libertinäres Potenzial wird demnach auch von ihren Arbeitgebern erkannt, obwohl es in Kontrast zu ihrem Erziehungsauftrag steht.

Die Schwierigkeit, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Nähe und Distanz zu finden, bezieht sich außerdem auch auf die jeweiligen Schützlinge, da die stete Präsenz in der Familie und die tägliche Fürsorge eine Art mütterliches Verhältnis der Gouvernante zu den Kindern ihrer jeweiligen Arbeitgeber evoziert. Therese macht während ihrer Anstellung bei einer Kaufmannsfamilie sogar die Erfahrung, dass sie den 7-jährigen Sohn „geradesosehr, ja, noch mehr liebte als ihr eigenes [Kind]." (TF S. 138) – eine Situation die zwar Schuldgefühle auslöst, aber kaum vermeidbar ist, da Therese durch die alleinige Sorge für den Unterhalt ihres Sohnes auf Dienstverhältnisse angewiesen ist, die wiederum durch die dauerhafte Präsenz eine Nähe zu den jeweiligen Schützlingen und gleichzeitig eine Distanz zum eigenen Sohn produziert. Mütterlichkeit wird demnach als durch stetig zu wiederholende performative Akte herstellbar präsentiert; wobei mittels der Bevorzugung fremder Kinder gegenüber dem kaum anwesenden leiblichen Kind ein natürliches Vorhandensein von Mütterlichkeit gegenüber eigenen Kindern (quasi als weiblicher Wesenskern) negiert wird. Durch Thereses Zwiespalt wird demnach eine zentrale Qualität des weiblichen ‚Geschlechtscharakters' angezweifelt.

Da – trotz dieser engen Bindung an die Schützlinge – Dienstverhältnisse jederzeit kündbar sind, entsteht eine Unsicherheit und Unverbindlichkeit, die für Therese mit Verletzbarkeit einhergeht. Daher plant die Protagonistin, ein zu starkes emotionales Engagement zu vermeiden, indem sie versucht, „die Elemente von Fremdheit und Vertrautheit, die beide gewissermaßen das Wesen ihres Berufes ausmachten, gegeneinander auszugleichen und in das richtige Verhältnis zu bringen." (TF S. 149) Als Be-

wältigungsstrategie dieses Dualismus' wird „eine Art von kühler Mütterlichkeit, die sie beinahe nach Belieben ein paar Grade höher oder niedriger stellen konnte" (TF S. 149) genannt; wobei festzuhalten ist, dass Mütterlichkeit in der Regel mit (Gefühls-)Wärme assoziiert wird, sodass die hier erwähnte Kälte das bürgerliche Verständnis von Mütterlichkeit gleichsam kontrastiert. Auch diesbezüglich wird Mütterlichkeit demnach als performativ herstellbar und in graduellen Abstufungen bewusst steuerbar präsentiert.
Thereses Anstellung bei Familie Knauer verdeutlicht allerdings die Grenzen dieser Strategie, da die Protagonistin den 9-jährigen Robert „mit einer Zärtlichkeit in ihr Herz [schließt], wie sie sie noch keinem ihrer Zöglinge gegenüber empfunden hatte" (TF S. 168f.) und die zu einer großen Enttäuschung bei Thereses Abschied führt (vgl. TF S. 175). Therese konstruiert sich demnach zwar als souverän und beherrscht; die textweltliche Realität verdeutlicht jedoch, dass für die Protagonistin eine derart rationale Kontrolle ihrer Emotionen praktisch nicht umsetzbar ist. Wenn sie auch generell dazu fähig ist, Nähe und Distanz in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen, ist sie dennoch nicht frei von unkontrollierten, spontanen Emotionen gegenüber einigen Schützlingen. Dem postulierten performativen, beinahe mechanischen Einstellen der Gefühle wird so eine menschliche Schwäche entgegengesetzt, die Emotionen als nicht vollends regulierbar zeigt.
Auch Thereses eigene Mutterschaft ist eng mit ihrem Beruf veknüpft. So verliert sie „schon mit Rücksicht auf die beiden Mädchen" (TF S. 100) ihre – v.a. auch perspektivisch – dringend benötigte Anstellung, als ihre Schwangerschaft physisch sichtbar wird. Aus der Situation als Alleinerziehende ergibt sich jedoch die Notwendigkeit stetigen Erwerbs, sodass Therese kurz nach der Geburt ihre Tätigkeit als Gouvernante wieder aufnimmt, um keine zu große Versorgungslücke entstehen zu lassen. Die Doppelbelastung durch Mutterschaft und Berufstätigkeit, die oben beschriebenen emotionalen Strapazen und schließlich auch der weiterhin notwendige Wechsel der Arbeitgeber, der keine konstante Sicherheit erlaubt, erzeugen einen „Charakter der Sysyphos-Arbeit [sic! Y.R.] [, der] […] mittels der repetitiven Sprachmelodie herausgestrichen"[1037] wird. Therese versucht daher, ihre berufliche Situation zu verändern und zieht schließlich – auf Sylvies Rat hin – zusammen mit dem sich immer auffälliger verhaltenden Franz in ein

[1037] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens", S. 159.

möbliertes Zimmer, um fortan Privatlektionen zu geben und sich zugleich um ihren Sohn kümmern zu können.

Mit dem Umzug in eine eigene Wohnung geht für Therese einerseits eine größere Unabhängigkeit, andererseits aber auch eine gesteigerte Nähe zu Franz sowie neue Hoffnung auf eine positive Entwicklung ihres Kindes und schließlich auch das Gefühl von Behaglichkeit einher (vgl. TF S. 195). Von den neuen Lebensumständen motiviert, bildet sie sich in ihrer Freizeit selbst weiter (vgl.TF S. 206) und etabliert sich derart – auch ohne die entsprechenden Zertifikate – als Privatlehrerin für Einzelunterricht sowie für Kurse (vgl. TF S. 219). Therese überzeugt daher nicht mehr vornehmlich durch ihre Abstammung, sondern durch selbst erworbenes Wissen, sodass eine qualitative Verschiebung der Einstellungsgrundlage von sozialen Kriterien hin zu fachlichen Kompetenzen konstatiert werden kann. Statt der vorausgesetzten Form ‚geistiger Mütterlichkeit', zu der sie sozusagen qua Geschlecht als prädestiniert erachtet wird, erarbeitet Therese sich nun Fachwissen, das zwar immer noch im Rahmen eines für Frauen als adäquat angesehenen Berufs zu verorten ist, aber durch das Selbststudium einen über intuitive Pflege hinausgehenden fachlichen Rahmen erhält. Therese nähert sich damit einem als dem männlichen ‚Geschlechtscharakter' beigeordnetem Kriterium an. Zwar unternimmt die Heldin diese selbstorganisierten Weiterbildungsmaßnahmen zum Teil auch während ihrer Arbeit als Gouvernante (vgl. TF S. 121),[1038] der Unterricht der jeweiligen Zöglinge ist jedoch nie ihre alleinige Aufgabe, sondern stets in einen weiter gefassten Rahmen von Betreuung eingebettet. In ihrem neuen Aufgabenfeld ist der Fokus der Arbeit nun auf das Unterrichten gesetzt, sodass Thereses Anspruch an ihre Arbeit und die damit einhergehende Schulung eng an ihre Selbstwahrnehmung als Fachkraft geknüpft ist. Diese stellt sie durch die als einen performativen Akt zu wertende Weiterqualifizierung her.

Im Zusammenhang mit der größeren Autonomie entsteht für Therese allerdings auch eine Form von Einsamkeit, die sie das Zusammenleben mit den jeweiligen Arbeitgeberfamilien in der Rückschau „fast wehmütig" (TF S. 220) bewerten lässt. Lediglich

[1038] Cristina Mattedi erläutert anhand der Weiterqualifikationen Thereses ambivalentes Empfinden bezüglich ihres Berufs: „[S]ie empfindet die Berufssituation und die Arbeitsbedingungen meist als hart, der Beruf an sich aber, das Lehren und Erziehen, macht ihr Spaß, und sie erfährt darin eine gewisse Selbsterfüllung. Wenn die Arbeitsbedingungen einigermaßen gut sind, investiert sie viel Energie ins Lehren und bildet sich selbst weiter". Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens", S. 64.

zu ihrer Schülerin Thilda Wohlschein entwickelt die Protagonistin eine besondere Verbundenheit[1039], zumal sie eingesteht, „daß sie die Kleine liebte und daß sie sie gewissermaßen unglücklich liebte.“[1040] (TF S. 220) Die betrübte Bewertung dieser Liebe wird auf Thildas Verschlossenheit, Distanziertheit und Unnahbarkeit zurückgeführt, mittels derer sie sich als emotional stabiler, weniger verwundbar und überlegen präsentiert (vgl. TF S. 220f.).[1041] Durch den privaten Kontakt zu Thilda lernt Therese ihren späteren Verlobten Siegmund Wohlschein, Thildas Vater, kennen, der ihr schließlich eine monatliche finanzielle Unterstützung anbietet, um ihren Unterhalt zu sichern, da Thereses Einkommen nun von der Anzahl ihrer Schülerinnen sowie der absolvierten Unterrichtsstunden abhängt und somit Schwankungen unterlegen ist. Therese lehnt diese Form der Hilfestellung jedoch mit der Begründung ab, dass es „ihr Stolz [sei], ihr einziger Stolz vielleicht, daß sie zeitlebens mit ihrem Berufe sich selbst und lange genug auch ihren Sohn habe erhalten können.“ (TF S. 251) So wird der hohe Stellenwert, den Thereses Berufstätigkeit für sie einnimmt, deutlich, denn ihr Beruf sichert zum einen ihre Autonomie, indem sie nicht auf die Finanzierung eines (Ehe-)Manns angewiesen ist und dementsprechend nicht in dessen Verfügungsgewalt steht, zum anderen wird die materielle Versorgung ihres Sohns als Teil ihres Status als Mutter angeführt. Therese gewinnt also dadurch Selbstwertgefühl, dass sie den Lebensunterhalt für sich und Franz selbst erwirtschaftet.

Erst durch eine längere Erkrankung, aufgrund derer sie zeitweise nicht unterrichten kann, ist die Protagonistin genötigt, eine Monatsrente ihres Liebhabers anzunehmen (vgl. TF S. 251). Während eines Gesprächs über die Verlobung des Paars äußert Wohlschein zusätzlich den Wunsch, dass Therese den Umfang ihrer Lektionen einschränkt. Zwar reagiert die Protagonistin zunächst ablehnend auf diesen Vorschlag, geht schließ-

---

[1039] Heidy Margrit Müller hebt hervor, dass die Protagonistin mit Thilda „die intensivsten positiven Gefühle [verbindet], die sie, Therese, einer Frau gegenüber aufbringen kann“. Müller: Töchter und Mütter, S. 193.

[1040] Auch wenn Thilda ihre Sympathie für Therese nicht verbalisiert, äußert Sigmund Wohlschein jedoch, dass Thilda „eine ganz besondere Zuneigung“ (TF S. 245) für Therese empfinde; diese bringt sie beispielsweise durch Einladungen zum Essen, Geschenke, ihren Segen für die Ehe zwischen Therese und Wohlschein und schließlich auch den (wenn auch verspäteten) Blumengruß auf Thereses Grab zum Ausdruck.

[1041] Elsbeth Dangel verbindet diese von Thilda sowie Richard ausgestrahlte Distanz mit Thereses Wunsch nach Nähe: „Thereses Sehnsucht nach Nähe ist paradoxerweise immer auf die Ferne gerichtet, erst die Ferne verspricht eine vollkommene Nähe, die aber unerreichbar ist. Diese Ferne ist der metaphysische Raum des Romans, sie verheißt das Glück, das, in die Nähe geholt, zurückweicht.“ Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 107.

lich aber doch darauf ein, indem sie eine neue Lektion ablehnt und bereits bestehende Unterrichtsstunden herabsetzt, „was Wohlschein fast wie eine ihm erwiesene Gefälligkeit zur Kenntnis nahm“ (TF S. 257). Indem Therese ihre finanzielle Selbstversorgung und damit verbunden ihre Unabhängigkeit einschränkt, begibt sie sich in eine erste Form der Abhängigkeit vom zukünftigen Ehemann und bereitet sich derart auf die Rolle als Ehefrau vor. Daher kann die Verringerung der Lektionen als performativer Akt gewertet werden, durch den Therese sich an ihren zukünftigen Status annähert. Diesen kann sie durch den plötzlichen Tod Wohlscheins jedoch nicht einnehmen und bleibt so weiterhin auf Selbstversorgung angewiesen, wobei sich ihre wirtschaftliche Situation zum Ende des Romans stetig verschlechtert.

Insgesamt wird zum einen deutlich, dass Therese auch bezüglich ihrer Berufstätigkeit als Opfer konstruiert wird, das es nur zeitweilig schafft, sich von dieser Rolle sowie den bedrückenden Lebensumständen und finanziellen Nöten zu befreien; ihre soziale Ortlosigkeit kann als Teil dieses Verhaltensmusters bewertet werden. Zum anderen wird Thereses Begehren auch innerhalb ihrer Berufstätigkeit evident. Ihre Libertinage wird einerseits durch einen Teil ihrer Arbeitgeber anerkannt, indem diese sie als Sexualwesen wahrnehmen und ihrerseits begehren. Andererseits wird Thereses Sinnlichkeit sanktioniert, wenn sie die alleinige Verantwortung für die Affäre mit Herrn Rottmann tragen muss oder aufgrund ihrer Schwangerschaft gekündigt wird.

9.2.3 Die Konstruktion Thereses als Geliebte

Ebenso wie das berufliche Leben ist auch Thereses Liebesleben nicht von einer kontinuierlichen Bindung gekennzeichnet. So geht die Protagonistin diverse Beziehungen differenter Dauer sowie Intensität zu verschiedenen Männern ein, sodass sich ihre Libertinage als Reihung heterogener Beziehungsarten manifestiert.[1042] Aufgrund der auf Therese fokussierten Erzählperspektive können Intentionen und Überlegungen der Partner Thereses lediglich aus Thereses Sicht betrachtet werden; diese reicht jedoch aus, um zu analysieren, wie die Protagonistin sich als Geliebte konstituiert.

[1042] Martin Swales verweist diesbezüglich auf eine Ähnlichkeit Thereses zu Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“: „Wie Therese im gleichnamigen Roman, oszilliert Else zwischen verschiedenen Existenzmöglichkeiten: denen der bürgerlichen Ehe, des begehrten Verkaufsobjektes, der Dirne.“ Swales: Arthur Schnitzler, S. 430.

Thereses Jugendliebe Alfred Nüllheim rückt zu einem Zeitpunkt des Romans in den Vordergrund, „als der Vater daraus verschwindet, deutlich als Substitut, als neues Angebot der Zugehörigkeit“[1043]. Wenn Therese und Alfred sich auch zeitweise aus den Augen verlieren, ihre Beziehung festigen und wieder lösen, bleibt Alfred Therese bis zu ihrem Tod freundschaftlich verbunden und bildet damit eine der wenigen Konstanten in ihrem Leben. Diese Beziehung beginnt recht harmlos, indem Alfred seine Besuche bei Familie Fabiani zu Spaziergängen mit Therese ausdehnt und die Heldin sogar in die Klinik begleitet, in der ihr Vater inzwischen lebt. Alfred nimmt diesen für Therese aufreibenden und schmerzlichen Besuch jedoch ausschließlich aus seiner Perspektive als angehender Mediziner wahr (vgl. TF S. 15), ohne ihre Emotionen zu bemerken, sodass die „Gefühlskälte und […] [der] Egoismus Alfreds“[1044], die Cristina Mattedi u.a. als Grund für das spätere Scheitern dieser Liebschaft erkennt, hier zum ersten Mal offenbar werden.

Trotz seiner bloß schüchternen Annäherungsversuche geht Alfred davon aus, mit Therese verlobt zu sein, während Therese die gemeinsamen Zukunftsaussichten deutlich nüchterner bewertet, indem sie sich bewusst macht, „daß sie beide nur Kindereien redeten und daß aus der Sache niemals etwas werden könnte“ (TF S. 21f.).[1045] Dennoch plaudert die Protagonistin auf den täglichen gemeinsamen Spaziergängen „von einer Zukunft, an die Therese nicht glaubte.“ (TF S. 22) Mittels performativer Sprechakte nimmt Therese demnach eine Rolle ein, die Alfreds Verlangen nach einem Gleichklang zwischen den beiden Jugendlichen erfüllt, ohne ihre Vorbehalte zu vergessen. Sie präsentiert sich damit als reflektierter als ihr Partner, indem sie ihre Skepsis bezüglich der Dauerhaftigkeit der Liebe nicht äußert, sondern diese für sich behält, um bewusst Harmonie zu erzeugen. Ähnlich wie die „Von Paul zu Pedro“-Protagonistin versucht Therese also den Verlauf dieser Liebschaft durch performative Akte zu lenken. Derart ergibt sich ein emotionales Gefälle zwischen den beiden Jugendlichen, durch das Therese sich insgesamt als überlegene Partnerin innerhalb dieser Beziehung manifestiert.

[1043] Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 49.
[1044] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 76.
[1045] Elsbeth Dangel expliziert, dass bereits Alfreds Nachname als Hinweis darauf gelesen werden kann, dass er das Versprechen (bürgerlicher) Sicherheit nicht einlösen wird: „Doch Nüllheims Name enthält einen ironischen Verweis: er wird Therese kein Heim bieten können.“ Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 50.

Weitere Differenzen zwischen Therese und Alfred sind hinsichtlich ihrer moralischen Werte erkennbar: Therese konstatiert selbst eine Diskrepanz ihrer an Alfred gerichteten Wünsche,[1046] da sie einerseits bemängelt, dass dieser „sich ihr gegenüber nicht gewandter und verwegener anstellte“ (TF S. 23), sich andererseits diese Annäherung nicht gefallen ließe (vgl. TF S. 23). Als Grund für diese Zurückweisung nennt sie nicht etwa gesellschaftliche Richtlinien, sondern Attraktivität und Interesse, das z.B. ihr späterer Liebhaber Max im Gegensatz zu Alfred in ihr auslöst. Therese reflektiert so bereits als Jugendliche über unterschiedliche Formen von Liebe sowie Liebesbeziehungen, während sich Alfred ausschließlich an konventionellen Mustern orientiert. Dabei legt er in deutlich höherem Grad als Therese Wert auf Integrität, sodass er sie beispielsweise erst dann in ein vornehmes Hotel zum Essen einlädt, wenn seine Familie verreist ist und er daher keine Konsequenzen befürchten muss (vgl. TF S. 29). Therese ist von dieser Vorsicht, die immerhin zugleich auch sie und ihren Ruf schützt, ebenso enttäuscht wie von seinem Vorschlag, den Abend in einem Kaffeehaus ausklingen zu lassen, da sie selbst es vorgezogen hätte, wenn sich das Paar während einer Kutschfahrt körperlich näher gekommen wäre (vgl. TF S. 31). Ihr Gefühl der Sehnsucht und ihr Wunsch nach Ungestörtheit deuten darauf hin, dass die Protagonistin sexuell aktiv werden möchte, während Alfred sich ihr nur schüchtern nähert. So erweist Therese sich sowohl durch ihre Emotionen als auch durch die Reflexion des different vorangeschrittenen Reifeprozesses als souverän: „Um wieviel älter erschien sie sich doch als er.“ (TF S. 22)

Bedingt von ihrer leidenschaftlichen Affäre mit Max, beantwortet Therese Alfreds liebevolle Briefe nach dessen Umzug „auch ihrerseits viel zärtlicher und leidenschaftlicher […], als sie früher überhaupt fähig gewesen wäre.“ (TF S. 42) Die Beziehung zu Max wirkt demnach positiv auf Thereses Gefühle für Alfred; zumal sie ihre Emotionen für Max auf Alfred zu projizieren scheint (vgl. TF S. 42). Als Alfred von dieser Liebschaft erfährt, trennt er sich umgehend von Therese, schreibt ihr jedoch weiterhin Briefe „in einem ganz neuen Ton; mit Vorwürfen, mit Beschimpfungen“ (TF S. 47). Dass Therese keinen dieser Briefe beantwortet, aber in Unruhe gerät, wenn mehrere Tage lang kein neuer Brief eintrifft, kann einerseits so interpretiert werden, dass Therese sich durch die wütenden Briefe Alfreds dessen Eifersucht und (fehlgeleiteter) Liebe versichern möch-

[1046] Diese „Ambivalenz Thereses“ führt Cristina Mattedi neben der bereits erwähnten Gefühlskälte Alfreds als weiteren Grund für das Scheitern der Beziehung an. Vgl. Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 76.

te. Andererseits können diese als (verdiente) Strafe für Thereses Untreue gelesen werden. Als Karl Alfred in einem seiner Briefe jedoch als „wohlgelaunt, vortrefflich aussehend und sehr elegant gekleidet“ (TF S. 47) beschreibt, interpretiert Therese dessen zornige Briefe „als komödiantisch und verlogen“ (TF S. 47). Die Protagonistin durchschaut Alfreds Verhalten demnach als Pose und beendet die Jugendliebe spätestens durch das Verbrennen der Briefe – als performativer sowie symbolischer Akt – endgültig auch ihrerseits.

Gabrielle Gross konstatiert bezüglich Thereses Affäre mit Max: „Dieser Mann tritt nicht nur an Alfreds Stelle, er ersetzt Therese vor allem den Vater.“[1047] Die Verknüpfung zu Hubert Fabiani wird zunächst durch den militärischen Hintergrund beider Männer evident. Auf der Grundlage der Ausführungen Sigmund Freuds zur Objektfindung ist diese am Bild des Vaters orientierte Partnerwahl eine durchaus übliche:

> Es ist ein deutlicher Nachklang dieser Entwicklungsphase [i.e. die inzestuöse Fixierung der Libido; Y.R.], wenn die erste ernsthafte Verliebtheit des jungen Mannes, wie so häufig, einem reifen Weibe, die des Mädchens einem älteren, mit Autorität ausgestatteten Manne gilt, die ihnen das Bild der Mutter und des Vaters beleben können. In freierer Anlehnung an diese Vorbilder geht wohl die Objektwahl überhaupt vor sich.[1048]

Deutlich erfahrener und selbstsicherer als Alfred erweckt er Thereses Aufmerksamkeit über den Status des Leutnants hinaus durch seine Ausstrahlung: Therese und Max versichern sich ihres gegenseitigen Interesses bereits durch Blicke, bevor sie sich persönlich kennen lernen (vgl. TF S. 18), sodass diese Beziehung von Beginn an auf einer wechselseitigen Anziehungskraft basiert. Durch diese wird Therese sich bewusst, „daß zuweilen ein Blick, rasch auf der Straße gewechselt, zwei Menschen verschiedenen Geschlechts enger aneinander zu knüpfen vermochte als ein stundenlanges, inniges, von Zukunftsgedanken durchwebtes Zusammensein.“ (TF S. 23) Die auf emotionaler Zuwendung beruhende Liebe zu Alfred wird demnach von der Affäre mit Max, in der das Begehren fokussiert wird, kontrastiert. Ähnlich wie die „Von Paul zu Pedro“-Briefschreiberin expliziert also auch Therese eine Trennung von emotionaler und physischer Liebe.

Die Beziehung zu Max beginnt dementsprechend leidenschaftlich, wobei Therese seinen Anblick nahezu verklärt und v.a. die militärischen Details seines Aussehens hervor-

[1047] Gross: Der Neid der Mutter auf die Tochter, S. 79.
[1048] Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, S. 129.

hebt: „[D]ie gelben Aufschläge seines Waffenrocks leuchteten so hell, als wären es die schönsten Farben in der ganzen Welt.“ (TF S. 41) Im Gegensatz zu Thereses häuslicher Situation stehen bei dieser Begegnung Helligkeit und Freude im Vordergrund: „Und auch seine Augen, sein ganzes Gesicht leuchtete auf.“ (TF S. 41) Die Protagonistin selbst konstituiert sich wie berauscht – „Hatte er ihren Namen geflüstert oder nicht? – sie wußte es kaum.“ (TF S. 41) – und verbindet die Geschehnisse mit Magie (vgl. TF S. 41). Therese präsentiert sich demnach nicht als unschuldig Verführte, sondern lässt sich von ihrem Begehren leiten und entscheidet sich damit aktiv für eine sexuelle Initiation außerhalb des sozial für sie vorgesehenen Rahmens und damit zugleich ohne Rücksicht auf etwaige gesellschaftliche Konsequenzen. Therese manifestiert sich demnach bereits hier als libertinär.

Indem Max die Liebschaft schrittweise in die Öffentlichkeit trägt, versäumt er es, Thereses Ruf durch Geheimhaltung der Affäre zu schützen und setzt seine Partnerin einer Taxierung durch die Gesellschaft aus. Thereses traurige und beschämte Reaktion (vgl. TF S. 44) weist darauf hin, dass die Protagonistin sich diesen Schritt hat oktroyieren lassen. Nach der offiziellen Trennung von Alfred zeigt Therese sich jedoch ganz zwanglos mit Max und nimmt nun seine Geschenke an, „was sie bisher mit Entschiedenheit, ja gekränkt zurückgewiesen [hatte]“ (TF S. 46). Darauf, dass durch das Anbieten von Geschenken der ökonomische Wert weiblicher Sexualität verhandelt wird, ist bereits hingewiesen worden; Thereses anfängliche Kränkung über diese Form des Tauschverhältnisses verdeutlicht, dass sie diese Entwicklung der Affäre zunächst ablehnt. Indem sie die Geschenke annimmt wird die Beziehung jedoch performativ als Form von Mätressen-Verhältnis konfiguriert. Max’ Besitzanspruch wird zudem sichtbar, da Therese eine geschenkte Kette „von nun an stets um den Hals tragen mußte“ (TF S. 46). Auch das Tragen des Schmucks wirkt demnach performativ und sichert in der täglichen Wiederholung Thereses Status als Geliebte des Leutnants. Dass Therese sich schließlich den Wünschen ihres Geliebten fügt, zeigt, dass sie auch mit Max keine partnerschaftlich gleichwertige Beziehung führt.

Thereses Schulfreundin Klara rät der Heldin daher zu einem diskreteren Vorgehen und führt zugleich einen erfolgreichen Anpassungsprozess vor: Denn Klara vertraut Therese an, dass sie unbemerkt bereits mehrere heimliche Beziehungen geführt habe (vgl. TF S. 47). Während bzw. damit sie im geschützten Raum des Privaten ihrem Begehren fol-

gen kann, etabliert sie sich öffentlich als moralisch unantastbar. Diese an der Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft ausgerichtete Strategie führt dahingehend zum Erfolg, dass Klara eine Absicherung in Form einer Ehe bevorsteht; um diese Zukunftsperspektive zu wahren, verleugnet sie ihre inadäquaten, da vorehelichen Beziehungen (vgl. TF S. 47f.). Mit dem Wunsch nach einer Legitimierung ihrer Affäre konfrontiert Therese Max nach dem bereits erläuterten Klinik-Besuch bei ihrem Vater, mittels dessen der Protagonistin die soziale Brisanz des Verhältnisses bewusst wird. Der mangelnde Nachdruck sowie die fehlende Beständigkeit dieser Bemühungen verweisen jedoch darauf, „daß Therese mit der Anpassung an den bürgerlichen Kontext hadert, ein Zwiespalt, der immer präsent bleibt."[1049]

So trennt sich das Paar statt die Liebschaft zu festigen. Dabei werden deutliche Bezüge zur Ehe Hubert und Julie Fabianis offenbar: Hatte Therese Max in Anlehnung an ihren Vater ausgewählt, erweist die Protagonistin sich durch den performativen Akt des heimlichen Stöberns nun als ihrer Mutter ähnlich,[1050] indem sie Max' Schrank durchsucht, da sie vermutet, dass er sie betrügt. Während die Anschuldigung, dass Hubert Julie betrogen habe, jedoch lediglich implizit erzählt wird, konfrontiert Therese Max explizit mit dem Betrug und beendet diese Beziehung – im Gegensatz zu ihrer Mutter, die bis zum Tod Huberts mit diesem verheiratet bleibt – umgehend. Das Beziehungsende veranlasst Therese, nach Wien umzuziehen und ist somit als Ausgangspunkt für einen neuen Lebensabschnitt der Protagonistin zu werten. Außerdem ist Thereses Verhältnis zu Max insgesamt als zukunftsweisend zu verstehen, denn

> [t]he affair with Max sets the tone of her future unsuccessful relationship with men, for although she recognizes that the men she encounters have only a sexual interest in her, Therese nonetheless enters into these relationships as a direct result of her own strong sexual impulse and a desperate need of social communication.[1051]

[1049] Roosen: „Helden der Krise", S. 120.

[1050] Das Motiv der Mutter, die heimlich die privaten Briefe der Tochter durchsucht, konnte bereits in Bezug auf „Ellen Olestjerne" gefunden werden; wobei sich die Gründe der Mütter ebenso unterscheiden wie die Konsequenzen für die Töchter. Auch wenn Anna Juliane Olestjerne als stark intervenierende Mutter beschrieben wird, während Julie Fabiani dagegen als häufig abwesend sowie ihre persönlichen Interessen fokussierend konstruiert wird, münden diese differenten Erziehungsstrategien jeweils in ein ähnlich problematisches Mutter-Tochter-Verhältnis.

[1051] Carr: Arthur Schnitzler's „Therese: Chronik eines Frauenlebens", S. 51.

Es ist nahezu ironisch,[1052] dass Therese an dem Tag, an dem sie Kasimir Tobisch kennen lernt, bezüglich ihrer Beziehung zu Max resümiert: „Übrigens war sie sich längst klar darüber, daß sie sich damals weggeworfen hatte, und sie versprach sich, ein nächstes Mal klüger zu sein.“[1053] (TF S. 65) Ist in einem klügeren Handeln eine soziale Konsolidierung durch eine Hochzeit impliziert, resultiert aus der Beziehung zu Kasimir durch die Schwangerschaft im Gegenteil sogar eine größere gesellschaftliche wie private Unsicherheit.

Ähnlich wie Max, fällt Kasimir Therese bereits sowohl durch sein Erscheinungsbild als auch durch seinen Blick auf; dies jedoch nicht in Form einer sinnlichen Attraktivität, sondern vielmehr durch Frohsinn und Leichtigkeit: „Er streifte Therese mit einem kindlichen und doch etwas tückischen Blick, nickte ihr zu, freundlich, herzlich beinahe, keineswegs frech, so daß sie den Gruß fast erwidert hätte und unwillkürlich lächelte.“ (TF S. 66) Die bereits an dieser Stelle des Romans eröffnete Polarität zwischen Ausgelassenheit und Heimtücke sind kennzeichnend für Kasimirs Auftreten während der gesamten Beziehung und verschmelzen schließlich zu einem Verwirrspiel um seine Identität, das er unbeschwert auch auf Therese überträgt, indem er vorgibt, sie für eine Prinzessin oder Erzherzogin zu halten (vgl. TF S. 66).[1054] Während derart eine – von Kasimir unbeabsichtigte – Anspielung auf die Herkunft der Mutter evident wird, evoziert Kasimir durch einen olfaktorischen Reiz eine Erinnerung an Thereses Vater (vgl. TF S. 74). Eine weitere Parallele zu Thereses Eltern konstatiert Ruth Klüger durch Kasimirs Künstlertum, wobei auch dieses für ihn „nur Spiel und Lüge“[1055] sei. Erklärt er Therese zunächst, er sei Maler und Musiker (vgl. TF S. 69), stellt sich bei ihrer Begegnung nach Wohlscheins Tod heraus, dass Kasimir (inzwischen) als Anstreicher sowie als Musiker in einem Tingeltangel tätig ist (vgl. TF S. 291ff.). Die Trivialität der Werke Julies und der Trug um die musikalische wie bildende Kunst Kasimirs können zusammengefasst als Persiflage von Künstlertum gesehen werden.

[1052] Auch Elsbeth Dangel konstatiert das Paradoxe dieser Situation und verweist zugleich auf Thereses späteren Vorsatz, sich ‚klug‘ zu verheiraten, der von ihrer Affäre mit Ferdinand durchkreuzt wird. Vgl. Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 83.

[1053] Elsbeth Dangel expliziert, dass das hier von Therese angesprochene Sich-Wegwerfen als eine der im Roman polar angelegten Arten von Liebe bezeichnet werden kann: „Die Erscheinungsformen der Liebe sind im Roman in die Spanne von Sichwegwerfen und Sichverkaufen ausgelegt. Es fehlt in allen Liebesbeziehungen die Fähigkeit zu schenken“. Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 171.

[1054] Eine adlige Abstammung konstatiert Kasimir auch für sich selbst, wenn er einen Brief an Therese „wie in Zerstreutheit, mit den Initialen C. v. T.“ (TF S. 70) – Casimir von Tobisch – unterschreibt. Jedoch ist auch dies lediglich Teil des Verwirrspiels um seine wahre Identität.

[1055] Klüger: Nachwort, S. 312.

Kasimirs unbeschwertes Geplauder sowie seine zärtlich-verspielte Werbung (vgl. TF S. 70) wirken zunächst wohltuend auf Therese, die sich als Ausgleich zu ihrer als beschwerlich und trübselig empfundenen Berufstätigkeit nach Fröhlichkeit sehnt (TF S. 68). Seine Identität ist für Therese daher zunächst nachrangig (vgl. TF S. 68), da Kasimirs Frohsinn sich auf sie überträgt und derart ihre Lebensqualität aufwertet. Zwar ist auch Therese bezüglich ihres familiären Hintergrunds sowie ihrer Vergangenheit unehrlich zu Kasimir (vgl. TF S. 73), durch ihre Schwangerschaft entwickelt sie jedoch den Wunsch nach mehr Aufrichtigkeit innerhalb der Partnerschaft: „Ach Gott, warum log er nur so viel, als wär's eine Schande ein armer Teufel zu sein […]! Und alle seine Lügen hingen doch nur mit seiner Armut zusammen." (TF S. 79) So wird Thereses eingeschränkte Sichtweise auf Kasimirs Beweggründe deutlich; denn seine Unehrlichkeit basiert, wie sich später herausstellt, nicht lediglich auf seiner finanziellen Lage, sondern vielmehr darauf, dass er bereits eine Familie hat. Zugleich bezieht Therese sich selbst in das Verlangen nach einer auf Ehrlichkeit begründeten Gegenseitigkeit und Gemeinschaftlichkeit mit ein: „Es stand ja nun so, daß sie wahrhaftig kein Geheimnis voreinander haben durften. Auch sie nicht vor ihm. Noch heute sollte er wissen, daß sie ein Kind erwarte." (TF S. 79) Unabhängig von einer Legitimation durch eine Hochzeit versucht Therese, die Paarbeziehung auch im Hinblick auf das noch ungeborene Kind zu festigen: „Wie vieles könnte man einander tragen helfen!" (TF S. 79) Das hier zum Ausdruck kommende Gefühl der Zusammengehörigkeit zu Kasimir konstatiert Therese dabei als derart stark, „als wenn die beide vom Schicksal füreinander bestimmt wären." (TF S. 79) Da Kasimir seine Unaufrichtigkeit jedoch nicht ablegt, integriert Therese diese in ihre Liebe zu ihm: „Sie wußte, daß er log […]; aber auch seine Lügen gehörten zu ihm, ja gerade die waren es, die ihn so liebenswert und verführerisch machten." (TF S. 95) Indem Therese expliziert, dass sie Kasimirs Maskeraden liebt, wird eine Form der Performativität evident, in der Kasimir sich stets neu sowie different konstituiert, sodass seine Identität für Therese nicht fassbar wird. Ähnlich wie Beate hinsichtlich Ferdinand ist also auch Therese gerade von einer Männlichkeit Kasimirs angezogen, die er bewusst (durch seine Lügen) erzeugt. So bleibt dennoch stets eine Distanz zwischen Therese und Kasimir, die sich durch seine ablehnende Haltung bezüglich der Schwangerschaft (vgl. TF S. 79) und das Ignorieren der Briefe Thereses weiter steigert, sodass die Protagonistin ihn als „Fremdesten unter all diesen Fremden" (TF S. 81) empfindet.

Gerade bezüglich der Schwangerschaft fühlt Therese sich nicht unterstützt – „Mit seiner Liebe und o h n e seine Liebe – sie war in gleicher Weise allein.“ (TF S. 82, Hervorhebung im Original) –, sodass die Selbstständigkeit der Protagonistin hier als Form von Einsamkeit präsentiert wird.

Dementsprechend versucht Therese – immer wieder in teils depressive Stimmung verfallend – Kontakt zu Kasimir herzustellen (vgl. TF S. 84f.) und nennt den Wunsch nach körperlicher Zuwendung als Grund für ihre verzweifelte Suche: „Ihn wollte sie, ihn selbst, seine Küsse und seine Umarmungen.“ (TF S. 86) Um Kasimir an sich zu binden und derart ihrer Einsamkeit zu entgehen, plant sie, ihn gänzlich von der Verantwortung für das gemeinsame Kind zu befreien und verzichtet schließlich auf einen Termin für einen Schwangerschaftsabbruch, um sich stattdessen mit Kasimir zu treffen. Sich selbst und ihre Bedürfnisse verleugnend, nimmt Therese sich vor, Kasimir zu schützen, indem sie ihm ihre Schwangerschaft verheimlicht, und ihn so weiterhin an sich zu binden (vgl. TF S. 95). Therese manifestiert sich demnach als verzweifelt; sie strebt keine auf Gleichwertigkeit basierende Partnerschaft mehr an, sondern versucht lediglich zu vermeiden, allein zu sein, sodass es nicht die zwischenmenschliche Qualität, sondern die Dauer dieser Beziehung ist, an der Therese interessiert ist.

Kasimir gibt vor, Thereses Wunsch nach einer andauernden Gemeinschaft zu teilen, wenn er vorschlägt: „[U]nd warum – alles wohl erwogen – sollte man eigentlich nicht heiraten?“ (TF S. 97) Zwar ist Therese erfahren genug, diese Idee als erneute Unwahrheit zu entlarven; das Bestreben, die Beziehung fortzuführen, ist jedoch als stärker zu werten als ihre Zweifel an Kasimirs Ehrlichkeit, sodass die Protagonistin sich zwingt, ihrem Partner zu vertrauen (vgl. TF S. 97). Kasimirs Reaktion auf Thereses Offenbarung der Schwangerschaft ist ähnlich ambivalent: Während er zunächst den Erwartungen seines Gegenübers entsprechend antwortet und ein dauerhaftes Zusammenleben prognostiziert, warnt er zugleich vor überstürzten Handlungen (vgl. TF S. 97). Er versucht sich demnach zwar durch Sprechakte als liebender Partner zu präsentieren, vermeidet so aber lediglich eine offene Konfrontation mit Thereses Zukunftswünschen und -plänen, denen er sich letztlich schlicht entzieht. Dieses Verhalten expliziert Ruth Klüger als Verrat an Therese: „Gerade deshalb, weil Kasimir keine große Liebe Theresens

ist und es ihr schnell gelingt, sich von ihm innerlich zu distanzieren, erscheint seine Handlungsweise als schlichtes menschliches Versagen und als Vertrauensbruch.“[1056]

Erst nach Siegmund Wohlscheins Tod ist Therese bereit, die Beziehung zu Kasimir aufzuarbeiten, wobei sie aus seiner Erzählung, dass er einen 22-jährigen Sohn habe, schließt, dass er bereits verheiratet war, als die beiden sich kennenlernten, sodass ihr in der Rückschau die Gründe für „die Flucht und de[n] falsche[n] Name[n]“ (TF S. 293) bewusst werden. Mit dieser Einsicht geht ein Ablösungsprozess einher, der die Protagonistin zugleich die eigene „sittliche Überlegenheit“[1057] erkennen lässt:

> Sie hätte ihn ja jetzt um seinen wahren Namen fragen können, und er hätte ihr vielleicht sogar die Wahrheit geantwortet, aber es war ihr über alle Maßen gleichgültig, wie er hieß, ob er Maler war oder Cellospieler oder Anstreicher, ob er vier Kinder hatte oder zehn. Ein dummer, armer Teufel war er jedenfalls und wußte es nicht einmal. Da war sie gewissermaßen noch besser dran. (TF S. 293)

Thereses Schilderung, dass sie unverheiratet geblieben sei und ein Kind habe, löst ebenfalls eine Erkenntnis in Kasimir aus: „Ja, gewiß war es eine Ahnung, die in seinem Auge schimmerte, und gerade darum fragte er lieber nicht.“ (TF S. 294) Durch sein Schweigen entzieht er sich erneut seiner väterlichen Verpflichtung und zeigt sich Therese gegenüber nochmals als illoyal. Erscheint Therese in ihrer Selbstverleugnung und Anhänglichkeit sowie durch die Illoyalität Kasimirs zunächst in einer dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ entsprechenden Opferrolle, etabliert sie sich bei ihrer letzten Begegnung jedoch als Kasimir überlegen, da er selbst retrospektiv die Erkenntnis über seine Vaterschaft und die damit verbundene Verantwortung verweigert, während sie durch die Sorge für Franz die Konsequenzen der aus der Beziehung resultierenden Schwangerschaft allein und selbstständig trägt.

Nach der Geburt ihres Sohns zentriert die Protagonistin einerseits die Sorge um Franz, andererseits ihre zwingend notwendige Berufstätigkeit, sodass für diese Lebensphase explizit geäußert wird, dass „ihre Sinne fast in Schlummer […] liegen“ (TF S. 123). Als Grund dafür, dass Therese keine neue Beziehung eingeht, wird jedoch die „in ihrer Stellung begründete[…] Unfreiheit“ (TF S. 123) genannt, sodass insgesamt eine Korrelation von Arbeits- und Liebesleben konstatiert werden kann. Die Vereinnahmung durch die Arbeitgeber wirkt sich daher auf die folgenden (kurzzeitigen) Affären aus, die von

---

[1056] Ebd., S. 313.
[1057] Klüger: Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen, S. 45.

quantitativer Vielfältigkeit sowie (auf qualitativer Ebene) von Trivialität gekennzeichnet sind. Aus Angst, dass ihre Zöglinge ihre Abwesenheit bemerken könnten (vgl. TF S. 146), besucht Therese einen nicht detaillierter beschriebenen Zimmerherrn beispielsweise nachts stets lediglich auf Viertelstunden.[1058] Elsbeth Dangel verweist bezüglich dieser ungenauen Beschreibungen einiger Männer auf eine motivische Parallele zu Arthur Schnitzlers „Reigen“:

> Wie im „Reigen“, wo die wechselnden Partner auch nur Berufsbezeichnungen haben, bleiben die Liebhaber Thereses unkonkrete Männertypen der Wiener Gesellschaft, die ihren Weg so zufällig wie sie ihn gekreuzt haben, auch wieder verlassen.[1059]

Diese Kürze des Zusammenseins impliziert darüber hinaus eine Oberflächlichkeit der Beziehung, die das Begehren der Partner zentriert und eine zwischenmenschliche Annäherung ausklammert. Ein ernsteres Interesse sowie Eifersucht des Partners veranlassen Therese schließlich, die Anstellung zu wechseln, „ohne ihn verständigt zu haben.“[1060] (TF S. 147) Therese zeigt so zum einen eine Fokussierung ihrer Sinnlichkeit, zum anderen einen Drang nach Autonomie, der dazu führt, dass sie ihren Geliebten auf beinahe grausame Weise verlässt. Damit präsentiert sie zwei Eigenschaften, die die Bourgeoisie dem männlichen ‚Geschlechtscharakter‘ zurechnet, sodass Therese hier die von ihr erwarteten Handlungsalternativen überschreitet und das ähnlichen Liebschaften inhärente Machtverhältnis zwischen den Partnern umkehrt.

Die entgegengesetzte Position nimmt Therese innerhalb der Affäre zu einem Studenten ein, in den sie sich verliebt, zugunsten dessen sie die Besuche bei Franz einschränkt und dem sie auch persönlich näher kommen möchte, während er eine Intensivierung der Liebschaft abwehrt. Daher beendet er die Liaison mit einem „fröhliche[n] Abschiedsbrief“ (TF S. 148), während die Protagonistin das Beziehungsende sowie die Vernachlässigung ihres Sohns betrauert. In der Rückschau kommt es Therese vor, „als hätte sie einen quälenden Durst gestillt“ (TF S. 148): Während sowohl Bertha Garlan als auch

---

[1058] In Bezug auf Thereses kurzzeitige Beziehungen expliziert Elsbeth Dangel den realen sowie symbolischen Gehalt des Orts der Begegnung mit den Liebhabern: „Die Treppe, schlecht ausgeleuchteter, realer Ort der Begegnungen, ist zugleich ihr symbolischer: das Zwischen, das die gesamte Existenz der Gouvernante kennzeichnet, gilt auch für ihre Liebschaften. Sie bewegen sich in der Dunkelzone zwischen Ehe und Prostitution“. Außerdem enthalte dieser Platz auch eine soziale Implikation, denn „fast immer aber stehen die Männer auf der sozialen Stufenleiter über ihr.“ Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 35.

[1059] Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 169.

[1060] Bezüglich der aktiv von Therese herbeigeführten Trennungen konstatiert Elsbeth Dangel, dass sie „in der ständigen Wiederholung des Abbruchs auch eine eigene Lebensgestaltung verwirklicht.“ Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 90.

Beate Heinold ihr Begehren mit Krankheit assoziieren, hat der Vergleich Thereses lediglich den neutraleren Bezug zu einem körperlichen (lebensnotwendigen) Bedürfnis, das auch durch den die Heldin peinigenden Charakter nicht in die Nähe des Klinisch-Pathologischen gerückt wird. Therese entwickelt daher ein größeres Potenzial, ihr Begehren anzunehmen und auszuleben als die beiden zuvor genannten Protagonistinnen.
Dass bezüglich Thereses nächstem Liebhaber, Ministerialrat Doktor Bing, neben der Berufsbezeichnung auch der (Nach-)Name genannt wird, korreliert Elsbeth Dangel mit einer möglichen Konsolidierung:

> Bei den Männern, die nur unter ihrem Vornamen in die Romanwelt treten – Richard und Max – ist die sexuelle Attraktivität hervorstechendes Merkmal; die mit Nachnamen eingeführten versprechen nur bürgerliche Sicherheit, dies gilt für Wohlschein, wie auch für Interessenten, die nicht Thereses Liebhaber werden.[1061]

Doktor Bings Desinteresse an sowie der angebotene finanzielle Zuschuss für Therese (vgl. TF S. 152), der den Warenwert weiblicher Sexualität verdeutlicht, verweisen jedoch bereits darauf, dass für Therese auch mit dieser Partnerschaft keine Sicherung ihres sozialen Status einhergeht. Der Mangel an emotionaler Bindung wird außerdem explizit, wenn Therese eine erneute Schwangerschaft ohne Rücksprache mit dem Ministerialrat abbrechen lässt. Darüber hinaus erweist sie sich derart – im Gegensatz zu ihrer ersten Schwangerschaft – als autonom sowie aktiv handelnd.
Nach diesen „aussichtslose[n] Beziehungen“ (TF S. 157) verspürt Therese den Wunsch nach Beständigkeit. Obwohl sie diese durch eine Bindung an ihren neuen Arbeitgeber, dem Großkaufmann Trübner,[1062] der deutliches Interesse an ihr zeigt, erlangen könnte, beginnt die Protagonistin stattdessen eine lockere Affäre mit Ferdinand, dem gegenüber sie sich als „heiter-unbedenkliche[s] Geschöpf“ (TF S. 159) präsentiert.[1063] Therese sehnt sich demnach zwar nach sozialer Festigung sowie Absicherung,[1064] vernachlässigt

[1061] Ebd., S. 87f.
[1062] R. K. Angress verweist auf die strukturelle Relevanz des Zusammentreffens Thereses mit Herrn Trübner: „Nach Thereses Begegnung mit ihm wendet sich der Roman sozusagen rückwärts. Statt neuen Gestalten tauchen die Personen der früheren Abschnitte auf, und das Tempo der unabhängigen Episodenfolge wird beträchtlich langsamer. Die Verknüpfungen zwischen den einzelnen Abschnitten werden deutlicher.“ Angress: Schnitzlers „Frauenroman“ *Therese*, S. 279.
[1063] Elsbeth Dangel erläutert die hier beschriebene Abwägung der Protagonistin zwischen sozialer Konsolidierung und sinnlichem Abenteuer: „Offensichtlich enthält diejenige Ordnung, die Klugsein einfordert, nicht genügend Befriedigungspotential, für das es sich lohnen würde, die Dummheiten aufzugeben.“ Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 83f.
[1064] Maya Kündig verweist außerdem auf Thereses Chance, emotionale Zuwendung innerhalb einer Beziehung zu Herrn Trübner erhalten zu können. Vgl. Kündig: Arthur Schnitzlers „Therese“, S. 175.

diesen Wunsch jedoch zugunsten ihres sinnlichen Begehrens. Dennoch kreisen Thereses Vorsätze „[u]nentwegt […] um ein taktisch kluges Verhalten den Männern gegenüber“[1065]. Als Basis zur Umsetzung dieses Plans konstatiert Therese ihre körperliche Erscheinung, die „immer reizvoller geworden“ (TF S. 166) sei. Sowohl durch physische Attribute wie ihre Kleidung als auch durch sensorische Signale ihres Blicks versucht sie den entsprechenden verführerischen Habitus performativ zu erzeugen (vgl. TF S. 166). Die stetige Wiederholung ihres Vorhabens wirkt dabei wie eine Erinnerungsstützte, die Therese einen taktisch ratsamen Lebensweg aufzeigt. Dass die Protagonistin sich – trotz sich bietender Möglichkeiten – stets gegen diese Option entscheidet, verdeutlicht, dass es sich dabei ausschließlich um einen gesellschaftlich akzeptierten Lösungsweg handelt, der in keiner Weise Thereses Bedürfnissen und Begehren entspricht.

Dies wird außerdem dadurch evident, dass Therese insgesamt zwei Heiratsanträge ablehnt: In Bezug auf Frau Leutners Vetter, Sebastian Stoitzner, ist es Thereses persönliches Desinteresse, das eine Ehe verhindert (vgl. TF S. 125). Für Karls Parteigenossen, Gymnasialprofessor Wilnus, empfindet sie recht neutrale Gefühle, sodass eine mögliche soziale Konsolidierung für Franz im Fokus ihrer Überlegungen steht (vgl. TF S. 198). Dementsprechend lehnt sie den Vorschlag des Professors, Franz aus der gemeinsamen Zukunft auszuschließen und adoptieren zu lassen, konsequent ab (vgl. TF S. 202f.). Da ein Treffen des Professors mit Franz den Charakter einer Prüfung des schulischen Leistungsstands hat, die der Professor an Franz durchführt (vgl. TF S. 204), konstituiert Ersterer sich durch diese performativen (Sprech-)Akte vielmehr als Lehrer und weniger als potenzieller Ehemann und Stiefvater. Therese präsentiert sich zwar als um die Zukunft ihres Sohns bemühte Mutter, schließlich überwiegt jedoch ihre Abneigung gegen eine Ehe aus Gründen der Konvenienz, sodass die Heldin sich als autonom zeigt. Erwähnenswert ist außerdem, dass für keine dieser beiden möglichen Ehen, Liebe als Basis angeführt wird sowie dass gerade dieser Mangel an Zuneigung nicht primärer Ablehnungsgrund der Anträge ist, sodass ein bürgerliches Vorurteil unterlaufen wird, indem das Ideal der Liebesheirat für Therese keinerlei Realisierung findet. Zusätzlich wird deutlich, dass es nicht der Mangel an interessierten Männern ist, der Thereses Status als unverheiratete Frau begründet, sondern ihre persönliche Entscheidung gegen eine Verbindung mit diesen Bewerbern. Die Heldin bleibt demnach – auch trotz der mit einer

[1065] Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 170.

ledigen Mutterschaft verbundenen Schwierigkeiten – eine auf Männer attraktiv wirkende Frau; ihr libertinäres Potenzial ist stets präsent.

Diese zwischenzeitlichen Absichten, sich ehelich zu binden und schließlich ihre Verlobung mit Siegmund Wohlschein zeigen, dass Therese eine Ehe – zumindest gedanklich – nicht grundsätzlich ablehnt, sondern die jeweiligen Bedingungen nicht als zufriedenstellend erachtet. Zusammen mit ihrer Offenheit für kurzzeitige Affären wird eine quantitative Mannigfaltigkeit der Beziehungen Thereses evident:

> Das nur scheinbar Wechselvolle im Leben Thereses – Neubeginn und Ende in Liebe und Arbeit – enthält seine Wahrheit als ein Immergleiches. Trotz aller Diskontinuität liegt diesem Leben unübersehbar eine prekäre Kontinuität zugrunde, die Kontinuität des Abbruchs.[1066]

Daher ist Thereses (Liebes-)Beziehung zu Alfred Nüllheim insgesamt als die beständigste zu betrachten. Auch wenn sie nach der brieflichen Trennung über mehrere Jahre keinen Kontakt pflegen, obwohl sie beide in Wien leben, ist es kurz vor der Entbindung von Franz, gerade Alfred, um den herum Therese eine idyllische Familiensituation imaginiert: „[U]nd sie träumte weiter: er liebte sie noch immer, ganz gewiß, auch ihr Kind würde er lieben; er nahm sie zur Frau; er war Arzt auf dem Lande, sie lebten zusammen in einer schönen Gegend, sie bekam zwei Kinder von ihm, drei“ (TF S. 107). Gerade in einer Phase, in der Thereses Normverstoß durch die Geburt eines nicht ehelichen Kindes evident wird, phantasiert die Protagonistin sich demnach in ein typisches bürgerliches Ideal, das ihre eigene Lage vollends kontrastiert. Dieser Wunschtraum gipfelt sodann in der Utopie einer transzendenten Vaterschaft Alfreds bezüglich des noch nicht geborenen Franz, die starke Parallelen zu der Fantasie Bertha Garlans im Zusammenhang mit einer geistigen Vaterschaft Emil Lindbachs für ihren Sohn Fritz aufweist: „[U]nd war er [i.e. Alfred; Y.R.] denn nicht eigentlich auch der Vater dieses ersten [Kindes], das sie erwartete?“ (TF S. 107) Wie Bertha verknüpft auch Therese diese Vorstellung mit religiösen Elementen, indem sie die beiden Männer kontrastierend mit teuflischen Assoziationen einerseits – „Ja, war er [i.e. Kasimir; Y.R.] nicht vielleicht der Satan selber gewesen?“ (TF S. 107) – und himmlischen Attributen andererseits – „Sein [i.e. Alfreds; Y.R.] sanftes, allzu sanftes Antlitz veredelte sich, so daß es beinahe dem eines Heiligen glich“ (TF S. 107) – verbindet. Ebenso wie Alfreds Person rückt Therese auch ihre Emotionen für diesen Mann bzw. die sie verbindende Liebe in die Nähe des

[1066] Ebd., S. 169.

Pittoresken und Überirdischen: „[U]nd wenn sie sich in rückgewandten Gedanken mit ihm auf jener weiten abendlichen Ebene zärtlich umschlungen sah, so war es ihr zugleich, als schwebte sie mit ihm vom Erdboden langsam empor dem Himmel zu.“ (TF S. 107) Durch die fantastische Vaterschaft kombiniert Therese die in der bürgerlichen Vorstellung zusammengehörigen Elemente der Liebe, Sexualität und Mutterschaft zu einer Einheit, die die vornehmlich auf Begehren und dem Wunsch nach Zuwendung und Fröhlichkeit basierende Beziehung zu Kasimir nicht impliziert. Dieses Bestreben konnte bereits im Zusammenhang mit „Frau Bertha Garlan“ festgestellt werden, deren Imagination der spirituellen Vaterschaft Emils ebenfalls mit der Verknüpfung von Liebe, Sexualität und Mutterschaft einhergeht.

Als Therese nach der Geburt ihres Sohnes schließlich mit Frau Nebling zum Bahnhof fährt, um Franz zu seinen Kosteltern zu bringen, macht sie Frau Nebling auf den vorübergehenden Alfred aufmerksam: „‚Das war er‘, sagte Therese, wie vor sich hin, mit einem glücklichen Lächeln.“ (TF S. 114) Obwohl Frau Nebling aus dieser Reaktion Thereses schließen muss, dass Alfred Franz’ Vater ist, stellt die Protagonistin diesen Irrtum nicht richtig und weitet ihren Wunschtraum damit so aus, dass sie ihn durch einen Sprechakt – den Alfred durch die räumliche Distanz weder annehmen noch ablehnen kann – in die Realität zu tragen versucht. In dieser imaginären Beziehung zu Alfred konstituiert Therese sich demnach als bourgeoisen Werten verhaftet und als traditioneller als sie sich innerhalb der textweltlich erlebten Affäre manifestiert. Michael Scheffel verweist darauf, dass diese Übernahme bürgerlicher Vorstellungen für Therese zum einen problematisch wird, da sie keinen Drang verspürt, diesen Konventionen „ernsthaft entsprechen zu wollen oder zu können“[1067], zum anderen weil die Protagonistin es nicht schafft, dem traditionellen Verhalten „ein alternatives, zumindest ansatzweise eigenständig gewähltes Lebensmodell entgegenzusetzen“[1068]; wobei er seine Beobachtung sowohl auf Thereses Gebaren als Liebhaberin als auch auf ihre Rolle als Mutter bezieht.

Konkrete Treffen zwischen Alfred und Therese finden jedoch deutlich später sowie rein zufällig statt (vgl. TF S. 160), sodass sich eine erneute Annäherung nur langsam entwickelt (vgl. TF S. 167). Zwar erläutert Alfred nach einem gemeinsamen Besuch bei Franz die von ihm erkannten Mängel in der Umgebung des Kindes und rät Therese umsichtig, wie sie die Situation aus seiner Sicht verbessern könne (vgl. TF S. 170), dennoch kann

[1067] Scheffel: Formen ‚episodischen Erzählens‘, S. 243.
[1068] Ebd., S. 243.

diese Reise nach Enzbach als analog zum Klinik-Besuch während ihrer Jugend betrachtet werden, da Alfred nach beiden Treffen seine fachliche Expertise – das medizinische Interesse in Bezug auf Hubert Fabianis Geisteskrankheit sowie das psychiatrische Wissen bezüglich der Entwicklung Franz' – vor der emotionalen Unterstützung Thereses fokussiert (vgl. TF S. 172): „Rational kann Alfred die Probleme Thereses durchaus verstehen, und kommt ihr auch häufig zu Hilfe, gefühlsmäßig bleibt er aber kalt."[1069] Alfred berät Therese zwar auch bezüglich ihrer beruflichen Situation besonnen, kann jedoch nicht angemessen auf ihren Kummer reagieren: „Ihr Befremden, ihre innere Qual entging ihm nicht; er lächelte befangen, bemühte sich, zärtlich zu sein, sie nahm es hin, denn sie lechzte nach Liebe." (TF S. 177) Neben Alfreds Indifferenz ist Thereses Verlangen nach Zuwendung von besonderer Bedeutung, aufgrund dessen sie die Liebkosungen ihres Partners zulässt, obwohl dieser sie verletzt hat. Therese zeigt also die als typisch weiblich eingeordneten Attribute der Hilfs- sowie der Liebesbedürftigkeit. Zugleich wird evident, dass Alfred den von Therese benötigten Trost nicht aus seiner Innerlichkeit oder als spontane emotionale Reaktion spenden kann, sondern seine Position als liebevoller, schützender Partner mühsam durch performative Akte herstellen muss. Auch wenn diese Form der Performativität aufgrund seiner Befangenheit nicht gelingt, erkennt Therese diesen Versuch bedingt durch ihre eigene emotionale Instabilität jedoch an.

Durch gemeinsame Aktivitäten wird die Beziehung zwischen Alfred und Therese erneut gefestigt, sodass sich eine Situation – ähnlich der in ihrer Jugend – entwickelt, in der Therese sich zwar „verwegener[e], draufgängerischer[e]" (TF S. 171) Annäherungsversuche wünscht, von zu großer Intimität jedoch überfordert ist: „[S]obald er etwas kühner wurde, fühlte sie sich verängstigt, beinahe abgestoßen, als sei das Schönste, was sie bisher erlebt, gerade dadurch, daß es noch schöner wurde, zu allzu frühem Ende bestimmt." (TF S. 171) Zum einen wird derart deutlich, dass die Verbindung von emotionaler und körperlicher Liebe die Protagonistin verunsichert; da die bürgerliche Gesellschaft in Bezug auf Frauen Erstere als Basis für Letztere betrachtet, widerspricht Therese diesem Ideal. Zum anderen ist relevant, dass Therese ein zu frühes Ende des Verhältnisses fürchtet und damit impliziert, dass ihre Partnerschaften immer zugleich das Wissen um deren Endlichkeit inkludieren.

[1069] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens", S. 108.

Trotz dieser Verunsicherungen bringen Therese und Alfred ihre Beziehung bald auch auf eine körperliche Ebene, was für Therese „weniger das Gefühl einer lang ersehnten Erfüllung als das Bewußtsein einer endlich eingelösten Verpflichtung“ (TF S. 171) bedeutet und sie erst allmählich Glück empfinden lässt, „wie es ihr noch niemals begegnet war“ (TF S. 171f.). Grundlage dieser Zufriedenheit ist eine gemeinsame Vertrautheit und gegenseitige Offenheit (vgl. TF S. 172). Befremden evoziert Alfred in Therese lediglich dadurch, dass er sich ungern mit ihr in der Öffentlichkeit zeigt. Diese Distanz vergrößert sich durch Alfreds plötzlichen Umzug nach Deutschland, wo er sich weiterzubilden plant. Analog zu Alfreds Umzug zu Studienzwecken während ihrer Jugendliebe, ist es erneut Therese, die die mit dem Ortswechsel verbundenen Konsequenzen für die Fortdauer der Beziehung realistischer einschätzt: „So sehr er selbst überzeugt schien, daß das keine dauernde Trennung bedeuten sollte, Therese zweifelte nicht, daß nun das Ende da war.“ (TF S. 181) Wenn Therese auch bei Alfred Rat sucht sowie finanziell von ihm unterstützt wird (vgl. TF S. 177), erweist sie sich in Bezug auf die Beurteilung der Liebschaft doch erneut als weitblickender als ihr Partner.

So findet eine korrelative Entfremdung statt, indem Therese sich emotional von Alfred entfernt (vgl. TF S. 201) und zudem die Werbung Professor Wilnus’ erwartet, die bei Thereses Zustimmung auch eine offizielle Trennung von Alfred nach sich ziehen würde. Dass Alfred eine etwaige Hochzeit Thereses mit einem anderen Mann, „die ihn auch von der letzten Verantwortung befreit hätte, keineswegs unerwünscht war“ (TF S. 201), verdeutlicht zugleich auch Alfreds Distanzierung von Therese. Diese potenziert sich final durch Alfreds Verlobung mit der Tochter eines Universitätsprofessors, die – im Gegensatz zu Therese – als eine seinem sozialen Status angemessene Braut eingestuft werden kann; wenn Therese bei einer späteren Begegnung mit Alfred auch vermutet, dass er keine besondere Leidenschaft für diese Frau hege (vgl. TF S. 213), sodass Alfred diese Ehe offenbar aus Konvenienz-Gründen eingeht.

Alfred verspricht Therese zwar, dass er sie weiterhin unterstützt (vgl. TF S. 209), rät ihr nach einer Auseinandersetzung mit Franz jedoch mehr aus medizinisch-psychiatrischer als aus freundschaftlicher Sicht, wenn er zum wiederholten Mal „moral insanity“[1070] (TF S. 217) bei Franz diagnostiziert und Therese schließlich empfiehlt, ihren Sohn nach Möglichkeit in eine andere Stadt umziehen zu lassen, „ehe sich irgend etwas Nichtwie-

[1070] Für weitere Informationen zur Herkunft dieses Begriffs vgl. Perlmann: Artur Schnitzler, S. 179.

dergutzumachendes ereignet“ (TF S. 217).[1071] Wenn dieser Lösungsvorschlag, Franz lediglich aus Thereses Umfeld zu entfernen, auch menschlich wenig einfühlsam wirkt, so bewahrheitet sich Alfreds Befürchtung perspektivisch jedoch durch die tödliche Auseinandersetzung. Zwar zeigt Alfred sich während dieses Gesprächs nicht als vollends teilnahmslos und ungerührt – immerhin legt er in einem performativen Akt Therese „tröstend, gütig beinahe die eine Hand auf ihre Schulter“ (TF S. 218) –, durch einen Blick auf seine Taschenuhr lässt er die Protagonistin jedoch (eventuell unbeabsichtigt) seine Eile spüren, sodass diese die Unterredung hastig abbricht. In der Desillusionierung Thereses durch Alfreds Hochzeit sowie der eilig-sachlichen Abfertigung ihres Problems wird Therese erneut als Opfer, dem sich auch der engste Freund nicht sorgend und mitfühlend zuwendet, konstituiert.[1072] Thereses emotionaler und psychischer Zustand der Erschöpfung und Verzweiflung, der sich ihrer physischen Erscheinung manifestiert, wird im „fremden, ungewohnten Spiegel“ (TF S. 217) Alfreds sichtbar, der schließlich eine Selbstentfremdung bewirkt.[1073]

Wenn Alfred und Therese auch erneut den Kontakt zueinander verlieren, besucht er sie jedoch aus eigenem Antrieb im Krankenhaus. Indem Therese diese Gelegenheit nutzt, um sich Alfred gegenüber vollends bezüglich der Geburtsnacht und ihren daraus resultierenden Schuldgefühlen auszusprechen, klagt sie sich selbst an und befreit sich damit zugleich. Darin und in der Bitte, bei Gericht für Franz vorzusprechen, wird Thereses Vertrauen in Alfred evident. Dieser zeigt durch die Wärme und das Mitgefühl, mit dem er Thereses Dank für seinen Besuch abwehrt, zum ersten Mal emotionale Stärke: „Er […] faßte nun ihre beiden Hände und sprach tröstliche, herzliche Worte, wie sie sich auf seine Lippen drängten.“ (TF S. 301) Alfred folgt demnach einem inneren Drang, statt seine Worte bewusst zu wählen, sodass deutlich wird, dass er seine Aussagen nicht nach Konventionen oder seiner Erfahrung als Arzt richtet, sondern sein Trost für Therese einem intrinsischen Bedürfnis entspringt. Zugleich nimmt Alfred sich Zeit, Thereses

[1071] R. K. Angress verweist darauf, dass dieser Rat lediglich bewirke, dass das Problem nicht mehr sichtbar sei, statt dieses zu lösen. Vgl. Angress: Schnitzlers „Frauenroman“ *Therese*, S. 274.

[1072] Ruth Klüger expliziert, dass die Opferrolle als eine nicht untypische Kategorisierung der Frauenfiguren Arthur Schnitzlers zu betrachten ist. Vgl. Klüger: Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen, S. 47.

[1073] Elsbeth Dangel präsentiert eine andere Lesart der Selbstbetrachtung Thereses im Spiegel: „Wo die Frau ihren eigenen Körper als Schauplatz männlicher Erwartungen erfährt, wird er ihr fremd. Diese Fremdheit nimmt sie wahr, wo sie die eigene Gestalt im Spiegel erblickt. Der Blick in den Spiegel, wiederkehrender Topos der Frauenerzählungen, ist außengelenkt. Therese, die sich auf einen ‚prüfenden Blick‘ Alfreds hin im Spiegel betrachtet, sieht sich dort gleichsam mit seinen Augen.“ Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 66.

Geständnis anzuhören und in ihrem Sinne aufzufassen. Da er versteht, dass Therese durch die Selbstbeschuldigung ihr „Ende […] nicht mehr sinnlos erschien“ (TF S. 302), versucht er nicht, sie zu trösten oder zu beruhigen, sondern nimmt sich zurück, „denn er ahnte, daß sie den Sohn, der ihr so lange ein Verlorener gewesen war, gleichsam wiedergefunden, in dem Augenblick, da er zum Vollstrecker einer ewigen Gerechtigkeit geworden war.“ (TF S. 302) Alfred schafft es demnach nicht nur, sich in Therese hineinzuversetzen, sondern handelt auch in einer Therese unterstützenden Art, indem er ihr einerseits nicht widerspricht, damit sie in ihrer Vorstellung von Schuld und Sühne Frieden finden kann, andererseits, indem er Thereses Botschaft tatsächlich Franz' Verteidiger überbringt, sodass dieser sie – wenn auch erfolglos – bei Gericht verwenden kann (vgl. TF S. 303). Die exzeptionelle Relevanz dieser so wechselvollen Beziehung zeigt sich demnach nicht nur durch ihre temporale Dauer. Denn Therese vertraut Alfred, lässt seine Nähe zu und sucht immer wieder Kontakt zu ihm,[1074] während sie ihre anderen Liebhaber als Fremde betrachtet; teils aufgrund ihrer eigenen Distanziertheit, teils wegen der Gleichgültigkeit der Geliebten. Alfred hingegen kann während des letzten Gesprächs seine nüchterne Sachlichkeit zumindest kurzzeitig überwinden, sodass beide Partner zeitweise über sich hinauswachsen.

Thereses Beziehung zu Alfred kann auf mehreren Ebenen als kontrastiv zu ihrem Verhältnis zu Richard beschrieben werden: So ist diese Liebschaft vornehmlich von Oberflächlichkeit, Melancholie sowie zeitlicher Kürze gekennzeichnet. Gerade diese Attribute sind jedoch die Basis für die tiefe Verbundenheit dieses Paars. Richard und Therese lernen sich bei einem von Sylvie und ihrem Freund organisierten Ausflug kennen (vgl. TF S. 186), bei dem ein Spaziergang in den Donauauen das Quartett an eine Art locus amoenus immer weiter „in eine umwaldete Entrücktheit“ (TF S. 189) führt, wo Therese schließlich „jede Orientierung“ (TF S. 189) verliert. Diese Situation kann mit Thereses Kindertraum – „sich auf fremden Wegen verlieren, von irgendwo wieder zurückkehren, wo einen niemand vermutet hatte“ (TF S. 74) – assoziiert werden. Elsbeth Dangel verweist zum einen auf „Thereses erotische Verirrungen“[1075], zum anderen auf das Sehnen

[1074] Auf ein korrelatives Desinteresse zwischen Therese und ihren Liebhabern verweist Cristina Mattedi: „Therese selbst hat Schwierigkeiten, sich für andere Menschen für längere Zeit zu engagieren; auch sie läßt Beziehungen immer wieder einschlafen.“ Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 104.

[1075] Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 174.

der Protagonistin:[1076] „Therese bewahrt sich in ihrem entfremdeten und hoffnungslosen Leben Residuen der Sehnsucht, in denen sie Akteur einer Welt sein kann, die ihr die Suche nach bürgerlicher Lebenserfüllung und deren Selbstgewißheit versagt.“[1077] Thereses Verirren kann demnach als mangelnde Orientierung innerhalb der sozialen Normen gelesen werden; zugleich und damit einhergehend wird ihr grenzüberschreitendes Begehren sichtbar.

Zunächst hat Therese zwar noch Hemmungen, dieses Verlangen mit Richard im Freien auszuleben und gibt ihm ihre Ablehnung durch einen Blick aus „fast entsetzten Augen“ (TF S. 190) sowie Kopfschütteln zu verstehen. Außerdem reagiert sie auf eine frivole Frage Sylvies mit moralischer Entrüstung. Schließlich lässt sie sich aber ebenso von ihrem Begehren leiten wie ihre Begleiter: „Und plötzlich, in den Armen Richards, hörte sie sich antworten, hörte ihre eigene Stimme, hörte Worte aus ihrem eigenen Mund, beinahe gerade so frech und ausgelassen, wie Sylvies Worte gewesen waren. Was ist mit mir? dachte sie.“ (TF S. 190) Dieses Erlebnis bewirkt demnach eine aus der Enthemmung resultierende Selbstentfremdung Thereses, bei der sie nicht gezielt spricht und handelt, sondern sich ungesteuert, instinktiv artikuliert, sich von ihrer Sinnlichkeit lenken lässt und sich letztlich über eine derartig von sozialen Normen abweichende Verwirklichung ihres libertinären Potenzials wundert.

Während Therese in ausgelassenerer Stimmung ist, verhält Sylvie sich ruhiger als üblich, sodass die Erfahrung in den Donauauen eine kurzzeitige Änderung der Grundpositionen dieser beiden Frauen bewirkt. Daher ist es Sylvies Bemerkung, dass es „doch immerhin Momente gäbe, die des Lebens wert seien“ (TF S. 191), die Richard dazu veranlasst, über das Wesen seiner Melancholie zu sprechen: „Im Grunde sei doch alles traurig, das Schöne erst recht; und darum sei die Liebe das allertraurigste auf der Welt.“ (TF S. 191) Von dieser Aussage Richards fühlt Therese sich so tief berührt, dass sie physisch reagiert: „Therese empfand tief die Wahrheit seiner Worte. Sie erschauerte

[1076] Elsbeth Dangel erläutert, dass die frühe Sehnsucht nach dem Verirren dem späteren Wunsch nach Abgeschiedenheit gleicht, da beide „Träume nicht auf eine erreichbare Wirklichkeit gerichtet [sind], beide vermeiden die Erfahrung mit den konkreten Menschen, die Therese umgeben.“ Außerdem können beide Fantasien der Protagonistin als Symptom ihrer Ortlosigkeit gelesen werden: „Die Ambivalenz dieser Sehnsucht ist unaufhebbar. Sie ist das Leiden, fremd zu sein und keinen sicheren Platz in der Gesellschaft zu haben, und sie enthält zugleich das Versprechen, durch diese Fremdheit von der Wirklichkeit nicht eingeholt zu werden.“ Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 174 und S. 175.

[1077] Ebd., S. 173.

leise; sie fühlte eine Träne in ihrem Auge“[1078] (TF S. 191). Durch Richards Tristesse und Thereses Bewusstsein der „Unsinnigkeit ihres Schicksals“ (TF S. 192) spürt die Heldin eine so starke Verbindung zu ihm, dass sie sich ihm „näher, verwandter [fühlt], als sie sich jemals Alfred oder irgendeinem anderen gefühlt hatte.“ (TF S. 192)

Während einer weiteren Verabredung öffnet Richard sich Therese gegenüber emotional, indem er gesteht, dass „ihn im Grunde auf der Welt auch nichts wirklich freue“ (TF S. 199). Diese psychische Instabilität kontrastiert Therese mit Richards äußerlicher Akkuratesse (vgl. TF S. 200); diese Position kann mit Hubert Fabianis Verhalten in der Klinik assoziiert werden (vgl. TF S. 37). Dass hier wie dort Inneres und Äußeres nicht in Divergenz zueinander stehen, sondern Ersteres Letzteres bedingt, erläutert Ruth Klüger: „In beiden Fällen lösen sich die sozialen und geistigen Bindungen auf, dort in Wahnsinn, hier in Verzweiflung, und in beiden Fällen tritt der schöne Schein in Gestalt von ausgewählten Kleidungsstücken an ihre Stelle.“[1079] Beide Männer versuchen demnach durch den performativen Akt der tadellosen Kleiderwahl eine (äußerliche) Stabilität herzustellen, die psychisch und emotional nicht (mehr) vorhanden ist. Da Richard Therese aufgrund ihres Unverständnisses für diesen Zusammenhang „beinahe mitleidig“ (TF S. 200) ansieht, ist Therese so verletzt, dass sie „den brennenden Wunsch [verspürt], ihn zu überzeugen, daß sie wohl imstande sei, auch solche scheinbaren Gegensätze zu begreifen. Aber sie fand die rechten Worte nicht.“ (TF S. 200) Demnach versucht Therese, eine Verbindung zu Richard aufzubauen, indem sie seine Ansichten nachzuvollziehen lernt, vermag jedoch nicht, ihre Gedanken und Gefühle zu artikulieren; die verspürte bzw. gewünschte Nähe zu Richard bleibt daher stets unausgesprochen.

Beim folgenden Treffen präsentiert Richard sich sodann wesentlich weniger ernst: „Diesmal war er ein ganz anderer, heiter, ausgelassen beinahe, und es war ihr, als begänne er erst heute, sich um sie, ihr eigentliches menschliches Wesen und um ihre äußere Existenz zu kümmern.“ (TF S. 200) Richards, seinem üblichen Gebaren entgegengesetzter Frohsinn wird hier mit einem Interesse an Thereses Lebensumständen verknüpft und geht mit Zukunftsfantasien einher, die Therese zwar abwehrt, die durch den illusio-

[1078] Willa Elizabeth Schmidt expliziert, dass die Verbundenheit, die Therese hier zu Richard fühlt, auf Verzweiflung basiert und daher keine gemeinsame Grundlage für Trost und Behaglichkeit bietet. Vgl. Schmidt: The Changing Role, S. 298.

[1079] Klüger: Nachwort, S. 309f.

nären Charakter jedoch einen „besondere[n] Reiz“ (TF S. 201) auf sie ausüben, sodass sie „an diesem Abend […] sehr glücklich mit ihm“ (TF S. 201) ist. Zugleich wird durch die Wortwahl evident, dass Richard sich nicht lediglich abweichend verhält, sondern ein anderer ist, dass er seine Männlichkeit sowie seine Persönlichkeit also durch performative (Sprech-)Akte kurzzeitig verändert.

Dass Therese und Richard sich vor seinem Selbstmord dennoch nicht mehr wiedersehen, liegt laut Sylvie darin begründet, dass er Therese als ihm überlegen betrachtete – „‚Die ist zu gut für mich. Das waren seine Worte. Trop bonne.‘“ (TF S. 205) –, während ihm das Leben bzw. die Menschen im Allgemeinen zuwider gewesen seien (vgl. TF S. 205). Richard urteilt demnach nicht aus einer gesellschaftlichen Perspektive, sondern auf rein menschlicher Basis über Therese und evoziert damit eine wesentlich positivere Sichtweise auf die Protagonistin als die meisten anderen Figuren des Romans. Obwohl Therese schnell körperlich mit Richard intim wird, eine emotionale Verbindung zu ihm verspürt und bemüht ist, ihn zu verstehen, bleibt diesem Verhältnis – ähnlich der mütterlichen Beziehung Thereses zu Thilda Wohlschein – stets ein gewisses Maß an Ferne inhärent. Maya Kündig, die sowohl Therese als auch Richard als dem Typus des Narziss zugehörig interpretiert, resümiert bezüglich dieser Diskrepanz: „Fast unbeschreiblich ist die Tragik eines solchen Falles, in dem zwei Menschen Verwandtschaft fühlen, weil sie in ähnlicher Weise beziehungsunfähig sind, was eine Liebe zwischen ihnen verunmöglicht.“[1080]

Im Gegensatz dazu ist Siegmund Wohlschein bereit, Therese dauerhaft und sozial legitimiert an sich zu binden, kann emotional jedoch kaum tiefere Vertrautheit zur Protagonistin herstellen. Therese lernt ihn zunächst ausschließlich als den Vater ihrer Lieblingsschülerin Thilda kennen, die ihre Lehrerin hin und wieder zum Essen in ihr Elternhaus einlädt. Die Familie Wohlschein ist wohlhabend und betreibt eine Fabrik für Leder- und Galanteriewaren. Dieser Erwerbstätigkeit entsprechend bekommt Therese als nachträgliches Geschenk zum Namenstag drei Paar Handschuhe und einen Mantel von Thilda überreicht, der sie „wie eine noch ziemlich junge Dame aus wohlhabenden Kreisen“ (TF S. 232) aussehen lässt.[1081] Dass Therese die Bekleidung trägt, wirkt als performativer Akt, der Thereses Aussehen als jugendlich sowie attraktiv konstituiert, sodass ihre

[1080] Kündig: Arthur Schnitzlers „Therese“, S. 178.
[1081] Vgl. zur Interpretation der Übergabe der Kleidungsstücke im Rahmen des Aschenputtel-Motivs Anm. 969.

Erscheinung Begehren weckt. Damit nähert Therese sich (äußerlich) dem Status Thildas – einer höheren Tochter im heiratsfähigen Alter – an, wodurch zugleich eine Basis für eine Verehelichung geschaffen wird. Dabei ist es von besonderer Relevanz, dass Thilda diesen Status der Protagonistin durch die Geschenke evoziert und damit eine Grundlage für die spätere Liebesbeziehung zwischen ihrer Lehrerin und ihrem Vater initiiert. Dass Siegmund Wohlschein von Thildas Mutter geschieden ist (vgl. TF S. 221), kann außerdem als ein erstes Anzeichen dafür gewertet werden, dass er den strengen sozialen Normen einen gewissen Grad an Offenheit entgegensetzt, sodass er als potenzieller Partner für Therese manifestiert wird.

Therese und Wohlschein nähern sich jedoch nur langsam aneinander an: Dass Wohlschein sich auch bei einem gemeinsamen Kurzurlaub zurückhält, ordnet Therese zunächst als respektvoll ein, begründet sein Verhalten bei einem Blick in den Spiegel jedoch mit ihrer mangelnden Attraktivität: „Sie war einfach nicht mehr schön genug, um einen Mann zu reizen.“ (TF S. 248) Therese impliziert hier, dass sich männliches Begehren ausschließlich auf sinnliche, physische Reize bezieht. Daher geht sie davon aus, dass Wohlschein sie nicht aus romantischen Gründen, sondern „aus Gutherzigkeit“ (TF S. 249) eingeladen habe. Diese Freundlichkeit kontrastiert Therese mit ihrer „verderbte[n] Phantasie“ (TF S. 249), die sie annehmen lassen habe, dass der gemeinsame Urlaub dem Beginnen einer Affäre dienen solle. Therese fokussiert demnach das eigene wie das fremde Begehren, wobei sie dem (unterstellten) mangelnden Verlangen Wohlscheins positive Attribute beiordnet, während sie sich selbst durch das Vorhandensein von Leidenschaft abwertet. Zugleich erklärt die Protagonistin jedoch, dass sie sich nach einem möglichen Liebesabenteuer mit Siegmund Wohlschein „selbst nicht einmal sehnte“ (TF S. 249); wobei sich das mangelnde Interesse – in Anbetracht der konstatierten moralisch verdorbenen Fantasie – eher auf das Individuum Wohlschein als auf eine Liebschaft an sich bezieht. Außerdem ist an Thereses Überlegung relevant, dass der mit Güte verbundene Mangel an Begehren – ein primär dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ zugeschriebenes Merkmal – auf Wohlschein bezogen wird, während das nicht auf eine spezielle Person gerichtete Verlangen – ein dem männlichen ‚Geschlechtscharakter‘ beigeordnetes Attribut – von Therese ausgeht und die bürgerlichen Erwartungen an männliche und weibliche Libido derart vertauscht werden. Die Diffamierung

des weiblichen Verlangens durch die Bewertung als schamlos entspricht jedoch dem bourgeoisen Standard.[1082]

Nachdem Therese sich umgezogen hat, erscheint sie sich jedoch „wieder frischer, jünger, anmutig beinahe“ (TF S. 249), sodass ihrer Kleidung erneut eine performative Wirkung zugesprochen wird. So kehren sie und Wohlschein schließlich „als ein Paar, das sich endlich gefunden“ (TF S. 249), zurück nach Wien. Innerhalb dieser Liebschaft öffnet Therese sich dahingehend, dass sie ihrem Partner von Franz berichtet – zunächst zwar wenig wahrheitsgetreu, dass dieser ausgewandert sei (vgl. TF S. 247), später erzählt sie jedoch „ausführlicher und aufrichtiger als je zuvor von allem, was sie mit ihrem Sohn bisher durchgemacht hatte“ (TF S. 251). Daher kann ein Entwicklungsprozess der Protagonistin innerhalb ihrer Paarbeziehungen konstatiert werden, denn „[m]it der Zeit wird Therese immer ehrlicher und schämt sich nicht mehr ihres Lebens. Bereits Richard und Wohlschein erzählt sie die Wahrheit über ihre Vergangenheit. Am deutlichsten wird dieser Wandel beim Wiedersehen mit Kasimir.“[1083] Demnach offenbart sich weniger eine enge Vertrautheit innerhalb der Beziehung als ein Selbstbewusstsein Thereses, das sie ihren sozialen Status sowie ihre Familienverhältnisse nun wahrheitsgemäß artikulieren lässt. So präsentiert Therese sich durch ihr Bekenntnis als starke Persönlichkeit, die zu ihrer Vergangenheit und deren Auswirkungen auf ihre Gegenwart steht. Wohlscheins durchaus wohlwollender Vorschlag, Therese zu unterstützen, blendet diese Position der Heldin jedoch aus, markiert sie stattdessen als hilfsbedürftig und Wohlschein selbst im Kontrast dazu als Versorger seiner Partnerin.

Dass sie ihren Stolz überwindet und Wohlscheins Anerbieten doch annimmt, ist lediglich einer längeren Erkrankung der Protagonistin geschuldet (vgl. TF S. 251). Diese finanzielle Unterstützung empfindet Therese Thilda gegenüber als peinlicher als ihre nicht eheliche Mutterschaft oder ihre libertinäre Lebensweise. Während Wohlschein Therese „durch Zärtlichkeit zu beschwichtigen“ (TF S. 252) versucht, ihr also mehr oder weniger emotional beisteht, ist es Thilda, die eine dauerhafte Lösung für die von

[1082] Auch Emma E. Smith verweist auf die Diskrepanz zwischen Thereses intuitiver Sinnlichkeit und den sozialen Anforderungen an Weiblichkeit: „The narrative perspective allows the reader access to Therese's instinctive sexuality as well as to the cultural censors which pervert its natural expression.“ Allerdings expliziert sie zugleich, dass durch Thereses Verhalten weibliche Stereotype bestätigt werden: „Despite our awareness of Therese's active sexual appetite, her external behavior and actions perpetuate the myth of female sexual availability, passivity and purely responsive sexuality.“ Smith: Dawning self-awareness, S. 182.

[1083] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 77.

Therese empfundene prekäre soziale Situation findet, indem sie Wohlschein eine Ehe mit Therese vorschlägt. Auf diese Idee reagiert Therese zunächst ausschließlich mit einem „etwas starre[n] Lächeln“ (TF S. 256), in dem sich ihre auf potenzielle Folgen einer Verheiratung basierenden Ängste ausdrücken, die sich ebenso auf den Verlust ihrer Autonomie beziehen wie auf die Bindung an einen Mann, den sie zwar schätzt, aber weder liebt, noch begehrt und schließlich auf mögliche Forderungen ihres Sohnes gegenüber Wohlschein, für die Therese im Nachhinein ggf. aufkommen müsste (vgl. TF S. 256). In den Überlegungen der Heldin werden demnach soziale sowie wirtschaftliche Vorteile dieser Ehe vernachlässigt; stattdessen fokussiert Therese ihre Unabhängigkeit und Ungebundenheit, die sie aufzugeben scheut, sodass Therese sich als autonom sowie libertinär konstituiert.[1084]

Statt ihre Bedenken zu äußern, verlagert Therese mögliche Zweifel (an ihrer Eignung) in Wohlschein: „‚Glaubst du denn, daß ich die rechte Frau für dich wäre?‘“ (TF S. 257), worauf dieser sich ihr „in der etwas täppischen Weise [nähert], die sie meistens abzuwehren pflegte, sich aber diesmal doch gefallen ließ, um nicht die Stimmung und damit vielleicht mehr als die Stimmung dieses Augenblicks zu gefährden“ (TF S. 257). Trotz ihrer Vorbehalte handelt Therese dahingehend vorausschauend, dass sie die Beziehung und die zu erwartende Verlobung nicht zu gefährden versucht, indem sie die physische Annäherung Wohlscheins duldet, statt ihrer Intuition entsprechend zu handeln. Dass dieser zugleich den Wunsch äußert, dass Therese ihre Stunden einschränkt, bestätigt Thereses auf ihre Autonomie bezogenen Befürchtungen, sodass sie sich zunächst gegen diesen Vorschlag wehrt, bei nächster Gelegenheit aber doch Reduzierungen vornimmt, womit sie Wohlschein zufrieden stimmt (vgl. TF S. 257). Diese Kürzungen können nicht nur als Entgegenkommen für den künftigen Ehemann, sondern zugleich als Vorbereitung auf die Rolle als Ehefrau gewertet werden, die bereits auf erste Teile ihrer Selbstständigkeit verzichtet. Therese nähert sich demnach durch einen performativen Akt an die Position der Verlobten an. Dieser Prozess soll dadurch verstärkt werden, dass Thereses die Sorge um Franz aufgibt (vgl. TF S. 257f.). Ihre Vorbehalte drückt sie nun in deutlich geringerer Intensität aus als beispielsweise gegenüber Professor Wilnus (vgl. TF S. 202f.), indem sie zu Wohlscheins Vorschlägen v.a. schweigt, obwohl sie emotio-

[1084] Joachim Heimerl verbindet Thereses Libertinage und ihre Autonomie mit ihrem Egoismus: „Therese wird zum weiblichen Libertin. Sie übernimmt das männliche Verhaltensmuster erotischer Bindungslosigkeit und ich-zentrierter sexueller Libertinage.“ Heimerl: Arthur Schnitzler, S. 70.

nal unter der geplanten Entfernung des Sohnes leidet (vgl. TF S. 259), sodass die bevorstehende Verlobung einen Vorrang vor Thereses mütterlicher Verpflichtung einnimmt.

Zugleich fühlt Therese sich von Wohlscheins prinzipieller Zurückhaltung in der Öffentlichkeit verletzt: Er siezt Therese vor dem Dienstmädchen sowie seiner Schwester und lässt in seinem unsicher-tastenden Benehmen nicht auf eine engere Beziehung zu Therese schließen; beides erscheint ihr „allzu vorsichtig und beinahe geschmacklos." (TF S. 259) Wohlscheins Siezen wirkt zugleich als Sprechakt, der Therese in ihre ursprüngliche Rolle als Thildas Lehrerin zurückversetzt. Dennoch will er Therese durch „gewisse, testamentarische Bestimmungen" (TF S. 265) absichern – eine Fürsorge, die zum einen Zuneigung für Therese, zum anderen das Einnehmen der Rolle eines sorgenden Ehemanns repräsentiert und damit auch als performativer Akt zu werten ist, der ihn selbst und Therese an ihre zukünftigen Positionen als Ehepartner annähert. Daher ist hervorzuheben, dass Wohlschein diese Form der Performativität eher im rechtsverbindlichen Rahmen der Testamentsänderung anstrebt als in seinem privaten, familiären Umfeld.

Therese konstatiert zudem, dass die Beziehung des Paars bereits eheähnliche Züge aufweist und sie die Auswirkungen dieser Beziehungsform als positiv empfindet (vgl. TF S. 265). Während seiner kurzzeitigen Abwesenheit sehnt sie sich daher nach Wohlschein, wenn sie zugleich auch gesteht, dass sie ihr Alleinsein als „Erholung" (TF S. 265) betrachtet. Hier zeigt sich eine Ambivalenz in Thereses Gefühlen, die impliziert, dass sie die mit der Verlobung verbundenen Annehmlichkeiten mehr schätzt als die individuelle Person Siegmund Wohlscheins. Daher löst sein plötzlicher Tod in der Protagonistin kaum Erschütterung, sondern eher Befremden aus (vgl. TF S. 268). Zugleich findet Therese im Kreis einiger Trauergäste zunächst keine eindeutige Rolle: „Wußten die Leute überhaupt, wer sie war?" (TF S. 268) Da das Paar verlobt war, resümiert Therese ihren Status korrekt als „seine Witwe, ohne verheiratet gewesen zu sein" (TF S. 268). Unter Berücksichtigung der oben beschriebenen Vorsicht Wohlscheins, ist es jedoch kaum verwunderlich, dass dessen Schwester sie sehr formell, neutral und ohne jeden persönlichen Bezug zu Wohlschein als „die langjährige Lehrerin von Thilda" (TF S. 269) vorstellt. Diese Floskel wird wiederholt und von Thereses jeweiligem Gegenüber je mit einer Kondolenzbekundung für Thilda beantwortet: „‚Das arme Kind'" (TF

S. 269). Ohne die Legitimierung durch eine offizielle Verlobung oder eine Ehe wird Therese demnach der Witwen-Status nicht zugestanden. Durch den Sprechakt der Schwester Wohlscheins, der den durch Wohlscheins Siezen aufrecht erhaltenen Status Thereses fortführt und den die Heldin nicht korrigiert, sondern durch ihr Schweigen annimmt, bleibt Therese eine ehemalige Angestellte der Familie und wird von den Trauergästen dementsprechend wahrgenommen und behandelt. Da Wohlschein es bisher außerdem versäumt hat, sich um die testamentarische Änderung zu Thereses Gunsten zu kümmern, fällt ihr lediglich ein Erbe zu, das äquivalent zu dem der weiteren Erzieherinnen Thildas ist, während Thilda als Universalerbin fungiert (vgl. TF S. 269f.). Auch durch dieses äußere Zeichen – Wohlschein hat es schließlich versäumt, den performativen Akt der Testamentsänderung durchzuführen – kann Therese sich demnach nicht als Witwe etablieren, sodass ihr Status unverändert bleibt. Sie macht sich daher bewusst, dass sie diese Kontinuität bereits abgesehen hat:

> Therese war kaum enttäuscht. Sie merkte nun erst, daß sie niemals ernstlich erwartet hatte, Frau Therese Wohlschein zu heißen, daß sie nie geglaubt hatte, es würde ihr jemals ein ruhiges, sorgenfreies Leben beschieden sein und sie könnte je die Stiefmutter von Frau Thilda Verkade werden. (TF S. 270)

An dieser Überlegung wird deutlich, dass emotionale Liebe innerhalb Thereses Beziehung zu Wohlschein eine irrelevante Rolle spielt – im Text wird außerdem an einer nur unwesentlich späteren Stelle explizit gemacht, dass Therese „Wohlschein niemals geliebt“ (TF S. 271) habe[1085] –; stattdessen fokussiert die Protagonistin einerseits die Vorteile materieller Sorglosigkeit,[1086] andererseits die Verbindung zu Thilda, die durch eine Hochzeit mit deren Vater ebenfalls eine offizielle geworden wäre. Außerdem wird der Verlust Wohlscheins dahingehend von Therese beklagt, dass dieser mit einer erhöhten Einsamkeit der Protagonistin einhergeht (vgl. TF S. 271). Therese trauert demnach v.a. aus praktischen Gründen um Wohlschein und präsentiert sich dadurch als eigennützig und kalkulierend. Zugleich wird sie jedoch als Leidtragende präsentiert, die auch diese Möglichkeit, sich zu konsolidieren, nicht nutzen kann: „Wahrhaftig, sie war nicht auf die Welt gekommen, um glücklich zu sein.“ (TF S. 274) Dass die Protagonistin poten-

[1085] Diese Aussage präzisierend konstatiert John Nelson Whiton, dass Therese Siegmund Wohlschein – trotz der mangelnden Liebe – Respekt entgegenbringt und seine positiven und umsorgenden Eigenschaften zu schätzen weiß. Vgl. Whiton: The Problem of Marriage, S. 58.

[1086] Ruth Klüger resümiert diesbezüglich: „Sie wandert von Nüllheim zu Wohlschein, ohne je ein Heim oder mehr als den Schein des Wohlseins zu finden.“ Klüger: Nachwort, S. 316.

zielles Glück durch die Ehe mit Wohlschein hätte erlangen können, wird jedoch ebenfalls bezweifelt (vgl. TF S. 274), sodass Erfüllung und Freude für Therese als Utopien erscheinen.

Wohlscheins Tod ordnet Therese folglich als lediglich eine Variante, verlassen zu werden, ein:[1087]

> Mit jedem Mann und in jeder Stellung wiederholt Therese, was sie in ihrer Familie erlebt hat: daß man sich von ihr abwendet, und daß die Beziehung abgebrochen wird. Daß sie dies eher passiv als Opfer im Vermeiden von Entscheidungen als im aktiven Handeln vollzieht, entspricht selbst noch den Abläufen der Familiengeschichte.[1088]

Dementsprechend weint Therese nicht speziell um ihren Verlobten, sondern zugleich um all die Personen, von denen sie verlassen wurde; und nicht zuletzt auch für sich selbst: „Und vielleicht waren es nicht einmal Tränen des Schmerzes, nur Tränen der Müdigkeit." (TF S. 274) Die Erschöpfung Thereses ist dabei derart intensiv, dass sie einer Lebensmüdigkeit nahekommt; Thereses verpasste Chance auf ein geordnetes, sicheres Leben verursacht demnach eine tiefe Resignation.

Am Grab Wohlscheins erfährt Therese schließlich einen weiteren Bewusstwerdungsprozess: „[U]nd sie wußte heute, daß es immer nur solche Erinnerungen an andere gewesen waren, die auch ihren Liebesstunden mit Wohlschein flüchtige Lust geliehen hatten." (TF S. 288) Ähnlich wie Beate Heinold, die ihren Mann in seinen Theaterrollen liebt, denkt auch Therese an andere Männer, während sie mit Wohlschein zusammen ist, sodass beide Frauen nicht den realen Partner als Individuum, sondern eine Imagination lieben. Erwähnenswert ist außerdem, dass es ebenso wie in Bezug auf Beate auch bei Therese wechselnde Männer sind, deren sie sich in ihrer Fantasie bedient, sodass zum einen eine Form der geistigen Untreue, zum anderen eine polygame Veranlagung für beide Frauenfiguren konstatiert werden kann. Zwar schweifen auch Bertha Garlans Gedanken von Emil zu anderen Männern, während das Paar sich näher kommt. Während Berthas Fantasie jedoch nicht auf eine Person gebündelt ist und daher weitere potenzielle Liebhaber integriert, handelt es sich bei Beate um ein sinnliches Ausnutzen der Schauspielerei Ferdinands und bei Therese um die Evokation einer Illusion, die von der teilweise auftretenden Abneigung ablenkt.

[1087] Claudia Roosen expliziert, dass ein Abwenden der Liebhaber sowohl sinnbildhaft als auch physisch stattfindet und verweist zugleich darauf, dass diese Unverbindlichkeit korrelativ ist. Vgl. Roosen: „Helden der Krise", S. 113.

[1088] Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 90.

Nachdem bereits während eines Urlaubs das Gefühl der Regeneration mit einem Wiedererwachen ihres Begehrens einhergeht, Therese jedoch das Bewusstsein ihres sinnlichen Potenzial vor der konkreten Realisierung einer Affäre priorisiert (vgl. TF S. 276), wird dieses Gefühl durch Thildas briefliche Andeutung einer Schwangerschaft (in einer die Protagonistin quälender Form) potenziert. Denn Therese fühlt, „wie leer und hoffnungslos ihr eigenes Leben war. Und gerade in diesen Tagen war es, nach langen Monaten, daß sich unbestimmt, ohne eigentlichen Wunsch, doch seltsam quälend, wieder ihre Sinne regten." (TF S. 296) Thildas Schwangerschaft als Attribut gesunder, frischer Weiblichkeit sowie einer intakten bürgerlichen Familie kontrastiert Thereses einsame und sorgenvolle Lebenssituation. Trotz dieser Beschwerlichkeit wird auf das Wiedererwachen ihres Begehrens hingewiesen, das Therese jedoch in seiner Unbestimmtheit und Unerfülltheit belastet. Daher kann konstatiert werden, dass Thereses Sinnlichkeit in differenter Intensität – teils ruht ihr Begehren, teils wird es geradezu fokussiert – von ihrer Jugend an bis kurz vor ihrem Tod stets thematisiert wird, wobei sich die unterschiedlichen Varianten ihrer Sehnsucht in einem Spektrum von Freude bis Qual entfalten. Therese lebt ihr Verlangen dabei mit unterschiedlichen Männern und in verschiedenen Beziehungsformen aus, von denen keine von anhaltender Dauer ist, sodass sich auch in ihrer Bindungslosigkeit, auf der ihre Libertinage basiert, ein Teil ihrer – emotionalen sowie sozialen – Ortlosigkeit manifestiert.

9.2.4 Die Konstruktion Thereses als Mutter

Während Bertha Garlan und Beate Heinold normkonform innerhalb ihrer Ehen schwanger werden, ist die ledige Mutterschaft Thereses ebenso wie die Ellen Olestjernes als Resultat ihrer Libertinage zu betrachten. Thereses Beziehung zu ihrem Sohn Franz ist zwar sehr ambivalent und keineswegs unproblematisch, doch ist diese Bindung von Beständigkeit gekennzeichnet.[1089] Auch wenn Thereses sich unterschiedlich intensiv um Franz kümmert und Korrelationen mit ihrem Beruf sowie ihren Liebesbeziehungen das Mutter-Sohn-Verhältnis belasten, ist sie sich jedoch stets ihrer Verantwortung für ihr

[1089] Auch Elsbeth Dangel erläutert die Relevanz der Mutter-Sohn-Beziehung anhand dieser Attribute: „Dennoch hat die Beziehung zum Sohn entscheidendes Gewicht, nicht nur weil sie als einzige Thereses Leben begleitet, sondern vor allem weil Therese an ihr allein, in wie widersprüchlichen Formen auch immer, unbedingt festhält." Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 179.

Kind bewusst.[1090] Zwar nimmt Franz eine wichtige Rolle in Thereses Leben ein, seine Gedanken und Beweggründe bleiben jedoch – mit Ausnahme des Perspektivwechsels nach der tödlichen Auseinandersetzung – unausgesprochen, sodass die Lesenden keine tieferen Einblicke in diese Figur erhalten.

Bereits die Schwangerschaft mit Franz ist von großen Unsicherheiten gekennzeichnet, da Therese eine eheliche Absicherung sowie familiäre Unterstützung fehlt. Ihr Partner und gleichzeitig der Kindsvater Kasimir leugnet die Schwangerschaft zunächst (vgl. TF S. 79) und verunsichert Therese durch seine Unzuverlässigkeit sowie seine Abwesenheiten, sodass Therese insgesamt sowohl finanziell als auch emotional auf sich gestellt ist. Ohne sich austauschen zu können, schwanken ihre Gefühle daher zwischen Verleugnung, Glück und ängstlicher Bedrücktheit (vgl. TF S. 80f). Eine adäquate Vorbereitung auf ihre künftige Rolle als Mutter ist der Protagonistin dementsprechend nicht möglich; dies u.a. natürlich auch, weil sie ihre Schwangerschaft vor ihren Arbeitgebern verheimlicht.

Daher zieht die Protagonistin einen (privat durchgeführten) Schwangerschaftsabbruch in Betracht, der aus unterschiedlichen Gründen jedoch nicht zustande kommt (vgl. TF S. 90ff. und S. 93f.). Eine Alternative zu diesem Eingriff und zugleich eine letzte Chance, ihre Zukunft sowie die ihres Kindes durch soziale Konsolidierung abzusichern, erkennt Therese darin, sich im ältesten Sohn ihrer Arbeitgeber „eines Vaters für ihr Kind zu versichern“ (TF S. 88), da dieser in der Vergangenheit Interesse an ihr gezeigt hat, sich nun aber, „als hätte […] [er] ihre Absichten erraten“ (TF S. 88), von ihr fern hält. Diese Option ist moralisch sicherlich nicht unproblematisch, lässt das Maß der Verzweiflung Thereses jedoch evident werden. Dass Ellen Olestjerne während ihrer ersten Schwangerschaft (allerdings auf Anraten des Kindsvaters) ähnlich handelt, indem sie ihren Verlobten heiratet, verdeutlicht den Mangel an moralisch vertretbaren, adäquaten Alternativen, der sich aus den sozialen Restriktionen gegenüber weiblicher Libertinage ergibt.

Therese verwirklicht jedoch keinen dieser Pläne, sodass aus ihrer Initiativlosigkeit schließlich ein Entfremdungsprozess resultiert (vgl. TF S. 92), da ihre Lebenssituation so von ihren Vorstellungen abweicht, dass sie diese nicht annehmen und entsprechend

[1090] Cristina Mettedi weist bezüglich dieses Pflichtgefühls Thereses darauf hin, dass die Protagonistin „eine der wenigen Gestalten im Roman [sei], die einen Sinn für Verantwortung entwickelt.“ Mettedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 90.

bewältigen kann, sondern sie geradezu apathisch von außen betrachtet. Daher kann der Beschluss, nichts zu unternehmen (vgl. TF S. 98), nicht als Bejahen der Mutterschaft gewertet werden, sondern als „Kapitulation vor den Schwierigkeiten, die mit den ihr zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, die Schwangerschaft zu beenden, verbunden sind“[1091]. Die Überlegungen einzustellen beruhigt die Protagonistin zwar, diese Ruhe ist jedoch lediglich temporär, da Therese eine aktive Entscheidung umgeht und die Situation eher ignoriert als akzeptiert. Ihre Hinwendung zur Religion (vgl. TF S. 99) kann außerdem als Versuch betrachtet werden, ihre irdischen Probleme mit göttlicher Hilfe zu bewältigen, d.h. die Verantwortung für ihre Situation ins Überirdische zu delegieren.

Nach der schwangerschaftsbedingten Kündigung durch ihre Arbeitgeber, ohne Ablenkung durch regelmäßige Beschäftigung verstärkt sich der Prozess der Selbstentfremdung: Dass sie „ihr ganzes Dasein als unbegreiflich und beinahe als unwürdig empfand“ (TF S. 102), kann zum einen als Hinweis auf die Verwurzelung bürgerlicher Normen in der Protagonistin gelesen werden. Zum anderen wird deutlich, dass Therese ihren Zustand nicht dauerhaft bewusst fassen kann. Zugleich wird sie beim Einkaufen „zum erstenmal in ihrem Leben als ‚gnädige Frau‘“ (TF S. 103) angesprochen, also mit einer Anrede versehen, die auf den Status einer verheirateten, abgesicherten Dame beschränkt ist, sodass Thereses eigene soziale Situation von diesem Sprechakt kontrastiert wird. Von dieser Ansprache – die sie im Übrigen weder annimmt noch ablehnt – fühlt Therese sich so „merkwürdig“ (TF S. 103) berührt, dass sie von Müdigkeit überwältigt wird. Diese Erschöpfungssymptome können als Realitätsflucht gewertet werden, die Therese erst bewältigt, als ihre Vermieterin eine Adoption vorschlägt (vgl. TF S. 103f.): Indem die Heldin diese Option ablehnt und die Unterkunft verlässt, zeigt sie ein volles Bewusstsein ihrer Situation und übernimmt Verantwortung für ihr noch nicht geborenes Kind.

Der bereits angesprochene Entfremdungsprozess potenziert sich jedoch auch in der neuen, adäquateren Unterkunft bei Frau Nebling, denn „[w]ieder einmal kam sie sich gleichsam abhanden, sie faßte ihr Schicksal, sie faßte ihr Wesen nicht mehr“ (TF S. 105). Thereses von der Schwangerschaft veränderter Körper ist von diesem Prozess ebenso betroffen wie ihre Vergangenheit und schließlich auch das ungeborene Kind selbst sowie die Liebe, die sie nach gesellschaftlichen Maßstäben für dieses Kind emp-

[1091] Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman“, S. 138.

finden müsste (vgl. TF S. 105). Sie präsentiert sich demnach bereits vor der Geburt als wenig konsistent in ihren Gedanken und Gefühlen; die Schwangerschaft überfordert die Protagonistin derart, dass sie sich selbst verliert und sich und ihre Situation als irreal erlebt. Dass es unter dieser psychischen Belastung nicht zu einer Vorfreude auf das Kind und der Entwicklung von Mutterliebe kommt, ist kaum verwunderlich. Ob sie ihre Mutterschaft anders annehmen könnte, wenn sie „ihr Frauenlos" (TF S. 105) – allein die Wahl dieses Begriffs, impliziert die Konnotation von Schwangerschaft mit Fatalität – unter gesicherteren Bedingungen erlebte, versucht Therese sich zwar vorzustellen, scheitert aber an dem für sie surrealen Charakter dieser Fantasie: „Aber all das war ihr so unvorstellbar, daß sie es sich auch nicht als ein Glück vorstellen konnte." (TF S. 105) Gerade die zentrale Position bürgerlicher Weiblichkeit wird von Therese demnach als Utopie erlebt, sodass die Möglichkeit, die damit einhergehenden gesellschaftlichen Ansprüche zu erfüllen, negiert (und zugleich subvertiert) wird.

Gleichzeitig empfindet die Protagonistin „eine gewisse Scheu davor, wieder in die Welt zurück zu müssen" (TF S. 106). Was Therese selbst als „[d]as Seltsamste" (TF S. 106) bezeichnet, kann als die logische Konsequenz ihrer Ängste betrachtet werden: Das Verharren in der Schwangerschaft und in der zurückgezogenen Lebensweise bietet Therese eine Weltflucht, die eine Konfrontation mit ihrer Familie, Bekannten, Arbeitgebern etc. vermeidet. Zwar offenbart sich die Schwangerschaft durch körperliche Veränderungen, erst durch die Geburt des Kindes und die Existenz eines neuen Menschen, für den Therese Verantwortung trägt und der ihre Fürsorge einfordert, wird ihre Rolle als Mutter jedoch mit allen Konsequenzen real. Da Therese sich während der Schwangerschaft als zutiefst verunsichert und aufgrund der hohen psychischen Belastung gänzlich selbstentfremdet konstituiert, kann ihre Weltflucht als eine Form von Selbstschutz betrachtet werden.[1092]

Die Geburt des Kindes setzt diesen Zustand in gesteigerter Form fort. So muss Therese ihren vollen Namen sowie ihre Herkunft in einem Sprechakt benennen, um sich so ihrer selbst zu versichern und sich die Realität des Geschehens bewusst zu machen: „War es denn möglich? Sie bekam ein Kind? Sie, Therese Fabiani, die Tochter eines Oberstleut-

[1092] Auch Elsbeth Dangel verweist auf die besondere Relevanz dieses Entfremdungsprozesses: „Die Passagen vor der Entbindung sind die innerlichsten und spirituellsten des ganzen Romans. Sie beschreiben einen Prozeß der stufenweisen Selbstentfremdung, der kurz vor dem Selbstverlust haltmacht. Um diese Erfahrung eindringlicher zu gestalten, hat Schnitzler seine Heldin schon rein äußerlich von jedem Leben abgetrennt." Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 117.

nants und einer Adeligen, bekam ein Kind? Nun sollte es wirklich wahr werden, daß sie ein uneheliches Kind bekam?“ (TF S. 108) Die fragende Form dieser Benennung verdeutlicht Thereses Schwierigkeiten, diese Attribute anzunehmen, und unterstreicht somit noch einmal sowohl die Entfremdung von ihrem Zustand als auch die damit einhergehenden „Existenzängste“[1093]. Diese intensivieren sich zu einer Todessehnsucht, in die sie auch das Kind integriert und die als Potenzierung der Weltflucht gelesen werden kann: „Nein, keine Hilfe, nein. Sie wollte ja zugrunde gehen. Es war das beste, wenn sie zugrunde ginge, – sie und das Kind und mit ihr die ganze Welt.“ (TF S. 109)

Der auf die Geburt, die Therese ganz auf sich allein gestellt übersteht, folgende Zustand der Erschöpfung lässt sie ihrem Kind negative äußere Attribute zuschreiben: „Mit halboffenen, blinzelnden Augen, mit einem verrunzelten, häßlichen Greisengesicht lag es da und rührte sich nicht. Es war wohl tot.“ (TF S. 109) Die konstatierte Leblosigkeit des Kindes kann vielmehr als Wunschvorstellung der Protagonistin, statt als realistische Beobachtung, verstanden werden, da Therese in den folgenden parataktischen Sätzen ihres inneren Monologs einschränkt, dass der Säugling „in der nächsten Sekunde“ (TF S. 109) sterben würde. Diesen Tod wertet sie dahingehend als positiv, da auch sie selbst nun sterben müsse. Die unrealistische Zeitangabe, die Parataxe und schließlich auch die Schlussfolgerungen in ihrer von Agonie geprägten Logik verdeutlichen Thereses Verzweiflung, die zusätzlich von ihrer Entkräftung gesteigert wird (vgl. TF S. 109).

Diese Kraftlosigkeit sowie die während der Schwangerschaft immer weiter intensivierte Selbstentfremdung können außerdem als Gründe für eine von der Protagonistin empfundene Lieblosigkeit gegenüber dem Neugeborenen genannt werden: „Und es war ihr Kind. Aber sie liebte es nicht. Warum liebte sie es nicht, da es doch ihr Kind war? Ach, das kam wohl daher, daß sie müde war, viel zu müde, um irgend etwas auf der Welt lieben zu können.“ (TF S. 110) Die mangelnde Zuneigung zu ihrem Kind führt zu weiterem Befremden, da Therese den eigenen sowie gesellschaftlichen Ansprüchen an spontane Mutterliebe nicht genügt, wird von der Protagonistin aber schnell auf ihre physische Schwäche zurückgeführt. Wenn Therese auch weiterhin für ihren eigenen und den Tod des Kindes argumentiert, da sie unter Berücksichtigung ihres Familienstands sowie ihres Berufs keine Möglichkeit erkennt, dem Kind eine adäquate Zukunft zu bieten (vgl. TF S. 110), zeigt sie doch zugleich umsorgende Gesten, indem sie „den rechten

[1093] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“, S. 83.

Arm darnach ausstreckte und es an sich zu ziehen versuchte“ (TF S. 110) und sich derart in einem ersten performativen Akt als Mutter zu etablieren beginnt. Zugleich entwickelt sie die irreale Vorstellung, dass ihr fest auf das Kind gerichteter Blick ausreiche, „damit du weißt, daß du tot bist. Wenn du weißt, daß du tot bist, dann wirst du gleich einschlafen und eingehen ins ewige Leben.“ (TF S. 110) Therese beschreibt hier eine Tötung durch das Anblicken als performativen, wirklichkeitskonstituierenden Akt, den das Neugeborene wissend annehmen soll. Schließlich bettet sie das Kind jedoch unter Kissen[1094] und unternimmt damit einen nahezu passiven Erstickungsversuch,[1095] mit dem eine verbale, annähernd liebevolle Beschwichtigung einhergeht (vgl. TF S. 111). Handlung und Aussage eröffnen dementsprechend eine Ambivalenz von Ablehnung und Annahme, die der Mutter-Kind-Beziehung auch im weiteren Verlauf des Romans eigen bleiben wird.

Dass Therese das Kind weniger vorsätzlich als durch die geradezu traumatische Situation der Geburt bedingt gefährdet, wird deutlich, wenn sie „wie aus einem furchtbaren Traum“ (TF S. 111) aufwacht, erleichtert ist, das Neugeborene unversehrt vorzufinden und nun pflegende, umsorgende Gesten zeigt, indem sie ihren Sohn in die Arme nimmt, stillt und damit „ein Erwachen wie nie zuvor“ (TF S. 111) erlebt. Dieser Bewusstwerdungsprozess löst nun eine jubelnde Freude in Therese aus – „Mein Kind, fühlte Therese, mein Kind! Es lebt, lebt, lebt!“ (TF S. 111) –, die zugleich von weiteren Todesahnungen – nun aber lediglich in Bezug auf die Protagonistin – begleitet werden, sodass auch in Thereses Glücksgefühl Zwiespältigkeit evident wird. Sowohl durch den performativen Akt des Umarmens und Stillens als auch durch den wiederholten Sprechakt konstituiert Therese sich nun als umsorgende Mutter. Dem ihrer Mutterschaft inhärenten Zwiespalt entsprechend wird jedoch auch das Stillen, das dem Säugling Energie zuführt, als kraftraubend für Therese beschrieben. Dass das Kind, „als könnte es verste-

[1094] Elsbeth Dangel verweist darauf, dass das Motiv des Tötungsversuchs in „Therese“ im Vergleich zu „Der Sohn“ „durch die Todessehnsucht der Mutter vorbereitet und abgemildert“ ist. Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 119.

[1095] Die gesellschaftliche Bedeutung dieses Tötungsversuchs wird von Elsbeth Dangel expliziert: „Therese versucht damit nach der städtischen, eleganten Version, sich des Kindes zu entledigen, die ländliche, unbeholfenere und grausamere: Das Erdrücken der Kinder im Bett mit Kissen war eine klassische Tötungsart, die im ganzen Mittelalter praktiziert wurde und um 1900 auf dem Land, wo die Abtreibung wenig bekannt war, immer noch häufig vorkam. Da sie wenig gewalttätig war und ohne besondere Hilfsmittel vonstatten ging, konnte der Tat kaum nachgewiesen werden, ob sie eine absichtliche Manipulation oder einem unabsichtlichen Unglücksfall zuzuschreiben war.“ Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 119.

hen“ (TF S. 111), das Saugen unterbricht, damit Therese sich selbst stärken kann, kann, wenn vielleicht nicht als symbiotisch, so doch als harmonisch beschrieben werden.
Thereses Annahme der Mutterrolle wird durch die Wiederaufnahme ihrer Berufstätigkeit unterbrochen, sodass die Stetigkeit performativer Akte und der kontinuierliche Aufbau einer stabilen Mutter-Kind-Beziehung bereits kurz nach der Geburt durch geografische Entfernung verhindert werden. Dennoch präsentiert Therese sich in dieser frühen Phase als engagierte, stolze Mutter, die ihr Kind möglichst oft bei der Pflegefamilie Leutner in Enzbach besucht. Damit geht ein Alleinigkeitsanspruch an ihr Kind einher, den sie kurze Zeit nach der Geburt entwickelt und der stark an die geplant vaterlose Mutterschaft Ellen Olestjernes erinnert (vgl. TF S. 117).
Die Belastungen, denen die Protagonistin durch die „Art von Doppelleben“ (TF S. 119) als Erzieherin in einer Familie einerseits und als Mutter eines bei Pflegeeltern aufwachsenden Sohns andererseits ausgesetzt ist, werden jedoch schnell evident. Zum einen geht es dabei um eine erste Entfremdung von Franz (vgl. TF S. 119), zum anderen kommt es aus diversen Gründen zu Konflikten mit den Kosteltern (vgl. TF S. 119), von denen Thereses Skepsis Frau Leutner sowie deren Tochter Agnes gegenüber besonders hervorzuheben ist, die sich im Spannungsfeld von Vernachlässigung des Kindes bis hin zu Eifersucht auf Pflegemutter und -schwester entfaltet (vgl. TF S. 120). Beides wird durch die berufsbedingte häufige Abwesenheit Thereses potenziert, die sie durch regelmäßige Besuche zu kompensieren versucht.
Zeitmangel und Erschöpfung einerseits, mangelnde Sehnsucht nach ihrem Kind andererseits, die von mit räumlicher Separation einhergehender Entfremdung bewirkt wird (vgl. TF S. 133), führen zu einer Vernachlässigung des Sohns. Thereses daraus resultierendes Schuldgefühl nimmt Elisa van Peteghem zum Anlass, die Protagonistin dem literarischen Topos der Femme fragile zuzuordnen, während Thereses wechselnde Anstellungen als Gouvernante, ihre Liebesbeziehungen sowie die ledige Mutterschaft zusätzlich eine Verbindung zum Topos der Femme fatale bedingen würden.[1096] Auch diesen Attribuierungen kann auf Grundlage der eingangs erarbeiteten Spezifika der beiden Topoi nicht zugestimmt werden, sodass die in Bezug auf die Klassifizierung Bertha Garlans bereits geäußerte These, dass die Analyse Elisa van Peteghems auf einer anderen Definition der Topoi basiert, bestätigt werden kann.

[1096] Vgl. Peteghem: Konfliktbereiche zwischen Frau und Gesellschaft, S. 94.

Außerdem ist festzuhalten, dass die Protagonistin eine Doppelrolle einnimmt, die einen Zwiespalt in Therese bewirkt und die Mutter-Sohn-Beziehung stark belastet: Sie übernimmt nicht nur die männlich konnotierte Rolle eines Versorgers, sondern zugleich die weibliche der umsorgenden Mutter – und diese sowohl für ihr eigenes Kind als auch innerhalb ihres Berufs für ihre Schützlinge. Beide Rollen zu vereinen stellt einen zu hohen Anspruch an ihre Person dar, als dass sie diesen zufriedenstellend erfüllen könnte. Durch diese dauerhafte Belastung präsentiert die Protagonistin sich als müde, alt und abgestumpft und wird sich derart – statt ihrer Mutterliebe – ihres Begehrens bewusst (vgl. TF S. 136). Dementsprechend verbringt sie bald ganze Tage mit ihrem Geliebten, „die eigentlich für ihr Kind bestimmt gewesen wären“ (TF S. 148). Diese Fokussierung ihrer sinnlichen Bedürfnisse kann als eine in der bürgerlichen Gesellschaft als männlich konnotierte Eigenschaft eingeordnet werden; dass Therese als Frau sich von ihrer Libertinage leiten lässt, kann demnach bereits als Besonderheit gewertet werden. Das Vorziehen derselben vor dem eigenen Kind geht umso weniger mit den eingangs erläuterten bourgeoisen Vorstellungen von Weiblichkeit im Allgemeinen und Mütterlichkeit im Speziellen konform, sodass Thereses Verhalten nicht mit diesen Ansprüchen an eine verzichtende, geschlechtslose Mutterschaft übereinstimmt.

Nach der für Therese schmerzlichen Trennung von diesem Mann zeigt die Protagonistin eine umso größere Liebe zu ihrem Kind, denn sie „liebte es mehr als je“ (TF S. 148). So wird deutlich, dass Thereses Schuldgefühle ein ambivalentes Verhalten gegenüber Franz bedingen; sie bietet ihm demnach keine mit Stringenz verbundene Sicherheit, sondern ein Handeln in Extremen, das sich im Spannungsfeld von Abwesenheit und Innigkeit bewegt. Umgekehrt fühlt auch Therese häufig Entfremdung und Verunsicherung im Umgang mit Franz, der sich durch den täglichen Kontakt zu Frau Leutner und Agnes diesen beiden Figuren gegenüber vertrauter zeigt als gegenüber Therese (vgl. TF S. 153),[1097] sodass sich die im Eingangszitat hervorgehobene Unsicherheit auch auf

[1097] Thereses Eifersucht auf Agnes wird zusätzlich von Letzterer genährt, indem sie Franz' Zuneigung zu sich exponiert und ihn küsst, „als wenn sie seine Mutter wäre, und doch ganz anders, und schielte dabei frech zu Theresen hin.“ (TF S. 178) Dass Agnes Franz ‚doch ganz anders' als mütterlich küsst, verleiht ihrem Verhalten einen flirtenden Charakter, der für den Umgang mit einem Kind moralisch als unangemessen gewertet werden kann, dennoch nicht unbedingt als Hinweis auf den von Astrid Lange-Kirchheim konstatierten „Mißbrauch eines männlichen Kindes“ gelten muss; zumal der Kuss in der zitierten Passage v.a. der Provokation Thereses dient. Lange-Kirchheim: Trauma bei Arthur Schnitzler, S. 133. Agnes Frühreife und Koketterie deuten zumindest auf ihre spätere Tätigkeit als Prostituierte voraus. Auch Emory Wesley Carr verweist zwar auf Agnes „dual role of a mother figure and that of a mistress“, dies jedoch bezogen auf zwei verschiedene Lebensabschnitte, nämlich Franz' Kindheit in Enzbach und seine Jugend-

Thereses Beziehung zu ihrem Sohn bezieht. Elsbeth Dangel verweist außerdem auf das problematische Potenzial, das Thereses Vorsätzen, Franz zu lieben und sich um ihn zu kümmern, inhärent ist, da diese verdeutlichen, „daß Therese ihre Liebe zu ihrem Kind als moralische Pflicht empfindet, der sie nicht gerecht werden kann."[1098]

So empfindet Therese für einige Schützlinge ebenso innig – wenn nicht noch liebevoller – wie für Franz (vgl. bspw. TF S. 138); ein Gefühl, dass sich durch die tägliche Versorgung sowie die damit einhergehende Vertrautheit erklären lässt, aber dennoch Schuldgefühle in Therese auslöst (vgl. TF S. 169). Mutterliebe wird demnach nicht als dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter' natürlich inhärentes Gefühl präsentiert, das sich selbstverständlich auf das eigene Kind richtet, sondern als Emotion, die an dauerhaftes Zusammenleben gebunden ist und durch regelmäßigen Umgang stetig erneuert werden muss. Alfred versucht Therese sogar mit gerade diesen Argumenten zu beruhigen (vgl. TF S. 169), sodass Mutterliebe nicht als naturhaft gegebener Zustand bzw. „eingeborenes Attribut"[1099], sondern als sozialer Prozess begriffen wird, der zugleich „die Abhängigkeit dieses Gefühls vom Gesamtzusammenhang der Lebensverhältnisse der Frau"[1100] integriert. Renate Möhrmann fasst diesen Aspekt als eine „Entmythologisierung der Mutter-Kind-Beziehung"[1101] zusammen und verweist damit auf den subversiven Charakter dieser Darstellung von Mutterliebe. Da Therese durch die räumliche Trennung nicht die Gelegenheit hat, sich stetig neu in performativen Akten als Franz' Mutter zu konstituieren, fällt es ihr schwer, diese Rolle nach eigenen Maßstäben adäquat auszufüllen. Exemplarisch für diese Problematik steht Thereses enge Verbundenheit zu ihrem Schützling Robert Knauer, den sie dem gleichaltrigen Franz häufig vorzieht (vgl. TF S. 169). So wird deutlich, dass Therese derart unter den körperlichen, emotionalen und psychischen Strapazen ihrer Mutterschaft leidet, dass sie eine erneute, nicht geplante Schwangerschaft umgehend und ohne Rücksprache mit dem Kindsvater abbrechen lässt, da sie sich den Belastungen einer weiteren ledigen Mutterschaft nicht aussetzen will: „Lieber den Tod als noch ein Kind." (TF S. 153)

---

zeit in Wien. Carr: Arthur Schnitzler's „Therese: Chronik eines Frauenlebens", S. 138. In ähnlicher Weise beschreibt auch Bruce Thompson eine Entwicklung in der Beziehung zwischen Franz und Agnes: „In particular his relationship with the daughter Agnes is seen to be far closer than that to his mother, and as the two children grow older takes on a more sensual nature".Thompson: Schnitzler's Vienna, S. 152.

[1098] Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit, S. 180.

[1099] Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens", S. 80.

[1100] Ebd., S. 80.

[1101] Möhrmann: Schnitzlers Frauen und Mädchen, S. 517.

Zudem verstärken sich Franz' Verhaltensauffälligkeiten: Die Protagonistin ist sich zwar bewusst, dass die Unterkunft bei Familie Leutner einer positiven Entwicklung des Kindes nicht zuträglich ist, jedoch erst nachdem Alfred ihr rät, Franz in der Vorstadt unterzubringen, um ihn häufiger besuchen zu können (vgl. TF S. 170), setzt sie dieses Vorhaben (mühelos) um. Dennoch muss Franz wegen verschiedener Unartigkeiten und Diebstählen mehrmals die Pflegefamilie wechseln (vgl. TF S. 172f. und S. 178), sodass Therese einerseits wünscht, dass sie auch diese Schwangerschaft abgebrochen hätte (vgl. TF S. 182), andererseits erwägt, Franz adoptieren zu lassen. Diese drastischen Überlegungen werden jedoch von massiven Schuldgefühlen verdrängt (vgl. TF S. 182), sodass die bereits erläuterte Ambivalenz in Thereses Gefühlen und Verhalten gegenüber Franz hier erneut offenkundig wird. Zugleich präsentiert Therese sich als deutlich überfordert, da sie es kaum schafft, ein realistisches Bild von ihrer und Franz' Lebenssituation zu gewinnen und den Notwendigkeiten gemäß zu handeln. Daher benötigt sie Sylvies Hilfe, um sich eine Wohnung zu nehmen und Privatlektionen zu erteilen, um Franz zum ersten Mal bei sich leben zu lassen und sich selbst um ihn zu kümmern (vgl. TF S. 194).

Die neue Lebenssituation scheint zwar zunächst positiven Einfluss auf Franz zu haben, bewirkt langfristig jedoch keine Besserung seiner Verhaltensauffälligkeiten. Nach einer Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn erkennt Therese neben Verstocktheit, Lieblosigkeit und Bitterkeit „einen versteckten Vorwurf" (TF S. 202) in Franz' Blick, der die Erinnerung an die Geburtsnacht, den Todeswunsch sowie den Tötungsversuch in Therese hervorruft. So wie die Protagonistin in der Nacht, in der sie Franz geboren hat, von der performativen, tödlichen Kraft ihres Blicks auf den Säugling überzeugt war, fürchtet sie nun umgekehrt, dass ihr Kind als Vergeltung „seinen wissenden, hassenden, tödlichen Blick auf sie richten würde" (TF S. 202), sodass Therese auch Franz' Blick eine die Wirklichkeit konstituierende Wirkung zuspricht. Diese Relation von Schuld und Sühne,[1102] die Therese an dieser Stelle des Romans zum ersten Mal konstruiert, wird die Beziehung zwischen Mutter und Sohn bis zu Thereses Tod prägen und kann als Basis ihrer Reue gewertet werden.

[1102] Elsbeth Dangel erläutert die Intensität des mit dem Tötungsversuch einhergehenden Schuldgefühls Thereses mit einem Verweis auf die zeitgenössische Rechtssprechung, denn „[a]uf Kindstötung stand in der österreichischen Monarchie Todesstrafe und wurde 1908 noch vollzogen". Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 119f.

Zugleich wird eine weitere Ambivalenz im Mutter-Sohn-Verhältnis offenbar, wenn Therese folgert, dass der erst 12-jährige Franz „nicht nur als ein Fremder, daß er als Feind neben ihr lebte“ (TF S. 202), dieser Zurückweisung durch ihr Kind aber eine um so größere Zuneigung entgegensetzt: „Und niemals noch hatte sie zu gleicher Zeit so schmerzlich tief gefühlt, wie sehr und wie unglücklich, wie ohne jede Hoffnung auf Erwiderung sie dieses Kind liebte.“ (TF S. 202) So wird deutlich, dass Thereses Liebe auch bezüglich ihres Sohns keine Erwiderung findet, dass sie also auch in ihrer Mutterschaft – ebenso wie innerhalb ihrer Liebesbeziehungen – keine harmonische Gemeinschaft entwickeln kann.

Dennoch plant die Protagonistin sich weiter für ihr Kind zu engagieren: „Sie durfte es nicht verloren geben.“ (TF S. 202) Daher zieht sie eine Ehe mit Professor Wilnus in Betracht, um Franz einerseits in eine gesicherte soziale Position zu bringen, andererseits (stief-)väterlichem Einfluss auszusetzen und nicht zuletzt selbst Unterstützung zu erfahren (vgl. TF S. 202). Außerdem erkennt Therese in einer Ehe die Chance auf eine weitere Mutterschaft, innerhalb derer sie durch die Konsolidierung „ein Glück erleben konnte, das ihr mit Franzl versagt geblieben war“ (TF S. 199), dass sie demnach ihre Mutterrolle genießen und eine einträchtige Beziehung zu einem weiteren Kind aufbauen könnte. Diese Fantasie bewertet Therese jedoch zugleich als „ein Unrecht, ja, wie eine Untreue gegen ihren Sohn“ (TF S. 199). Sich selbst keine Möglichkeit auf eine erneute, glückliche Mutterschaft zu ermöglichen, kann demnach als Teil ihrer Reue gesehen werden, wobei eine harmonische Beziehung zu einem weiteren Kind die Schuldgefühle gegenüber Franz zugleich vergrößern würde.

Eine Mischung aus Energielosigkeit (vgl. TF S. 215) und der Furcht vor Vorwürfen (vgl. TF S. 214) hemmt Therese zu intervenieren, obwohl sich Franz’ Verhaltensauffälligkeiten weiter potenzieren. Selbst als Franz ihr seine nicht eheliche Geburt vorhält und sie mit entsprechenden Schimpfworten benennt, bleibt Therese wie erstarrt (vgl. TF S. 216); sie nimmt die Anrufung also weder an, noch lehnt sie diese explizit ab. Die derart evident werdende Härte und Ungerechtigkeit des Sohns sowie die Machtlosigkeit der Mutter kontrastieren die Erwartungen der bürgerlichen Gesellschaft hinsichtlich einer symbiotischen Mutter-Kind-Beziehung. Der durch die Lebensumstände entwickelte (geografische wie emotionale) Abstand kann durch das Bewusstsein des Verwandtschaftsverhältnisses nicht überbrückt werden, sodass sich „[b]iologische Mutter-

schaft […] damit als keine Garantie für ein glückliches Mutter-Kind-Verhältnis“[1103] erweist.

Dabei wird Franz keineswegs die Schuld an dieser Distanzierung zugesprochen, da dessen Verhalten durch den Einfluss seiner Peer-Group erklärt wird. Zwar rät Alfred auch Therese von Selbstvorwürfen ab, diese beharrt aber auf ihrer Schuld, die sie einerseits auf die physische Separation und die damit verbundene „anfallsweise“ (TF S. 218) Betreuung des Kindes bezieht. Neben ihrem Beruf und ihren Sorgen nennt Therese dabei auch konkret ihre Liebesbeziehungen als Gründe für ihre häufige Abwesenheit (vgl. TF S. 218) und verknüpft ihre Libertinage so mit ihrer Mutterschaft. Die Vernachlässigung des Kindes zugunsten eines Liebhabers ist bereits im Zusammenhang mit „Frau Bertha Garlan“ und „Frau Beate und ihr Sohn“ besprochen worden, wobei v.a. Letztere ein Schulbewusstsein Hugo gegenüber formuliert. Andererseits resultiert Thereses Reue aus einer emotionalen Ablehnung Franz’, den sie häufig „als Last empfunden“ (TF S. 218) habe und von dem sie sich gewünscht habe, dass er die Geburt nicht überlebe (vgl. TF S. 218). Auch wenn diese Aspekte sicherlich – implizit durch Thereses Verhalten ihrem Sohn gegenüber – zu Franz’ negativer Entwicklung beigetragen haben, zeichnet Therese an dieser Stelle ein recht einseitiges Bild ihrer Mutterrolle, indem sie umsorgende sowie liebe- und verständnisvolle Momente ihrer Mutterschaft ausblendet. Dabei ist es gerade dieses Verhalten in Divergenzen, das Thereses Konstruktion als Mutter primär kennzeichnet und sicherlich auch als ein Grund für Franz’ charakterliche Entwicklung gewertet werden kann, da mit der Inkonsistenz und Inkonsequenz in der mütterlichen Zuwendung eine Unsicherheit im kindlichen Verhalten einhergeht.

Bezieht Therese hier noch soziale Implikationen wie die Frequenz ihrer Besuche in ihre Argumentation ein, fokussiert sie sich nach einer eher willkürlichen Verknüpfung bald auf die Geschehnisse der Geburtsnacht: „[U]nd auch heute – oh, das war gewiß, sähe sein Gesicht anders aus, wenn sie ihn nicht einmal umgebracht hätte.“ (TF S. 228) Nach den zunächst an realistischen Aspekten orientierten Überlegungen entwickelt die Protagonistin ausgelöst durch die Beobachtung ihres schlafenden Kindes einen metaphysischen Zusammenhang zwischen ihrem Tötungsversuch und Franz’ Entwicklung, auf den sich schließlich auch der finale Schuld-Sühne-Komplex bezieht. Bei der Imagination einer metaphysischen Relation von pränatalen bzw. frühkindlichen Einflüssen, wie

[1103] Perlmann: Artur Schnitzler, S. 178.

beispielsweise den Wünschen und Gefühlen der (werdenden) Eltern und dem Überleben bzw. dem späteren Verhalten des Kindes handelt es sich um ein Motiv, das bereits vielfach literarisch bearbeitet wurde. Eine frühe thematische Parallele ist z.B. zu E.T.A. Hoffmanns Novelle „Das Fräulein von Scuderi“[1104] (Erstausgabe 1819) zu erkennen; Helene Böhlau verarbeitet diese Thematik in ihrem Roman „Das Haus zur Flamm’“[1105] ebenso wie Arthur Schnitzler in seinem ersten Roman „Der Weg ins Freie“[1106]. In Irmgard Keuns „Gilgi – Eine von uns“[1107] lässt sich schließlich ein recht später Verweis auf dieses Motiv finden.

Das von Therese in ihrer Selbstkritik konstatierte diskontinuierliche Kümmern um ihren Sohn wird von diesem alsbald gespiegelt, indem er die gemeinsame Wohnung ohne Ankündigung oder Erklärung dauerhaft verlässt (vgl. TF S. 219), um ebenso unangekündigt sporadisch wiederzukehren, wenn er eine Unterkunft, Nahrung oder Geld benötigt. Während Franz also bezüglich der unregelmäßigen An- und Abwesenheiten entsprechend dem Verhaltensrepertoire seiner Mutter handelt,[1108] führt er den familiären Abstieg zugleich dahingehend weiter, dass er sich zu einer „einigermaßen verdächtige[n] Erscheinung“ (TF S. 226) entwickelt, die Geldforderungen, an Therese, deren Schwägerin und schließlich auch Karl absetzt und bei Therese bald das Gefühl auslöst,

---

[1104] In dieser Novelle führt der Goldschmied René Cardillac die von ihm begangenen Morde an seinen Kunden auf ein Ereignis vor seiner Geburt zurück: Während der Schwangerschaft mit Cardillac ist dessen Mutter fasziniert von der Juwelenkette eines Mannes, der sterbend über ihr zusammenbricht, als sie nach seiner Kette greift. Aufgrund dieses Schrecks erkrankt sie derart, dass Gefahr für Mutter und Kind besteht. Dieser Schock hat – nach Cardillacs Auffassung – auch ihn getroffen und seine Leidenschaft für Edelsteine und Schmuck bewirkt, die ihn einerseits zum Meister der Goldschmiedekunst, andererseits zum Mörder derer, denen er seine Stücke aushändigt, werden lässt.

[1105] In diesem Roman reflektiert die weibliche Figur Motte in ihrem Tagebuch, dass sich ihr erstes Kind „wohl an dem Todesbewußtsein seiner Mutter vergiftet“ habe, auch wenn der Vater das Kind herbeisehnte. In Bezug auf ihre zweite Schwangerschaft geht sie im Gegensatz dazu von einer positiven vorgeburtlichen Einwirkung auf das Kind, ihren Sohn Friedel, aus. Böhlau: Das Haus zur Flamm’, S. 14.

[1106] Eine thematische Parallele zu diesem Roman ergibt sich aus der Spekulation des Protagonisten Baron Georg von Wergenthin über die Möglichkeit eines Zusammenhangs vom Vergessen seines noch ungeborenen Kindes während der Schwangerschaft und dessen Totgeburt, sodass das ungeborene Kind an mangelnder Liebe gestorben sei. Auch Elsbeth Dangel hat bereits auf diese motivische Ähnlichkeit zwischen „Therese“, „Der Sohn“ und „Der Weg ins Freie“ hingewiesen. Vgl. Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 112.

[1107] In diesem Roman gesteht Hertha, die Ehefrau von Gilgis ehemaligem Freund Hans: „Ich hab’ die Kinder so gehaßt, wie ich sie getragen habe – kann es wohl sein, daß sie davon traurig geworden sind?“ Einen Zusammenhang zwischen den bedrückenden sozialen und finanziellen Verhältnissen der Familie und dem Verhalten der Kinder stellt Hertha dagegen – im Gegensatz zu Therese – nicht her. Keun: Gilgi, S. 204.

[1108] Auch Elsbeth Dangel konstatiert diese Spiegelung des Verhaltens der Mutter durch den Sohn und erweitert die These durch einen Bezug zwischen der mangelnden Kontinuität der Beschäftigungsverhältnisse Thereses mit den wechselnden Unterkünften Franz’. Vgl. Dangel: Wiederholung als Schicksal, S. 122.

„daß es gefährlich sei, Franz zu reizen“ (TF S. 231). Dennoch reagiert sie nur zögerlich auf Wohlscheins Vorschlag, Franz von einer Vertrauensperson auf ein Schiff nach Amerika begleiten zu lassen, besucht Franz jedoch aus Scheu auch nicht im Gefängnis, um sich von diesem zu verabschieden, sodass erneut ihre ambivalente Position Franz gegenüber deutlich wird. Der Tod Wohlscheins verhindert, dass die Reisepläne konkreter verfolgt werden können und löst in Franz – wenn auch eine sehr schlichte – Anteilnahme für Therese aus: „‚Hast auch kein Glück, Mutter.‘“ (TF S. 273) Franz’ Feststellung zeigt, dass er eine Form des Mitleids für Therese empfindet und diese sogar zu ihrem Trost äußert, sodass konstatiert werden kann, dass er seiner Mutter eine zumindest basale Empathie entgegenbringt.

Im Zusammenhang mit Franz empfindet Therese nun vorrangig Furcht und Schuld, wobei letztere Emotion zum einen auf Mitgefühl zum anderen auf der Verantwortung für ihren Sohn und dessen Handlungen basiert; aus ihren entsprechenden Reflexionen ist Kasimir jedoch gänzlich exkludiert (vgl. TF S. 286). Die Intensität dieses Schuldgefühls expliziert Elsbeth Dangel als Folge des Todeswunsch, „der seinen massivsten sowohl symbolischen wie realen Ausdruck in der Geburtsnacht gefunden hat“[1109] und sich im weiteren Verlauf durch kontinuierliche Verleugnung des Sohnes wiederhole. Beide Gefühle kulminieren im letzten Aufeinandertreffen von Mutter und Sohn, bei dem Therese Franz einen größeren Geldbetrag verweigert und sich gegen ihn zur Wehr setzt. Ihre Emotionen für ihren Sohn negativieren sich dabei entsprechend ihrer ablehnenden Haltung ins Extreme: „Sie war erbittert, sie hatte keine Angst, sie haßte ihn.“[1110] (TF S. 298) Während des Handgemenges würgt, knebelt und fesselt Franz Therese schließlich, um seine Suche nach Geld weiter fortsetzen zu können. Bedingt durch Thereses Ohnmacht findet ein Perspektivwechsel statt, der zum einen den Lesenden zum ersten Mal Einblick in Franz’ Innensicht ermöglicht, zum anderen den inneren Monolog Thereses während der Geburtsnacht spiegelt,[1111] sodass „[d]ie beiden inneren Monologe des Romans […] die inhaltlich aufeinander bezogenen Handlungssequenzen formal“[1112]

[1109] Ebd., S. 125.
[1110] U.a. in diesem Zorn auf das eigene Kind erkennt Heidy Margrit Müller eine Parallele zwischen Thereses und Julie Fabiani bzw. deren Ausagieren ihrer Mutterrollen. Vgl. Müller: Töchter und Mütter, S. 197.
[1111] Auch Michaela L. Perlmann konstatiert eine Parallele zwischen der versuchten Kindstötung der Geburtsnacht und dem Todschlag Thereses durch Franz. Diese seien „in genauer Korrespondenz […] komponiert. Wieder wird der Affekt als Auslöser sichtbar.“ Perlmann: Artur Schnitzler, S. 178.
[1112] Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman“, S. 120.

verbinden. Ähnlich wie Therese ihrem Kind in der Nacht der Geburt zu verstehen geben wollte, dass dieses tot sei, versucht Franz nun umgekehrt Therese davon zu überzeugen, dass er durch seinen Übergriff keinen dauerhaften Schaden verursacht habe: „‚Es is ja nix g'schehn, Mutter', rief er plötzlich." (TF S. 299) Das wiederholte Konstatieren, dass die Mutter lediglich ohnmächtig sei (vgl. TF S. 299f.), kann zugleich als Bemühung des Sohns gesehen werden, sich selbst die Unversehrtheit Thereses glaubhaft zu machen. Auch Franz probiert demnach vergeblich, durch einen performativen Sprechakt Einfluss auf die Realität zu nehmen.[1113]

Dass Therese sich bereits in der Wohnung Franz' Hilfestellung verweigert, kann einerseits als Symptom ihrer Schwäche, andererseits als „Zeichen dafür, daß sie zum Sterben bereit ist und nicht mehr ins Leben zurückkehren will"[1114], gewertet werden. Die Agonie setzt sich im Krankenhaus fort und wird mit Thereses Bemühungen, Alfred von Franz' Unschuld zu überzeugen kombiniert, indem sie einen Zusammenhang mit der Geburtsnacht herstellt: „‚[…] Er hat mir nur vergolten, was ich ihm getan habe. Man darf ihn nicht zu hart bestrafen.'" (TF S. 302) Thereses Selbstbeschuldigungen wertet Alfred stringent als Befreiung sowie als Versuch, ihrem Tod einen Sinn zu verleihen. Zugleich kann ihre Beteuerung als letzter mütterlicher Akt der Protagonistin gewertet werden, da sie versucht, sich als verantwortungsvolle, schützende Mutter zu konstituieren. Obwohl Thereses Tod aus einem gewaltsamen Akt resultiert, verweigert sie damit die Übernahme einer Opferrolle. Vor Gericht wird der von Therese verspürte Schuldzusammenhang jedoch nicht anerkannt, sondern als „mystische Tendenz" (TF S. 303) gewertet und stattdessen eine soziale Verfehlung Thereses konstatiert; nämlich die „uneheliche Geburt [Franz'] und die damit verbundenen Mängel seiner Erziehung" (TF S. 303), die als einzige mildernde Umstände Beachtung finden. Da auch Franz während der Tat in keinster Weise eine Form der Vergeltung reflektiert,[1115] wird deutlich, dass der Schuld-Sühne-Zusammenhang als auf Thereses Perspektive beschränktes Konstrukt zu werten ist, das es ihr erlaubt, sowohl ihr Agieren innerhalb der Mutterrolle als auch ihr gesamtes Leben inklusive dessen Ende zu akzeptieren.

[1113] Cristina Mattedi erkennt in diesem Verhalten eine weitere Parallele zum Tötungsversuch in der Geburtsnacht, denn auch Therese hat, „nachdem ihr die Gefahr bewußt geworden ist, gehofft, ihr Kind möge noch leben." Mattedi: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens", S. 154.

[1114] Kündig: Arthur Schnitzlers „Therese", S. 195.

[1115] Auf einen fehlenden Rachegedanken Franz' verweist beispielsweise auch Wolfram Kiwit. Vgl. Kiwit: „Sehnsucht nach meinem Roman", S. 146.

So kann zusammengefasst werden, dass die Analyse die Aussage des Eingangszitats auf verschiedene Rollen Thereses ausdifferenziert hat. Sie findet bereits innerhalb ihrer Ursprungsfamilie keine gesicherte Basis: Durch die Geisteskrankheit des Vaters, das Desinteresse der Mutter und die Ablehnung durch den Bruder sucht Therese früh nach Bezugspersonen außerhalb ihrer Familie. Dabei entwickelt die Protagonistin bereits während ihrer Jugendliebe zu Alfred ihr libertinäres Potenzial, indem sie zum einen eine körperliche Ebene in die Partnerschaft integrieren möchte, zum anderen noch vor dem Beziehungsende bereits Interesse an einem anderen Mann zeigt; beides kombiniert sie in ihrer Affäre mit Max. Dass sie sich kaum um Konsolidierung in Form einer Ehe bemüht, markiert bereits ihre folgende soziale sowie emotionale Ortlosigkeit innerhalb ihrer diversen Liebschaften.

Indem Thereses Libertinage – im Gegensatz zu Bertha Garlans und Beate Heinolds – durch vielfältige körperliche Affären evident wird, können Parallelen zu Ellen Olestjerne und der „Von Paul zu Pedro"-Protagonistin konstatiert werden. Weitere Ähnlichkeiten zwischen Ellen und Therese ergeben sich neben dem formalen Kriterium des ganzheitlichen Erzählens eines längeren Lebensabschnitts außerdem auf inhaltlicher Ebene: So sind beide Frauen als Erwachsene familiär desintegriert, streben ein erhöhtes Maß an Autonomie an und pendeln schließlich zwischen Lebenslust und Depression. Diese Merkmale können in Bezug auf Ellen jeweils sowohl als radikaler ausgeformt als auch als willentlicher herbeigeführt betrachtet werden. Dass Ellen schließlich der Zugang zu sozialen Gruppen verwehrt wird, die traditionellen bürgerlichen Werten verhaftet sind, kann als grundlegende Konsequenz aus diesem Rigorismus bezeichnet werden. Therese bleibt dagegen trotz des sozialen Abstiegs schon allein durch ihren Beruf stets in Kontakt mit der Bourgeoisie.

Durch diese Erwerbstätigkeit ist Therese wirtschaftlichen sowie emotionalen Unsicherheiten ausgesetzt, die sich aus der Kombination von Nähe und Fremdheit ergeben. Dass die Protagonistin außerdem Gefühle und Verhaltensweisen, die im Rahmen des Konzeptes der ‚geistigen Mütterlichkeit' von Gouvernanten erwartet werden, nicht natürlich-intuitiv aufweist, sondern diese performativ herstellen muss, um ihren eigenen sowie den Ansprüchen der Bourgeoisie zu genügen, erweist diese als kulturelle Muster. Die bereits bezüglich der familiären Struktur zu konstatierende Opferrolle Thereses setzt sich demnach in Teilen ihres Erwerbslebens fort. Zwar wählt sie einen für ihr Ge-

schlecht als adäquat bewerteten Beruf, zeigt innerhalb dessen dennoch ein aus bürgerlicher Perspektive unangemessenes, eher mit dem Männlichen verbundenes Begehren – und dies sowohl in Bezug auf als legitim betrachtete externe Liebhaber (wie beispielsweise Kasimir oder den Ministerialrat) als auch bezüglich tabuisierter familieninterner Männer (z.B. Herr Rottmann) sowie auf die Anzahl ihrer teils nur kurzen, oberflächlichen Affären.

Die aus ihrer Libertinage resultierende erste Schwangerschaft führt zunächst zu einer Selbstentfremdung Thereses, die in der traumatischen Geburtssituation gipfelt und den Versuch der Kindstötung bedingt. Auch wenn Therese ihre Mutterrolle am folgenden Morgen annimmt, erfolgt bereits nach kurzer Zeit eine räumliche Trennung von Franz. Die Doppelrolle als allein erziehende Mutter eines in fremder Obhut befindlichen Kindes einerseits und als Gouvernante andererseits, belastet Thereses Beziehung zu Franz und evoziert Schuldgefühle in der Protagonistin, die sich ihren Schützlingen teils näher und verbundener fühlt als ihrem eigenen Kind. Mütterlichkeit wird somit nicht als natürliches, intrinsisches bzw. genuin in der Frau angelegtes und auf das eigene Kind bezogenes Gefühl dargestellt, sodass auf diese Weise ein Teil des subversiven Potenzials des Romans verdeutlicht wird.

Auch wenn Thereses Beziehung zu ihrem Sohn als Konstante innerhalb ihres Lebens zu werten ist, ist auch diese nicht mit Stabilität verbunden: So setzt sich zum einen der soziale Abstieg der Familie durch die Kriminalität des Sohns weiter fort; zum anderen wiederholt Franz das Verhalten seiner Mutter durch unvorhergesehene An- und Abwesenheiten. Die Eskalation des Mutter-Sohn-Konflikts im Totschlag der Protagonistin durch Franz wertet Therese als Sühne für den versuchten Kindsmord und verleiht ihrem Leben und Sterben damit einen Sinn; auch wenn diese Interpretation der Geschehnisse vom Franz verurteilenden Gericht (stellvertretend für die Gesellschaft) nicht geteilt wird. Obwohl Therese insgesamt sowohl als männlich gewertete Verhaltensweisen übernimmt als auch vermeintlich weibliche Muster negiert und derart autonome Räume besetzt, schafft sie es nicht, ihr Potenzial in neue Rollenmuster zu überführen, einen adäquaten sozialen Platz zu finden und derart einen individuellen Glücksanspruch zu verwirklichen. Stattdessen wird sie immer wieder mit diversen Opferrollen verknüpft, die sie lediglich auf dem Sterbebett verweigert. Dementsprechend wird eine Ortlosigkeit der Protagonistin evident, die sich auf familiäre, emotionale, soziale sowie räumliche

Ebenen bezieht und sich anhand der Beziehungen innerhalb ihrer Ursprungsfamilie, zu ihrem Sohn, ihren Liebhabern und Arbeitgebern äußert. Innerhalb dieser Verbindungen wird immer wieder deutlich, dass Therese Emotionen und Situationen, die die bürgerliche Gesellschaft als wesensmäßig im weiblichen ‚Geschlechtscharakter' angelegt vermutet, performativ herstellen und stabilisieren muss.

10 Der Selbstmordverein

„„[…] Künstlerleben mag sehr nett sein, aber es taugt nicht, wenn man sich eine Position zu machen hat. […]“[1116]

In der Forschung ist bereits mehrfach darauf hingewiesen worden, dass Franziska zu Reventlow mit ihrem Fragment gebliebenen,[1117] aus dem Nachlass[1118] herausgegebenen Roman „Der Selbstmordverein“ „neue literarische Wege versucht“[1119]; wobei sich diese Wertung auf Sujet, Stimmung sowie formale Gestaltung des Werks bezieht. Else Reventlow beschreibt das Innovative des Romans im Zusammenhang mit inhaltlichen Elementen, nämlich „der Gestaltung des Alltäglichen […], wo sich plötzlich und unbegreiflich Ereignisse zu grotesker Tragik zusammenballen und das Hintergründige nach vorn drängt“[1120]. Als Grundlage der Handlung fungiert in diesem Fall nicht der – in vielen Werken Reventlows deutlich herauszulesende – autobiografische Hintergrund der Autorin,[1121] sondern die Geschehnisse um den indolenten Bonvivant Baron Erasmus von Henning und dessen Freundeskreis. Diese werden nicht – wie etwa „Von Paul zu Pedro“ oder die meisten der kürzeren Erzählungen der Autorin – in heiterer Atmosphäre erzählt; stattdessen kann „[d]ie Stimmung des Romans […] [als] resignativ“[1122] und „ohne jeden Hang zur Bagatellisierung“[1123] beschrieben werden. Entsprechend findet im Vergleich zu den vorherigen Werken Franziska zu Reventlows eine Verschiebung bereits bekannter Stilmittel und Muster statt: „Im letzten Roman wird die Ironie bitterer, die Kritik an bürgerlichen Idealen, angesichts der Katastrophe des Ersten Weltkrieges, wird hoffnungsloser.“[1124] Eine Umwertung wird außerdem hinsichtlich des feudalen

---

[1116] Reventlow: Der Selbstmordverein, S. 1134. Zitate und Verweise auf den Roman werden im Folgenden mit einfachen Seitenangaben und der Sigle „SV“ in Klammern im Haupttext angeführt.
[1117] Bevor Franziska zu Reventlow die Arbeit am „Selbstmordverein“ beenden konnte, verstarb sie am 26.07.1918 nach einem Fahrradunfall noch während der darauffolgenden Operation an Herzversagen.
[1118] Da der Roman aus dem Nachlass herausgegeben wurde, handelt es sich bei der Erstausgabe um eine von Else Reventlow redigierte Version, die die Herausgeberin für eine spätere Werksausgabe in Teilen Änderungen unterzogen hat. Ursula Püschel, Herausgeberin einer Edition von 1991, weist auf durch Flüchtigkeiten entstandene zusätzliche Unterschiede zwischen den Editionen von 1925 und 1976 hin, die jedoch das Textverständnis nicht beeinflussen. Vgl. Püschel: Zu dieser Ausgabe, S. 298. Diese Differenzen innerhalb der Editionen berücksichtigend wird für diese Arbeit die 1925 von Else Reventlow herausgegebene Edition als Textgrundlage verwendet.
[1119] Kubitschek: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 457.
[1120] Reventlow: Hinweis, S. 359.
[1121] Auf den nicht vorhandenen autobiografischen Gehalt des Romans verweist beispielsweise auch Ulla Egbringhoff. Vgl. Egbringhoff: Franziska zu Reventlow, S. 135.
[1122] Ebd., S. 135.
[1123] Thomasberger: Nachwort, S. 317.
[1124] Stauffer: Michael Schardt (Hrsg.). Franziska zu Reventlow. [Rezension], S. 686.

Liebescodes erkennbar, auf den die Verfasserin bereits in früheren Werken Bezug nimmt: So weist Isabelle Stauffer darauf hin, dass „sich das Hedonistische aus Reventlows früherem Roman [i.e. „Von Paul zu Pedro"; Y.R.] ins Melancholische oder gar ins aussichtslos Destruktive"[1125] verkehre. Außerdem konstatiert Andreas Thomasberger, dass sich „Der Selbstmordverein" „in einem erheblich weniger ‚graziösen', ‚witzigen' und plaudernden Ton"[1126] präsentiere, sodass ebenfalls eine differente Sprachfärbung festzustellen sei. Dennoch kann Else Reventlows Einschätzung, dass die Autorin dem Roman eine „beinahe lässige[…] Eleganz"[1127] verleiht, geteilt werden.

Ein erster Hinweis auf diese thematischen und formalen Eigenheiten des Romans kann bereits aus dem Titel gelesen werden, der schließlich mit dem Bezug auf Suizid auf eine menschliche Ausnahmesituation verweist. Helmut Kreuzer erkennt darüber hinaus eine Parallele zum „*Suicide-Club*, den 1846 eine Gruppe junger Byronianer und Weltschmerzler in Paris gründeten."[1128] Isabelle Stauffer dagegen expliziert einen Zusammenhang des Titels mit Friedrich Nietzsches Ausführungen zum Freitod, in denen die „traditionelle binäre Opposition zwischen einem natürlichen und einem unnatürlichen Tod"[1129] um ein willentliches, vernünftiges Element erweitert wird, zu der Differenz vom „unfreiwilligen (natürlichen) und vom freiwilligen (vernünftigen) Tode"[1130]. Diese antibürgerliche Position sieht Isabelle Stauffer gebrochen, „insofern er eben doch ein Verein, also etwas Bürgerliches ist."[1131]

Die auktoriale Erzählform des „Selbstmordvereins" ist im Unterschied zu den bereits analysierten Werken Franziska zu Reventlows weder durch Perspektivwechsel zu einem Ich-Erzähler, noch durch Einschübe von Tagebuchpassagen oder Briefen durchbrochen, stattdessen wird der „Stoff verstärkt durch Dialoge [gestaltet]; das erzählende Moment tritt in den Vordergrund"[1132]. Brigitta Kubitschek erläutert zwar, dass „Der Selbstmordverein" „stilistische[…] und strukturelle[…] Schwächen"[1133] aufweise, dennoch ist Isabelle Stauffer zuzustimmen, dass der Roman, „obwohl die Autorin ihn nicht mehr über-

[1125] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 285f.
[1126] Thomasberger: Nachwort, S. 317.
[1127] Reventlow: Vorwort (1976), S. 7.
[1128] Kreuzer: Die Boheme, S. 174, Hervorhebung im Original.
[1129] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 204.
[1130] Ebd., S. 204.
[1131] Ebd., S. 205.
[1132] Kubitschek: Franziska Gräfin zu Reventlow, S. 457.
[1133] Ebd., S.457.

arbeiten konnte, […] eher einheitlich als fragmentarisch“[1134] wirkt. Ähnlich wie „Therese“ in Bezug auf Arthur Schnitzlers Gesamtwerk kann demnach auch bezüglich des „Selbstmordvereins“ die Singularität des Romans im Œuvre der Verfasserin konstatiert werden.[1135]

10.1 Sozialstatus der Protagonist*innen

Ähnlich wie bezüglich „Von Paul zu Pedro“ enthält auch der „Selbstmordverein“ im Titel keine Hinweise auf die Namen der Hauptfiguren und deren möglichen Sozialstatus. Auffällig ist, dass ausschließlich Käthe und Elisabeth auch mit Nachnamen benannt werden, was in Bezug auf Käthe mit ihrem Status als verwitwete Frau aus wohlhabenden Kreisen zusammenhängt. Bezüglich Elisabeths Position verweist der Nachname auf die Verwandtschaft mit einem der Käuze[1136] und damit auf ihren bourgeoisen familiären Hintergrund. Die bereits erwähnten Erläuterungen Isabelle Stauffers zur Parallele des Romantitels zu Friedrich Nietzsches Ausführungen zum Suizid eröffnen darüber hinaus bereits einen ersten Einblick in die Ambivalenzen im Spannungsfeld zwischen bourgeoisen und antibürgerlichen Positionen.

Der Roman beginnt mit der Feststellung, dass Baron Erasmus von Henning sich auf einem Künstlerball in eine auf ihn äußerst reizvoll wirkende Frau namens Lucy[1137] verliebt habe, ohne diese näher kennenzulernen und Genaueres über deren Lebensumstände zu erfahren. Ihr diskrepantes Verhaltensrepertoire, das einerseits „einwandfreie Manieren“ (SV S. 1091), andererseits ein wildes, losgelöstes Tanzen umfasst, ermöglicht es Erasmus nicht, Lucys (sozialen) Hintergrund eindeutig zuzuordnen (vgl. SV S. 1091). Während der Suche nach dieser Frau begibt sich Henning – zum Teil begleitet von Kä-

[1134] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 172.

[1135] Diese Eigenheiten des „Selbstmordvereins“ können als mögliche Gründe dafür genannt werden, dass dieses Romanfragment in der Forschung signifikant weniger Beachtung findet als die zuvor analysierten Werke Franziska zu Reventlows. Im Speziellen können zum einen die deutlich abweichende formale wie thematische Gestaltung, zum anderen dessen Fiktionalität, die im Zusammenhang mit dem häufig genutzten autobiografischen Analyseansatz wenig gewinnbringend erscheint, als potenzielle Ursachen gesehen werden. Dementsprechend kann eine Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur in deutlich geringerem Umfang stattfinden als in den vorangegangenen Analysen.

[1136] Im Roman werden Elisabeths Onkel, Augustin, und dessen zwei Freunde, Leidhecker und Weintrapp, als Käuze bezeichnet (vgl. z.B. SV S. 1135f.).

[1137] Da Erasmus lediglich kurz mit Lucy zusammentrifft, wird nicht deutlich, wie er ihren Vornamen erfährt bzw. ob es sich bei dieser Benennung tatsächlich um den korrekten Vornamen dieser Frau, um einen Künstlernamen oder evtl. sogar um einen Spitznamen handelt, den Henning ihr verleiht. Da Erasmus Elisabeth im Rahmen der Verwechslung mit „Lucy“ anspricht, ist jedoch davon auszugehen, dass er diesen Namen tatsächlich für ihren Rufnamen hält.

the Tergens – dementsprechend in Etablissements verschiedenen Renommees (vgl. SV S. 1101), um die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, Lucy wieder zu sehen. Diese bleibt jedoch als Figur nicht greifbar. Zwar erfährt Erasmus gegen Ende des Romans, dass Lucy eine Tänzerin sei, die im Rahmen des Diners bei Familie Schönlank auftreten werde; da Henning sich gegen die Teilnahme am Diner entscheidet, wird Lucy jedoch an keiner Stelle des Romans direkt sichtbar und tritt nie als handelnde Figur auf, sodass auch ihr Status eher unklar bleibt. Durch ihren Beruf als Tänzerin kann sie allerdings zumindest als Künstlerin markiert werden, die – evident durch den Auftritt bei Kommerzienrat Schönlanks Diner – (auch) Zutritt zu gesellschaftlich hoch geachteten Kreisen hat.

Erasmus von Hennings Status kann dagegen präziser bestimmt werden. Als Baron dem Adel zuzuordnen, genießt er ein hohes Ansehen und die mit seinem Titel verbundenen Privilegien. Zugleich gilt der als Rentier lebende Baron als Lebemann, der an den unterschiedlichsten sozialen Vergnügungen teilnimmt, sodass er sich in diversen gesellschaftlichen Kreisen bewegt. Damit bildet er eine Art Antipode zu seinem Freund und Mitbewohner Hans Burmann, der mit seinem bodenständigen Beruf – er ist als praktizierender Arzt häufig in die mit seiner Profession verbundenen Pflichten eingebunden – sowie seinen eher traditionellen Einstellungen die eingangs skizzierten bürgerlichen Werte vertritt. Auch wenn die finanziellen Zuwendungen durch seinen Vater sich im Lauf des Romans drastisch verringern, versucht Erasmus einen gewissen Lebensstandard aufrecht zu erhalten; darin eingeschlossen ist die Finanzierung einer Haushälterin sowie des Dieners Josias. Diese Hausangestellten stehen einerseits für eine gehobene Form des Wohlstands, indem sie für den reibungslosen Ablauf des Alltags sorgen. Andererseits können bestimmte Handlungsformen wie das „Morgenzeremoniell“ (SV S. 1177) – ein täglicher Vorgang, um den Baron möglichst sanft zu wecken – als Zeichen aristokratischer Behaglichkeit gewertet werden. Im Roman wird außerdem auf eine von Erasmus zur Schau getragene Trägheit hingewiesen (vgl. SV S. 1126); nicht zuletzt aufgrund dieser Verhaltensweisen beschreibt Waldemar Fromm Erasmus als eine „Bohemefigur“[1138]. Dieser Lebensstil wird sowohl durch den familiären Wohlstand als auch durch die zwanglose Haltung des Vaters, der Erasmus nicht dazu drängt, einen Beruf auszuüben, ermöglicht. Es sind jedoch weniger die (prinzipiell guten) äußeren

[1138] Fromm: Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Boheme, S. 55.

beruflichen Konditionen (Erasmus' Doktortitel sowie die geschäftlichen Beziehungen des Vaters) als die innere Haltung Hennings – seine „erklärte Unfähigkeit […], sich den Anforderungen eines erwerbstätigen und bürgerlichen Lebens zu stellen“[1139] –, die eine juristische Laufbahn im Bankwesen und damit einhergehend eine finanzielle Sanierung verhindern.

Die Positionen der beinahe antagonistisch angelegten Figuren Erasmus von Henning und Hans Burmann vereint Käthe Tergens zeitweilig. Als platonische Jugendfreundin Burmanns pflegt sie ein nahezu geschwisterliches Verhältnis zu diesem und geht zwanglos in der Wohnung der Junggesellen ein und aus (vgl. SV S. 1092). Ihr Status als wohlhabende, junge Witwe ermöglicht ihr die dazu notwendige soziale Bewegungsfreiheit, ohne dass ihre Reputation innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft durch diese Besuche gefährdet würde. So wird einerseits die zu Beginn dieser Arbeit beschriebene Einschränkung bürgerlicher Frauen erkennbar, die in der Regel zunächst in der Verfügungsgewalt des Vaters stehen, bevor sie sich in die eines Ehemanns begeben, während Käthe als Witwe autonom entscheiden kann. Andererseits impliziert der Verweis, dass ihre sozialen Kontakte durch ihren Witwenstatus nicht als rufschädigend einzuordnen sind, dass Käthe dennoch ihre Integrität wahrt, um weiterhin die Möglichkeit einer Wiederverheiratung zu erhalten und so das eingangs beschriebene weibliche Kapital nicht zu gefährden.

Diese gesellschaftliche Freiheit sowie ihre finanzielle Absicherung (vgl. SV S. 1114) sind sicherlich als Gründe dafür zu nennen, dass Käthe zunächst keine Notwendigkeit darin sieht, erneut zu heiraten (vgl. SV S. 1093). Relativ schnell wird jedoch offenbar, dass sie Interesse daran hat, ihr an traditionellen Werten orientiertes Verhalten zu überschreiten, wenn sie Neugier für die Begebenheiten um Lucy entwickelt und sich Henning bei der Suche nach dieser Frau anschließen möchte. So eröffnet sie eine Diskrepanz zwischen dem „langweilige[n]“ (SV S. 1095), da fleißigen und zielstrebigen Hans Burmann einerseits und ihr selbst und Erasmus und deren „Sinn für Romantik“ (SV S. 1095) andererseits. Zugleich wird bereits ihr romantisches Interesse an Henning ersichtlich, wenn Käthe konstatiert: „Schade, schade, daß Sie sich nie in mich verliebt haben und ich hier im Hause nur respektiert und gern gesehen werde“ (SV S. 1095). Neben dem bohèmehaften Leben und der Abwechslung durch die Jagd nach einem

[1139] Thomasberger: Nachwort, S. 317.

Phantom, ist es also das Interesse an Henning, das Käthe dazu bewegt, Erasmus bei der Suche nach Lucy zu begleiten.

Das Gespräch über Lucy wird durch die Ankunft von Burmanns Vetter Georg und dessen Freundin Hedy unterbrochen, die „mit geräuschvollem Vergnügen ins Zimmer ein[brechen]“ (SV S. 1095), sodass der Auftritt des jungen Paars – Georg ist 18 Jahre alt, Hedy ein Jahr jünger – bereits eine Ungezwungenheit und Lebensfreude spiegelt, die zunächst charakteristisch für diese Figuren sein wird. So zeigen sie Hans, Erasmus und Käthe gegenüber ungezwungen ihre Liebe zueinander und werden von den Älteren „wohlwollend protegiert und geduldet“ (SV S. 1095). Georg und Hedy sind „viel zu überzeugt von ihrer guten Sache und ihren Rechten an das Leben“ (SV S. 1095), als dass sie auf etwaige Bedenken hören würden, sodass es keine Wirkung zeigt, wenn Erasmus, Hans und Käthe versuchen, „hier und da pädagogisch auf sie einzuwirken“ (SV S. 1095). Dabei geht es v.a. um ein vorsichtigeres, zurückhaltenderes Verhalten des Paars, deren Liebesbeziehung weder von den Eltern akzeptiert noch mit einer Verlobung legitimiert ist und daher vor den Eltern sowie der Öffentlichkeit weitestgehend zu verbergen ist, um keinen gesellschaftlichen Eklat zu provozieren. Schließlich stammt Georg „aus guter Familie“ (SV S. 1095) und Hedy „aus wohlhabendem Parvenumilieu“ (SV S. 1095), sodass beide in gesellschaftlichen Umgebungen aufwachsen, deren Erziehungsmaßstäbe in der Regel an den zu Beginn erläuterten traditionellen bürgerlichen Werten orientiert sind. Für Hedy als höhere Tochter inkludiert dies, „nach einer sorgfältigen Erziehung eine gute Partie zu machen.“ (SV S. 1096), sich also bestenfalls gesellschaftlich höherrangig zu verheiraten. Mit diesem Plan geht üblicherweise eine strenge Überwachung der jungen Frauen einher, die ihre Integrität sicherstellen soll. Indem Hedy bei ihren Eltern angibt, dass sie bei einer Freundin sei, wenn sie sich mit Georg trifft (vgl. SV S. 1163), verschafft sie sich jedoch eine gewisse Bewegungsfreiheit.

Georg und Hedy versuchen zwar, ihre Liebe tunlichst geheim zu halten, zugleich aber auf möglichst wenige Vergnügungen zu verzichten, sodass sie Hans um Geld bitten, um – zumindest aus ihrer Sicht – einen Kompromiss zu finanzieren: „Sie brauchten immer Geld, sie mußten Auto fahren, um nicht gesehen zu werden, und heute wollten sie gemeinsam Abend essen, denn Hedys Eltern gingen aus.“ (SV S. 1096) Um diskret zu handeln, planen sie das Essen in einem Chambre Séparée einzunehmen, obwohl dieses Vorgehen Hedy weniger schützen als kompromittieren könnte. Käthes deutlichen Ein-

wand ignorieren sie mit dem Verweis auf die Dauerhaftigkeit ihrer Liebe, die zu sozialer Legitimierung führen werde: „Ich heirate sie ja.“ (SV S. 1097) Zum einen rechtfertigt Georg seinen und Hedys individuellen Glücksanspruch mit einem durchaus bürgerlichen Vorgehen; nämlich Hedy in der Zukunft zu heiraten. Mit der perspektivischen Legitimierung begründet er demnach die Berechtigung der gegenwärtigen Grenzüberschreitung. Zum anderen wird Käthes bürgerliche Grundeinstellung sowie die Bemühungen, einen tadellosen Ruf zu wahren und Hedy vor gesellschaftlichen Nachteilen zu schützen, erkennbar.

Auch Hans thematisiert die „ungeschickte Rolle“ (SV S. 1097), die er in Bezug auf Hedys und Georgs Verbindung einnimmt, zumal er es eigentlich gewohnt sei, „tadellos dazustehen“ (SV S. 1097). Er fürchtet demnach, sein gutes Ansehen zu gefährden, vermag aber nicht, sich der – aus seiner Sicht – prekären Situation zu entziehen oder seinen Vetter dahingehend zu beeinflussen, dass dieser sich vorsichtiger verhält. Hans vertritt demnach weder bürgerliche Ansprüche konsequent, noch unterstützt er Georgs und Hedys Ansichten vollends, sodass er sich in einer für ihn unangenehmen Zwischenposition befindet. Um seinen Ruf zu wahren, möchte er nicht in die „zweifelhaften Abenteuer“ (SV S. 1098) seiner Freunde integriert werden; wobei lediglich Käthe „eine rühmenswerte Ausnahme“ (SV S. 1098) bilde, da sie entweder erst gar keine habe oder diese dezent verberge (vgl. SV S. 1098). So wird ein Teil der bürgerlichen Doppelmoral offenbar, die Verstöße gegen die eigenen Moralvorstellungen lediglich sanktioniert, wenn diese öffentlich sichtbar werden – dieses Vorgehen wurde bereits im Zusammenhang mit „Frau Beate und ihr Sohn“ besprochen.

Diesen Verhaltensnormen versuchen Georg und Hedy sich durch ihre Weigerung, ihre Liebe gänzlich zu verbergen, zu entziehen. Zugleich glaubt Hedy nicht daran, dass ihre Liebschaft mit Georg negative Konsequenzen verursachen könne; denn sie sei „viel zu gut erzogen“ (SV S. 1096), als dass es mit ihr „schief geh[en]“ (SV S. 1096) könne. Henning versucht zwar, Hedy die Vorteile der materiellen Absicherung durch ihre Eltern darzulegen (vgl. SV S. 1115), diese finanziellen Vorteile würde Hedy jedoch zugunsten einer dauerhaften Gemeinschaft mit Georg aufgeben. Daher plant sie für den Fall einer forcierten Trennung, mit Georg durchzubrennen und sich als Schauspielerin oder Tänzerin ihren Lebensunterhalt zu verdienen (vgl. SV S. 1120), wodurch sie sämtliche soziale sowie wirtschaftliche Sicherheit verlieren würde. Wenn diese Idee auch

mehr von romantischen Vorstellungen als von realitätsnahen Einschätzungen gefärbt ist, zeigt sie dennoch Hedys prinzipielle Offenheit für Abenteuer. Zugleich werden implizit die Grenzen einer durchschnittlichen bürgerlichen Mädchenbildung deutlich, die junge Frauen wie eingangs erläutert in der Regel auf die Ehe, statt auf einen Beruf, vorbereitet, sodass diesen wenige Alternativen zur Verfügung stehen, um sich selbst zu versorgen. Die Analyse von „Therese“ hat bereits die Grenzen dieser Wahlmöglichkeiten aufgezeigt.

Konkrete Konsequenzen seines Verhaltens erfährt das Liebespaar, wenn es beim Verlassen des Chambre Séparées Kommerzienrat Schönlank, einem Geschäftsfreund von Hedys Vater, begegnet, der damit droht, Hedys Eltern von diesem Zusammentreffen zu erzählen, „wenn sie ihn nicht etwas freundlicher anschaute“ (SV S. 1107). Diese von Georg geschilderte Warnung des Kommerzienrats fokussiert dessen Zudringlichkeit, mit der er das Machtgefälle zu Hedy auszunutzen trachtet. Aus Sicht Schönlanks wird dagegen primär dessen Sorge um Hedys Reputation präsentiert (vgl. SV S. 1145). Wie auch immer die Mahnung zu werten ist, weigert Hedy sich, Schönlank entgegenzukommen und sich dessen (von ihr als solcher empfundenen) Aufdringlichkeit zu beugen (SV S. 1107), sodass sie sich als durchaus selbstbewusst konstituiert.

Auch nachdem der Kommerzienrat Hedys Mutter über deren Ausflüge unterrichtet hat, hält diese sich weiterhin nicht zurück, sondern erscheint mit Georg um Mitternacht in der Bar, in der Erasmus und Käthe nach Lucy suchen. Nach ihrer eigenen Aussage hat Hedy Georg dazu überredet, da es ohnehin „über kurz oder lang einen Krach“ (SV S. 1141) geben werde und sie sich daher „vorher noch so viel wie möglich amüsieren“ (SV S. 1141) wolle. Hedy zeigt sich demnach als aktiv handelnde Person, die sich den gesellschaftlichen Restriktionen widersetzt und überschreitet damit das Verhaltensrepertoire einer durchschnittlichen höheren Tochter erheblich. Sie vertritt ihre Meinung willensstark und handelt konsequent nach ihren Maximen, auch wenn diese allgemein als unvernünftig erachtet werden, sodass ihr Agieren nahezu als rebellisch bezeichnet werden kann. Immerhin konstatiert selbst der durchaus offene Erasmus: „Ihr treibt es selbst für unsere Begriffe zu arg“ (SV. S. 1140).

Die ohnehin bereits schwierige Situation des Paars wird in der Bar potenziert, wenn Erasmus’ Vater gemeinsam mit Schönlank zur Gruppe stößt und Hedy – entgegen einer heimlich überbrachten Warnung – aufgebracht zum Tisch ihrer Freunde „stürmt[…]“

(SV S. 1143). Dass der Kommerzienrat Hedy gleich am Arm fasst und an sich heranziehen möchte (SV S. 1143), unterstützt Georgs oben erwähnte Einschätzung, dass Schönlank sich Hedy gegenüber zudringlich verhält. Würde dieses männliche Verhalten – zudem in der für höhere Töchter geradezu zwielichtigen Umgebung der Bar – gesellschaftlich nicht problematisiert, sind die darauf folgenden Schläge Hedys aus sozialer Sicht betrachtet von großer Bedeutung: Über die persönliche Ebene hinausgehend sieht Kommerzienrat Schönlank sich durch den körperlichen Angriff kompromittiert. Die Benachrichtigung von Hedys Vater über den Vorfall kann demnach nicht nur als Form persönlicher Vergeltung eingeordnet werden, sondern muss im sozialen Rahmen auch als Richtigstellung gelesen werden, mittels derer der Kommerzienrat seinen guten Ruf zu wahren versucht. Wie er selbst erläutert, müsse er ohne diese Klärung eine Fehlinterpretation durch die umstehenden Anwesenden fürchten, die Hedys Schläge als Form der Notwehr gegen einen Übergriff einordnen könnten (vgl. SV S. 1146), sodass selbst der eher unkonventionelle Erasmus zugesteht, dass der Kommerzienrat „von seinem Standpunkt aus natürlich recht“ (SV S. 1146) habe. Hätte Hedy sich zunächst verbal geäußert oder versucht, sich loszureißen, wäre die Auseinandersetzung in einem privateren Rahmen geblieben. Die auf Schönlank indiskret wirkenden Schläge machen die private Streitigkeit jedoch publik, sodass der Kommerzienrat sich zu einem ebenfalls öffentlichen Handeln genötigt sieht. Der sichtbar gewordene Eklat muss berichtigt und Hedys Verhalten sanktioniert werden, um Schönlanks Renommee nicht zu gefährden. Dieses gesellschaftliche Muster hat eine literarische Tradition, dessen bekannteste Variante sicherlich die in Theodor Fontanes „Effi Briest“[1140] ist.

Zugleich nennt der Kommerzienrat Hedys Ansehen als Grund dafür, deren Vater Bericht erstatten zu wollen: Er sieht den Rahmen einer harmlosen „kleine[n] Liebelei“ (SV S. 1145) durch die diversen Ausflüge des Paars in Lokale, die er für eine höhere Tochter als inadäquat erachtet, überschritten und schätzt zudem den Umgang mit einem ‚Mitglied‘ des Selbstmordvereins als schädlich ein. Als Geschäftsfreund der Familie sieht er sich in der Pflicht, Hedys Vater über seine Beobachtungen in Kenntnis zu setzen (vgl.

[1140] Effis Ehemann Geert von Innstetten erfährt zufällig durch den Fund von Liebesbriefen von ihrer sechs Jahre zurückliegenden Affäre mit Major Crampas und weiht noch am gleichen Tag Geheimrat Wüllersdorf in die Situation ein. Der Austausch mit einer Person reicht aus, um eine Form der Öffentlichkeit zu produzieren, da Innstetten sich Wüllersdorfs Mitleid ausgesetzt fühlt sowie ihm gegenüber Scham empfindet. Aus diesem Grund sieht er sich genötigt, entgegen seiner persönlichen Emotionen dem Ehrenkodex entsprechende Maßnahmen einzuleiten und den Seitensprung einerseits durch das Duell mit Crampas, andererseits, indem er Effi verstößt, zu sanktionieren.

SV S. 1145). Schönlanks aufrichtiges Mitgefühl nach seinem Kondolenzbesuch bei Hedys Familie spricht dafür, dass er tatsächlich in guter Absicht handeln will.

Nach diesem Vorfall in der Bar müssen Hedy und Georg mit Konsequenzen rechnen, wenn Kommerzienrat Schönlank sich tatsächlich an Hedys Vater wendet. Da das junge Paar sich noch in der Verfügungsgewalt der jeweiligen Eltern befindet, fürchten sie, durch einen Pensionsaufenthalt Hedys oder einen Schulwechsel Georgs getrennt zu werden. Zwar sichert Erasmus Hedy am folgenden Tag für den Fall der Trennung Unterstützung zu (vgl. SV S. 1150), Hedy und Georg möchten ihr Leben aber wie bisher gemeinsam fortführen und sich weiterhin räumlich nahe sein (vgl. SV S. 1120). Mit der Flucht sowie dem gemeinsamen Suizid wählt das Paar dabei die radikalste der potenziellen Handlungsoptionen. Zwar hat Hedy gegenüber Erasmus und Hans geäußert, dass sie weglaufen wolle; Letzterer hat sie jedoch mit der Begründung, dass „man […] [s]ie einfach wiederholen [werde], und dann ist alles schlimmer als vorher“ (SV S. 1149), von diesem Plan abhalten wollen. Ob Hennings oder Burmanns Argumente zu der Entscheidung zum Suizid beitragen, indem sie weitere Handlungsmöglichkeiten ausschließen, ist jedoch nicht eindeutig nachzuvollziehen, da Käthe, Erasmus und Hans – und mit ihnen die Lesenden – nicht erfahren, welche konkreten Überlegungen das Paar zum Selbstmord bewegen.

Die Diskrepanz zwischen den bürgerlichen Werten Burmanns und dem freieren Denken Hennings, die oben bereits angesprochen wurde, wird in der Figur der Käthe widergespiegelt, die zum einen eine solide soziale Stellung inne hat und sich zum anderen von Hennings Abenteuerlust anstecken lässt, sodass sie sich an der Suche nach Lucy beteiligt. Ebenso wie zwischen den beiden Positionen steht sie zugleich zwischen den die unterschiedlichen Meinungen vertretenden Männern; wobei sie im Verlauf des Romans von verschiedenen Figuren als passende Partnerin für sowohl Erasmus als auch für Hans hervorgehoben wird. So kommen durch die intensive gemeinsame Suche nach Lucy Gerüchte auf, dass Erasmus sich durch eine Ehe mit Käthe finanziell sanieren wolle (vgl. SV S. 1100). Daher befürchtet Hans, dass Käthe sich durch die nächtlichen Ausflüge mit Erasmus „auf eine unsinnige Weise kompromittiert[…].“ (SV S. 1102) Erasmus dagegen ist unbesorgt um Käthe, da diese zum einen alt genug sei, um „für sich selbst einzustehen“ (SV S. 1103). Demnach wird sie sowohl in Kontrast zu der minderjährigen Hedy gesetzt als auch von Erasmus als autonome und starke Persönlichkeit

präsentiert, die keines männlichen Schutzes bedarf. Zum anderen versichert er, dass ihn und Käthe lediglich eine Freundschaft verbinde (vgl. SV S. 1103). Sollte Hans jedoch romantisches Interesse an Käthe entwickeln oder bereits haben, würde Henning sich rücksichtsvoll zurückziehen (vgl. SV S. 1105). Zwar ist Hans sich zu diesem Zeitpunkt des Romans seiner Gefühle für Käthe nicht ganz sicher, er schließt auf Hennings Vorschlag, Hans solle Käthe heiraten, deren Interesse an einer Hochzeit mit ihm jedoch aus: „Sie denkt nicht daran“ (SV S. 1105). Diesen Eindruck bestätigt Käthe, wenn Erasmus sie auf dieses Thema anspricht; den Vorschlag, Henning zu heiraten, beantwortet sie dagegen wesentlich unklarer (vgl. SV S. 1114), sodass Käthe insgesamt vermittelt, dass sie in Henning verliebt und an einer Liebesheirat mit ihm interessiert ist, während sie eine Konvenienz- bzw. Zweckehe mit Hans Burmann – wenn dies auch auf freundschaftlicher Basis – zunächst ablehnt.

Dass Henning Senior Käthe als Sanierungsmöglichkeit für Erasmus vorschlägt (vgl. SV S. 1129f.), dieser aber wiederum Hans eine Ehe mit Käthe nahelegt, thematisiert Erasmus selbst als unpassend: „[D]ie Käthe ist doch kein Tauschobjekt wie eine Perlenkette, um die man unter Indianern schachert.“ (SV S. 1133) Wäre sein Vater noch Witwer, würde Erasmus ihm dennoch ebenfalls zu einer Hochzeit mit Käthe raten (vgl. SV S. 1133); später überlegt Henning Junior schließlich noch, ob Käthe einen der drei Käuze heiraten solle (vgl. SV S. 1197). Zum einen wird ersichtlich, dass Käthe u.a. durch ihre soziale und finanzielle Position als potenzielle Heiratskandidatin für einen großen Teil der im Roman vorkommenden männlichen Figuren präsentiert wird. Zum anderen wird sich Erasmus zwar der mit den Überlegungen einhergehenden Objektivierung Käthes bewusst und kritisiert diese gegenüber seinem Vater; dennoch stellt auch er diese Abwägungen nicht ein. Käthe selbst beteiligt sich ebenfalls an diesen Diskussionen, wobei sie eine Bemerkung Josias’ zum Anlass nehmend ausschließlich Erasmus und Hans als potenzielle Kandidaten erwähnt: „Einer von euch muß es ja schließlich sein.“ (SV S. 1179) Derart kokettiert sie einerseits mit ihrem Status als heiratsfähige Frau, relativiert andererseits aber auch die von Erasmus kritisierte Objektivierung, indem sie deutlich macht, dass nicht nur die sie umgebenden Männer die Möglichkeit haben, sie auszuwählen, sondern dass auch sie selbst ihre Optionen kennt und sich aktiv einen passenden Partner aussuchen kann. Ihre Wahl fällt schließlich auf Hans Burmann, wobei diese (vermeintliche) Verlobung, die Käthe Henning recht trocken und eher beiläufig

mitteilt (vgl. SV S. 1214), keinesfalls als soziale Absicherung oder Liebesheirat zu werten ist. Vielmehr ist diese als Versuch Käthes einzuordnen, ihre offensichtlich vorhandenen Gefühle für Erasmus zu unterdrücken, diese aussichtslose Liebe abzuschließen und sich stattdessen einer neuen Verbindung zuzuwenden. Da sie Erasmus gegenüber einen Kinderwunsch erwähnt, ist die angesprochene Wiederverheiratung sicherlich auch im Rahmen einer Familienplanung zu werten; zumal ihre erste Ehe kinderlos blieb und so weder der eingangs erläuterte Zweck einer bürgerlichen Partnerschaft noch die in der Mutterschaft als realisiert gedachte ‚weibliche Bestimmung' erfüllt wurde. Dass Käthe sich dennoch nicht gänzlich von Erasmus loslöst, zeigt spätestens ihre erschütterte Reaktion auf dessen Abschiedsbrief (vgl. SV S. 1226).

Außerdem gibt Käthe sich beispielsweise derart eifersüchtig auf Elisabeth Augustin, dass Letztere äußert: „Sie mag mich nicht" (SV S. 1215). Elisabeth ist die Nichte eines der Käuze und erst seit kurzer Zeit in dessen Obhut, da ihre Eltern verstorben sind. Geboren wurde die etwa 20-jährige in den USA, von wo sie laut ihrem Onkel „ziemlich freie Ansichten über Verkehr und dergleichen mitgebracht" (SV S. 1198) habe, sodass Erasmus die Erziehungsmaßnahmen Augustins und seiner Freunde dahingehend zusammenfasst, dass Elisabeth „gesellschaftlich zugestutzt werden" (SV S. 1181) solle. Ihrem Alter und ihrer sozialen Position als ledige junge Frau aus wohlhabender Familie entsprechend nimmt Elisabeth eine ähnliche Stellung wie Hedy ein, wobei Elisabeth ihre Autonomiebestrebungen resoluter umsetzten kann. So lehnt sie es ab, in einer Pension zu leben und bewohnt stattdessen ohne Aufsichtsperson ein kleines Apartment (vgl. SV S. 1197). Soziale Kontakte pflegt sie zunächst ausschließlich mit Schauspielschülern und -schülerinnen und ist in deren Gruppe gut integriert (vgl. SV S. 1220ff.). Der „Anstrich von Künstlerleben" (SV S. 1134), den Henning Senior bezüglich seines Sohns konstatiert, wird durch Elisabeth demnach gesteigert, da diese tatsächlich in Bohème-Kreisen verkehrt. In dieser Gesamtsituation sehen die drei Käuze die Gefahr, dass Elisabeths „Ruf durch diese freiere Lebensführung gefährdet wird." (SV S. 1198)

Daher soll Elisabeth bei Familie Schönlank eingeführt werden (vgl. SV S. 1198), erhält aber auch eine Einladung zu Käthe, damit die junge Frau sich in – aus Sicht der Käuze – gesellschaftlich vorteilhafteren Kreisen bewegen kann. Mit dem Verhalten seiner Nichte scheinbar überfordert, erwägt Augustin schließlich eine Ehe als Lösung für die Sorgen, die Elisabeth ihm bereitet; wobei er sowohl in Betracht zieht, selbst eine Ehe zu schlie-

ßen, als auch Elisabeth „mit einem Mann, der sie zu beeinflussen weiß“ (SV S. 1210), zu verheiraten. Augustin versucht demnach einen gesicherten sozialen Rahmen für Elisabeth zu schaffen, indem er sie in eine Familie integriert und ihr mit einer Tante eine weibliche Bezugsperson bietet, die die Eingliederung Elisabeths in die bürgerliche Gesellschaft unterstützen könnte. Die zweite Variante entlässt die Nichte komplett aus dem Verantwortungsbereich des Onkels, indem ein potenzieller Ehemann Sorge für Elisabeth tragen würde. Erneut ist es Henning, der dieses konventionelle Vorgehen als fragwürdig betrachtet, die Bequemlichkeit und Passivität des Plans entlarvt sowie Elisabeths Wünsche miteinbeziehen möchte (vgl. SV S. 1210). Da ihr der Bewerber nicht gefalle, lehnt sie diese Option ab (vgl. SV S. 1211), sodass Elisabeth eine Konvenienzehe nicht in Betracht zieht. So verneint sie auch lachend Hennings Frage, ob sie finde, dass er sie nach der gemeinsam verbrachten Nacht nun heiraten müsse: „Nein, das brauchen Sie nicht. Ich glaube, ich bin überhaupt keine Frau zum heiraten.“ (SV S. 1208) Elisabeth verfolgt stattdessen ihre künstlerischen Ambitionen; wobei sie zwar mit den verschiedensten Talenten ausgestattet ist, aber keins mit Ausdauer professionalisiert, sondern sich lediglich kurzzeitig intensiv mit der Ausübung ihrer Begabungen beschäftigt.

Dass Elisabeth und Erasmus eine Nacht miteinander verbringen, ist von Hennings Seite aus größtenteils der Verwechslung Elisabeths mit Lucy geschuldet, die sich in Hennings Wahrnehmung in Aussehen und Verhalten – Erasmus bezieht sich v.a. auf das stürmische Tanzen – ähneln sowie beide zufällig in Begleitung des gleichen Mannes, des Schweden, ausgehen (vgl. SV S. 1187f.). Zugleich verweist Henning auf das Unkonventionelle der Begegnung, das mit der Verwechslung der Frauen einhergeht: „Die Art unserer Bekanntschaft war ja auch nicht gerade normal oder, sagen wir, nicht die in unseren Kreisen übliche.“ (SV S. 1205) Hätte Erasmus tatsächlich Lucy getroffen, könnte das Verhalten immerhin als gesellschaftlich akzeptiert eingeordnet werden, da Lucy als Tänzerin nicht den gleichen sozialen Restriktionen unterliegt wie eine höhere Tochter. Mit ihrem Status als Künstlerin geht schließlich einher, dass ihr (sexuelle) Freiheiten sowohl eingeräumt als auch unterstellt werden. Erasmus erklärt Elisabeth daher, dass sie sich diese Form der Moral nutzbar machen könne; dies jedoch erst, wenn sie sich als Künstlerin etabliert habe:

> Sind Sie erst eine berühmte Schauspielerin, so machen Sie, was Sie wollen, da sieht man Ihnen durch die Finger und nimmt von vornherein an, daß Sie kein Musterleben führen.

> Einstweilen aber sollten Sie sich Ihrer Existenz als beschütztes junges Mädchen anpassen, sonst kommen Sie unter die Räder. (SV S. 1206)

Elisabeth nennt eine aus Langeweile resultierende „Lust, mich unsinnig zu amüsieren“ (SV S. 1205), sowie eine kurzzeitige Verliebtheit in Erasmus (vgl. SV S. 1208) als Gründe für ihre Entscheidung, die Nacht mit ihm zu verbringen. So wird die paradoxe Situation offenbar, dass die Langeweile erzeugende Kontrolle über die junge Frau dazu beiträgt, dass diese sich in eine Situation begibt, vor der eben diese Obhut sie schützen soll.

Da beide über ihr gemeinsames Abenteuer stillschweigen, ergibt sich – ähnlich wie für Hedy – gesellschaftlich erst ein Problem, als dieses sichtbar werden könnte. Die Schwangerschaft als Beweis für ihr unkonventionelles, libertinäres Verhalten würde sie als ledige (werdende) Mutter in einer sozialen Außenseiterposition exponieren. Zwar hatte Elisabeth Erasmus gegenüber bereits zuvor eine gewisse Lebensuntauglichkeit geäußert (vgl. SV S. 1217), durch das Wissen über die Schwangerschaft verstärkt sich diese Haltung jedoch. Bevor auch Erasmus von diesem Umstand erfährt, versucht er Elisabeth zunächst noch zu überreden, zum Diner zu Kommerzienrat Schönlank mitzugehen, wobei er auf das Zusammentreffen mit dem bereits erwähnten Bewerber verweist: „Geordnete Lebensverhältnisse sind immerhin nicht zu verachten.“ (SV S. 1221) Während Erasmus sich lediglich auf eine finanzielle sowie soziale Absicherung durch eine Ehe bezieht, könnte Elisabeth sich durch eine schnelle Hochzeit eines (Stief-)Vaters für ihr Kind versichern und somit ihre Mutterschaft in einen legitimierten Rahmen überführen. Diese Option erwägt Elisabeth jedoch ebenso wenig wie eine Hochzeit mit Erasmus, der schließlich der Kindsvater ist. Dass Ellen Olestjerne sich einen ähnlichen Plan vom Erzeuger ihres ersten Kindes aufdrängen lässt und auch Therese diese Möglichkeit kurzzeitig in Erwägung zieht, illustriert den eingeschränkten Handlungsspielraum lediger Schwangerer innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Derart wird die Brisanz dieser Situation erneut evident, die sich auch in Bezug auf den „Selbstmordverein“ v.a. anhand der Kindsmutter zeigt, während der Vater etwaige Konsequenzen relativ unbeschadet umgehen könnte. Dementsprechend beschreibt Elisabeth ihre Gründe für den Suizid als einen Mangel an Perspektiven: „Ich würde es sonst ja doch alleine tun, […] heute, morgen oder in drei Wochen, was sollte sonst aus mir werden.“ (SV S. 1224) Der Versuch ihrer Anpassung an bürgerliche Konventionen wird damit aufgegeben.

So wird ersichtlich, dass Hedy, Elisabeth und Käthe – Lucy als nicht aktiv Handelnde, deren Gedanken und mögliche Nöte nicht thematisiert werden, kann in diesem Punkt nicht berücksichtigt werden – unter ihrer sozialen Positionierung leiden. Hedy betont einerseits ihre gute Erziehung, möchte deren Richtlinien aber stets überschreiten; sich eventuell neu ergebende Umstände durch die drohende Trennung von Georg lehnt sie ab, sodass sich in naher Zukunft für sie kein zufriedenstellender Platz ergibt. Ihr Ausweg aus dieser Perspektivlosigkeit ist der gemeinsame Suizid mit Georg. Elisabeth dagegen steht von Beginn des Romans an mehr oder wenig am Rand der gehobenen Gesellschaft, da sie zum einen in den USA wesentlich freiere Ansichten erlebt hat, die ihr Onkel nun in eine Form der Konventionalität überführen möchte. Zum anderen verkehrt sie durch ihre künstlerischen Ambitionen in Bohème-Kreisen und überschreitet auch derart den bürgerlichen Rahmen. Anhand ihrer wechselnden Interessen verdeutlicht Elisabeth außerdem, dass sie keine Position findet, in der sie so zufrieden ist, dass sie dort dauerhaft verweilen könnte. Sie kann daher ebenso wie Hedy als sozial ortlos beschrieben werden. Dem gegenüber hat Käthe zwar eine sozial gesicherte Stellung inne, strebt stattdessen aber durch ihre Gefühle für Erasmus ein abenteuerlicheres, freieres Leben an. Da Henning ihre Liebe nicht erwidert, resigniert auch Käthe; dies jedoch in anderer Form als die beiden zuerst genannten Figuren, da sie sich statt aus der Gesellschaft (und dem Leben) zu flüchten, erneut in deren Mitte begibt. Die von Käthe konstatierte Verlobung mit Hans Burmann ist zwar sozial angemessen, kann jedoch als Verleugnung ihrer Emotionen gewertet werden, sodass auch in Bezug auf Käthe eine Ortlosigkeit festgehalten werden kann, die sich jedoch nicht auf ihre gesellschaftliche Rolle, sondern auf ihre Gefühle bezieht, für die sie nicht den gewünschten Partner findet.

10.2 Weiblichkeitskonstruktionen der Protagonistinnen

Eine Besonderheit der Analyse dieses Romanfragments ist es, dass nicht lediglich eine weibliche Figur in den Konstruktionen ihrer unterschiedlichen Positionen besprochen wird, sondern die Konstruktionen der drei bzw. vier weiblichen Hauptcharaktere – die sich um den Protagonisten Erasmus von Henning positionieren – in jeweils eigenen Kapiteln erläutert werden. Die Libertinage, die diese Frauenfiguren verkörpern, kann dabei als ebenso different bezeichnet werden, wie die Heldinnen selbst; als einendes Element fungiert jedoch die – ebenfalls in unterschiedlicher Form konkret werdende – Ortlosig-

keit, mit der die Protagonistinnen konfrontiert werden. Anders als bezüglich „Therese“ wird im „Selbstmordverein“ lediglich ein kurzer Zeitraum im Leben der Protagonist*innen erfasst, sodass sich durch die temporale Einschränkung keine ebenso umfangreiche Vielfalt der Rollen pro Person ergibt.

Wie bereits in den vorangegangenen Analysen wird sich auch die folgende Interpretation an Aspekten der Geschlechterperformativität orientieren. Bezüglich der Kategorien *sex*, *gender* und *desire* kann konstatiert werden, dass auch die Protagonistinnen dieses Romans eindeutig weiblichen biologischen Geschlechts sind. Im Zusammenhang mit dem sozialen Geschlecht weist Isabelle Stauffer darauf hin, dass im Gegensatz zu früheren Werken Franziska zu Reventlows „[i]m *Selbstmordverein* […] keine spielerisch geschlechtsverwirrenden Stellen mehr zu beobachten“[1141] seien, der Fokus stattdessen auf „die Perspektivenlosigkeit der Frauenfiguren als Kritik an den herrschenden Geschlechterverhältnissen“[1142] gerichtet sei. Das Begehren der Protagonistinnen ist dabei jeweils ein heterosexuelles, sodass eine Normabweichung ausschließlich in Form der Libertinage an sich zu erkennen ist. Diese äußert sich nicht – wie u.a. bei Therese – in einer Vielzahl von Beziehungen der einzelnen Frauen, sondern vielmehr in der sozialen Unangepasstheit des Begehrens außerhalb der Ehe sowie bezogen auf einen nicht legitimen Partner. Die auktoriale Erzählform und das vorrangig an Dialogen orientierte Schreiben erlauben zwar einen umfassenden Blick auf das Personal des Romans, sparen aber tiefere Einblicke in die Innerlichkeit der Figuren weitestgehend aus, sodass die Analyse der Konstruktionen primär über Aussagen sowie Verhalten der Personen stattfindet.

10.2.1 Die Konstruktion Lucys als Phantom

Zu Beginn des Romans lernt Erasmus Lucy auf einem Künstlerball kennen und verliebt sich spontan in sie, sodass die Handlung fortan in Teilen durch Hennings Suche nach dieser Frau sowie seinen Imaginationen über sie motiviert wird. Lucy tritt zwar selbst nicht als Figur auf, ihre Person wird jedoch immer wieder thematisiert. Demnach ist die Konstruktion dieser Figur eine besondere, da sie nicht über Lucys für die Lesenden evident werdendes Verhalten oder den auktorialen Erzähler, sondern ausschließlich über andere Figuren bzw. Hörensagen des Roman-Personals erfolgt. Durch die wenigen ge-

[1141] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 227.
[1142] Ebd., S. 227.

sicherten Fakten über Lucy und dadurch, dass sie sich nicht selbst als Person konstituiert, wird für die weiteren Figuren ein Raum geschaffen, in dem sie über Lucy spekulieren können, sodass sie eine Projektionsfläche für die Fantasien der anderen Personen – speziell Hennings und Käthes – bildet.

Es wurde bereits herausgestellt, dass Erasmus anhand der ersten und einzigen Begegnung mit Lucy deren Sozialstatus nicht einordnen kann und daher verschiedene Varianten ihrer möglichen gesellschaftlichen Stellung durchspielt; der auktoriale Erzähler bezeichnet sie deshalb als „durchaus rätselhaft" (SV S. 1091). Auch der „schwedische[…] Herr[…]" (SV S. 1091), der sie begleitete, wird nicht näher bestimmt und von Erasmus und Käthe bald „verdammte[r] Schwede[…]" (SV S. 1094) genannt – in der Vorstellung, dass es sich um Lucys Lebensgefährten und damit um einen potenziellen Rivalen Hennings handeln könne. Über Lucys äußeres Erscheinungsbild erfahren die Lesenden, dass die Figur „nicht eigentlich schön" (SV S. 1091) sei, aber „ungemein reizvoll, mit einem weißen, sanften Gesicht und einem Mund, der eher zu frechen und pikanten Zügen gepaßt hätte" (SV S. 1091). In diese Diskrepanz von Zartheit und Verwegenheit, die er in Lucys Gesichtszügen liest, verliebt Henning sich. Außer einem gemeinsamen Tanz, kommt er Lucy jedoch nicht näher. Dabei stellt ihre Art zu tanzen einen weiteren wichtigen Aspekt bezüglich ihrer Konstruktion als konträre sowie unbändige Figur dar: So wird ihr Tanz als kontrastierend zu ihrem tadellosen Verhalten beschrieben, wenn sie sich „wie toll, völlig hingerissen, man hätte beinah sagen können, disparat" (SV S. 1091) bewegt.[1143] Zum Ende des Balls wird dieses Benehmen gesteigert, indem Lucy auf einem Tisch „einen raschen wirbelnden Tanz" (SV S. 1091) vorführt. Neben ihrem selbstbewussten Auftreten, das die eigene Person derart exponiert, dass sie sich durch den Tanz auf dem Tisch in den Mittelpunkt der Ballgesellschaft stellt, wird bereits an dieser Stelle das Unkonkrete, Geheimnisvolle, das fortan mit dieser Figur verbunden wird, erkennbar, wenn der Erzähler sie als „die Fremde und Undefinierbare" (SV S. 1091) schildert, die sie im weiteren Verlauf des Romans für Erasmus bleibt.

[1143] Die in Lucy angelegten Differenzen werden zusätzlich in ihrem Vornamen gespiegelt: So bezieht sich dieser einerseits auf das Lateinische ‚lux' und damit auf Licht, Leuchten und Strahlen, was ihre Schattenexistenz als Phantom kontrastiert. Andererseits klingt in Lucy eine Kurzform von ‚Luzifer' mit und spielt so auf das Dämonische und Wilde (ihres Tanzes) an.

Hans Burmann greift diese Definition auf, wenn er Käthe am Tag nach dem Ball erläutert, dass Henning sich „in ein Phantom verliebt“[1144] (SV S. 1093) habe, dem er nun „nachjagen [werde], wie er bisher wirklichen und realen Frauen nachlief.“ (SV S. 1094) An dieser Wortwahl Burmanns ist die Diskrepanz zwischen dem eher passiven Nachlaufen und der aktiven, nahezu aggressiven Jagd auf Lucy, hervorzuheben. Außerdem wird im Vergleich zu den bisherigen Liebschaften Hennings, die explizit als real bezeichnet werden, im Umkehrschluss das Unwirkliche Lucys impliziert und so darauf verwiesen, dass nicht ihre Persönlichkeit von besonderer Relevanz für Erasmus ist, sondern sich ihre Attraktivität daraus ergibt, dass sie schlecht zu kategorisieren ist. Lucy wird somit als spannende Alternative zu „all diese[n] Ninis und Lulus“ (SV S 1094) präsentiert, die Erasmus in der Regel als Geliebte wählt und in deren Verallgemeinerung bereits eine Abwertung und Typisierung, in der Namenswahl eine Reminiszenz an den Typus des ‚süßen Mädels‘ und damit ein Verweis auf eine lockere Liebschaft mitschwingt.

Mit Lucys Status als Phantom geht einher, dass Henning seine persönlichen Vorstellungen in diese Frau hineininterpretieren kann;[1145] so mutmaßt er zu Beginn: „Wetten, daß sie es auf mich abgesehen hat?“ (SV S. 1094) Als Begründung nennt er jedoch keine Zeichen offensichtlicher Koketterie, sondern vielmehr subjektive, beinahe belanglose Beobachtungen: „Als sie anfing zu tanzen, hat sie mir einen Blick zugeworfen, und als sie aufhörte, eine Bewegung mit der Hand“[1146] (SV S. 1094). Henning deutet also ggf. willkürliche Gesten als bewusste performative Akte, die Lucy als (seine) Verführerin konstituieren würden. Sowohl der von Erasmus konstatierte verführerische Blick als auch verlockende Bewegungen – v.a. im Zusammenhang mit Tanz – nennt Oksana Brodska mit Bezug auf Agata Rothermel als Kennzeichen von Femme-fatale-Figuren und ergänzt diese Definition um die Attribute Mimik, Stimmfarbe, Bekleidung und Schmuck, die in der Gesamtheit in Männerfiguren „erotische Vorstellungen er-

[1144] Isabelle Stauffer erläutert, dass diese Phantom-Metaphorik „mimetisch überspitzt [wird] durch Hennings Behauptung, dass Lucy aufgrund ihres mysteriösen Benehmens selbst wissen müsse, dass sie ein Phantom sei.“ Stauffer: Weibliche Dandys, S. 188.

[1145] Darauf, dass Erasmus bezüglich dieser Illusionsbildung mit seiner Mutter bzw. mit der Erinnerung, die er an diese hat, ähnlich verfährt wie mit Lucy, weist Isabelle Stauffer hin: „Im Selbstmordverein erwartet Baron Erasmus von Henning von Frauen, dass sie in jeder Beziehung viel Raum für Illusionen lassen. In seiner Beziehung zu seiner Mutter ist dies insofern erfüllt, als er an die früh Verstorbene nur noch eine verschwommene, etwas phantastische Erinnerung hegt.“ Stauffer: Weibliche Dandys, S. 188.

[1146] Isabelle Stauffer konstatiert außerdem, dass die Illusionsbildung Hennings durch die „übertriebene[…] Beschreibung seiner Gefühle für Lucy als ‚etwas beinah Mystisches‘“ im Text ironisiert wird. Stauffer: Weibliche Dandys, S. 188.

weck[en]“[1147] und so das „Potenzial dieser Frauengestalt Männer zu verführen“[1148] ausmachen. Zwar kann neben der Blickstruktur sowie den Gesten auch eine Illusionsbildung Hennings in Bezug auf Lucy konstatiert werden, jedoch sind diese nicht durch Lucy gesteuert, sondern stets durch Hennings Wahrnehmung gefiltert, sodass Lucy nicht als aktive Verführerin interpretiert werden kann. Außerdem können diese Merkmale – trotz der genannten Ähnlichkeiten – weniger als Hinweis auf eine Verwirklichung des Topos der Femme fatale als auf die Konstruktion dieser Figur als Phantom gewertet werden.

Während der gemeinsamen Jagd auf Lucy beteiligt sich auch Käthe an dieser Form der Projektion eigener Fantasien in Lucy: Sie „taxier[t] sie auf Typus ‚Schlange‘“ (SV S. 1101), den Käthe mit dem Dämonischen verbindet und dem Drang nach Außergewöhnlichkeit ausstattet: „Dämonische Schlangen haben selbstredend extravagante Gelüste und wollen sich überall herumtreiben, um so mehr, wenn sie den verantwortlichen Begleiter damit ärgern können“ (SV S. 1101). In Ermangelung von Detailwissen ist Käthe demnach ausschließlich eine Zuordnung dieser Figur zu einem Typus möglich, in den sie zugleich ihre eigenen Wünsche nach Abenteuern und der Überschreitung der mit ihrer gesellschaftlichen Position verbundenen Einschränkungen integriert. Ihre damit einhergehende Missgunst bringt Käthe selbst zum Ausdruck, denn sie „habe die Schlangen immer so beneidet, sie verstehen es so gut, anderen die Männer wegzunehmen“ (SV S. 1101). Erasmus nimmt Käthes Imagination auf und argumentiert mit seinen eigenen Vorlieben gegen ihre Einschätzung: „[A]ber auf dämonische Weiber bin ich sonst noch nie hereingefallen, das kann also nicht ganz stimmen. Schlange – vielleicht ein wenig, wenn auch in anderem Sinn“ (SV S. 1101). Lucy dient demnach nicht nur als Projektionsfläche für Hennings Fantasie, sondern auch für Käthes Wünsche an ihre eigene Persönlichkeit. In Hennings und Käthes Gesprächen über Lucy wird also weniger die Figur der Lucy als die Personen Erasmus und Käthe sowie deren Begehren verhandelt.

Als einendes Element der unterschiedlichen Mutmaßungen ist Lucys potenzielle Libertinage zu nennen. So wird sie von Henning als Partnerin für eine nicht legitimierte Beziehung erwogen, indem er konstatiert, Lucy sei „nichts zum Heiraten“ (SV S. 1114). Diese unverbindliche Beziehungsform wird mit einer vermuteten Abneigung Lucys

[1147] Brodska: Femme fatale-Thematik, S. 91.
[1148] Ebd., S. 91.

gegen die Gründung einer Familie kombiniert: „Lucy wünscht sich gewiß keine Kinder." (SV S. 1114) Ersamus bezieht sich also auf einen bürgerlichen Referenzrahmen, den er mit der unterstellten Unverbindlichkeit Lucys kontrastiert, indem er soziale Mechanismen, die eine Beziehung festigen und verlängern können – Eheschließung und gemeinsame Elternschaft – aus seiner Imagination exkludiert. So wird der Wunsch nach Autonomie sowie nach der Entbindung von Pflichten auf Lucy übertragen. Da diese hier als Objekt erscheint, in das die Sehnsüchte der jeweiligen Subjekte projiziert werden, beziehen sich auch diese Begehrlichkeiten auf die libertinären Wünsche der anderen Figuren, ohne etwas über Lucy selbst auszusagen.

Die gemeinsame Suche nach Lucy sowie die Imaginationen über ihre Person haben eine einende Funktion für Erasmus' und Käthes Freundschaft (vgl. SV S. 1101). In umgekehrter Weise entfernen sie sich von einander, wenn Henning allein nach Lucy sucht und Käthe neue Informationen über diese verschweigt (vgl. SV S. 1181). Neben Hans Burmann erweist sich Hennings Vater als Kritiker dieses übersteigerten Interesses an Lucy: „Diese unsichtbare Schwiegertochter ärgerte ihn, und er hielt sie, falls sie wirklich existierte, für etwas ganz Bedenkliches." (SV S. 1154) Henning Senior zweifelt so nicht nur an Lucys Existenz, sondern beteiligt sich zugleich an den Spekulationen über sie, indem er sie als besorgniserregend empfindet; Alternativen zu einer Unwirklichkeit oder Bedrohlichkeit dieser Frau kann er sich nicht vorstellen.

Es ist von besonderer Bedeutung, dass Erasmus in dem Moment an der Wahrheit der Gerüchte um Lucy zweifelt und Bedenken an seinem Interesse an ihr äußert, in dem ein Wiedersehen möglich scheint (vgl. SV S. 1182). Anhand dieses Vorbehalts wird offenkundig, dass Henning sich derart auf seine Projektionen und Imaginationen fokussiert, dass die eigentliche Person seine Erwartungen kaum erfüllen kann.[1149] Dies wird außerdem evident, wenn er Elisabeth mit Lucy verwechselt.[1150] Eine äußerliche Ähnlichkeit, wildes Tanzen sowie die Begleitung durch den Schweden bilden eine ausreichend große

[1149] Auch Isabelle Stauffer verweist darauf, dass sich Hennings Interesse weniger auf die Person Lucy als auf seine Fantasie von ihr bezieht. Vgl. Stauffer: Weibliche Dandys, S. 189.

[1150] Im Zusammenhang mit dieser Verwechslung erkennt Isabelle Stauffer eine Parallele zwischen Erasmus, dem Protagonisten aus „Herrn Dames Aufzeichnungen" und Arthur Schnitzlers „Anatol": „Ähnlich wie der Held von Schnitzlers Dramen *Anatol* (1889-1891) halten sie [i.e. Erasmus und Herr Dame; Y.R.] ihre Empfindungen, welche die jeweilige Frau bei ihnen auslöst, für deren Essenz und verkennen, dass sie es nur mit den subjektiven Reflexen ihres Inneren zu tun haben. Im Unterschied zu Anatol verbleiben sie aber in der Reflexion des idealen Bildes. Die Konzentration auf ein ideales Bild anstelle der Realität wird anhand Erasmus' Verwechslung, nämlich dass er Lucy für Elisabeth [sic! Y.R.] hält, nur noch deutlicher." Stauffer: Weibliche Dandys, S. 302.

Parallele zwischen den beiden Frauen, dass Erasmus – dessen Wahrnehmung durch den Konsum von Alkohol zusätzlich getrübt ist – Elisabeth für Lucy hält und die Nacht mit ihr verbringt (vgl. SV S. 1187f.). Der Verwechslung wird er sich erst bewusst, wenn Elisabeth bei Käthes Diner die Benennung als Lucy ausdrücklich ablehnt (vgl. SV S. 1200). Derart wird ersichtlich, dass Erasmus' Begehren sich auf „das Liebesgefühl und nicht [auf] eine spezifische Person"[1151] bezieht. Da er sich ohne die Verwechslung kaum auf Elisabeth eingelassen hätte, wird außerdem offenbar, dass Lucy durch ihre Abwesenheit Einfluss auf das Verhalten der anderen Figuren nimmt, ohne dies zu wollen oder zu wissen.

Durch die Angaben auf der Visitenkarte des Schweden – die Erasmus im Zusammenhang mit der Duellforderung erhält – und die Informationen über das schwedische Tänzer-Paar, das im Rahmen des Diners bei Familie Schönlank auftreten wird, scheinen sich die Gerüchte, dass Lucy eine Tänzerin und der Schwede Pianist sei, zu bewahrheiten (vgl. SV S. 1214f.). Diese Hinweise bleiben im gesamten Roman die einzig greifbaren Informationen über Lucy, sodass der Mangel an weiteren konkreten Angaben als Teil ihrer Konstruktion als Phantom zu betrachten ist.

Hennings Scheu, Lucy wirklich zu begegnen, wird außerdem von Georg aufgegriffen, der erklärt, dass sie in diesem Fall „kein richtiges Phantom mehr [sei], es wäre vielleicht schade" (SV S. 1106), wenn man Lucy im Tageslicht sehe. Damit entlarvt Georg mögliche Ängste, dass sich die über einen längeren Zeitraum gepflegten Imaginationen bei einer tatsächlichen Begegnung nicht als real erweisen und so zu einer Enttäuschung führen könnten. Das Geheimnisvolle, das ein Phantom umgibt, würde durch ein Wiedersehen außerdem belanglos. Auch wenn Erasmus gegen diese These argumentiert, dass es sich bei Georgs Ausführungen um eine „richtige Jugendweisheit" (SV S. 1106) handele, wird erkennbar, dass Erasmus ein potenzielles Wiedersehen mit Lucy verunsichert und dass gerade die Illusionsbildung um diese Figur deren Attraktivität bedingt.[1152] Zusätzlich erläutert Isabelle Stauffer, dass

[1151] Ebd., S. 301.

[1152] Ähnlich konstatiert auch Isabelle Stauffer, dass „Lucy vor allem ein Geschöpf der eigenen Imagination ist und dieser dient" und erläutert zusätzlich, dass dieser Aspekt „im Gespräch zwischen Erasmus und Burmanns Neffen Georg metadiskursiv ironisiert" werde. Stauffer: Weibliche Dandys, S. 301.

> Erasmus' Verweis auf das Hegen von unrealisierbaren Liebesvorstellungen als etwas, das altersmäßig hinter ihm liege, […] ironisch gebrochen [wird], sowohl durch seine eigene Position als ewiger Sohn […] als auch durch sein Festhalten an seiner erfolglosen Suche.[1153]

Bedingt durch Hennings Entscheidung, nicht zum Schönlankschen Diner zu erscheinen, ergibt sich schließlich die paradoxe Situation, dass, obwohl die Suche nach ihr großen Raum einnimmt, Erasmus Lucy tatsächlich nicht wiedersieht und diese daher – wie er selbst es formuliert – „doch ein Phantom [bleibt]" (SV S. 1224). Somit kann Lucy dahingehend als ortlos beschrieben werden, dass es ihr nicht zugestanden wird, sichtbar zu werden, sondern sie in der Rolle des Phantoms verharrt. Die Protagonist*innen weiden sich zwar an ihren Illusionen über sie, ein Auftritt der Figur, der ihr Raum geben würde, ihre Persönlichkeit zu zeigen und sich selbst zu konstituieren, bleibt jedoch aus. Dadurch, dass Lucy nicht als konkrete Figur präsent wird, dient sie einerseits als individuelle Projektionsfläche für die Fantasien und Wünsche unterschiedlicher Personen, andererseits kann sie die Anrufung als Phantom weder annehmen noch ablehnen. Da der Freundeskreis um Henning dieser Benennung jedoch in einem Konsens folgt und diese stetig wiederholt, kann diese als Form eines performativen Akts gewertet werden, der Lucy für diese Personengruppe tatsächlich zu einem Phantom werden lässt. Zugleich wird auf einer Metaebene deutlich, dass – ebenso wie dem Phantom Lucy – auch Weiblichkeit an sich ein Konstruktionsprozess inhärent ist, der in Lucys Fall ausschließlich von außen gesteuert wird.

10.2.2 Die Konstruktion Elisabeths als Bohemienne

Da Erasmus Elisabeth mit Lucy verwechselt, verbringt er mit ihr eine Liebesnacht. Während dieses Versehen für Erasmus sowie Lucy folgenlos bleibt, muss Elisabeth einschneidende Konsequenzen in Form der unerwünschten Schwangerschaft tragen. Im Gegensatz zu Henning, vertauscht Elisabeth ihren Partner nicht mit einer anderen Person, sondern lässt sich bewusst auf den Fremden ein. Ihre Libertinage ist demnach die einzige weibliche, die im Roman nachweislich körperlich ausgelebt wird. Die damit verbundene Offenheit für antibürgerliches Verhalten sowie ihre künstlerischen Ambitionen rücken sie in die Nähe der Bohème, sodass die Konstruktionen ihrer Weiblichkeit im Zusammenhang mit dieser Haltung untersucht werden.

[1153] Ebd., S. 301.

Elisabeth wird als die Nichte eines der drei Käuze vorgestellt und bleibt für die weiteren Figuren ebenso wie für die Lesenden zunächst eher rätselhaft, da lediglich die Information, dass sie Malerin werden möchte, weitergegeben wird. Erasmus geht davon aus, dass diese Zurückhaltung mit seinem Ruf als Lebemann zusammenhängt (vgl. SV S. 1181), sodass Elisabeth, ohne selbst aufgetreten zu sein, bereits als potenzielle Partnerin für Henning präsentiert wird – allein die Tatsache ihrer physischen Weiblichkeit reicht aus, um sie dazu zu prädestinieren. Dass gerade diese Unwissenheit über einander, die Elisabeth schützen soll, stattdessen dazu beiträgt, dass sie miteinander schlafen, weil sie einander eben nicht erkennen (können), kann als paradox bezeichnet werden.[1154]

Dass Details über Elisabeth verheimlicht sowie Zusammentreffen mit ihr vermieden werden, bildet außerdem eine Parallele zwischen ihr und Lucy. Daher vermutet Erasmus: „Vielleicht ist das Lucy … ach nein, Lucy wird doch, so Gott will, keine Malerin sein." (SV S. 1137) Auch Augustin rückt seine Nichte in Lucys Nähe, wenn er feststellt, dass der Name Elisabeth, der seiner Meinung nach zu einer Frau passe, die „zum Beispiel sanft und ein wenig überirdisch sein" (SV S. 1193) könne, sich nicht für seine Nichte eigne, da „eine Elisabeth […] nicht den Teufel im Leibe haben"[1155] (SV S. 1193) dürfe. Elisabeth verweigert sich demnach den Erwartungen, die ihr Onkel an sie und die mit ihrem Namen verbundenen Vorstellungen knüpft. Augustin impliziert, dass die Anrufung als ‚Elisabeth' als performativer Sprechakt wirken und die Nichte zu einer sanften höheren Tochter machen müsste; diesem Prozess entzieht sie sich jedoch, indem sie sich durch Verhalten und Aussehen als wild konstituiert. So äußert Augustin bezüglich Elisabeths äußerer Erscheinung, sie sei zwar „recht hübsch zu nennen" (SV S. 1193), aber „ihr Äußeres ist ungebärdig und entbehrt der Sorgfalt" (SV S. 1193). In diesem Ungestüm ist eine weitere Äquivalenz zu Lucy bzw. deren Art zu tanzen zu sehen, sodass Elisabeths ebenfalls „auffallend stürmisch[er]" (SV S. 1188) Tanz Henning glauben lässt, Lucy wiedergetroffen zu haben.

[1154] Ähnlich paradox fungiert auch die anfängliche Unterbringung Elisabeths in einer Pension statt in einer eigenen Wohnung: Denn dort lernt sie den Schweden kennen, der Erasmus in seiner Meinung bestärkt, statt Elisabeth Lucy zu treffen (vgl. SV S. 1206). Der Versuch, die junge Frau durch eine behütete Wohnumgebung zu schützen, trägt also ebenso dazu bei, dass Elisabeth und Erasmus sich in einer Bar kennenlernen und schließlich miteinander schlafen wie das allgemeine Vermeiden dieser Bekanntschaft.

[1155] Diese Verknüpfung Elisabeths mit dem Dämonischen wird von einem ihrer Freunde, Eberhard, aufgenommen, wenn er sie lobend als „[e]in Teufelsmädel" (SV S. 1221) bezeichnet. In dieser als Kompliment gedachten Äußerung ist zugleich eine weitere Parallele zu Lucy zu erkennen, deren Vorname – wie in Anm. 1143 erwähnt – u.a. als Assoziation mit dem Teuflischen gelesen werden kann.

Dieses Temperament der 20-jährigen zu bändigen und sie gesellschaftlich an eine passend erscheinende Stelle zu rücken, haben Augustin, Leidhecker und Weintrapp sich zur Aufgabe gemacht. Dass die Käuze sich um Elisabeth kümmern, fasst Erasmus dabei so zusammen, dass die drei Männer „sozusagen Mutterstelle an ihr […] vertreten“ (SV S. 1181). Ähnlich wie bereits in „Ellen Olestjerne“ wird auch hier die Sorge eines bzw. mehrerer Männer um eine junge Frau nicht mit Vater- sondern mit Mutterschaft verglichen, sodass auch in Bezug auf den „Selbstmordverein“ ein – vom biologischen Geschlecht unabhängiges – Spiel mit als geschlechtsspezifisch eingestuften Eigenschaften festgestellt werden kann. Im Zusammenhang mit den Käuzen wird darüber hinaus Performativität im Allgemeinen bzw. bezogen auf soziale Rollen thematisiert, da die drei Männer versuchen, aktiv in das Leben anderer einzugreifen und Situationen sowie Zustände zu kreieren, die ihnen passender erscheinen, als die ursprünglich vorhandenen: „Die Käuze treiben es wie einen angenehmen Sport, Menschen und Verhältnisse ausfindig zu machen, die zueinander stimmen, sie können sich dann auch wirklich ins Zeug legen, um diese und jene zusammenzubringen“ (SV S. 1178). Durch den Vergleich mit einer sportlichen Aktivität nimmt Erasmus diesem Vorgehen einen Teil seiner Ernsthaftigkeit, während Käthe den performativen Charakter dieses Handelns fokussiert, wenn sie Augustin als „Impresario des Schicksals“ (SV S. 1178) bezeichnet. Anders als Hans empfindet Henning die Gespräche der Käuze als gewinnbringend und erkennt deren Ideen als gelungene performative Akte an, in denen er aufgezeigt sieht, dass ein schicksalhaftes Erleiden nicht zwingend notwendig sei, sondern die Möglichkeit zu aktiven Konstruktionsprozessen bestehe: „Versteht ihr, sie wissen wenigstens so etwas wie Hoffnung zu erwecken, daß die schlechte Inszenierung des Lebens hier und da abgeändert werden könnte …“ (SV S. 1180).

Diese Konstruktionsversuche werden auch in Bezug auf Elisabeth besprochen, für die die Käuze die Rolle einer typischen höheren Tochter vorsehen. Diese Position soll durch ein ‚Zurechtstutzen‘ (vgl. SV S. 1181) und damit durch einen nahezu gewaltsamen Prozess, der die junge Frau in eine – ggf. unpassende – Form zwingt, erzielt werden. Bereits bei Augustins erstem Gespräch mit Käthe über Elisabeth klagt dieser über die Sprunghaftigkeit seiner Nichte, die „zu keiner stetigen Ausbildung ihrer tatsächlich

vorhandenen Talente zu bewegen“[1156] (SV S. 1193) sei. Statt aufgrund dieser Feststellungen Elisabeths mangelnde Eignung für diese Position in Erwägung zu ziehen, versucht Augustin sie mittels als geeignet erachteten gesellschaftlichen Umgangs zur höheren Tochter zu formen. Daher arrangieren die Käuze Einladungen zu Käthe sowie zu Familie Schönlank (vgl. SV S. 1198), um Elisabeths soziale Kontakte so zu forcieren, dass sich diese nach Möglichkeit von der Bohème hin zur Bourgeoisie bewegen. Elisabeth soll sich durch die Nachahmung des Verhaltens (anderer) bürgerlicher Frauen in performativen Akten an diese anpassen und annähern. Ein ähnlicher Prozess ist bereits im Zusammenhang mit Ellen Olestjerne analysiert worden, die während ihrer Kindheit mittels performativer Akte ihre mit dem Männlichen assoziierte Wildheit ablegen und zu einem bürgerlichen Mädchen (erzogen) werden soll. Ähnlich dieses Formungsprozesses beschreibt auch Herr Werner die schauspielerische Entwicklung, die Elisabeth zu durchlaufen habe, als „Abschleifen“ (SV S. 1209) und wählt damit den Vergleich zu einem gewaltsamen Vorgang, der durchaus von Ignoranz und Härte geprägt ist. Im Gegensatz dazu wird sich gerade Erasmus, der Elisabeths Individualität bei deren erster Begegnung durch die Verwechslung mit Lucy verkennt, im weiteren Verlauf als ein – durchaus ambivalenter – Fürsprecher Elisabeths zeigen, der sie einerseits durch strenge Zurechtweisung in ihrem Anpassungsprozess unterstützt (vgl. SV S. 1209), andererseits für ihre Entscheidungsfreiheit plädiert, wenn Augustin in Erwägung zieht, sie mit einem ihr unsympathischen Mann zu verheiraten (vgl. SV S. 1210).

Durch diese Anpassungs- und Formungsprozesse soll Elisabeths Wildheit eingedämmt werden, wobei ihre unkonventionellen Ansichten ihrer Herkunft aus den USA und den diesem Land beigeordneten laxeren gesellschaftlichen Umgangsformen zugeschrieben werden. Ihr damit verknüpftes Streben nach Autonomie zeigt sich beispielsweise in ihrer Wohnsituation. Durch die Weigerung, eine Unterkunft in einer Pension zu beziehen, und den Umzug in ein eigenes Apartment (vgl. SV S. 1197) entzieht sie sich zum einen fremder Kontrolle, zum anderen übernimmt sie Verantwortung für sich selbst. Diese äußeren Umstände sind – verglichen mit der eingangs skizzierten Situation einer durch-

[1156] Isabelle Stauffer verweist auf das geringe Angebot an als adäquat angesehenen Berufen, die Elisabeth zur selbstständigen Finanzierung zur Wahl stehen. Ob Elisabeth hingegen zu einer dauerhafteren Ausbildung fähig wäre, selbst wenn die Anzahl der potenziellen Erwerbstätigkeiten drastisch erhöht würde, ist jedoch zu bezweifeln; zumal sie immerhin die Gelegenheit erhält, ihre Talente und Interessen auszuleben. Elisabeths Unbeständigkeit ist als Teil der von Isabell Stauffer zu Recht konstatierten Perspektivlosigkeit demnach nicht zu vernachlässigen. Vgl. Stauffer: Weibliche Dandys, S. 227.

schnittlichen höheren Tochter – für eine ledige, junge Dame aus dem Bürgertum ungewöhnlich selbstständig und unbehütet, sodass Elisabeth sich willensstark und anhaltend für diese Lebenssituation einsetzen muss (vgl. SV S. 1207). Der Eindruck, den ihre Wohnung auf Erasmus hinterlässt, unterstreicht die Wesenszüge, die Augustin bereits mit Elisabeth und ihren beruflichen Plänen in Verbindung gebracht hat. So wird das Apartment als unaufgeräumt, provisorisch und unstrukturiert beschrieben (vgl. SV S. 1207). Diese Charakteristika werden außerdem durch einen Vergleich mit Elisabeths Äußerem konstruiert. Denn die leicht derangierte Kleidung (vgl. z.B. SV S. 1188 und S. 1193) sowie die zum Spaziergang getragenen Ausgehschuhe (vgl. SV S. 1201) deuten auf einen sorglosen Umgang mit Äußerlichkeiten hin und kontrastieren damit beispielsweise die stets tadellos gekleidete Käthe. In Korrelation zu ihren künstlerischen Ambitionen kann auch Elisabeths Erscheinungsbild als Hinweis auf ihre Klassifizierung zur Bohème gewertet werden, sodass ihrer Kleidung performative Wirkung zugesprochen werden kann.

Der Ausdruck ihrer Wesenszüge durch äußerliche Details kulminiert in Verweisen auf ihre „eigensinnige[…] Locke“ (SV S. 1221); einer Haarsträhne, die ihr stets ins Gesicht fällt. U.a. an eben dieser Strähne, die Elisabeth „mit einer brüsken Kopfbewegung zurück[wirft]“ (SV S. 1200), erkennt Erasmus sie unmittelbar vor Käthes Diner als die Frau wieder, die er für Lucy gehalten hat. Direkt nach ihrer Ankunft muss sie sich Zeit nehmen, ihre Frisur wieder in Ordnung zu bringen: „Henning nahm dem jungen Mädchen den Mantel ab, dann stand sie vor dem Spiegel und schob ihre widerspenstigen schwarzen Haare zurecht.“ (SV S. 1201) Zum einen kontrastiert Elisabeth auch hier die stets akkurat auftretende Käthe, zum anderen wird Elisabeths Locke durch den Hinweis auf deren Renitenz eine Art Eigenleben unterstellt, das durch den performativen Akt des Zurechtrückens gezügelt werden muss. Auch Erasmus unterstützt diese Personifizierung der Haarsträhne, wenn er feststellt, dass in dieser Elisabeths „ganzer Eigensinn stecke“ (SV S. 1215). Dass sich die Locke bei einem Besuch in Hennings und Burmanns Wohnung „ausnahmsweise am rechten Platz“ (SV S. 1215) befindet und Elisabeths Aussehen im Allgemeinen an diesem Tag als „ganz besonders artig und gesetzt“ (SV S. 1215) beschrieben wird, liegt laut Elisabeth daran, dass ihr „hier im Hause […] am allerwohlsten [sei], und dann verhielten sich ihre Launen und Locken ruhiger.“ (SV S. 1215). Dieser Zusammenhang zwischen ‚Launen und Locken‘ lässt sich außerdem am Abend

des Schönlankschen Diners beobachten, an dem zunächst die „eigensinnige[…] Locke[…] wieder nicht am Platz bleiben wollte." (SV S. 1221) Erst als Elisabeth sich vollends dafür entschieden hat, die Einladung nicht wahrzunehmen und sich ausschließlich zurecht zu machen, damit ihre Freunde arglos ihre Wohnung verlassen, ist ihr Erscheinungsbild „in tadelloser Ordnung, selbst die Frisur ließ nichts zu wünschen übrig" (SV S. 1223). Während es in Hans' und Erasmus' Wohnung die Sicherheit im Kreis ihrer Freunde ist, die Elisabeth und mit ihr ihre Strähne beruhigt, ist es in dieser Situation die Entscheidungsgewissheit über ihre weitere Zukunft, die die Entspannung auslöst; ihre innere Aufgeräumtheit wird durch ihr Äußeres gespiegelt. So ist es umgekehrt auch nicht verwunderlich, dass Elisabeth nicht nach Hause fahren möchte, um sich umzuziehen, sondern in Gesellschaftstoilette bleibt, als sie und Erasmus mit dem Nachtzug aus der Stadt fahren: In diesem Fall bewirkt die äußere Makellosigkeit eine innere Sicherheit; Kleidung und Frisur haben demnach auch hier eine performative Wirkung.

Die im gemeinsamen Suizid zum Ausdruck kommende Relevanz der Verbindung zwischen Elisabeth und Erasmus wird bereits bei deren erster Begegnung evident, indem diese Elisabeths ausgelassene Lebensfreude (vgl. SV S. 1188) sowie ihren damit korrelierten Leichtsinn spiegelt. Denn mit Erasmus lässt sie sich auf einen vollkommen Fremden ein und riskiert derart ihre gesellschaftliche Reputation. Bei der zweiten Begegnung zeigt sie sich sodann „sichtlich etwas erschrocken" (SV S. 1200) über das Wiedersehen sowie in „großer Verlegenheit" (SV S. 1200) über die Ansprache als Lucy, sodass deutlich wird, dass ihr die soziale Brisanz der erlebten Libertinage durchaus bewusst ist. Nachdem sie während der gemeinsam verbrachten Nacht, bereits darauf aufmerksam gemacht habe, dass sie nicht so heiße (vgl. SV S. 1205), verweigert sie sich der Benennung nun vehement und mit dem Hinweis auf ihre wahre Identität: „Ich heiße Elisabeth Augustin. Mir scheint, Sie verwechseln mich mit jemand anders." (SV S. 1200). Dadurch dass Elisabeth die falsche Anrufung ablehnt und diese durch eine korrekte ersetzt, konstituiert sie sich selbst in einem performativen Sprechakt. Da ihre Konstruktion als Geliebte Hennings über die Verwechslung mit Lucy erfolgt, muss sie sich zunächst als eigenständige Person etablieren. Zugleich gibt sie auch Erasmus die Gelegenheit, sich korrekt vorzustellen, und schafft derart eine Basis für einen angemessenen gesellschaftlichen Umgang. Durch eine Aussprache auf dem Heimweg ermöglichen Erasmus und Elisabeth sich schließlich eine Grundlage für einen freundschaftli-

chen Kontakt miteinander. Hennings sich auf Elisabeths Schauspielübungen beziehende Anmerkung – „Nun, Sie haben Ihre Rolle damals und heute abend wieder recht gut gespielt." (SV S. 1204) – impliziert zum einen, dass Elisabeth am Abend ihres Kennenlernens unbewusst Lucys Rolle eingenommen habe. Zum anderen wird deutlich, dass Erasmus auch ihr Auftreten als Elisabeth Augustin als Aufführung begreift und damit auf einen übergeordneten Performativitätsbegriff verweist, der die Konstruktion nicht nur ihrer Weiblichkeit, sondern ihres kompletten Wesens integriert.

Auch wenn Henning Stillschweigen über Elisabeths Libertinage verspricht, ist sie sich des gesellschaftlichen Konfliktpotenzials bewusst: „Und Sie? Verachten Sie mich jetzt nicht, wie die Mädchen in Romanen immer fragen?" (SV S. 1206) Dass sie sich dabei einer Romanphrase bedient und dies zugleich thematisiert, lässt den performativen Charakter dieser Situation evident werden, indem sie in Ermangelung adäquater Alternativen auf ein kulturelles Muster anspielt. Damit erweist Elisabeth sich einerseits als deutlich reflektierter als Bertha Garlan, die in ihrer jugendlichen Naivität eine Romanphrase nutzt, um ihre Emotionen zu kategorisieren, da ihr keine individuelle Verortung des zum ersten Mal empfundenen Begehrens möglich ist. Andererseits wird evident, dass das von Elisabeth zitierte Muster für sie und Erasmus keine Geltung hat. Die Verwechslung mit Lucy betrachtet Elisabeth dabei als Ausgleich für ihr normabweichendes Verhalten – „Geschieht mir ganz recht" (SV S. 1205) – und erkennt damit die bürgerlichen Richtlinien weiblicher Sexualität an; dies allerdings nicht im Zusammenhang mit traditionellen Sanktionen, sondern mit der alternativen Bestrafung in Form von Negation ihrer Individualität. Als Rechtfertigung für ihren Normverstoß bringt sie dabei die Langeweile vor, die ihr als junge, ledige Dame oktroyiert wird (vgl. SV S. 1205), verweist aber zugleich auf eine ihr eigene Fahrlässigkeit, wobei sie bereits auf den späteren Suizid vorausdeutet: „Ich fürchte überhaupt, ich bin leichtsinnig, und das nimmt einmal ein schlechtes Ende." (SV S. 1206) Hennings Nachfrage, ob sie der Meinung sei, dass er sie „nach dem, was vorgefallen ist, heiraten müßte?" (SV S. 1208) – immerhin eine übliche Strategie sexuellen Kontakt nachträglich zu legitimieren – lehnt sie lachend ab, auch wenn sie einräumt: „Ich war damals wirklich etwas verliebt in Sie, und es reute mich, daß ich nicht einmal wußte, wer Sie waren." (SV S. 1208) So wird zum einen deutlich, dass Elisabeth in ihrer Libertinage einem spontanen Impuls folgt, indem sie ihren (damaligen) Gefühlsregungen sowie ihrem Begehren nachgibt. Zum anderen verweist sie

auch diesbezüglich auf das Unkonventionelle, das ihrer Figur eigen ist, da sie eine Eheschließung ablehnt (vgl. SV S. 1208).

Neben dieser eigenwilligen Haltung wird außerdem Elisabeths Kindlichkeit hervorgehoben, indem Leidhecker sowohl ihre Weigerung, mit ihrem Heiratskandidaten an den Darbietungen beim Schönkankschen Diner teilzunehmen, als auch ihr späteres Verschwinden mit ihrer Jugend begründet: „Elisabeth ist ein Kind." (SV S. 1211 und S. 1226). Ganz ähnlich wird auch Erasmus mit Infantilität verknüpft, wenn Käthe sich bezüglich seiner Schulden und seiner Teilnahme an eben diesem Diner beklagt, dass er „immer Sorgenkind bleibt" (SV S. 1213). Die die beiden Figuren verbindende Kindlichkeit wird demnach einerseits als Rechtfertigungsgrundlage für unkonventionelles Verhalten genutzt, andererseits wird deutlich, dass diese Apologie im fortgeschrittenen Alter nicht mehr greift. Eine Relation von unangepasstem Verhalten und Jugendlichkeit konnte bereits in der Analyse von „Frau Beate und ihr Sohn" sowie „Ellen Olestjerne" festgestellt werden, wobei die Verknüpfung mit Infantilität stets (zunächst) als positives Attribut zu werten ist.

Letztendlich ist es eine weitere Analogie zur Kindheit, nämlich Hedys bronzierter Kinderschuh, der den Anlass dazu bildet, dass Henning und Elisabeth sich über ihre suizidalen Gedanken austauschen (vgl. SV S. 1216), wobei Elisabeth auf ihre Unstetigkeit verweist, die sich sowohl auf ihre Berufswahl als auch auf ihr Leben als Ganzes bezieht: „Ich tauge überhaupt zu nichts. Was ich auch anfange, immer dasselbe. Aber das sind nicht nur Launen, wie ihr meint. Und mit dem Leben geht es mir genau so." (SV S. 1216) Die Belastung, die sie im Zusammenhang mit dieser Unbeständigkeit empfindet, wirkt sich in einer Perspektivlosigkeit aus. Sodass sich in Bezug auf die mangelnde Eignung zu einer konstanten Berufstätigkeit eine soziale, im Zusammenhang mit ihrer variierenden Gefühlslage eine emotionale Ortlosigkeit zeigt, die sie zu dem Schluss kommen lässt, dass sie sich – ebenso wie Hedy – umbringen würde, wenn ihr nicht Mut und Gesellschaft fehlten (vgl. SV S. 1216). Henning, der bereits jetzt äußert, dass er sich Elisabeth eventuell anschließen wolle, nennt im Gegensatz dazu äußere Umstände, genauer gesagt: seine Schulden, als Gründe für seinen potenziellen Suizid.

Diese zunächst noch recht pauschalen Gedankenexperimente werden am Diner-Abend konkreter, an dem sowohl Erasmus als auch Elisabeth ihre Zukunft durch eine Karrierechance bzw. ein Treffen mit dem möglichen Heiratskandidaten sichern sollen. Da Elisa-

beth befreundete Schauspielschüler*innen zu Besuch hat, als Erasmus eintrifft, um sie abzuholen, erhält Henning einen Einblick in Elisabeths Privatleben und damit – wie er es formuliert – die Gelegenheit, „etwas Boheme zu [sich] zu nehmen“ (SV S. 1220). Abgesehen von Elisabeths künstlerischen Ambitionen, dem derangierten Äußeren sowie ihren unkonventionellen Verhaltensweisen erfolgt hier ihre Assoziation mit der Bohème über ihren Freudenkreis. Trotz der allgemein heiteren Atmosphäre erklärt Elisabeth, dass sie „nicht lustig“ (SV S. 1220) sei und lieber zu Hause bleiben wolle. Schließlich gesteht sie ihre Schwangerschaft in derart vager Form ein, dass Erasmus Mühe hat, Inhalt und Tragweite ihrer Aussage zu verstehen (vgl. SV S. 1222). Da Elisabeth sich nicht dazu in der Lage fühlt, „alle die Leute zu sehen, ihnen etwas vorzuspielen“ (SV S. 1222), bezieht sich ihre Weigerung, im Rahmen des Diners schauspielerisch tätig zu werden, nicht mehr lediglich auf ihre geplante Laien-Darbietung, sondern auch auf eine Form der Aufführung, in der sie ihre Schwangerschaft ignoriert und sich den Anwesenden als tadellose höhere Tochter präsentiert.

Statt zum Diner fahren Erasmus und Elisabeth daher in ein Restaurant und verabreden dort, an einen anderen Ort zu reisen, dort noch ein wenig Zeit miteinander zu verbringen und anschließend gemeinsam Selbstmord zu begehen, da es ihnen an sinnvoll erscheinenden Alternativen zu dieser Entscheidung mangelt. Sowohl das Verreisen als auch Elisabeths und Hennings eigentlich an die Gegebenheiten des Diners angepasste Bekleidung (vgl. SV S. 1225) evozieren ein Moment der Performativität des Suizids, welches auch in Bezug auf Hedy und Georg festgehalten werden kann. Im Rahmen der Analyse von „Frau Bertha Garlan“ konnte bereits durch die Aussage der Wärterin sowie Berthas Verknüpfung dieser Formulierung mit einer Theatervorstellung eine Verbindung vom Tod Anna Rupius’ zu Performativität festgestellt werden. In Bezug auf Eramus’ und Elisabeths Selbstmord wird diese Relation von einer Theater-Metapher gesteigert, wenn Erasmus wünscht, „spurlos von der Bühne zu verschwinden“ (SV S. 1225). Dass Burmann Henning nach der Identifizierung mit einem Stierkämpfer vergleicht, der nicht mehr in die Arena hinabsteigen müsse (vgl. SV S. 1226), schließt den performativen Aspekt des Suizids ab. Während bezüglich Hennings Freitod demnach Ruhe und Zufriedenheit hervorgehoben werden, wird Elisabeth vom Erzähler mit an Wahnsinn grenzender Verzweiflung in Verbindung gebracht: „Elisabeth war tief in Gedanken versunken, und manchmal kam ein verstörter Zug in ihr Gesicht, wie bei Men-

schen, die nicht mehr ganz bei Verstand sind.“ (SV S. 1224f.) So erhält die Wahl dieser Handlungsmöglichkeit für beide Figuren eine differente Qualität.

Wenn Hennings und Elisabeths Beziehung nach der gemeinsamen Aussprache auch eine ausschließlich freundschaftliche ist, thematisiert Elisabeth jedoch die – von Hedy und Georg verwirklichte – Option eines gemeinsamen Liebestodes (vgl. SV S. 1225). Isabelle Stauffer hebt pointiert hervor, dass es sich anstatt um eine „gelebte[…] Liebschaft[…]“[1157] vielmehr um eine „Sterbegemeinschaft[…]“[1158] handele, wobei sie diese These zudem auf Georg und Hedy ausweitet. Auch Erasmus verweist statt auf gegenseitige Liebe auf die Verbundenheit durch ein Fatum (vgl. SV S. 1225). Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Elisabeth und Erasmus konstatiert Isabelle Stauffer in deren „Unvermögen, ein bürgerliches Leben zu führen. Sie haben Schwierigkeiten, einen Beruf auszuüben, um sich zu finanzieren. Zugleich wollen beide keine Konvenienzehe eingehen.“[1159] Das Gefühl der Zusammengehörigkeit in der Endgültigkeit des Entschlusses bewirkt bei Erasmus schließlich Zufriedenheit, die sich im Ausdruck von Zärtlichkeit gegenüber Elisabeth äußert (vgl. SV S. 1225). Dabei bleibt allerdings offen, ob Elisabeth dieses Gefühl der Erleichterung teilt.

Es wird demnach deutlich, dass Elisabeth die an ihre bürgerliche Weiblichkeit gerichteten Erwartungen durch ihren Autonomieanspruch, das Ausleben ihres Begehrens sowie durch ihre Berufswahl aus diversen künstlerischen Bereichen überschreitet. Sie nutzt dazu jedoch nicht etwa am Männlichen orientierte Handlungsmuster, sondern kann durch die Wahl ihres privaten Umfelds Künstlerkreisen zugerechnet werden, sodass sie sich als Bohemienne konstituiert. Insgesamt kann sie sich dennoch weder als Geliebte, noch als höhere Tochter oder als sich auf ein Gebiet spezialisierende Künstlerin adäquat verorten; die aus ihrer Libertinage resultierende Schwangerschaft erschwert ihre Situation zusätzlich. So erscheint diese Figur als sozial sowie emotional und künstlerisch ortlos, da sie einerseits die an sie gerichteten, an bürgerlichen Maßstäben orientierten Anforderungen nicht mit ihren unkonventionellen Wünschen vereinbaren kann, sich als Bohemienne also nicht zufriedenstellend in die Bourgeoisie einfindet, andererseits aber auch innerhalb ihrer eigenen künstlerischen Bestrebungen keine Konstanz erreicht.

[1157] Stauffer: Weibliche Dandys, S. 303.
[1158] Ebd., S. 303.
[1159] Ebd., S. 303f.

10.2.3 Die Konstruktion Hedys als Abenteuerin

Ebenso wie Elisabeth wird auch Hedy als junge Frau, die nach einer angemessenen gesellschaftlichen Position sucht, präsentiert. Auch sie kann keine autonomen Entscheidungen treffen und steht unter Vormundschaft; in ihrem Fall jedoch ganz konventionell unter der ihrer Eltern. Sie hat eine Erziehung zur höheren Tochter durchlaufen, die durch ihre Bildung im Rahmen der Mädchenschule abgerundet werden und schließlich zu einer vorteilhaften Verheiratung – nicht etwa dem Ergreifen eines Berufs – führen soll. Ihre Liebesbeziehung zu Georg unterläuft jedoch den traditionellen Lebensweg, den ihre Eltern offensichtlich für sie planen (vgl. SV S. 1096).

Hedys und Georgs erster Auftritt wird von Josias „mit wohlwollendem Lächeln“ (SV S. 1095) angekündigt, sodass seine Zuneigung für das junge Paar eine Sympathie der Lesenden prädestiniert. Auffällig ist dabei, dass Hedy von Beginn an in symbiotischer Einheit mit Georg gezeigt wird, sodass der Erzähler zunächst die unbeschwerte Liebe des Paars in den Fokus rückt, wobei deren Kompromisslosigkeit sowie Glückseligkeit zentriert werden: „Sie liebten sich und basta. Sie fanden es herrlich und wollten keinen Moment verlieren und basta.“ (SV S. 1095) Unterstützt wird dieser Aspekt durch den Hinweis des Erzählers auf die Machtlosigkeit der drei älteren Freunde, mäßigenden Einfluss auf das junge Paar auszuüben (vgl. SV S. 1095).

Die vage Beschreibung Hedys als „brünett und lebhaft“ (SV S. 1095) wird mit einem Hinweis auf ihr elterliches Umfeld ergänzt, das als wohlhabend sowie arriviert geschildert wird (vgl. SV S. 1095). Nach dieser stichwortartigen Einzeldarstellung führt der Erzähler erneut das Agieren Georgs und Hedys als Paar aus, wobei deren harmonischer Frohsinn ebenso zentriert wird wie deren Vitalität und schließlich beides zu einer Äußerung jugendlichen Überschwangs vereint wird, die dem Paar eine exzeptionelle Stellung zuweist: „O, sie kannten das Leben und waren überzeugt, alle anderen seien nur elende Stümper.“ (SV S. 1096) Die Energie des Paars äußert sich ebenso darin, dass Georg und Hedy Hans Burmann nicht etwa lediglich um Geld bitten, sondern ihn unverhohlen „bestürm[…]en“ (SV S. 1096). Dieses Geld benötigen sie, um ausgehen zu können, ohne dabei gesehen zu werden, sodass sich die Vorsicht des Paars, zu der sie von den Älteren ermahnt werden, nicht etwa darauf bezieht, sich ausschließlich in einem privaten Umfeld zu treffen, sondern darauf, in einem (sicht-)geschütztem Rahmen am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen; also beispielsweise in einem Auto gefahren zu werden (vgl.

SV S. 1096). Die damit verbundenen Handlungen der Jugendlichen fasst der Erzähler als deren „neueste[…] Eskapaden und Gaunerstreiche[…]“ (SV S. 1096) zusammen und produziert mit dieser harmlosen, verständnisvollen Wortwahl eine wohlwollende Haltung gegenüber dem Paar. Widerspricht Hedys überschwängliches Verhalten bereits der Mäßigung, die eine traditionelle bürgerliche Erziehung von höheren Töchtern einfordert, so überschreitet ihre verdeckte Teilnahme an öffentlichen Vergnügungen das damit einhergehende Verhaltensrepertoire zusätzlich. Diese Abweichung stellt ihre Weiblichkeit jedoch nicht infrage, da Hedy sich nicht etwa an männlichen Mustern orientiert, sondern ihrer jugendlichen Lebensfreude und Abenteuerlust nachgibt.

Dass Hans ihnen das erbetene Goldstück zuwirft, anstatt es einem von beiden in die Hand zu geben, berührt jedoch Hedys Stolz: Zwar fängt sie das Geld auf, wird aber „dunkelrot dabei“ (SV S. 1096). Als Grund für diese schamhafte Reaktion nennt sie ihr eigenes sowie Georgs Ehrgefühl: „Wär’s hingefallen, so müßten wir darauf verzichten, Herr Doktor, ich kann mir doch nicht so Geld hinwerfen lassen wie eine … und Georg erst recht nicht, wenn ich dabei bin.“ (SV S. 1096) Dass das Paar bürgerliche Normen überschreitet, geht demnach nicht mit einer vollständigen Negation des bourgeoisen Ehrbegriffs einher. Diese Kritik durch Hedy erkennt Hans daher lobend an; zumal er diese Einstellung als Garant dafür wertet, dass Hedy nicht in eine gesellschaftlich inakzeptable Situation gerät. Diese argumentiert mit ihrer an bürgerlichen Normen orientierten Erziehung gegen das Eintreten eines solchen Falls. Ihre verbale Äußerung relativiert sie jedoch mit einer nonverbalen Geste, denn sie lächelt zugleich „vergnügt und ein wenig zweideutig zu Georg hinüber“ (SV S. 1096) und impliziert damit die Möglichkeit, die im Rahmen ihrer Erziehung übermittelten Werte zu überschreiten und diese Normwidrigkeiten lediglich nicht sichtbar werden zu lassen. Mit der Ansicht, dass ihre gute Erziehung sie vor Schaden bewahren wird, eröffnet Hedy zugleich einen Gegensatz zu Elisabeth, die darauf hinweist, dass ihr Leichtsinn sie sicherlich beeinträchtigen werde (vgl. SV S. 1206). Dass beide Figuren – trotz der differenten Ausgangspositionen – im Suizid ein gleiches Ende erleiden, kann aus bürgerlicher Sicht im weiteren Sinn als paradox bezeichnet werden. Deutlich wird so jedoch die von der Ausgangssituation unabhängige Perspektivlosigkeit junger Frauen, die sich nicht (ausschließlich) nach tradierten Werten richten.

Hans bezeichnet diese Liebesbeziehung salopp als einen „Babyroman“ (SV S. 1097). Dies spricht der Romanze einerseits die Ernsthaftigkeit ab, impliziert andererseits – durch den Verweis auf die Romanhaftigkeit der Liebschaft – einen mangelnden Realitätsgehalt und ein Agieren der Beteiligten in Rollenmustern. Einen ähnlichen Hinweis äußert er, wenn er seine Freunde während des Essens im Waldrestaurant mit dem Arrangement eines Gemäldes vergleicht sowie den einzelnen Personen Rollen zuspricht: „[W]as ist denn das wieder für ein Winteridyll – – ein Sünder und eine achtbare Witwe dinieren mit der jüngsten Lebewelt, außerhalb des Weichbildes einer Großstadt“ (SV S. 1116). Zuvor hatte Henning Käthe gegenüber bereits vorgeschlagen: „Inszenieren wir um Gottes willen etwas Lustigkeit“ (SV S. 1112) und derart ebenfalls eine Form von Performativität angedacht – Handlungen und Ereignisse werden demnach auch bezogen auf Georg und Hedy immer wieder als Resultat nicht näher beschriebener performativer Akte dargestellt.

Hedy wird dabei grundsätzlich als attraktive und begehrenswerte junge Frau und damit als potenzielle Geliebte präsentiert. Im Zusammenhang mit Kommerzienrat Schönlanks Verhalten nach dem Essen im Chambre Séparée ist es Georg, der auf Hedys anziehende Wirkung verweist (vgl. SV S. 1107); Hedy thematisiert diese jedoch auch selbst: „Mir steigen ja viele Buben nach und auch Erwachsene.“ (SV S. 1120) Hedys Reaktion auf die ihr entgegengebrachte Aufmerksamkeit ist ambivalent, da sie sich einerseits geschmeichelt fühlt, sich andererseits aber von ihren Verehrern distanziert, um sich umso deutlicher sowie ganzheitlicher zu Georg zu bekennen: „Das macht mir Vergnügen, aber ich mache mir nichts aus ihnen, absolut nichts. Ich werde nie jemand anders gern haben als Georg“ (SV S. 1120). Hedy hat demnach Freude an dem ihr entgegen gebrachten Interesse, plant allerdings ihre eigenen Gefühle ausschließlich auf Georg gerichtet zu lassen. Das Konzept einer Konvenienzehe zieht dementsprechend auch Hedy nicht in Betracht, sondern setzt diesem ihre Idee einer Liebesehe entgegen, sodass sie sich zwar in einem bürgerlichen Rahmen bewegt, indem sie sich eine legitimierte Liebesbeziehung wünscht, diese aber zu ihren eigenen Konditionen wählen möchte.

Mit Hedys Alter sowie mit ihrem Status als unverheiratete, im Haus der Eltern lebende höhere Tochter geht einher, dass sie sich als Jugendliche sowohl als heranreifendes Kind als auch als junge Erwachsene verorten ließe. Da ihr von außen in der Regel lediglich ein kindlicher Status zugestanden wird, sie sich selbst aber als autonome Erwachse-

ne konstituieren möchte, verhandelt sie mehrfach darüber, zu welchem dieser divergierenden Pole sie zuzuordnen sei, wobei Erasmus wiederholt als ihr Diskussionspartner fungiert. Anhand dieser Auseinandersetzungen werden differente Aspekte ihrer Weiblichkeitskonstruktionen sichtbar. So wird die anfängliche, sehr kurze Beschreibung ihrer äußerlichen Merkmale unter dem Aspekt der Ambivalenz zwischen infantilem und erwachsenem Auftreten präzisiert: „Der wellige braune Zopf mit einer großen Schleife ließ ihr noch etwas Kindliches, sonst war wie immer die ganze Erscheinung für ihr Alter etwas zu mondän, und sie benahm sich mit vollendeter Sicherheit.“ (SV S. 1107) Derart wird evident, dass Hedy die performative Wirkung von Kleidung zu nutzen versucht, um sich als Erwachsene zu etablieren; lediglich die kindliche Frisur verhindert eine erfolgreiche Performativität.

Ein weiterer Zwiespalt, der sich im Zusammenhang mit dem Erwachsenwerden eröffnet, ist der zwischen Hedys üblicher Ausgelassenheit und der Betrübnis, die sie und Georg auf dem Weg ins Waldrestaurant empfinden, da Georg nicht nur bezüglich des Suizids seines Schulfreundes Betroffenheit fühlt, sondern auch durch das Aufsehen um den Selbstmordverein Sorgen in Bezug auf seine Zukunft hegt (vgl. SV S. 1111f.). In diesem Kontext deutet Erasmus Hedys Verhalten als performativen Akt, dem er eine flirtende Wirkung unterstellt: „Machen Sie jetzt, bitte, vergnügte Augen, wenn es auch nur für mich ist. Georg hat es vielleicht gerne, wenn Sie manchmal tragisch dreinblicken. Zur wahren Liebe gehört ja immer etwas Tragik. Kann sie das auch, Georg?“ (SV S. 1114f.) Dabei übergeht Henning die aus seiner Sicht agierende Hedy und fragt lediglich den zuschauenden Georg nach der Wirkung ihrer performativen Akte. Dieser geht auf die von Erasmus evozierte Dynamik ein, ohne weitere Einzelheiten zu nennen, denn er „lächelte überlegen. ‚Darüber werden keine Details veröffentlicht.‘“ (SV S. 1115) Durch den Verweis auf eine Publikation erzeugt er eine Relation zu der von Henning angeregten Theatermetaphorik, indem er durch das gelassene Lächeln vorhandenes Wissen impliziert, das er nicht teilen wird, sodass er die Position eines öffentlichen Kritikers ablehnt. Zusätzlich dazu sieht Isabelle Stauffer durch die Bemerkung Hennings „[d]ie Tragik an Hedys und Georgs Liebesgeschichte […] vorab […] ironisiert“[1160], sodass auch der gemeinsame Suizid des Paars als performativer Akt erscheint, in dem sie sich final als (verzweifelt) Liebende zu manifestieren versuchen. Darüber hinaus

[1160] Ebd., S. 303.

erläutert Isabelle Stauffer die Relevanz dieser Diskussion für den Liebescode der Bourgeoisie: „Die Nachfrage, ob Hedy Tragik ‚könne', das heißt darzustellen wisse, beinhaltet ein Moment des Inszenierens, welches das Wahrheitspostulat des bürgerlichen Liebesdiskurses metadiskursiv ironisiert."[1161]

Hedy dagegen thematisiert Schauspielerei als eine konkrete Zukunftsperspektive für den Fall, dass Georg als Folge seiner Verbindung zum Selbstmordverein von seinen Eltern von der Schule genommen werde. Sollten diese Umstände eintreten, zieht sie es in Betracht, mit Georg durchzubrennen und durch Auftritte im künstlerischen Bereich Geld zu verdienen: „Ich könnte vielleicht zum Theater gehen oder Tänzerin werden oder sonst etwas. Das haben schon andere auch getan." (SV S. 1120) Allein die Tatsache, dass andere Personen einen solchen Plan verwirklicht haben, entkräftet für Hedy Hennings Einwände. Sie konstituiert sich daher als mutig, wenn sie auch realistische Vorbehalte außer Acht lässt, sodass sie einerseits als Abenteuerin, andererseits als Träumerin bezeichnet werden kann. Die (naive) Kindlichkeit, die sich in diesem Verhalten ausdrückt, widerspricht dabei ihrer eigentlichen Intention, sich mit ihrem Plan als selbstbestimmte Erwachsene zu erweisen.

Die Verbindung zu Georg beschreibt sie als essentiell bzw. existenziell: „‚Nein,' sagte sie vollkommen überzeugt, ‚das [i.e. ohne Georg leben, Y.R.] kann ich nicht. […]'" (SV S. 1120) Erasmus deutet Hedys darauf folgende Ausführungen über ihre Liebe zu Georg als passioniert, sodass sie – wenn auch auf einer jugendlichen Ebene – durch diese Bewertung ihrer performativen Sprechakte als hingebungsvolle Geliebte konstituiert wird: „‚Das ist die Sprache der Leidenschaft,' dachte Henning, ‚wenn auch noch schulmädchenhaft formuliert. Und Entschlossenheit, Mut, es ist alles da, was das Leben von einer Liebesaffäre verlangte.'" (SV S. 1120) Spätestens an dieser Stelle des Romans wird deutlich, dass es „[b]eim Verhandeln dieser Frage [i.e. ob Hedys Status der eines Kindes oder der einer Erwachsenen ist; Y.R.] […] untergründig immer auch um Hedys sexuelle Attraktivität und Aktivität"[1162] geht. Denn bezugnehmend auf den oben beschriebenen Enthusiasmus Hedys zieht Erasmus in Betracht, ihr den dringend gewünschten Erwachsenenstatus zuzuerkennen: „Ich möchte noch verschiedenes von Ihnen wissen – aber dann vielleicht nicht mehr wie man ein Kind fragt." (SV S. 1120) Auf diese „pro-

[1161] Ebd., S. 303.
[1162] Ebd., S. 290.

vozierenden Ankündigung“[1163] reagiert Hedy jedoch abweisend befangen: „Er fühlte, wie bei seinen Worten ein leiser Schrecken durch ihren Körper lief, sie schlug die Augen jetzt voll auf und wurde rot. ‚Nein, fragen Sie lieber nicht. Man kann nicht von allem sprechen.‘“ (SV S. 1121) Henning verweist dennoch – nicht zu Unrecht – auf den nicht legitimierten Beziehungsstatus des Paars und spielt auf mögliche Folgen eines sexuellen Verhältnisses an. Hedys beschämte Reaktion wertet er als eindeutigen Hinweis in der Frage, ob Hedy sexuell aktiv ist (vgl. SV S. 1121). Ob ihre Scham sich nun auf Unerfahrenheit oder Freizügigkeit bezieht, kann allerdings nicht mit Bestimmtheit festgestellt werden. Wie weit sie sich Georg körperlich tatsächlich annähert, ist jedoch von wesentlich geringerer Bedeutung als Hedys bedingungsloser Einsatz für ihre Jugendliebe. Da sie mit Erasmus flirtet und es genießt, wenn andere Männer sich für sie interessieren, ist jedoch auch Hedys libertinäres Potenzial – trotz aller Liebe zu Georg – stets präsent.

Hedys Übergangsposition von der Kindheit hin zum Erwachsenenalter thematisiert Henning außerdem in einem Gespräch mit Hedy, in dem sie seine Metapher der ausgetretenen Kinderschuhe nutzt, um sich selbst als Erwachsene zu konstituieren. Als Symbol für ihre Reife bietet sie Erasmus einen Schuh an, den sie tatsächlich als Kind getragen und den ihre Mutter anschließend bronzieren lassen hat (vgl. SV S. 1115f.). Dieses Versprechen löst sie nach dem Vorfall in der Bar ein, indem sie Erasmus einen dieser Schuhe als „Andenken“ (SV S. 1152) schenkt, wobei sie durch ihre Wortwahl bereits darauf hindeutet, dass sie sich nicht wiedersehen werden. Sie ist jedoch etwas enttäuscht, dass sie keinen „wirklichen“ (SV S. 1151), d.h. in der alten Form belassenen Schuh mehr finden konnte, da ihre Mutter diesen durch das Bronzieren auf eine bestimmte Form versteift und damit in der Bewegung eingeschränkt hat. Dieses Einengen sowie der Mangel an einem naturbelassenen Original kann als metaphorisch gelesen werden, da anhand des bronzierten Schuhs ein Konservieren des kindlichen Status bzw. ein musterhaftes Formen hin zu einem idealen Zustand aufgezeigt wird – ein Prozess, dem bürgerliche Weiblichkeit ebenso ausgeliefert ist. Abweichend von einer Aschenbrödel-Symbolik, in der eine junge Frau aufgrund eines passenden Schuhs durch einen Prinzen erwählt wird, steht Hedys Schuh für ihren Wunsch nach Eigenverantwortlich-

[1163] Ebd., S. 290.

keit und Autonomie, den sie mit dem Erwachsenenalter verbindet und der durch einen Mangel an Perspektiven schließlich im Selbstmord mündet.

Ihr Drang, als Erwachsene zu gelten und ebenso auszusehen, wird außerdem deutlich, wenn Georg und Hedy um Mitternacht in der Bar eintreffen. Über ihre äußere Erscheinung versucht sie erneut durch einen performativen Akt, in den sie neben der Bekleidung nun auch die Frisur integriert, den Status einer Erwachsenen zu erzeugen: „Hedy trug ein helles Kleid mit halblangen Ärmeln und eine erwachsene Frisur, die aussah, als sei sie eben, auf Reklame frisiert, vom Coiffeur gekommen. Das Kindliche an ihr schien absichtlich unterdrückt“ (SV S. 1139). Ihre Bemühungen begründet sie damit, dass sie den Erwachsenenstatus mit der Möglichkeit selbstständigen, autonomen Handelns verbindet: „[J]etzt will ich endlich einmal erwachsen sein. Von jetzt an kümmere ich mich um nichts und niemand mehr und tue, was ich will.“ (SV S. 1139) Dieses Vorhaben unterstreichend flirtet sie aktiv mit Erasmus, indem sie diesen „in eine Ecke [zieht], […] sich beinah zärtlich an ihn [lehnt]“ (SV S. 1139) und ihn um einen Tanz bittet. Dass sie durch den unvorsichtigen Besuch in der Bar die ohnehin bereits durch Georgs Verwarnung in der Schule (vgl. SV S. 1137f.) und das Gespräch des Kommerzienrats mit ihrer Mutter (vgl. SV S. 1140) angespannte Situation deutlich verschlimmern könnte, lässt sie jedoch außer Acht. Auch Hennings Vermittlungsversuche lehnt sie ab, indem sie argumentiert, dass sie sich noch so lange amüsieren wolle, bis es zu dem ohnehin unausweichlichen Streit mit den jeweiligen Eltern komme. Zugleich präsentiert sie sich als richtungsgebend sowie willensstark, wenn sie sich als diejenige preisgibt, die Georg erst überzeugen musste, in die Bar zu gehen (vgl. SV S. 1140f.).

Die mit dem Besuch in der Bar verbundenen Gefahren werden sodann durch das Erscheinen von Henning Senior und Kommerzienrat Schönlank evident, da Letzterer ohnehin bereits angekündigt hat, Hedys Eltern über ihre Ausflüge mit Georg zu unterrichten. Ebenso wie zuvor Erasmus’ Vermittlungsversuch ignoriert Hedy nun auch die Warnung, die Käthe ihr schickt: Statt sich unbemerkt nach Hause zurückzuziehen, eilt sie „ohne ein Wort zu sagen und ohne zu überlegen auf den Tisch zu, wo die anderen saßen“ (SV S. 1143), sodass sie sich als spontan, aber auch impulsiv-unüberlegt zeigt. Hedy präsentiert sich als derart enttäuscht und erbost über die falsch interpretierte Warnung, dass sie die Situation durch ihr hitziges Agieren verschlimmert. Als sie das Vorgehen ihrer Freunde sowie die Tragweite ihrer eigenen Handlung versteht, setzt ein

Verdrängungsprozess ein, denn es war ihr „vorübergehend zumut wie in einem bösen Traum“ (SV S. 1143). Dieses alptraumartige Gefühl bleibt auch bestehen, als Kommerzienrat Schönlank sie erkennt und an sich zu ziehen versucht. Erst ihre eigene ebenfalls spontane Reaktion auf diese Annäherung – „Sie machte keinen Versuch sich zu befreien, schlug ihn aber mit der freien Hand ganz mechanisch und zornig zweimal nacheinander ins Gesicht.“ (SV S. 1143) – befreit sie aus diesem „Traumgefühl“ (SV S. 1143) und lässt sie die Situation klar erfassen. Dass sie bereits zu diesem Zeitpunkt die (möglichen) Konsequenzen dieser Übersprunghandlung erkennt, verdeutlicht ihre Antwort auf die Ankündigung des Kommerzienrats, Hedys Vater zu kontaktieren – „Dann ist es aber aus mit Ihren Amüsements.“ (SV S. 1143) – indem sie „verzweifelt und gedankenlos“ (SV S. 1143) erwidert: „Ja, dann ist es aus“ (SV S. 1143). Hedys so formulierte Hoffnungslosigkeit bezieht sich nicht lediglich auf ein Ende ihrer Ausflüge mit Georg, sondern vielmehr auf die Auswirkungen auf ihre Beziehung zu ihm; ob zu diesem Zeitpunkt des Romans ein Doppelselbstmord bereits in Betracht gezogen oder als möglicher Plan erörtert wurde, kann allerdings nicht festgestellt werden. Es ist schließlich Erasmus, der das junge Paar aus der Bar bringt, sie instruiert, am nächsten Tag alles Weitere mit ihm zu besprechen, und den Kommerzienrat um Nachsicht bittet (vgl. SV. S. 143ff.), sodass das junge Paar in dieser Situation eher hilflos als eloquent-erwachsen agiert.

Lediglich Hedy nimmt Erasmus’ Einladung an und dies weniger, um ein möglichst effizientes Vorgehen zu besprechen, als um sich zu verabschieden. Dabei führt sie ein Gespräch mit Hans voller Beharrlichkeit, indem sie die Bagatellisierungen Burmanns nicht anerkennt und bereits auf die Optionen wegzulaufen sowie sich umzubringen verweist, die Hans beide als inadäquat und unrealistisch abtut (vgl. SV S. 1148f.). Henning dagegen versucht, Hedy zu beruhigen und zu trösten, denn „Hedy […] warf sich förmlich in seine Arme und schluchzte verzweifelt.“ (SV S. 1152) Hedys ungehemmtes Ausleben ihrer Emotionen erweckt Hennings Neid auf ihre Unbefangenheit; zugleich geht mit der Hemmungslosigkeit eine erneute Korrelation Hedys mit Kindlichkeit einher: „Das war alles noch so unverbraucht und verschwenderisch, gab und nahm, was es grade brauchte oder übrig hatte, ohne darüber nachzudenken.“ (SV S. 1152) Die Umarmung ist trotz des Verweises auf Hedys Jugend nicht von jeglichem sexuellen Interesse Hennings losgelöst (vgl. SV S. 1152). Schließlich beendet Erasmus die Situation, indem er Hedy von

sich wegschiebt: „Er wollte nicht etwa noch selber gerührt werden und in keiner Weise aus der Rolle des älteren Freundes fallen.“ (SV S. 1152) Neben der Überlegenheit des Älteren impliziert dieser Hinweis eine Form der Performativität sowie Erasmus’ Wunsch, die mit der Freundschaft verbundenen Grenzen durch die körperliche Nähe zu Hedy nicht zu überschreiten, also nicht in die Position eines Verehrers oder Liebhabers überzugehen. Dass Erasmus Hedy im Anschluss an diese Überlegungen erneut an sich zieht, um „sie auf die Stirn und den Mund“ (SV S. 1152) zu küssen, widerspricht diesem Vorsatz jedoch. Hennings inkonsequentes Verhalten wird außerdem evident, wenn dieser auf die Frage seines Vaters, ob er in Hedy verliebt sei, antwortet: „Ach, Papa, etwas verliebt ist man in jedes weibliche Wesen, wenn es Charme hat. Aber Hedy beschütze ich nur wie ein älterer Herr, außerdem respektiere ich immer die Rechte der anderen, auch wenn es nur Gymnasiasten sind.“[1164] (SV S. 1153f.). Neben Hennings Interesse an Hedy wird hier offenbar, dass die Attraktivität dieser Figur, die an dieser Stelle des Romans gerade durch ihre kindliche Unbefangenheit verstärkt wird, stets präsent ist und sie derart durchgängig als potenzielle Geliebte verhandelt wird.

Hedy hatte zuvor in der Bar geäußert, dass sie Georg die Umstände erklären werde, wenn sie Erasmus einmal küsse (vgl. SV S. 1140). Sie nimmt demnach durchaus wahr, dass Georg eifersüchtig auf diesen Kuss reagieren könnte; das romantische Potenzial dieser Geste und die damit für ihren Partner verbundenen Unsicherheiten erkennt sie demnach an. Sie denkt eine Erklärung der Situation daher bereits mit, ohne davon auszugehen, dass Georg den Kuss auch ohne Erläuterung in einer adäquaten Weise verstehen könnte, sodass sie sich als Georg überlegen konstruiert. Der Hinweis, dass Henning den Ruf eines Verführers habe, lässt zugleich Hedys Interesse an diesem Typus durchscheinen. Demnach wird ihr libertinäres Potenzial evident, indem sie unterschiedliche Beziehungsformen in Betracht zieht:[1165] Hatte sie im Waldrestaurant bereits erläutert, Freude daran zu haben, von Männern bewundert zu werden, spielt sie in der Bar mit

[1164] Diese Äußerung relativiert Erasmus mit dem Hinweis auf die nicht zu beachtenden Rechte des Schweden an Lucy (vgl. SV S. 1154), sodass Henning sich als moralisch inkonsequent präsentiert.

[1165] Isabelle Stauffer bringt Hennings und Hedys Verhalten in Verbindung mit Roland Barthes’ Figur des „Schweifens“ und argumentiert so gegen Andreas Thomasbergers Interpretation der Liaison Georgs und Hedys als eine verbindliche Liebesbeziehung mit Anspruch auf Ausschließlichkeit: „Auch wenn Hedys Schweifen in feineren Nuancen gehalten ist als dasjenige von Erasmus, muss ihre Beziehung zu Georg trotzdem komplexer gesehen werden als Andreas Thomasberger meint. Er behauptet von den beiden Jugendlichen: ‚Sie empfinden in ihrer Beziehung zueinander nicht nur wahrhafte Liebe, sondern betrachten dies zugleich mit absoluter Selbstverständlichkeit als bindenden und verpflichtenden Umstand.‘ Auch übersieht Thomasberger, dass die Figur des Schweifens ganz allgemein ironisch mit dem Absolutheitsanspruch bricht, der durch die Thematik des Liebestodes aufscheint.“ Stauffer: Weibliche Dandys, S. 291.

dem Gedanken Erasmus zu küssen. Zentral bleibt für sie jedoch ihre Liebesbeziehung zu Georg, den sie stets in ihre Überlegungen mit einbezieht und deutlich als ihren einzigen festen Partner markiert.

Im gemeinsamen Suizid bekennt sich das Paar schließlich endgültig zueinander und lehnt zugleich die von den Eltern an sie gerichteten Ansprüche ab. Während der Suche nach Hedy wird im Gespräch mit ihrer Schulfreundin Wera außerdem deutlich, dass es ihr an Perspektiven mangelt, ein selbstbestimmtes Leben ohne elterliche Unterstützung zu führen. So lehnt Erasmus Weras Hinweis, dass Hedy „doch immer zum Theater gehen" (SV S. 1164) wollte, ab, indem er die Schwierigkeiten und „Unmöglichkeiten" (SV S. 1164) dieses Plans zu bedenken gibt. Da „[j]unge Frauen wie Hedy […] eine Ausbildung grundsätzlich im Hinblick auf eine vorteilhafte Heirat [erhalten]"[1166], kann sie sich nicht als autonome Erwachsene verorten, sondern ist aufgrund der mangelnden Ausbildung finanziell weiterhin von ihren Eltern abhängig und bleibt somit unter deren Weisungsbefugnis. Dies ist als Teil ihrer Problematik sicherlich nicht zu vernachlässigen. Unter Bezugnahme auf Hennings bereits erläuterte Interpretation von Liebesbeziehungen als Reihung performativer Akte kann der Suizid darüber hinaus als letztes Agieren innerhalb der Rolle der (tragischen) Geliebten gesehen werden, sodass Weras Verweis auf das Theater in diesem Zusammenhang metaphorisch gewertet werden kann.

Als der Suizid bekannt wird, steht neben der Liebesgeschichte eine Form von Abenteuerlichkeit im Fokus der Öffentlichkeit. So berichtet der Besitzer des Hotels, in dem Henning Senior wohnt, im Stil eines Skandalberichts „von einem sensationellen Selbstmord" (SV S. 1167) eines „blutjunge[n] Liebespaar[s]" (SV S. 1167), ohne zu wissen, dass er mit deren Freunden spricht. Auch Hedys Freundin Wera, die Erasmus einige Monate nach dem Suizid auf einem Ball trifft, zentriert die Kühnheit Hedys, wenn sie „etwas von dem dunklen Reiz [fühlt], der über Hedys kurzem, verwegenen Leben und ihrem jähen Ende lag." (SV S. 1196) Es ist demnach nicht ausschließlich Hedys Verhalten in der illegitimen Liebesbeziehung zu Georg, sondern auch die Bewertung ihres Handelns durch andere, die zu Hedys Konstruktion als Abenteuerin beiträgt, indem der Suizid derart zu einem tragischen Liebestod verklärt wird.

Georg und Hedy kommen – etwa durch einen Abschiedsbrief – nicht mehr zu Wort und auch die Reaktionen der Eltern werden im weiteren Verlauf des Romans nicht berück-

[1166] Ebd., S. 227.

sichtigt. Erwähnt wird lediglich, dass Hedys Eltern sie „reklamiert“ (SV S. 1174) haben, dass ihr Körper nach ihrem Tod also gänzlich in die Verfügungsgewalt ihrer Eltern übergeht, aus der sie durch den Suizid entkommen wollte. Da das Paar nicht gemeinsam begraben wird, erkennen die Familien außerdem die selbst gewählte Gemeinschaft Hedys und Georgs nicht an, sondern versuchen, eine Form der sozialen Ordnung durch den performativen Akt der nachträglichen sowie endgültigen Trennung wieder herzustellen. Da es zudem keine öffentliche Mitteilung darüber gibt, wo Hedy begraben ist, kommt es den Freunden schließlich vor, „als sei jede Spur von ihr ausgelöscht.“ (SV S. 1174) Nur ihr bronzierter Kinderschuh erinnert die Figuren weiterhin symbolisch an Hedys Wunsch nach Selbstbestimmung.

Zusammengefasst wird Hedys Libertinage einerseits durch ihre Anerkennung unterschiedlicher Beziehungsformen – stellvertretend ist hier die Diskussion um den Kuss für Erasmus zu nennen –, andererseits durch die illegitime Jugendliebe zu Georg markiert. Dabei ist weniger entscheidend, ob es sich tatsächlich um ein körperliches Verhältnis handelt, als Hedys Einsatz für die Beständigkeit dieser Liebschaft zu den von den Jugendlichen selbst gewählten, individuellen Bedingungen. Die Heimlichkeit der Beziehung in Kombination mit gemeinsamen, gesellschaftlich nicht erlaubten Unternehmungen des Paars – beispielsweise das Abendessen im Chambre Séparée oder das Tanzen in der Bar – manifestieren Hedy als eine Abenteuerin, die gegen soziale Einschränkungen rebelliert. Verstärkt wird dieser Aspekt durch die Bewertung des frei gewählten Liebestods durch andere Figuren wie Hedys Freundin Wera. Hedys Status als Jugendliche, die sie zwischen den Rollen eines Kindes und einer Erwachsenen changieren lässt, steht im Zusammenhang mit dem Verhandeln ihrer körperlichen Attraktivität sowie einer möglichen sexuellen Aktivität, kann aber auch mit ihrem Wunsch nach Autonomie verbunden werden. Dementsprechend zeigt sich an Hedy eine soziale Ortlosigkeit, da aufgrund ihrer Sozialisation keine adäquate Möglichkeit besteht, sich von den Eltern zu emanzipieren. Hedy findet demnach keinen angemessenen Platz, an dem sie selbstbestimmt ihre Beziehung zu Georg weiterzuführen vermag. Ihr Suizid kann daher nicht ausschließlich als bedingungsloses Bekenntnis zu Georg gelesen werden, sondern ebenso als Reaktion auf das Scheitern ihres Autonomieanspruchs.

10.2.4 Die Konstruktion Käthes als Witwe

Käthe ist zum einen älter als Hedy und Elisabeth, zum anderen durch ihren Witwenstatus finanziell sowie sozial abgesichert. Die mit ihrer Witwenrolle einhergehenden gesellschaftlichen Anforderungen überscheitet sie teilweise in der gemeinsamen Suche mit Henning nach Lucy, die ihren Wunsch nach Abwechslung und Abenteuer sowie ihre Verliebtheit in Erasmus evident werden lässt. Zusätzlich dazu weist sie durch ihre (enge) Freundschaft mit Henning und Burmann als einzige Frauenfigur eine Verbindung zu allen zuvor analysierten weiblichen Personen des Romans auf, sodass ihr eine zentrale Stellung in diesem Werk zukommt. Anders als die in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Witwen, Bertha Garlan und Beate Heinold, ist Käthe kinderlos; den Aspekt der (gewünschten) Generativität erwähnt sie im Gespräch mit Henning. Außerdem wird ihre (physische) Attraktivität mehrmals deutlich durch die sie umgebenden Männer hervorgehoben, sodass sie stets als mögliche (Ehe-)Partnerin präsentiert wird.

Zunächst wird Käthe Hans beigeordnet, indem sie als dessen „platonische Freundin“ (SV S. 1093) vorgestellt wird, die durch „eine Art geschwisterlicher Beziehung“ (SV S. 1092) mit Burmann verbunden ist. Der Hinweis, dass Käthe diese Bewertung der Freundschaft als positiv erachtet, „da sie gleichen Wert auf ihre Bewegungsfreiheit wie auf ihren guten Ruf legte“ (SV S. 1092), eröffnet zugleich die Diskrepanz zwischen gesellschaftlichen Normen und individuellen Wünschen: Ausschließlich die Beurteilung der Freundschaft als harmlos ermöglicht es Käthe in Verbindung mit ihrem Witwen-Status, einen ungezwungenen Kontakt zu den beiden Junggesellen zu pflegen, ohne ihrer Reputation zu schaden. Da eine Hochzeit ihr Ansehen nicht beeinflussen, aber ihre Autonomie einschränken würde, hat sie zu Beginn des Romans „keine Lust, sich wieder zu verheiraten“ (SV S. 1093).

Bei ihrem ersten Auftritt präsentiert sie sich jedoch als Henning näher stehend, indem sie einen Gegensatz zwischen dem konservativen, arbeitsamen Hans auf der einen Seite und Erasmus und sich selbst als Gefühlsmenschen auf der anderen Seite konstruiert und hervorhebt, dass Henning ihr in seiner derzeitigen Gemütsverfassung „viel besser als sonst“ (SV S. 1094) gefalle. Zusätzlich zu dieser emotionalen Verbindung stellt sie eine körperliche Nähe her, indem sie „ihren Sessel ganz dicht zu Henning heran[rückt].“ (SV S. 1094f.) Käthes zudem geäußertes Bedauern darüber, dass Erasmus sich nie in sie verliebt habe (vgl. SV S. 1095), ist bereits als erster Hinweis für ihre eigene Liebe zu

Henning zu werten; die verbal wie physisch evozierte Nähe kann zugleich als Flirtversuch Käthes interpretiert werden.

Käthes grundsätzliche Zustimmung zu basalen bourgeoisen Normen sowie ihr Interesse an einer tadellosen Reputation werden während Hedys und Georgs Besuch deutlich, wenn Käthe die Jugendlichen vor der Gefährdung von Hedys Ruf warnt, die mit dem geplanten Besuch eines Chambre Séparées einhergeht (vgl. SV S. 1097). Ebenso verweist sie auf ihr eigenes Renommee, wenn Hans seine Freunde eines zu abenteuerlichen Lebenswandels bezichtigt, sodass sie von Hans als positive Ausnahme benannt wird (vgl. SV S. 1098). So entwickelt Burmann ein neugieriges Interesse daran, „ob diese immerhin hübsche und unabhängige Frau […] wohl wirklich so ungestört und ohne Erlebnisse ihren Weg ging“ (SV S. 1098); demnach mutmaßt er über eventuelle heimliche Affären Käthes. Ein ähnlicher Verdacht wird vom Erzähler wiedergegeben, wenn dieser Käthe als Person bezeichnet, „gegen deren unbescholtenes Dasein sich bisher keine Beweise hatten aufbringen lassen.“ (SV S. 1100) Ihr libertinäres Potenzial wird also von Beginn an evident gemacht; wobei sich die Mutmaßungen über mögliche illegitime Liebesbeziehungen der Witwe allein auf ihre körperliche Attraktivität sowie ihre (offizielle) Ungebundenheit beziehen. So wird sie stets als potenzielle Geliebte konstituiert, ohne dass es Hinweise auf eine derartige Liaison gäbe oder sie durch ihr Verhalten zu diesen Gerüchten beiträgt.

Zugleich kontrastiert Erasmus Käthe und seine ehemalige (illegitime) Geliebte, wenn er Käthe zum Essen einlädt und dabei spezifiziert: „Ich lade Sie zu einem guten Abendessen ein, Frau Käthe – nicht zum Soupieren, um Sie nicht mit Nini auf eine Stufe zu stellen“ (SV S. 1099). Somit betont Henning Käthes herausgehobene Position. Bei diesem Abendessen sollen sie und Hans Erasmus bezüglich seiner finanziellen Probleme beraten; Käthe lehnt diese Funktion jedoch zugunsten des Angebots, sich stattdessen an der Suche nach Lucy zu beteiligen, ab: „Außerdem wird es mir nachgerade langweilig, daß ihr mich immer nur in euren ernsten Angelegenheiten zu Rate zieht, jetzt möchte ich auch einmal die frivolen mitmachen“ (SV S. 1100). Derart entzieht sie sich verbal ihrer ursprünglichen Position, um sich durch performative Akte neu zu konstituieren, indem sie zusammen mit Erasmus „alle Vergnügungen der Saison mit[machte], [sie] wurden außerdem viel in Restaurants, Tearooms, Kaffeehäusern und nächtlicherweile in den Bars gesehen“ (SV S. 1100). Dass sie vermehrt ausgehen, ist Teil ihrer Jagd auf Lucy,

die Käthe und Henning in „eine[r] Art Bund“ (SV S. 1100) eint und so ihre Beziehung zueinander durch das gemeinsame Interesse sowie die miteinander verbrachte Zeit intensiviert.

Da Erasmus und Käthe an unterschiedlich renommierten Orten nach Lucy suchen, sorgt Hans sich um Käthes Reputation und bittet Henning implizit, Käthe nicht zu kompromittieren, sodass sich die zuvor durch Käthe geäußerten Bedenken bezüglich Hedys Ruf wiederholen. Henning argumentiert mit Käthes Status als erwachsene Frau gegen diese Vorbehalte und konstituiert sie damit als eigenverantwortlich und unabhängig von (männlichem) Schutz. Burmanns „beobachtende[m] Blick“ (SV S. 1103) entnimmt Henning außerdem eine Sorge bezüglich der Art des Verhältnisses. Daher stellt er richtig, dass seine Beziehung zu Käthe „durchaus keine unerlaubte“ (SV S. 1103), sondern „eine ganz zarte Sache“ (SV S. 1103) sei. Jedoch habe er Käthe, die er „immer für ein wenig nüchtern gehalten“ (SV S. 1103) habe, nun als deutlich vielschichtigere Frau kennenlernt, wobei er merkt, „wieviel Romantik in ihr steckt“ (SV S. 1103) und „wie sie flirten kann“ (SV S. 1103): Indem sie ihrem „Barkavalier“ (SV S. 1103) aktiv das Interesse an einer Liebschaft signalisiert, zeigt sie durchaus libertinäres Potenzial, das sie durch performative Akte während dieser Flirts evoziert – diese werden allerdings durch Hennings Wahrnehmung gefiltert.

Burmanns Einschätzung der Situation – „Es wird damit enden, daß ihr zwei euch ineinander verliebt.“ (SV S. 1104) – negiert Erasmus trotz seiner Zuneigung für Käthe und versichert Hans zugleich, dass er sich Käthe gegenüber zurückhalten werde, falls Hans Interesse an ihr haben sollte (vgl. SV S. 1104f.). Zwar ist Burmann sich diesbezüglich noch nicht sicher, gesteht aber ein, „in dieser Zeit manchmal etwas Ähnliches wie Eifersucht gefühlt“ (SV S. 1105) zu haben; eine Aussage, die Henning zu dem Ratschlag „Ihr beide solltet euch heiraten“ (SV S. 1105) veranlasst.[1167] Auch in diesem Gespräch wird Käthe demnach als mögliche (Ehe-)Partnerin verhandelt, wobei hervorzuheben ist, dass Käthes Gefühle und Pläne zunächst außer Acht gelassen werden. Erst am Ende der Unterhaltung äußert Hans, dass Käthe kein Interesse an einer Hochzeit mit ihm habe (vgl. SV S. 1105), dies jedoch ohne seine These auf Verhaltensweisen oder Aussagen

[1167] Zwar fragt Henning Hans in diesem Zusammenhang recht ironisch: „[O]der meinst du, man müsse zum Heiraten richtig verliebt sein?“ (SV S. 1105) Zu einer Konvenienzehe ist Erasmus selbst jedoch genauso wenig bereit wie die ihn umgebenden Frauen. Lediglich Käthe resigniert schließlich und äußert den Plan, Burmann zu heiraten.

Käthes zu beziehen. Außerdem wird so bereits deutlich, dass Käthe zwar von diversen Männern bewundert wird, das jeweilige Lob Käthes jedoch stets dazu führt, dass sie einem anderen Mann als passende Frau angeraten wird, statt sie als Partnerin für sich selbst in Betracht zu ziehen. Hans bildet dahingehend eine Ausnahme, dass er Käthe als mögliche Frau für sich erkennt, jedoch davon ausgeht, dass sie ihrerseits ihn als Partner ablehnt. Auch er mutmaßt bezüglich Käthes Gefühlen und Absichten, äußert aber immerhin konkret, dass die Partnerwahl nicht einen männlich dominierten Prozess darstellt, sondern dass auch Käthe wählt, ob und mit wem sie eine Beziehung eingeht.
In Erasmus' und Käthes Gesprächen über Liebesbeziehungen, äußert Letztere ihren Neid auf Lucy: Denn diese kategorisiert sie als „Schlange" (SV S. 1101), die in der Lage sei, anderen Frauen die Männer auszuspannen. Dieses Verhalten schätzt sie jedoch nicht als lernbar ein, „wenn man kein angeborenes Talent dazu hat" (SV S. 1101), sodass Käthe diesbezüglich von angeborenen Wesensmerkmalen ausgeht, die sie als unveränderbar betrachtet. Dass sie während dieser Erläuterungen „ganz sehnsüchtig" (SV S. 1101) blickt, impliziert den Wunsch danach, sich gerne ähnlich zu verhalten, sich also über soziale Anforderungen hinwegsetzend ihre Bedürfnisse sowie ihr Begehren zu fokussieren. Erasmus hebt stattdessen Käthes positive Eigenschaften hervor: „Sie war ruhig, elegant, selbstsicher, und alle Einzelheiten stimmten, im Äußeren wie im Wesen. Das sagte er ihr auch und setzte hinzu, sie brauche keine Schlangen zu beneiden, durchaus nicht, und solle nur ja so bleiben, wie sie sei." (SV S. 1101) Mit seiner stichwortartigen Charakterisierung beschreibt Henning Käthe demnach als Ideal einer bourgeoisen Dame und rückt sie damit in eine Position, die sie eigentlich überschreiten möchte. Deutlich wird dieser Drang zum Normverstoß gerade in der Begleitung Hennings während der Suche nach Lucy sowie in der Liebe zu diesem Mann, der trotz seiner einwandfreien Manieren und der Verortung in den besten gesellschaftlichen Kreisen durchaus den Ruf eines Lebemanns hat. Zusätzlich dazu zeigt Käthe in den Gedankenexperimenten über Lucy, die nicht zuletzt als Projektionen bezeichnet werden können, einen Hang zur Libertinage, den sie nicht real-physisch, sondern innerhalb des gemeinsamen „Spleen[s]" (SV S. 1104) mit Henning ausagiert. Obwohl Erasmus Käthe als ideale bürgerliche Partnerin erkennt, stuft er sie offenbar nicht als passende Frau für sich selbst ein, sondern imaginiert sie lediglich als Ehefrau anderer. Während performative Akte prinzipiell meist der Annäherung an ein Ideal dienen, wird Käthe als Verkörperung eben

dieses präsentiert; dennoch oder gerade daher ergibt sich die Problematik, dass sie von keinem Mann als adäquate Partnerin erkannt, sondern stets einem anderen als (Ehe-) Frau empfohlen wird; in ihrer Idealität erscheint sie jeweils als unpassende, da überlegene Partnerin.

Seinen Vorschlag einer Ehe zwischen Käthe und Hans bespricht Erasmus während des Ausflugs zum Waldrestaurant nun auch mit Käthe. Während sie diese Idee recht bestimmt ablehnt, geht Käthe auf Hennings Angebot, stattdessen ihn zu heiraten, deutlich weniger reserviert, wenn auch recht scherzhaft, ein: „Sie warf ihm einen raschen Blick zu und lachte dann: ‚Geben Sie acht, daß ich Sie nicht beim Wort nehme. Aber was wird dann mit Lucy? Ich würde eifersüchtig sein und mich mit dem verdammten Schweden trösten.'" (SV S. 1114) In Käthes schnellem Blick auf Erasmus sowie der durch einen Spaß relativierten Zustimmung drückt sich Käthes Interesse an einer Ehe mit Henning aus. Darüber hinaus äußert sie durch den imaginierten Seitensprung mit dem Schweden den Anspruch auf das männliche Privileg eines außerehelichen Verhältnisses und verdeutlicht derart ihr libertinäres Potenzial.

Auch Henning Senior rät seinem Sohn eine Vernunftehe mit Käthe u.a. als Sanierungsmöglichkeit an; dies jedoch weniger in konkreten Erläuterungen als vielmehr durch Mimik (vgl. SV S. 1129f.) und Gestik (vgl. SV S. 1131f.), die Erasmus korrekt deutet. Wenn Erasmus sich auch selbst an den Spekulationen über einen passenden Partner für Käthe beteiligt, kritisiert er gegenüber seinem Vater jedoch, dass durch derartige Imaginationen der Warenwert Käthes verhandelt, sie demnach zu einem Objekt degradiert werde (vgl. SV S. 1133). Obwohl er diesen Vorgang also durchschaut und prinzipiell verurteilt, reflektiert Henning an späterer Stelle noch einmal, ob Augustin ein passender Partner für Käthe wäre (vgl. SV S. 1197). Diese Überlegungen führen schließlich zu seinem sowohl für Käthe als auch für die sie umgebenden Männer negativ ausfallendem Resümee: „Sie ist eigentlich doch immer die Perlenkette, die wir einander anpreisen. Sonderbar ist es mit dieser Frau, jeder ist entzückt von ihr und findet, der andere solle sie doch heiraten. Dabei bleibt sie immer allein und wir anderen ebenfalls." (SV S. 1197) Henning fasst so die Absurdität der Situation zusammen, dass Käthe von den Männern ihres Umfelds stets durch Sprechakte als schöne, begehrenswerte Frau markiert, dabei zugleich jedoch lediglich als Ehefrau eines jeweils anderen Mannes imaginiert wird. Auf einer Metaebene wird somit auf das Paradox der kulturellen Norm idea-

ler bourgeoiser Weiblichkeit verwiesen, die in der geforderten Reinheit derart überhöht wird, dass männliches Begehren sich stattdessen teils auf nicht legitime Geliebte richtet. Eine ähnliche Aufspaltung männlichen Begehrens, das sich auf eine ‚irdische' sowie eine ‚himmlische' Liebe richtet, ist bereits im Zusammenhang mit den Thesen der „Von Paul zu Pedro"-Protagonistin analysiert worden. Indem die Diskussion um Käthes Wiederverheiratung diesen Widerspruch evident macht und derart den Anspruch an bürgerliche Weiblichkeit sowie die damit verbundene übliche gesellschaftliche Praxis kritisiert, da eine Verkörperung der Norm individuelles Glück geradezu verhindert, wird ein Teil des subversiven Potenzials des Romans entfaltet.

Käthes Zurückhaltung bei der Partnerwahl kann dagegen auf ihre Verliebtheit in Erasmus zurückgeführt werden. Diese zeigt sich beispielsweise in ihrer Eifersucht, die sich einerseits auf gemeinsame Zeit – genauer gesagt: die Suche nach Lucy –, andererseits auf eine konkrete Person, nämlich Elisabeth, bezieht. So fasst der Erzähler zusammen, dass Käthe „beinah eifersüchtig" (SV S. 1135) sei, wenn Erasmus während des Besuchs von Henning Senior allein nach Lucy suche. Dass dieses Gefühl mit einer „Art Heimweh nach der ersten Zeit ihrer gemeinsamen Unternehmungen" (SV S. 1135) verglichen wird, verdeutlicht, dass es Käthe primär um die sie verbindende Aktivität geht, die eine Art Zweisamkeit evoziert, da keine weitere Person in diese Suche eingebunden ist. Zunächst hebt auch Henning dieses Zusammengehörigkeitsgefühl hervor und stellt in Aussicht, die gemeinsamen Aktivitäten erneut zu intensivieren. Seine Verbindung zu Käthe beschreibt er allerdings als eine geschwisterliche (vgl. SV S. 1137), wobei er die Möglichkeit, sich in einander zu verlieben, lediglich als hypothetisch kategorisiert: „Wenn wir uns nun stattdessen ineinander verliebt hätten, Käthe, wie andere normale Menschen – vielleicht wären wir dabei noch viel glücklicher gewesen …" (SV S. 1137). Dass Henning konstatiert, dass sie „Bruder und Schwester […] spielen" (SV S. 1137), formuliert das Verhalten dabei als durch performative Akte hervorgebrachte Aufführung und lässt damit die Wahrscheinlichkeit offen, dass sich die Qualität der Beziehung in eine amouröse Richtung ändern könnte. Diese Option wird durch Hennings Einschätzung potenziert, dass andere ‚normale Menschen' romantische Gefühle füreinander entwickelt hätten, sodass die rein freundschaftliche Basis implizit als abnorm eingestuft wird.

Käthe dagegen verbalisiert die Möglichkeit einer Liebesbeziehung, wenn sie sich dabei auch nicht auf die eigene Einschätzung, sondern auf die Äußerungen eines Außenste-

henden, nämlich Josias, bezieht. So sei der Diener davon überzeugt, dass Käthe und Hans heiraten werden, „weil ich mich so um deine Sachen kümmere“ (SV S. 1179). Als weiteren Grund vermutet sie Josias’ Sorge darüber, „daß sonst Erasmus eine Mesalliance mit mir eingehen möchte.“ (SV S. 1179). Wenn Josias auch lediglich eine Verbindung Käthes mit Hans imaginiert, bezieht Käthe auf dieser Grundlage Henning in den Kreis potenzieller Partner ein. Dass sie in Bezug auf Hans von einer Ehe, im Zusammenhang mit Erasmus jedoch von einer ‚Mesalliance‘ ausgeht, verweist auf den unterschiedlichen Status der Männer. Die Ergänzung der Einschätzung des Dieners durch die Möglichkeit einer Beziehung zu Erasmus ist darüber hinaus als ein Hinweis auf Käthes Präferenz für Henning zu lesen. Demnach formuliert Käthe ihre Verliebtheit in Henning nicht konkret, sondern stets indirekt durch Verweise darauf, dass sie als potenzielles Paar gelten. So bleibt sie in den sozial für sie vorgesehenen Grenzen und schafft es nicht, ihre (offenbar vorhandenen) libertinären Wünsche derart auszudrücken, dass Henning sie deutlich als Liebesbekundungen erkennt. Zugleich macht Käthes Hinweis, dass sie sowohl mit Hans als auch mir Erasmus eine Beziehung eingehen könnte, ihr Potenzial als Liebende evident: Käthe hält damit ihren Status als alleinstehende Frau und Heiratskandidatin durchaus bewusst präsent.[1168] Dass sie es nicht schafft, ihre Liebe zu Erasmus deutlicher zu formulieren, kann auf die Verinnerlichung sozialer Normen zurückgeführt werden, die schließlich weibliche Zurückhaltung inkludieren. Derart wird der Zwangscharakter, der dem Agieren innerhalb der Geschlechterrolle eigen ist, evident.

Lediglich wenn Erasmus ihre Gefühle verletzt, verhält Käthe sich emotionaler, unkontrollierter als die bürgerliche Norm es vorsieht. So wird ihre Frustration darüber, dass Erasmus ihr Neuigkeiten über Lucy vorenthalten hat, in dreifacher Weise expliziert: Zum einen durch eine verbale Äußerung Käthes – „Und das sagen Sie erst jetzt? Mein Gott, was sind Sie für ein Mensch!“ (SV S. 1181) –, zum anderen in Form einer physischen Reaktion, da sie zugleich „wie von einer Tarantel gestochen“ (SV S. 1181) auffährt, und schließlich durch den Erzählerbericht, dass ihr das Schweigen Hennings wie „ein neuer Verrat“ (SV S. 1181) erscheint. Aussage, Gestik und Innensicht Käthes zei-

[1168] Isabelle Stauffer erkennt diesbezüglich einen Zusammenhang mit Roland Barthes’ Figur des „Schweifens“; wobei sie für Käthe ein ‚Schweifen‘ zwischen Burmann und Henning erkennt, während Erasmus zwischen verschiedenen Frauen ‚schweift‘. Lediglich in Bezug auf Hans sei kein ‚Schweifen‘ zu konstatieren. Vgl. Stauffer: Weibliche Dandys, S. 288.

gen ihre Enttäuschung, die sich in Form eines temperamentvollen Ausbruchs äußert, sie danach jedoch „regungslos im Schaukelstuhl“ (SV S. 1182) verharren lässt. Zwar verneint sie Hans’ Frage nach ihrer Liebe für Erasmus, dies jedoch derart übersteigert – „[I]ch kann ihn nicht ausstehen“ (SV S. 1182) –, dass ihre Antwort als Hinweis auf das Gegenteil gewertet werden kann.

Nach diesem Vorfall entfernen Erasmus und Käthe sich zwar voneinander, Käthes Liebe zu Henning wird jedoch weiterhin durch ihre Eifersucht auf Elisabeth zum Ausdruck gebracht. Obwohl Käthe auch diese nicht direkt formuliert, verspürt Elisabeth Käthes Abneigung. Hans und Erasmus versuchen zwar, Elisabeth vom Gegenteil zu überzeugen, „aber die beiden Freunde fühlten, daß wohl etwas Richtiges daran sein mochte“ (SV S. 1215). Da Henning eine Nacht mit Elisabeth verbracht hat, kann diese Reaktion Käthes als logische Konsequenz gewertet werden. Da Elisabeth diese Antipathie wahrnimmt, vermag Käthe es nicht, ihre Gefühle zu verbergen, sodass erneut deutlich wird, dass sie in Bezug auf Erasmus ihre Selbstkontrolle nicht immer aufrechterhalten kann.

Dabei sind es gerade ihre Beständigkeit und Kontrolle, die u.a. von Erasmus lobend erwähnt werden und die sich auch in ihrer Physis zum Ausdruck bringen: Denn in der Ordnung und Sicherheit ihres äußeren Erscheinungsbildes unterscheidet Käthe sich nicht nur grundständig von anderen weiblichen Figuren des Romans – hier ist v.a. Elisabeth zu nennen, die stets ihre Locke zu bändigen versucht –, sondern auch von fast allen bereits besprochenen Frauenfiguren, die ihr Äußeres durch den Blick in den Spiegel überprüfen. Im Gegensatz zu Bertha Garlans Verunsicherung, Ellen Olestjernes jugendlichem Interesse am eigenen Aussehen, der Freude der „Von Paul zu Pedro“-Protagonistin über ihre gelungene Verkleidung als junger Mann sowie Therese Fabianis Schreck über das Spiegelbild findet Käthe durch diesen Blick Selbstbestätigung. Dabei wird explizit darauf hingewiesen, dass Äußeres und Inneres übereinstimmen: „Wenn sie morgens aus ihrem Ankleidezimmer hervorging, war die Sache erledigt, ihre Frisur, ihre Kleidung, alle ihre Einzelheiten blieben den Tag über, wie sie selbst, harmonisch und besonnen.“ (SV S. 1113) Die damit einhergehenden Handlungen können als performative Akte verstanden werden, mittels derer Käthe einen harmonischen Zustand herstellt, den sie den Tag über jedoch nicht erneuern oder korrigieren muss. Die Beständigkeit ihrer Performativität überprüft sie „mit wohlwollendem Interesse“ (SV S. 1113) im Spiegel. Zugleich kann konstatiert werden, dass sich auf einer Metaebene ihre Funktion

als Ideal bürgerlicher Weiblichkeit deutlich sichtbar in ihrer physischen Tadellosigkeit manifestiert.

Im Gegensatz zu dieser äußerlichen Kontinuität, muss Käthe teilweise bewusste Korrekturen durchführen, um die von ihr erwartete Heiterkeit willentlich herzustellen. So kämpft sie erbost über Hennings Alkohol-Konsum zunächst mit einer „ärgerlichen Nervosität“ (SV S. 1138); ein Gefühl, das die bürgerliche Gesellschaft primär dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ zuordnet. Durch den gezielten Einsatz eines Beruhigungsmechanismus versucht sie jedoch, sich von ihrer Anspannung zu befreien:

> Käthe sann darüber nach, um sich wieder zu beruhigen, gewöhnlich wurde sie rasch mit solchen Stimmungen fertig. Sie pflegte nachzudenken, wie man aufräumt; das kommt hierher, das dorthin, das da muß repariert werden und jenes wirft man lieber gleich ganz weg … (SV S. 1138)

Die hier genutzte taktische Vorgehensweise sowie die damit verbundene Logik stehen für Eigenschaften, die v.a. mit dem männlichen ‚Geschlechtscharakter‘ verbunden werden, sodass eine neue Facette der Weiblichkeit Käthes präsentiert wird. Da dieser Versuch sich abzulenken scheitert, drängt Käthe die sie belastenden Gedanken gänzlich von sich; stattdessen „zwang [sie] sich zu ihrer offiziellen Munterkeit“ (SV S. 1138). Käthe handelt demnach nicht authentisch, indem sie ihre Gefühle ausagiert, sondern verhält sich in einer Form, die sie als gesellschaftlich adäquat bewertet. Daher kann gefolgert werden, dass sie den erwarteten Frohsinn performativ durch eine Form der Selbstdisziplinierung herstellen muss. Eigenschaften, die ihre ideale Weiblichkeit und damit implizit auch das Wohlwollen möglicher Partner hervorrufen, werden demnach an dieser Stelle des Romas durch einen bewussten performativen Akt erzeugt.

Käthes Popularität bezieht sich jedoch nicht ausschließlich auf die Männer ihres engsten Freundeskreises. So wird Käthe, wenn sie und Erasmus sich nach dem Bruch in ihrer Freundschaft zufällig auf einem Ball treffen, „vielfach umringt und in lebhafter Unterhaltung“ (SV S. 1183) gezeigt, sodass ihre attraktive Wirkung auf eine Vielzahl von Männern derart bestätigt wird. Einer der Anwesenden spricht sogar von einer ganzen „Schar [i]hrer Freier“ (SV S. 1183), in die er sich selbst integriert. Käthes selbstsicheres Auftreten in dieser Situation verdeutlicht, dass es sich dabei für sie um eine gewohnte Position handelt, mit der sie umzugehen weiß. Die „meiste Chance“ (SV S. 1183), Käthe für sich zu gewinnen, schreibt der namenlose Verehrer Erasmus zu. Diese Bemerkung löst zweierlei Gefühle in Käthe aus: Zum einen sieht sie „es nicht ungern, wenn

man ihre Beziehung zu Henning überschätzte“ (SV S. 1183). Durch ihr Schweigen verstärkt sie demnach den Eindruck des Verehrers und evoziert damit eine zwischenmenschliche Nähe, die eigentlich nicht vorhanden ist, sodass sie zum anderen „manchmal einen leisen Stich [verspürt], weil so gar nichts dahinter war“ (SV S. 1183). Da ihr Verehrer die Beziehung zwischen Käthe und Henning überschätzt, handelt es sich um eine gelungene Darstellung. Dass sie sich sodann „mit betonter Herzlichkeit“ (SV S. 1183) die Hand geben, „da es vor anderen geschah“ (SV S. 1183), betont den performativen Charakter dieser Geste, die das bereits vorhandene Bild Käthes und Hennings bestätigen soll. Der von beiden verspürte Drang, ein adäquates Verhalten zu zeigen, führt schließlich dazu, dass Erasmus und Käthe sich nicht aussprechen, sondern die zuvor verspürte „Verstimmung“ (SV S. 1183) ignorieren und sich dennoch einander zugetan zeigen können.

Auf den „Wettstreit […], wer Käthe zum Souper führen sollte“ (SV S. 1183), der Käthes Attraktivität nochmals hervorhebt, reagiert sie zunächst abwartend und reflektiert ihre Zögerlichkeit zudem Erasmus gegenüber:

> „Sehen Sie,“ sagte sie nun zu Henning, „ich übte mich gerade darin, kapriziöse Schlange zu spielen – die Herren sind ja immer begeistert, wenn sie einen für kapriziös halten dürfen – und habe noch keinem mein Jawort gegeben. Natürlich bekommen es jetzt Sie, der es am wenigsten verdient und sich nicht einmal drum beworben hat.“ (SV S. 1183)

Mit der Kategorisierung ihrer selbst zum Typus ‚Schlange‘ nimmt Käthe ein Gespräch Hennings und Käthes über mögliche Eigenschaften und Verhaltensweisen Lucys auf und stellt über das gemeinsame Faible Vertrautheit zwischen sich und Erasmus her. Zudem ist in der Zuordnung ihrer selbst zu der gleichen Kategorie wie Lucy ein Hinweis zu lesen, dass Käthe deren Stelle in der Gunst Hennings einnehmen möchte – zumal sie während des Gesprächs über Lucy darauf hinweist, dass sie an ‚Schlangen‘ beneide, dass diese anderen Frauen die Männer ausspannen (vgl. SV S. 1101). Käthe differenziert diese Einordnung jedoch, da sie Lucys Ausformung des Typus mit dem Dämonischen (vgl. SV S. 1101), ihre eigene Darstellung mit Launenhaftigkeit verbindet. Dass es sich bei den damit einhergehenden Handlungsweisen nicht um spontane Reaktion handelt, sondern sie diese einüben muss, verdeutlicht, dass Käthe in einem bewussten performativen Akt versucht, sich dem Typus anzunähern, während sie zuvor noch davon ausging, dass es nicht möglich sei, dieses Verhaltensmuster zu erlernen (vgl. SV S. 1101). Als Grund für dieses Agieren nennt sie eine von ihr konstatierte anziehende

Wirkung auf Männer. Ihre These wird durch Doktor Augustins Kompliment bestätigt: „Sie sind bezaubernd und ungerecht wie das Schicksal selbst“ (SV S. 1183). Käthes Performativität wird demnach als intelligibel anerkannt.

Außerdem kann Käthes Aussage ganz schlicht als Flirt mit Erasmus gewertet werden. Dieser geht während des Soupers darauf ein, schafft also beständig Raum für die Möglichkeit, dass sich ihre Freundschaft zu einer Liebesbeziehung entwickeln könnte und macht ihr schließlich „verbal und nonverbal den Hof“[1169]: „Dabei schenkte er ihr ein, legte ihr vor und bediente sie wirklich wie ein junger Ehemann.“ (SV S. 1184) Hennings Handlungen werden dabei jedoch von seinen Erzählungen kontrastiert. Zwar erzeugt er durch das vertrauliche Gespräch über seine Begegnung mit der vermeintlichen Lucy Nähe zu Käthe, erweckt zugleicht aber auch deren Eifersucht. Dabei wirkt das Ende seines Berichts wie ein „halb verzweifelter Appell an ihren Wirklichkeitssinn, der ihm zu Hilfe kommen sollte“ (SV S. 1189). Käthe formuliert jedoch den Zwang, den sie diesbezüglich empfindet: „Sie wußte, daß alle den [i.e. ihren Wirklichkeitssinn; Y.R.] an ihr liebten, immer war es ihre Rolle, die frohe, sichere Frau darzustellen, die mit allem fertig wurde, aber sie war das müde und wollte nichts mehr davon wissen.“ (SV S. 1189) Mit diesen Überlegungen expliziert Käthe den performativen (Zwangs-)Charakter ihrer Handlungen, wobei die Reflexion über diesen Prozess und die bewusste Herstellung von Identität als Teil des subversiven Potenzials des Romans gewertet werden können, zumal Käthe ihr Unbehagen und den Wunsch nach einem Ausbruch aus der ihr zugedachten Position formuliert und derart Kritik an den normativen Ansprüchen an bürgerliche Weiblichkeit übt. Dass Käthe sich wünscht, „ihre Sicherheit aufzugeben und lieber dunkle und verworrene Erlebnisse mit ihm [i.e. Erasmus; Y.R.] zu teilen“ (SV S. 1189), offenbart zugleich, dass die Ausformung ihrer Rolle als renommierte Witwe nicht mit ihren Bedürfnissen und Sehnsüchten übereinstimmt, sondern (teilweise) als Unterdrücken ihrer Wünsche erlebt wird.

Nachdem Erasmus abschließend von dem verabredeten Duell berichtet, lösen sich Käthes differente Gefühle schließlich „in ein[em] helle[n] Gelächter über den verdammten Schweden“ (SV S. 1190) auf. Doktor Augustin, der sich zeitgleich zu Erasmus und Käthe gesellt, zeigt sich von Käthe beeindruckt und schwärmt an einem der nächsten Tage: „Wie diese Frau sich zum Dasein verhalte, so verhalte sich auch das Dasein zu ihr und

[1169] Ebd., S. 289.

ebenso die Menschen, die mit ihr in Berührung kamen.“ (SV S. 1196) Augustin ahnt demnach nichts von Käthes inneren Widersprüchen und nimmt sie ausschließlich als selbstsichere, renommierte Dame wahr, sodass gefolgert werden kann, dass Käthes performative Bemühungen in der Regel gelingen und als intelligibel wahrgenommen werden.

Der von Käthe geäußerte Plan, Hans Burmann zu heiraten, kann als Versuch, Sicherheit und Kontinuität (wieder-)herzustellen, gewertet werden. Dieses Vorhaben erwähnt sie Erasmus gegenüber eher beiläufig und nüchtern: „Übrigens werde ich Hans Burmann heiraten, um diese Frage endlich aus der Welt zu schaffen.“ (SV S. 1214) Erasmus zeigt keine Eifersucht, reagiert freundlich und amüsiert über ihre Art der Formulierung und schließt derart endgültig eine Liebesbeziehung zu Käthe aus: „Aber Käthe, was ist denn in Sie gefahren? Sie werden ja ganz brutal. Natürlich wünsche ich Ihnen alles Glück und Hans ebenfalls.“ (SV S. 1214) Wenn Erasmus Käthe auch beglückwünscht, ist er sich kurz vor dem Schönlankschen Diner „noch nicht darüber klar geworden, ob sie ihre kürzlich geäußerten Zukunftspläne im Ernst gemeint habe, aber er fühlte, daß sie ihn mehr und mehr fallen ließ und sich anderen Gedanken zuwandte“ (SV S. 1218). Da eine offizielle Verlobung im Roman nicht thematisiert wird, kann tatsächlich nicht eindeutig festgestellt werden, ob die von Käthe geäußerte Absicht tatsächlich umgesetzt wird oder vielmehr als Bemühung Käthes zu verstehen ist, sich über Hennings Gefühle klar zu werden. Durch seine freundschaftliche Reaktion macht dieser deutlich, dass er Käthe nicht liebt. In diesem Zusammenhang kann die Neuigkeit als Versuch gewertet werden, sich von Henning zu lösen, sodass die Nachricht als Sprechakt fungiert, der es Käthe ermöglichen soll, sich zu Hans Burmann zu bekennen.

In Bezug auf Hennings Suizid wird jedoch evident, dass es Käthe nicht gelingt, sich von ihrer Liebe zu Erasmus zu befreien. Denn sie ruft Hans „in plötzlicher Angst“ (SV S. 1226) um Erasmus aus dem Urlaub zurück, als Henning nicht auffindbar ist und trägt ihre Sorge um diesen Mann damit nach außen. Als Hans schließlich Hennings Abschiedsbrief vorliest, „erlebte er es zum erstenmal, daß sie weinte“ (SV S. 1226). Käthe vermag es demnach nicht, ihre Gefühle zu kontrollieren, sondern zeigt eine emotionale physische Reaktion auf ihre Trauer. Da Hans dieses Verhalten als außergewöhnlich bewertet, schlussfolgert er: „Sie mochte ihn doch wohl geliebt haben“ (SV S. 1226). Tatsächlich wird eine Form von Kontrollverlust Käthes fast ausschließlich in Verbindung

mit ihren Gefühlen für Henning erkennbar. Eine Ausnahme bildet lediglich die Nachricht über Hedys und Georgs Suizid, die Käthe derart schockiert, dass sie dem Bericht des Kommerzienrats „wie gelähmt“ (SV S. 1173) zuhört, ohne dass dieser ihre Emotionen bemerkt.

Diese die (vermeintliche) Verlobung mit Hans überdauernde Liebe zu Erasmus veranschaulicht, dass die Bekanntgabe dieses Plans v.a. als eine Reaktion darauf gewertet werden kann, dass Henning ihre Liebe weder im gleichen Maß erwidert, noch dazu fähig ist, seine Schwierigkeiten zu lösen und sich so insgesamt von Käthe entfernt. Unabhängig von der Realisierung des Vorhabens unterdrückt Käthe mit dieser Entscheidung ihr inneres Bedürfnis, die von ihr erwarteten Rollenmuster zu durchbrechen und entscheidet sich stattdessen zu einem gesellschaftlich akzeptierten Verhalten, indem sie sich von einem nicht standesgemäßen Partner abwendet und stattdessen (vorgeblich) einen adäquaten Partner wählt, dem sie sich zusätzlich dazu freundschaftlich verbunden fühlt und mit dem sie ihren Kinderwunsch (vgl. SV S. 1114) verwirklichen kann. Als eine Liebesheirat kann diese Verbindung zwar nicht kategorisiert werden, dass Käthe und Hans am Romanende gemeinsam beim Lesen des Abschiedsbriefs präsentiert werden, ist jedoch zumindest ein Hinweis darauf, dass sie perspektivisch ihre Beziehung aufrechterhalten; sei dies nun in Form einer Freundschaft oder einer Ehe. Käthe handelt also auch diesbezüglich innerhalb der Grenzen ihrer idealen Weiblichkeit, indem sie sich in einer Ehe bzw. einer Freundschaft mit einem tadellosen bürgerlichen Mann verbindet.

Käthe ist demnach die einzige weibliche Figur des Romans, die sich dafür entscheidet, die von ihr erwartete Rolle aufrechtzuerhalten und sich in eine damit verbundene Selbstdisziplinierung zu begeben. Ihren persönlichen Glücksanspruch gibt sie dadurch auf, dass sie sich von Erasmus zugunsten von sozialer sowie emotionaler Sicherheit abwendet. Ihr libertinäres Potenzial lebt Käthe demnach v.a. innerhalb des mit Erasmus geteilten ‚Spleens‘[1170] aus, indem sie ihr eigenes Begehren auf Lucy projiziert. Außerdem hält sie durch entsprechende Anspielungen präsent, dass sie sowohl als Partnerin

[1170] Isabelle Stauffer deutet auch die gemeinsame Suche nach Lucy mit Bezug auf Roland Barthes, denn Hennings „Bund mit Käthe zur Suche nach Lucy enthält, wenn man Barthes’ Figur *Liebeserklärung* mitdenkt, eine gegenseitige geheime Anrede.“ Burmanns eifersüchtige Reaktion auf diese spezielle Verbindung kann demnach ebenso als logische Konsequenz gewertet werden wie dessen Vermutung, „dass Erasmus und Käthe sich letztlich ineinander verlieben werden“. Stauffer: Weibliche Dandys, S. 289, Hervorhebung im Original.

für Erasmus als auch für Hans infrage kommt und bekundet so Interesse an beiden Männern, ohne sich konkret zu einem der Freunde zu bekennen. Zwar scheint sie bereit zu sein, ihr libertinäres Potenzial in einer Liebesbeziehung mit Erasmus zu realisieren, gibt Henning aber lediglich zögerliche Hinweise auf ihre Gefühle und vermag nicht, ihn als Partner zu gewinnen. Ihre Verbindung mit dem konservativ denkenden Hans erscheint daher als Absage an ihre zuvor geäußerten Sehnsüchte und damit verbunden zugleich an ihr libertinäres Potenzial. Käthe verortet sich entsprechend in einer traditionell bürgerlichen und eben nicht in einer libertinären Position, obwohl sie den Wunsch nach einem ungezwungeneren Dasein durchaus verspürt.

Aus Käthes emotionaler Ortlosigkeit resultiert entsprechend keine Negation des Lebens in Gänze, sondern eine spezifische Verleugnung ihrer nicht-bürgerlichen Sehnsüchte, sodass sie sich gerade durch diesen Verzicht erneut in eine bourgeoise Rolle begibt und so ihre bereits anerkannte Position festigt. Dabei wird deutlich, dass sich die bereits bei Hedy und Elisabeth geäußerte Verzweiflung am bürgerlichen Normensystem auch auf Käthe bezieht:

> Anhand der Witwe Käthe wird der eingeschränkte Wirkungsbereich auch älterer Frauen deutlich. Da alle Frauen in diesem Roman der Konvenienzehe abgeneigt sind, bleibt ihnen nur der Tod oder die Resignation. Insofern wird von der Performativität nur noch der Zwangscharakter einsehbar gemacht.[1171]

Das Leben allgemein und Weiblichkeit im Speziellen werden im „Selbstmordverein" demnach nicht als natürlich, sondern als Aneinanderreihung performativer Akte dargestellt. Diese werden v.a. durch die häufig genutzten Theater-Metaphern evident, die sich nicht nur auf die weiblichen Figuren, sondern beispielsweise auch auf Erasmus beziehen, für den am Ende des Romans seine Aktentasche sowie weitere Äußerlichkeiten „nur noch Theaterrequisiten" (SV S. 1196) sind. Schließlich können selbst die Suizide Georgs und Hedys sowie Hennings und Elisabeths unter diesem Aspekt gewertet werden.

Der im Motto angesprochene Kontrast zwischen Bohème und bürgerlicher Gesellschaft spiegelt sich in der Analyse dahingehend, dass keine der Figuren diese beiden Positionen in Einklang bringen kann. Gerade anhand von Elisabeth, die durch ihre künstlerischen Ambitionen einerseits sowie die Bemühungen der Käuze andererseits in beiden sozialen Gruppen verortet werden kann, wird evident, dass die divergierenden Ansprü-

[1171] Ebd., S. 227.

che nicht vereinbar sind. Die Ausgangsposition der weiblichen Figuren – hier bildet Lucy eine Ausnahme – ist die Bourgeoisie, die aufgrund des jeweiligen Glücksanspruchs durch freiheitlichere Strukturen zumindest ergänzt werden soll. Diejenigen Figuren, die ihre libertinären Ambitionen verfolgen, scheitern an der Integration dieser Elemente in ihr bürgerliches Leben und bringen sich schließlich um, während Käthe umgekehrt ihr libertinäres Potenzial zugunsten einer gesicherten Position aufgibt. Deutlich wird daher, dass Libertinage ausschließlich der Bohème zugeordnet wird, die als geschützter Raum für freiheitliche Glücksansprüche fungiert.

Bezüglich Franziska zu Reventlows Bohème-Bild erläutert Waldemar Fromm:

> Reventlows Bohemeleben erhält einen wesentlichen Impuls aus der antibürgerlichen Haltung der Boheme, sie entwickelt innerhalb der Boheme aber ein individuelles Frauenbild. Die Frau braucht das Umfeld der Boheme, um sich gegen bürgerliche Formen zu behaupten.[1172]

Da Hedy, Elisabeth und Käthe – anders als Ellen Olestjerne und die „Von Paul zu Pedro"-Briefschreiberin – ihren bürgerlichen Hintergrund nicht zugunsten eines Lebens in Bohème-Kreisen vollends aufgeben, ist ihnen die Verwirklichung ihrer freiheitlichen Ansprüche kaum bzw. nicht möglich. Ähnlich wie Arthur Schnitzlers weibliche Protagonistinnen bewegen sie sich innerhalb bürgerlicher Grenzen und sind durch die Gebundenheit an die dort geltenden Normen und Werte in den Möglichkeiten ihrer Libertinage eingeschränkt. Daher werden die Frauenfiguren des „Selbstmordvereins" mit ähnlichen Beschränkungen und Problemen konfrontiert. Lediglich Lucy, über die die Lesenden ausschließlich gesichert erfahren, dass diese Tänzerin ist, könnte sich aufgrund dieser Tätigkeit in einem bohemèhaften Umfeld bewegen. Ihre Konstruktion als Phantom verhindert jedoch eindeutige Aussagen über eine mögliche Verwirklichung ihres Glücksanspruchs oder einer etwaigen Libertinage, da dieser Figur primär eine Containerfunktion für die Illusionen der Protagonist*innen eingeschrieben ist und sie demnach als Projektionsfläche für deren Wünsche und Fantasien dient.

[1172] Fromm: Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Boheme, S. 52.

Resümierender Vergleich von Schnitzlers „Therese. Chronik eines Frauenlebens“ und Reventlows „Der Selbstmordverein“

Sowohl für „Therese“ als auch für den „Selbstmordverein“ konnte eine thematische wie formale Singularität der Werke im Œuvre Schnitzlers bzw. Reventlows festgestellt werden. Dabei hat die Analyse ergeben, dass eine Ortlosigkeit für alle fünf besprochenen weiblichen Figuren zu konstatieren ist, die in differenter Weise evident wird sowie jeweils eng an die Libertinage der jeweiligen Figur geknüpft ist. Während Therese, deren Leben im Roman von ihrer Jugend bis zu ihrem Tod gezeigt wird, in ihren unterschiedlichen Rollen diverse Varianten von Ortlosigkeit durchläuft, konnten diese heterogenen Positionen im „Selbstmordverein“ auf die Protagonistinnen verteilt analysiert werden. Hedy als jugendliche höhere Tochter, Elisabeth als ledige Schwangere und Käthe als Witwe teilen jeweils Aspekte von Thereses Erfahrungswelt, wobei Therese im Gegensatz zu Elisabeth eine Schwangerschaft austrägt, die zweite abbricht, den Witwen-Status anders als Käthe lediglich inoffiziell zugesprochen bekommt und entsprechende wirtschaftliche wie soziale Vorteile nicht beanspruchen kann. Allein Lucys Status findet in „Therese“ kein Äquivalent, zumal ihre Konstruktion als Phantom und ihre Funktion als Projektionsfläche für Hennings und Käthes libertinäre Wünsche eine generelle Besonderheit darstellt. Thereses sowohl für ihre finanzielle Versorgung als auch für ihr Selbstwertgefühl essentielle Berufstätigkeit kommt dagegen im „Selbstmordverein“ eine eher marginale Bedeutung zu, da Käthe durch ihre Witwenrente ausreichend versorgt ist, Hedy durch ihre traditionelle Ausbildung auf eine Ehe statt auf Erwerbstätigkeit vorbereitet wird, Elisabeths künstlerische Bestrebungen nicht von Dauer sind und Lucys Auftritte als Tänzerin ausschließlich durch andere Figuren wiedergegeben werden. In diesem Zusammenhang ist es jedoch relevant, dass die mit der mangelhaften Ausbildung verbundene Perspektivlosigkeit Hedys und Elisabeths schließlich zum Entschluss für den Suizid beiträgt.

Das soziale Umfeld im „Selbstmordverein“ bezieht sich demnach v.a. auf die (gehobene) bürgerliche Gesellschaft, die von freiheitlichen Ideen ergänzt bzw. kontrastiert wird; wobei sich Elisabeth durch ihre künstlerischen Ambitionen zusätzlich in Bohème-Kreisen bewegt. Die Verortung einer Figur in bürgerlichen sowie Künstlerkreisen ist im Verlauf dieser Arbeit bereits mehrfach besprochen worden: Ellen Olestjerne und die „Von Paul zu Pedro“-Briefschreiberin verlassen ihren bourgeoisen bzw. adeligen Hin-

tergrund zugunsten eines autonomen Lebens in der Bohème; wobei beide darauf verweisen, dass eine Zwischenposition Schwierigkeiten erzeuge. Beate Heinold gibt dagegen die durch Ferdinand geschaffenen Verbindungen zu Schauspiel-Kreisen nach dessen Tod auf, um lediglich bürgerliche Kontakte weiter zu pflegen, nähert sich im Verlauf der Novelle jedoch an die (zunächst) verabscheute Schauspielerin Fortunata Schön an. Im Gegensatz dazu befindet Elisabeth sich in einer Position zwischen diesen sozialen Gruppen, da sie durch die Käuze einerseits in die höhere bürgerliche Gesellschaft eingeführt werden soll und andererseits selbst Kontakte zu Künstlerkreisen knüpft. Dass sie es weder vermag, diese Positionen zu vereinen, noch eine davon aufzugeben, kann – ähnlich wie in Bezug auf Therese – als Teil ihrer Ortlosigkeit interpretiert werden. Denn Therese durchläuft ein weitaus umfangreicheres gesellschaftliches Panorama als die Figuren des „Selbstmordvereins", da sie einerseits durch ihren Beruf als Gouvernante sowohl mit Arbeitgebern unterschiedlichen Renommees als auch mit dem Personal Kontakte knüpft; dies jedoch ohne in die jeweilige Gruppe integriert zu sein, sodass sich derart ein Teil ihrer sozialen Ortlosigkeit zeigt. Andererseits bringt sie Franz zunächst auf dem Land, später in der Vorstadt unter, während sie selbst in der Großstadt arbeitet und derart unterschiedliche soziale Räume erlebt. Schließlich erfährt sie selbst einen innerfamiliären gesellschaftlichen Abstieg, der durch die kriminellen Handlungen des Sohns abgeschlossen wird.

Diese Problematik wird ergänzt durch eine Bindungslosigkeit, die sich, beginnend mit einer Isolation innerhalb der Ursprungsfamilie, in Thereses Drang nach Autonomie innerhalb ihrer Liebesbeziehungen fortsetzt, in der Unverbindlichkeit ihrer Dienstverhältnisse weiterführt und sich schließlich auch auf ihr Verhältnis zu ihrem Sohn, das als einzige Konstante in ihrem Leben bezeichnet werden kann, auswirkt. So zeigt sie sich bereits im Rahmen ihrer Jugendliebe zu Alfred als ihrem Partner überlegen, wenn sie Dauer und Art der Beziehung deutlich realistischer einschätzt als er, physische Aspekte in die Liebschaft integrieren möchte und schließlich noch vor der offiziellen Trennung Interesse an Max entwickelt. In den heterogenen Liebesbeziehungen während ihrer Tätigkeit als Gouvernante und Hauslehrerin, die sie aufgrund differenter Motivationen eingeht, die von unterschiedlicher Dauer sind und diverse Varianten von Beziehungsarten präsentieren, wird eine emotionale Ortlosigkeit der Heldin evident. Thereses sowohl in Bezug auf ihre Berufswahl als auch bezüglich der Partnerwahl und nicht zuletzt auch

in Zusammenhang mit ihrem Geschlecht im bürgerlichen Rahmen als unangemessen kategorisiertes Begehren hindert sie an einer Konsolidierung durch eine Ehe, sodass auch diesbezüglich eine soziale Ortlosigkeit der Protagonistin konstatiert werden kann. Zu erwähnen ist außerdem, dass Thereses Begehren stets thematisiert wird – ob als Hinweis darauf, dass sie dieses zeitweilig vernachlässigt oder fokussiert. Obwohl Therese einen Teil ihres libertinären Potenzials verwirklicht, findet sie dennoch kein individuelles Glück, da sie keine adäquate und dauerhafte Position besetzen kann. Diese Unstetigkeit ist außerdem Teil ihres Berufs, sodass Therese zusätzlich unter der damit einhergehenden räumlichen Ortlosigkeit leidet.

Thereses Schwangerschaft als Konsequenz ihrer Libertinage bewirkt zudem eine existenzielle Selbstentfremdung der Protagonistin, die in der traumatischen Geburtserfahrung und damit einhergehend dem Versuch der Kindstötung sowie Suizidgedanken kulminiert und die Basis für den späteren Schuld-Sühne-Komplex bildet. Zwar beginnt Therese bereits am auf die Geburt folgenden Tag, ihre Mutterrolle anzunehmen, dieser Prozess wird jedoch durch die Notwendigkeit, Franz in einer Pflegefamilie unterzubringen, gestört. Dass sie sich durch die räumliche Nähe zu ihren Schützlingen oftmals Franz weniger verbunden fühlt als diesen Kindern, führt zu inneren Konflikten Thereses, die einerseits die Mutter-Kind-Beziehung belasten, andererseits Mutterliebe als nicht selbstverständlich und natürlich auf das leibliche Kind gerichtete Emotion präsentieren, sondern als Gefühl zeigen, das sich durch täglichen, vertrauten Umgang entwickeln muss sowie durch performative Akte erzeugt werden kann. Sowohl durch das entsprechend problematische Verhältnis zum Sohn als auch durch die Spannungen innerhalb ihrer Ursprungsfamilie wird zudem Thereses familiäre Ortlosigkeit evident, die sie stetig in einer Opferrolle erscheinen lässt. Erst durch die tödliche Verletzung durch Franz kann Therese den Schuld-Sühne-Komplex überwinden sowie die Opferrolle negieren und derart ihrem Sterben einen (individuellen) Sinn verleihen.

Die Protagonistinnen des „Selbstmordvereins“ sind demgegenüber stark von ihren zwischenmenschlichen Beziehungen und Bindungen beeinflusst: Während Hedy sich durch die vom Kommerzienrat entdeckte illegitime Jugendliebe zu Georg als gefährdet zeigt und Elisabeth keinen Ausgleich zwischen den sozialen Räumen Bohème und Bourgeoisie findet, leidet Käthe unter ihrer unerwiderten Liebe zu Erasmus. Zwar wird die sie verbindende Freundschaft durch die gemeinsame Jagd auf Lucy, mittels derer Käthe

im Übrigen das von ihr erwartete Verhaltensrepertoire überschreitet, intensiviert, mündet von Hennings Seite aus aber lediglich in einer Bewunderung Käthes. Diese Suche nach einem Phantom ist zugleich Teil von Käthes libertinärem Potenzial, da sie – ebenso wie Erasmus – ihre Fantasien und Wünsche in Lucy projiziert, sodass für Letztere eine Containerfunktion konstatiert werden kann. Indem ihr somit der Subjektstatus verweigert und sie außerdem im Roman nicht als Person sichtbar wird, zeigt sich darüber hinaus Lucys Ortlosigkeit. Zudem wird Käthe als emotional ortlos präsentiert, da sie es nicht schafft, Hennings Begehren auf sich zu richten, sodass ihre Liebe zu diesem Mann unerfüllt bleibt. Obwohl Käthe sowie die sie umgebenden Männer stets auf Käthes Status als potenzielle (Ehe-)Partnerin verweisen und sie als attraktiv und umschwärmt beschrieben wird, wird sie lediglich von Hans als mögliche Ehefrau für sich selbst imaginiert. Sie wird dabei als ideale bürgerliche Frau präsentiert, die sowohl von Selbstsicherheit als auch von Selbstkontrolle gekennzeichnet ist; ihre ideale Weiblichkeit muss Käthe jedoch mittels performativer Akte herstellen. Diese Eigenschaften kontrastieren im Übrigen Thereses Passivität und Unsicherheit; deutlich wird dieser Unterschied beispielsweise im jeweiligen Blick der Figuren in den Spiegel. Mit dem Aspekt ihrer Idealität geht darüber hinaus einher, dass Käthe (zunächst) keinen adäquaten Partner findet, zugleich aber auch kein Begehren erzeugt. So wird evident, dass der kulturelle Anspruch an Femininität und die textweltliche Realität einander widersprechen, Käthes Verkörperung des Ideals also nicht zur Erfüllung ihres Glücksanspruchs führt. Ihr libertinäres Potenzial sowie ihr Streben nach Liebe und persönlichem Glück verwirft sie letztlich resignativ zugunsten einer Loslösung von Erasmus durch die konstatierte Verlobung mit dem bürgerlichen Hans Burmann.

Während Käthe so erneut eine aus bürgerlicher Sicht adäquate Rolle einnimmt, sich also gemäß den an sie gerichteten Erwartungen positioniert, negiert Hedy mit der Entscheidung für einen Suizid die möglichen Handlungsmuster einer typischen höheren Tochter. Ihr libertinäres Potenzial lebt sie im Rahmen ihrer Jugendliebe zu Georg aus, die das junge Paar nicht gänzlich verheimlichen kann, da es die Teilnahme an Unternehmungen vorsichtiger Zurückhaltung vorzieht. Hedy bekundet außerdem ihre Freude an Flirts mit unterschiedlichen Männern; u.a. mit Erasmus. Mit diesem diskutiert sie nicht ausschließlich ihren Status als Jugendliche und damit das Changieren zwischen Erwachsenenalter und Kindheit, sondern damit einhergehend auch ihre sexuelle Attraktivität und

Aktivität. Ihren Wunsch nach Selbstbestimmung umzusetzen, ist ihr aufgrund ihrer Sozialisation jedoch nicht möglich, sodass sich ihre soziale Ortlosigkeit offenbart, die durch einen Mangel an von Hedy als lebbar erachteten Perspektiven schließlich im Selbstmord kulminiert.

Als ebenso sozial ortlos wird Elisabeth präsentiert, die sich selbst als lebensuntauglich beschreibt, da sie nicht dazu fähig ist, Kontinuität auszuhalten: Vielfach künstlerisch begabt entwickelt die junge Frau keine gesonderte Expertise innerhalb einer Disziplin, da sie ihr Interesse zuvor jeweils bereits auf einen anderen Bereich richtet. Die nicht eheliche Schwangerschaft als Resultat ihrer Libertinage in Form der sehr kurzen Affäre mit Erasmus sowie die Abneigung gegen eine Konvenienzehe erschweren ihre von den Käuzen angestrebte Integration in die Bourgeoisie zusätzlich. In Verbindung mit ihrem (nicht erfüllten) Wunsch nach Autonomie – in dem sich zugleich eine weitere Parallele zu Therese offenbart – ergibt sich auch für Elisabeth eine Perspektivlosigkeit, die die Entscheidung für den Suizid bedingt.

Daher kann konstatiert werden, dass die verglichenen Werke ihr subversives Potenzial einerseits durch die Fokussierung weiblichen Begehrens entfalten, andererseits dadurch, dass dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter' zugeschriebene Rollenmuster als den Protagonistinnen nicht genuin eingeschrieben vorgeführt, sondern als Resultat von Performativität entlarvt werden; stellvertretend ist beispielsweise Thereses ungleich auf ihren Sohn und ihre Schützlinge verteilte (Mutter-)Liebe zu nennen. Die im „Selbstmordverein" verwendeten Theatermetaphern erweitern diese These, indem sie nicht allein das Geschlecht als bewusst hergestellt präsentieren, sondern allgemein-menschliche Erfahrungen – wie beispielsweise Hennings Berufstätigkeit – als Aufführungen zeigen. Die von Käthe verkörperte ideale Weiblichkeit lässt zudem den Zwangscharakter der ausgeführten performativen Akte evident werden. Von besonderer Relevanz ist außerdem, dass beide Doppelselbstmorde mit Performativität verknüpft werden, dass die stetige Herstellung von (Geschlechts-)Identität demnach auch im Sterben fortgeführt wird.

11 Schluss

Die vorliegende Arbeit hat sich mit libertinären Frauenfiguren beschäftigt, die über die stereotypen, dichotomischen Muster von (bürgerlicher) Weiblichkeit, die sich im Spannungsfeld der (glorifizierten, monogamen) Ehefrau und der (moralisch verurteilten) Prostituierten bewegen, hinausgehen und dennoch als explizit weiblich und nicht lediglich als Verkörperung eines männlichen Prinzips erkannt werden können. Dazu wurden die ausgewählten Prosawerke paarweise unter Berücksichtigung der Kategorien Mutterschaft, Tabubruch und Ortlosigkeit analysiert; wobei diese nicht nur Themenschwerpunkte für die jeweiligen Interpretationen bildeten, sondern darüber hinaus auch in den weiteren Texten gefunden werden konnten.

Um die darin behandelten konkreten Ausformungen weiblicher Libertinage betrachten zu können, wurde zunächst der sozialhistorische Hintergrund der Protagonistinnen untersucht. Auffällig ist dabei einerseits die hohe Anzahl an verwitweten und geschiedenen Figuren, die zwar ledig sind und von den männlichen Figuren entsprechend als mögliche Partnerinnen wahrgenommen werden, zugleich aber bereits ein gewisses Maß an Erfahrung erworben haben, über das junge höhere Töchter in der Regel nicht verfügen. Andererseits können mehrere Protagonistinnen in einem bohèmehaften Umfeld verortet werden, sodass das libertinäre Potenzial dieser Figuren eher aus der Zugehörigkeit zu einer spezifischen Peer-Group als aus einem bestimmten sozialen Status resultiert. In Bezug auf Therese dagegen ergibt sich ihre Offenheit gegenüber Liebesbeziehungen gerade durch ihre unsichere gesellschaftliche Situation sowie ihre Zwischenposition, die die Protagonistin an unterschiedlichen Gruppen teilhaben lässt, ohne sie vollständig in diese zu integrieren.

Insgesamt lässt sich daher festhalten, dass den Protagonistinnen eine Verwirklichung ihres libertinären Potenzials sowie ihres persönlichen Glücksanspruchs umso mehr möglich ist, je weniger sie in bürgerliche Rollen eingebunden sind und je stärker sie sich in bohèmehaften Kreisen bewegen. In der Verbindung von individuellem Glück mit der Loslösung vom Bürgertum wird ein Teil des subversiven Charakters der analysierten Prosawerke evident, indem gezeigt wird, dass eine gesellschaftliche Integration ausschließlich möglich ist, wenn persönliche, libertinäre Wünsche verworfen werden. Außerdem wird deutlich, dass weibliche Libertinage sich gegen die bürgerliche Ideologie richtet sowie patriarchalische Werte überschreitet: Da keine Familie im bourgeoisen

Sinne zustande kommt, in der die entsprechenden Normen weitergegeben werden können, gefährdet weibliche Libertinage die bürgerliche Lebensweise. Männliche Libertinage dagegen – und dies ganz gleich, ob es sich um verheiratete oder unverheiratete Männer handelt – destabilisiert die bourgeoise Familienordnung nicht, sondern wird unter dem Grundsatz bürgerlicher Doppelmoral stillschweigend und sanktionsfrei hingenommen. Während die Untreue eines Mannes allenfalls die (emotionale) Verbindung zu seiner Ehefrau belastet, wirken sich die Konsequenzen weiblicher nicht ehelicher Beziehungen auf die gesamte Familie aus: Nach einer möglichen Schwangerschaft bleibt das Kind meist bei der Mutter und bringt ‚Schaden' – in Form von finanzieller Belastung sowie dem Verlust gesellschaftlichen Ansehens – ausschließlich in die Familie der Mutter. Da sich ein Ausleben männlichen Begehrens durchaus mit der im männlichen ‚Geschlechtscharakter' vermuteten Virilität vereinbaren lässt, wird außerdem das Konstrukt der sich gegenseitig ergänzenden ‚Geschlechtscharaktere' und der darin zum Ausdruck kommenden bürgerlichen Ideologie durch männliche Libertinage nicht infrage gestellt. Weibliches Begehren – und dies v.a. wenn es nicht auf den jeweiligen Ehemann gerichtet ist – widerspricht jedoch dem Gebot der femininen Zurückhaltung und Mäßigung sowie dem geforderten Fokus auf hausfrauliche und mütterliche Pflichten. Diese Diskrepanz wird u.a. durch die Protagonistinnen, deren libertinäre Wünsche in Konflikt mit ihren verinnerlichten bourgeoisen Werten geraten, sichtbar. Das Ausmaß dieser Zerrissenheit wird spätestens dann evident, wenn die unterschiedlichen Lösungsstrategien in Resignation oder Tod münden.

Dass insgesamt vier der acht Protagonistinnen – exklusive der Nebenfigur Anna Rupius – sterben, wobei keine einen natürlichen Tod erleidet, sondern gleich drei Suizide verzeichnet werden können (diesbezüglich sind Beate, Hedy und Elisabeth zu nennen), während Therese durch fremde Gewalteinwirkung stirbt, verdeutlicht die generelle Belastungssituation, der die libertinären Heldinnen ausgesetzt sind. Die resignative Negation des eigenen libertinären Potenzials durch Bertha und Käthe offenbart, dass auch diese beiden Frauenfiguren ihre freiheitlichen Wünsche nicht in ihr (bürgerliches) Leben integrieren können. Auch das Eingehen einer nach bourgeoisen Werten ausgerichteten Beziehung schützt die Heldinnen demnach nicht davor, zu scheitern – in diesem Zusammenhang verstanden als das Aufgeben des individuellen Glücksanspruchs. Lediglich Ellen sowie die Briefschreiberin präsentieren eine positive, vitale Annahme ih-

res Begehrens und der damit verknüpften Libertinage. Dementsprechend kann auf sozialhistorischer Ebene die Lösung bürgerlicher Bindungen zugunsten der Verortung innerhalb der Bohème als Strategie erkannt werden, die die Verwirklichung des libertinären Potenzials der weiblichen Figuren mittels größerer Offenheit für alternative Lebensformen – wie beispielsweise dem Wunsch nach lediger Mutterschaft – sowie Vorurteilsfreiheit ermöglicht. Zugleich geht damit die Akzeptanz des Autonomieanspruchs der Heldinnen einher. Die fehlende Versorgung durch eine feste Erwerbstätigkeit oder durch einen bürgerlichen Ehemann kann diese soziale Gruppe jedoch nicht kompensieren, sodass die Protagonistinnen, die sich in Bohème-Kreisen bewegen, durchaus ökonomische Schwierigkeiten und Probleme zu bewältigen haben.

Im Anschluss an diese Analysen wurden die Weiblichkeitskonstruktionen der Protagonistinnen mit Hilfe von Judith Butlers Theorie der Geschlechterperformativität untersucht. Dabei lag der Fokus darauf, wie die Geschlechtlichkeit der Figuren mittels performativer Akte hervorgebracht wird. Performativität wird dabei generell als Prozess, der stets wiederholt und erneuert werden muss, sichtbar. Ellen soll in ihrer Kindheit beispielsweise durch performative Prozesse, die im Gegensatz zu ihrer als männlich konnotierten Wildheit stehen, Weiblichkeit erlernen bzw. erwerben. Bertha und Beate versuchen, ihren Witwen-Status vor sich selbst und anderen aufrecht zu erhalten, die „Von Paul zu Pedro"-Heldin imaginiert Möglichkeiten, in welcher Form sie ihre Weiblichkeit in einem hohen Alter verkörpern kann, und im „Selbstmordverein" wird schließlich auch der Suizid als performativer Akt präsentiert, sodass Performativität insgesamt immer wieder – ganz im Sinne Butlers – als lebenslanger, nicht abgeschlossener bzw. nicht zu vollendender Prozess gezeigt wird. Die als natürlich angesehenen ‚Geschlechtscharaktere' werden somit zugleich als kulturell erzeugt sowie oktroyiert evident; dieser Aspekt wird beispielsweise durch Berthas und Elisabeths Rückgriff auf literarische Muster bzw. Romanphrasen zur Erklärung ihrer Emotionen bzw. spezifischer Situationen unterstrichen. Auf diese Art wird ein Teil des subversiven Potenzials der analysierten Texte deutlich. Praxeologisch ausgedrückt handelt es sich hier um eine Praxis-/Diskursformation, die in die Texte eingelassen wurde, indem die von den Protagonistinnen ausgeführte Praktik sich auf Muster des literarischen bzw. belletristischen Diskurses bezieht.

Selbst Käthes ideale Weiblichkeit ist durch performative Akte hergestellt, anhand derer auch das von Butler herausgearbeitete Zwangsmoment dieser Prozesse dargestellt wird. Zudem wird explizit, dass die Annäherung an – oder sogar die Erfüllung – dieses Ideals nicht mit dem Gewinn persönlicher Zufriedenheit gleichzusetzen ist. Während Käthe diese performativen Akte selbst einleitet, erfolgt der Druck, Weiblichkeit zu verkörpern, in Bezug auf Ellen und Elisabeth von außen durch erzieherisch auf sie einwirkende Personen, die einen möglichst hohen Grad der Anpassung ihrer Schützlinge zu erzielen versuchen. Die Bemühungen um Annäherung an das kulturelle Ideal werden dabei v.a. auf geschlechterperformativer, z.T. aber auch auf einer allgemeineren Ebene offenbar; Letzteres in der Regel in Verbindung mit Schauspielerei und Theater, sodass das Leben der Figuren als Form der Aufführung gezeigt wird. In „Frau Beate und ihr Sohn“ wird diese These auf Ferdinands Identität ausgeweitet, deren Essenz seine Witwe schließlich völlig negiert, während in „Von Paul zu Pedro“ Gefühle als (beliebig) erzeug- und steuerbar präsentiert werden. Darüber hinaus wird durch Ellens kindlichen Wunsch, an ihrem Geburtstag als Junge aufzuwachen, – ebenso wie durch die Maskerade in „Von Paul zu Pedro“ – der Glaube an die materielle Veränderbarkeit des (äußerlichen, physischen) Geschlechtskörpers deutlich. Performativität wird demnach in einigen Texten nicht nur thematisiert, sondern auch reflektiert und bewusst eingesetzt, indem mit Rollen und Identitäten gespielt wird, wobei die Figuren, die diese Abstraktion leisten, als individuell erfolgreicher, zufriedener erscheinen.

Bezogen auf das in den ausgewählten Prosatexten präsentierte weibliche Begehren kann konstatiert werden, dass dieses in seiner libertinären Form nicht der bürgerlichen Norm entspricht, wobei bereits der den Heldinnen eigene Wunsch nach Libertinage die bourgeoise Unterdrückung femininen Begehrens als oktroyiert vorführt. Die an Weiblichkeit gerichteten Erwartungen und Ansprüche werden derart als nicht natürlich sichtbar. Die analysierten Figuren unterscheiden sich demnach weniger im Vorhandensein eines libertinären Potenzials als in dessen Verwirklichung, die sowohl in der Qualität als auch in der Quantität differiert. Von den Ambivalenzen innerhalb des Spannungsfelds zwischen gewünschter Promiskuität und erwarteter Monogamie sind daher fast alle Protagonistinnen betroffen, wobei einige eher nach Integration andere primär nach Abgrenzung vom Bürgertum streben; dabei intendieren letztere weniger einen Ausgleich zwischen den divergenten Standpunkten als dass sie die eigene Randposition präsentieren

und diskutieren. Aus praxeologischer Sicht werden die kulturellen Praktiken der Liebe, des Begehrens und des Erzeugens der ‚Geschlechtscharaktere' diskursiv derart verhandelt, dass die Unvereinbarkeit von individuellen Wünschen und gesellschaftlichen Ansprüchen explizit wird, sodass diese Diskrepanz unweigerlich zu einer Form des Scheiterns oder zu dem Verlassen des gesellschaftlichen Milieus (durch Suizid oder durch die Integration in ein bohèmehaftes Umfeld) führt. Zugleich werden mögliche weibliche Praktiken, die vom bürgerlichen Maßstab abweichen, aufgezeigt, sodass ein Teil des subversiven Potenzials der analysierten Texte durch die Präsentation dieser Diskrepanz deutlich wird.

Gerade die Figuren, die sich primär in einem bürgerlichen Kontext bewegen, sind bestrebt ihre normwidrigen Wünsche in ihre bourgeoise Rolle einzubetten. Damit geht zum einen die Pathologisierung ihres umherschweifenden Begehrens einher; zum anderen bleibt die Verwirklichung ihres libertinären Potenzials häufig auf einer fantastischen Ebene, während tatsächliches Handeln lediglich durch Substitutionsprozesse sowie erhebliche psychische Anstrengung in Form von Illusionsbildung, Projektionen und Legitimierungsstrategien möglich ist. Von besonderer Relevanz ist, dass gerade die Annäherung an oder gar das Verkörpern des Ideals bürgerlicher Weiblichkeit als nicht glücksverheißend evident wird: Da die Erfüllung gesellschaftlicher Erwartungen nicht mit einer Realisierung individueller Glücksansprüche gleichzusetzen ist, gestaltet sich gerade für eher normkonforme Frauenfiguren das Finden eines als adäquat betrachteten und zugleich begehrten Partners als schwierig. Eine Negation dieser Ansprüche an Femininität sowie eine Integration von als dem männlichen ‚Geschlechtscharakter' zugeordneter Privilegien erscheinen in diesem Sinne ebenso erfolgsversprechender wie Formen der Androgynie.

Diese Aspekte sind v.a. bei Figuren zu finden, die sich in eher ungesicherten Positionen oder in einem bohèmehaften Umfeld bzw. in Kreisen der Lebewelt bewegen. Zwar ist eine Affinität fast aller besprochenen Heldinnen zu Kunst zu konstatieren, einige davon haben außerdem Zugang zu Künstlerkreisen, aber nur wenige lassen sich völlig in diesem Milieu verorten. Entsprechend lassen sich Bohémienne-Figuren ausfindig machen, die allerdings eher durch lose Parallelen als durch feste Zuschreibungen zu charakterisieren sind. Anders als beispielsweise Femme-fragile-Figuren teilen die dargestellten Bohémiennes und Lebedamen keine konkreten körperlichen Merkmale, sondern sind –

wenn überhaupt – von einer Sorglosigkeit in Bezug auf das äußere Erscheinungsbild – stellvertretend sei auf Elisabeths Locke verwiesen – bestimmt, die zugleich aber auch die bürgerliche Akkuratesse kontrastiert.

Ebenso wie die soziale Gruppe der Bohème durch eine Betonung der eigenen Individualität (bei gleichzeitiger Integration in die Gruppe) gekennzeichnet ist, können auch die analysierten Bohémienne-Figuren entsprechend wenig typisiert werden, zumal diese sich grundsätzlich eher als schlecht fassbar erweisen: So nennt die Briefschreiberin nicht nur wenige persönliche Details, sondern verrät nicht einmal ihren Namen, Ellen und Therese fokussieren Selbstverwirklichung und Autonomie und produzieren damit verschiedene Formen der Bindungslosigkeit, Elisabeth kann sich selbst in der Kunst nicht auf ein Spezialgebiet festlegen und Hedy versucht schließlich, sich von ihrer Familie loszusagen; potenziert wird diese Unbeschreiblichkeit durch Lucys Konstruktion als Phantom. Ein weiterer mit der Bohéme verbundener Aspekt ist die Lust am Rausch, die sich in Bezug auf Ellen anhand ihrer Teilnahme an Festen während ihrer Zeit im Zarek-Kreis und während des Karnevals oder auch in ihren Liebesbeziehungen äußert. Die von Sir John initiierte Maskerade der Briefschreiberin kann als Hinweis auf ihre Freude an ungewöhnlichen Feiern gesehen werden und Elisabeths Bedürfnis, sich zu amüsieren, das von Hedy und in Teilen auch von Käthe geteilt wird, kann ebenso in diesem Zusammenhang interpretiert werden. Wenn auch Ellen durch ihre Kunst sowie ihre Integration in Künstlerkreise eher als Bohémienne bezeichnet werden kann, während sich beispielsweise die Briefschreiberin durch ihre (negierten) intellektuellen Fähigkeiten, ihren Bekanntenkreis und ihre antibürgerliche Haltung mehr als Lebedame präsentiert, ist diesen Figuren jedoch eine offene Grundhaltung sowie eine der bourgeoisen Familienstruktur diametral gegenüberstehende, von Autonomie geprägte Lebensform, die losgelöst von festen Partnerschaften Libertinage als wichtigen Bestandteil dieses Konzepts integriert, gemein. Kennzeichnend ist dementsprechend v.a. ein Individualismus der Figuren, der nicht nur dauerhafte Bindungen an einen Liebespartner, sondern teils auch an feste Freundeskreise ausschließt. Die derart eroberten Freiräume werden folglich nicht zugleich einer größeren Personengruppe zugänglich gemacht, sondern bleiben den jeweiligen Heldinnen vorbehalten.

Außerdem ist zu betonen, dass es sich um Protagonistinnen handelt, die zwar mit Typisierungen spielen, dabei jedoch individuelle Methoden entwickeln, um ihr libertinäres

Begehren in die jeweilige Ausformung der von ihnen erwarteten (bürgerlichen wie nicht-bürgerlichen) Rollenmuster einzubinden, dass also keine der Heldinnen ausschließlich nach einem Stereotyp wie den literarischen Topoi der Femme fatale, Femme fragile, Femme Enfant oder einem ‚süßen Mädel' konstruiert ist. Ebenso wenig kann eine gänzliche Orientierung am männlichen ‚Geschlechtscharakter' konstatiert werden, sodass zwar durchaus eine partielle Integration von als maskulin gewerteten Verhaltensmustern in das Handlungsrepertoire einiger Heldinnen zu erkennen ist und derart z.T. Formen der Androgynie evoziert werden, die Ausformungen der Libertinage jedoch als genuin weiblich sowie individuell zu beschreiben sind. Gerade diese Figuren konnten als Bohèmiennes oder Lebedamen identifiziert werden und erweisen sich dieser Kategorie entsprechend als speziell bzw. unkonkret. Während Ellen und die „Von Paul zu Pedro"-Protagonistin primär einen entsprechenden bohèmehaften Individualismus verkörpern, weisen andere Figuren die mit Bohèmiennes verbundenen Merkmale (teils deutlich) weniger stark auf.

Mit der Darstellung dieser Problematiken geht jedoch keine Vermittlung allgemeingültiger Alternativen oder möglicher Handlungsstrategien, die eine generelle gesellschaftliche Veränderung bewirken könnten, einher; keine der Protagonistinnen ist beispielsweise Teil der (bürgerlichen) Frauenbewegung oder in anderer Form politisch aktiv. Stattdessen werden individuelle Strategien und Lösungsansätze präsentiert, wobei lediglich ein geringer Teil der Figuren den Konflikt zwischen gesellschaftlichen Ansprüchen und persönlichem Begehren sowie Glücksansprüchen erfolgreich bewältigen kann. Daher sind sowohl die Erfolge als auch das Scheitern der Figuren als individuell zu bezeichnen.

Zwar ist zu konstatieren, dass es v.a. Franziska zu Reventlows Heldinnen – nämlich Ellen Olestjerne und die Briefschreiberin – sind, die ihr libertinäres Potenzial dauerhaft verwirklichen, während Arthur Schnitzlers Protagonistinnen – abgesehen von Therese – dieses in unterschiedlicher Form verwerfen. Dies muss aber nicht zwingend mit dem weiblichen (Autorinnen-)Blick Reventlows auf die Heldinnen begründet werden, der weiblichem Begehren ggf. mehr Entfaltungsfreiheit zugesteht. Vielmehr ist es das Umfeld der Bohème, in das die Figuren schließlich eingebettet werden, das freiheitlichere Lebensformen zulässt; zumal Reventlows Heldinnen in einem rein bürgerlichen Umfeld ebenso scheitern wie Schnitzlers Protagonistinnen.

Dementsprechend konnte dieses Projekt an die in der Schnitzler- sowie Reventlow-Forschung geführte an *Genderfragen* orientierte Debatte anknüpfen und eine textimmanente Interpretation beisteuern, die den subversiven Wert der Romane und Novellen nicht anhand des biografischen Zusammenhangs mit dem Autor bzw. der Autorin bemisst. Daher konnte sich die Analyse auf geschlechterperformative Aspekte der Figurenkonzeption fokussieren. Darüber hinaus könnte eine (mediale)[1173] Erweiterung des Textkorpus zur Ergänzung der Analyseergebnisse sicherlich ebenso ertragreich sein, wie eine Vergrößerung des Untersuchungszeitraums oder eine komparatistische Sicht auf den Untersuchungsgegenstand, die weitere mögliche Tendenzen sichtbar machen könnte. Im begrenzten Umfang dieses Projekts war ein Verweis auf Texte, die ähnliche Phänomene bzw. Themenschwerpunkte behandeln, jedoch ausschließlich impulsartig zu leisten.

Dennoch zeigt die vorliegende Untersuchung die subversive Bedeutung weiblicher Libertinage in den Prosawerken Arthur Schnitzlers und Franziska zu Reventlows deutlich auf. Dass der Wunsch nach Libertinage in Figuren unterschiedlicher bürgerlicher Kontexte zu finden ist, verweist darauf, dass der als natürlich angesehene weibliche ‚Geschlechtscharakter', der schließlich Zurückhaltung und Mäßigung fordert, konstruiert ist. Dieser Aspekt wird dadurch unterstrichen, dass die Protagonistinnen die von ihnen verlangten Eigenschaften immer wieder mittels performativer Akte herstellen müssen, sodass zugleich die Instabilität der an den ‚Geschlechtscharakter' geknüpften Normen evident wird. Die diversen Lösungsstrategien des Konflikts zwischen individuellen Wünschen und gesellschaftlichen Erwartungen entfalten sich dabei in einem recht umfangreichen Spannungsfeld von der Negation des eigenen Begehrens über Legitimierungsstrategien bis hin zu Suizid oder einem Verlassen des bürgerlichen Kontexts zugunsten einer bohèmehaften Umgebung. So wird deutlich, dass weibliche Libertinage stets mit Verlusten verbunden ist: entweder im Zusammenhang mit der Verleugnung des libertinären Begehrens oder in Bezug auf den Verzicht auf eine stabile soziale Einbindung in das Bürgertum.

[1173] Zumindest in Bezug auf Arthur Schnitzlers Werk könnten filmische Adaptionen einbezogen werden.

12 Bibliografie

12.1 Siglenverzeichnis

BG = Schnitzler, Arthur: Frau Bertha Garlan. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner unter Mitarbeit von Anna Lindner und Martin Anton Müller. Berlin, Boston: de Gruyter 2015.

BS = Schnitzler, Arthur: Frau Beate und ihr Sohn. In: Ders.: Casanovas Heimfahrt. Erzählungen 1909-1917. Mit einem Nachwort von Michael Scheffel. Frankfurt a.M.: Fischer 1999. S. 76-154.

EO = Reventlow, F. Gräfin: Ellen Olestjerne. Eine Lebensgeschichte. München: Marchlewski 1903.

SV = Reventlow, Franziska Gräfin zu: Der Selbstmordverein. Novellistischer Roman aus dem Nachlaß. In: Dies.: Gesammelte Werke in einem Bande. Herausgegeben und eingeleitet von Else Reventlow. München: Langen 1925. S. 1087-1227.

TF = Schnitzler, Arthur: Therese. Chronik eines Frauenlebens. 1928. Ungekürzte, nach den ersten Buchausgaben durchgesehene Ausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer 2007.

VPzP = Reventlow, F. Gräfin zu: Von Paul zu Pedro. Amouresken. München: Langen 1912.

12.2 Primärliteratur

Andreas-Salomé, Lou: Die Tarnkappe. In: Amor. Jutta. Die Tarnkappe. Drei Dichtungen. Aus dem Nachlass herausgegeben von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Insel 1981. S. 91-160.

Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Böhlau, Helene: Das Haus zur Flamm'. Roman. In: Dies.: Gesammelte Werke. 4. Bd. Berlin, Wien: Ullstein und Berlin: Fleischel 1915. S. 7-238.

Butler, Judith: Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod. Aus dem Amerikanischen von Reiner Ansén. Mit einem Nachwort von Bettine Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001 (= Edition Suhrkamp 2187; Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche 11).

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann und Martin Stempfhuber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 (= Edition Suhrkamp 1737; Neue Folge 737).

Freud, Sigmund: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. VIII. Bd.: Werke aus den Jahren 1909-1913. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland hg. v. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. 8. Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer 1990. S. 65-91.

Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. V. Bd.: Werke aus den Jahren 1904-1905. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland hg. v. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. 4. Auflage. London: Imago 1942. S. 27-145.

Freud, Sigmund: XXXIII. Vorlesung. Die Weiblichkeit. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. XV. Bd.: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland hg. v. Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris. 5. Auflage. London: Imago 1940. S. 119-145.

Keun, Irmgard: Gilgi – Eine von uns. Roman. Düsseldorf: Claassen 1979.

Kolb, Annette: Die Schaukel. Roman. Mit einem Nachwort von Joseph Breitbach. Frankfurt a.M.: Fischer 1977.

Marie Madeleine: Die rote Rose Leidenschaft. Gedichte und Prosa. Mit 22 Abbildungen der Zeit. Ausgewählt von Sibylle Kaldewey. Mit einem Essay von Alfred Kind. Beigebunden: Alfred Jarry, Bei der Braut; Oskar Panizza, Das Verbrechen in Tavistock-Square. München: Matthes & Seitz 1977. S. 18-19.

Reckwitz, Andreas: Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus. In: Kultursoziologie. Paradigmen – Methoden

– Fragestellungen. Hg. v. Monika Wohlrab-Sahr. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009. S. 179-205.

Reckwitz, Andreas: Die Materialisierung der Kultur. In: Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Hg. v. Friederike Elias, Albrecht Franz, Henning Murmann, Ulrich Wilhelm Weiser. Berlin: de Gruyter 2014 (= Materiale Textkulturen 3). S. 13-29.

Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. In: Ders.: Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie. Bielefeld: transcript 2008. S. 97-130.

Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie 4 (2003). S. 282-301.

Reckwitz, Andreas: Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie. Bielefeld: transcript 2016.

Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In: Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung. Hg. v. Herbert Kalthoff, Stefan Hirschauer und Gesa Lindemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1881). S. 188-209.

Reckwitz, Andreas: Subjekt. Bielefeld: transcript 2008.

Reventlow, Franziska Gräfin zu: Altenburg. In: Dies.: Autobiographisches. Ellen Olestjerne. Roman. Novellen. Schriften. Selbstzeugnisse. Hg. v. Else Reventlow. Mit einem Nachwort von Wolfdietrich Rasch. München, Wien: Langen Müller 1980. S. 239-260.

Reventlow, F. Gräfin: Ellen Olestjerne. Eine Lebensgeschichte. München: Marchlewski 1903.

Reventlow, Franziska Gräfin zu: Der Selbstmordverein. Novellistischer Roman aus dem Nachlaß. In: Dies.: Gesammelte Werke in einem Bande. Herausgegeben und eingeleitet von Else Reventlow. München: Langen 1925. S. 1087-1227.

Reventlow, Franziska Gräfin zu: Gesammelte Werke in einem Bande. Herausgegeben und eingeleitet von Else Reventlow. München: Langen 1925.

Reventlow, F. Gräfin zu: Von Paul zu Pedro. Amouresken. München: Langen 1912.

Schnitzler, Arthur: Agonie. In: Ders.: Anataol. Historisch-kritische Ausgabe. 2. Bd. Hg. v. Evelyne Polt-Heinzl und Isabella Schwentner unter Mitarbeit von Gerhart Hubmann. Berlin, Boston: de Gruyter 2012. S. 967-984.

Schnitzler, Arthur: Frau Beate und ihr Sohn. In: Ders.: Casanovas Heimfahrt. Erzählungen 1909-1917. Mit einem Nachwort von Michael Scheffel. Frankfurt a.M.: Fischer 1999. S. 76-154.

Schnitzler, Arthur: Frau Bertha Garlan. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner unter Mitarbeit von Anna Lindner und Martin Anton Müller. Berlin, Boston: de Gruyter 2015.

Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. Erzählungen. 1909-1917. Mit einem Nachwort von Michael Scheffel. Frankfurt a.M.: Fischer 1999.

Schnitzler, Arthur: Tagebuch. 1879-1892. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft 1987.

Schnitzler, Arthur: Therese. Chronik eines Frauenlebens. 1928. Ungekürzte, nach den ersten Buchausgaben durchgesehene Ausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer 2007.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. München: Matthes & Seitz 1997.

Woolf, Virginia: Ein Zimmer für sich allein. Mit einigen Fotos und Erinnerungen an Virginia Woolf von Louie Mayer. Frankfurt a.M.: Fischer 1982.

12.3 Forschungsliteratur

12.3.1 Monografien, Sammelbände, Zeitschriftenartikel

Allerdissen, Rolf: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bonn: Bouvier 1985 (= Studien zur Literatur der Moderne 11).

Angress, R. K.: Schnitzlers „Frauenroman“ *Therese*. In: Modern Austrian Literature 10 (1977) H. 4/3. S. 265-282.

Appelt, Erna: Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Gouvernanten. Die weiblichen Angestellten Wiens zwischen 1900 und 1934. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1985 (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 22).

Arens, Katherine: Schnitzler and the discourse of gender in *Fin-de-siècle* Vienna. In: A companion to the works of Arthur Schnitzler. Hg. v. Dagmar C. G. Lorenz. Rochester, NY u.a.: Camden House 2003. S. 243-264.

Aust, Hugo: Novelle. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006 (= Sammlung Metzler 256).

Austerschmidt, Anne; Corinna Heipcke, Leonie Wagner: Emanzipationsdiskurse im Vormärz. In: Frauen und Revolution. Strategien weiblicher Emanzipation 1789 bis 1848. Hg. v. Frauen & Geschichte Baden-Württemberg, Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Landeszentrum für politische Bildung Baden-Württemberg. Tübingen: Silberburg 1998. S. 101-133.

Becker-Cantarino, Barbara: Genderforschung und Germanistik. Perspektiven von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne. Berlin: Buchverlag 2010 (= Germanistische Lehrbuchreihe 86).

Beßlich, Barbara: Lebenslügen der „Frau Berta Garlan“ im Medienwechsel. Arthur Schnitzlers Novelle, Max Ophüls’ Hörspiel und Peter Patzaks Film. In: Arthur Schnitzler und der Film. Hg. v. Achim Aurnhammer. Würzburg: Ergon 2010. S. 329-339.

Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen literarischen Sozialisation. Hg. v. Günter Häntzschel. Tübingen: Niemeyer 1986 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 15).

Bissinger, Helene: Die „erlebte Rede“, der „erlebte innere Monolog“ und der „innere Monolog“ in den Werken von Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Diss. Masch. Köln 1953.

Böhning, Antje; Natascha Ueckmann: Fanny zu Reventlow und Rachilde. Erotische Libertinage um 1900. Klagenfurt 1994 (= Literatur und Soziologie 11).

Boner, Georgette: Arthur Schnitzlers Frauengestalten. Zürich: Buchdruckerei Winterthur 1930.

Braun, Christina von: Die Erotik des Kunstkörpers. In: Lulu, Lilith, Mona Lisa ... Frauenbilder der Jahrhundertwende. Hg. v. Irmgard Roebling. Pfaffenweiler: Centaurus 1989 (= Frauen in Geschichte und Gesellschaft 14). S. 1-17.

Brinker-Gabler, Gisela: Der leere Spiegel. Franziska Gräfin zu Reventlows *Ellen Olestjerne*. In: Franziska Gräfin zu Reventlow: Ellen Olestjerne. Frankfurt a.M.: Fischer 1985. S. 239-255.

Brinker-Gabler, Gisela: Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewußtsein und frühe Moderne. In: Deutsche Literatur von Frauen. Hg. v. ders. 2. Bd.: 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. ders. München: Beck 1988. S. 169-205.

Brinker-Gabler, Gisela: Vorwort. In: Franziska Gräfin zu Reventlow: Ellen Olestjerne. Frankfurt a.M.: Fischer 1985. S. 7-10.

Brinker-Gabler, Gisela: Weiblichkeit und Moderne. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begründet von Rolf Grimmiger. 12 Bd. München, Wien 1997-2000; darin 7. Bd.: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890-1918. Hg. v. York-Gothart Mix. München, Wien: Hanser 2000.

Brodska, Oksana: Femme fatale-Thematik in den Werken Arthur Schnitzlers. In: Orbis linguarum 46 (2017). S. 89-99.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Deutsch von Thomas Lindquist. München: Antje Kunstmann 1994.

Bruyker, Melissa de: Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas *Der Verschollene*, Schnitzlers *Therese* und Walsers *Räuber*-Roman. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 616).

Bruyker, Melissa de: Die vielen Minderheitspositionen von Therese in Arthur Schnitzlers Roman *Therese, Chronik eines Frauenlebens*. In: Modern Austrian Literature 39 (2006) H. 2. S. 1-17.

Bussemer, Herrad Ulrike: Bürgerliche Frauenbewegung und männliches Bildungsbürgertum 1860-1880. In: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Zwölf Beiträge. Mit einem Vorwort von Jürgen Kocka. Hg. v. Ute Frevert. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1988 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77). S. 190-205.

Caputo, Antonia Maria: Arthur Schnitzlers späte Werke. Studien zu seiner Erzählkunst. München: Uni-Druck 1982. Zugl. Diss. Ludwig-Maximilians-Univ. München 1982.

Carr, Emory Wesley: Arthur Schnitzler's „Therese: Chronik eines Frauenlebens". Ann Arbor: University Microfilms International. Zugl. Diss. Binghampton 1979.

Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (= Würzbürger Beiträge zur deutschen Philologie 28).

Conti, Christoph: Abschied vom Bürgertum. Alternative Bewegungen in Deutschland vom 1890 bis heute. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984.

Cordes, Melanie: Weibliche Adoleszenz? Die Entwicklungswege von Protagonistinnen in Romanen um 1900 – „Aus guter Familie" von Gabriele Reuter und „Ellen Olestjerne" von Franziska Gräfin zu Reventlow. In: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Hg. von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Heidelberg: Winter 2011 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 280). S. 311-327.

Dangel, Elsbeth: Augenblicke Schnitzlerscher Frauen. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 67 (1991). S. 100-110.

Dangel, Elsbeth: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit. „Therese. Chronik eines Frauenlebens". In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Hg. v. Hartmut Scheible. München: Fink 1981. S. 164-187.

Dangel, Elsbeth: Wiederholung als Schicksal. Arthur Schnitzlers Roman „Therese, Chronik eines Frauenlebens". München: Fink 1985.

Dangel-Pelloquin, Elsbeth: Frau Berta Garlan. Unvermutete Gefühle – ratloses Staunen. In: Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Hg. v. Hee-Ju Kim und Günter Saße. Stuttgart: Reclam 2007. S. 89-100.

Dangel-Pelloquin, Elsbeth: Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler. In: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Hg. v. Konstanze Fliedl. Wien: Picus 2003. S. 120-138.

Degele, Nina: Gender / Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn: Fink 2008.

Dehning, Sonja: Tanz der Feder. Künstlerische Produktivität in Romanen von Autorinnen um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 317).

„Dem Reich der Freiheit werb' ich Bürgerinnen". Die Frauen-Zeitung von Louise Otto. Herausgegeben und kommentiert von Ute Gerhard, Elisabeth Hannover-Drück und Romina Schmitter. Frankfurt a.M.: Syndikat 1980.

Demisch, Heinz: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit 640 Abbildungen. Stuttgart: Urachhaus 1977.

Deutsche Pornographie in der Aufklärung. Hg. von Dirk Sangmeister und Martin Mulsow. Göttingen: Wallstein 2018.

Doppler, Alfred: Der Wandel der Darstellungsperspektive in den Dichtungen Arthur Schnitzlers. Mann und Frau als sozialpsychologisches Problem. In: Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Hg. v. Giuseppe Farese. Bern, Frankfurt a.M., New York: Lang 1985. S. 41-59.

Driver, Beverly R.: Arthur Schnitzler's „Frau Berta Garlan". A Study in Form. In: The Germanic Review 46 (1971) H. 4. S. 285-298.

Dubost, Jean-Pierre: Eros und Vernunft. Literatur und Libertinage. Frankfurt a.M.: Athenäum 1988.

Duden, Barbara: Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. In: Theorie – Geschlecht – Fiktion. Mit Beiträgen von Christina von Braun, Barbara Duden, Cornelia Klinger, Birge Krondorfer, Bettine Menke, Eva Meyer, Annemarie Pieper, Marianne Schuller, Edith Seifert, Gerburg Treusch-Dieter, Sigrid Weigel, Brigitte Weisshaupt. Hg. v. Nathalie Amsturz und Martina Kuoni. Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1994. S. 153-166.

Eden, Wiebke: „Das Leben ist ein Narrentanz". Weiblicher Narzißmus und literarische Form im Werk Franziska zu Reventlows. Pfaffenweiler: Centaurus 1998.

Egbringhoff, Ulla: Franziska zu Reventlow. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

Eicher, Thomas: „Interessieren Sie sich auch für Bilder?" Visualität und Erzählen in Arthur Schnitzlers *Frau Berta Garlan*. In: Literatur für Leser (1993) H. 1. S. 44-57.

Eilert, Heide: Nachwort. „Meine absolute Freiheit und mein Leben für mich": Die gelebte Emanzipation der Franziska zu Reventlow. In: Franziska zu Reventlow: Von Paul zu Pedro. Amouresken. Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Franziska zu Reventlow, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen von Heide Eilert. München: Goldmann 1994. S. 89-108.

Eisserer, Elisabeth: Arthur Schnitzler als Seelenforscher in den Novellen. Wien: 1950.

Elias, Friederike; Albrecht Franz; Henning Murmann; Ulrich Wilhelm Weiser: Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge. In: Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Hg. v. dens. Berlin: de Gruyter 2014 (= Materiale Textkulturen 3). S. 3-12.

Faber, Richard: Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1993 (= Europäische Studien. Literatur – Musik – Kunst im historischen Kontext 3).

Faber, Richard: Männerrunde mit Gräfin. Die „Kosmiker" Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow. Mit einem Nachdruck des „Schwabinger Beobachters". Frankfurt a.M.: Lang 1994 (= Forschungen zu Literatur- und Kulturgeschichte 38).

Fehlberg, Kathrin: Gelenkte Gefühle. Literarische Strategien der Emotionalisierung und Sympathielenkung in den Erzählungen Arthur Schnitzlers. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2014. Zugl. Diss. Univ. Marburg 2013.

Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung. Bielefeld: transcript 2012 (= Edition Kulturwissenschaft 10).

Fitzon, Thorsten: Schwellenjahre – Zeitreflexion im Altersnarrativ. Arthur Schnitzlers Erzählung *Frau Beate und ihr Sohn*. In: Alterszäsuren. Zeit und Lebensalter in Literatur, Theologie und Geschichte. Hg. v. Thorsten Fitzon, Sandra Linden, Kathrin Liess und Dorothee Elm. Berlin, Boston: de Gruyter 2012. S. 404-432.

Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam 2005.

Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1997 (= Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur 42).

Fliedl, Konstanze: Nachwort. In: Arthur Schnitzler: Frau Berta Garlan. Hg. v. Konstanze Fliedl. Stuttgart: Reclam 2006. S. 181-214.

Fliedl, Konstanze: Verspätungen. Schnitzlers „Therese" als Anti-Trivialroman. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 33 (1989). S. 323-347.

Forssell, Louise: Schurken und Retter. Männlichkeitsbilder bei Franziska zu Reventlow. In: Studia neophilologica 82 (2010) H. 1. S. 100-108.

Frevert, Ute: Einleitung. In: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Zwölf Beiträge. Mit einem Vorwort von Jürgen Kocka. Hg. v. Ute Fre-

vert. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1988 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77). S. 11-16.

Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986 (= Neue Historische Bibliothek 184).

Frevert, Ute: Geschlechter-Identitäten im deutschen Bürgertum des 19. Jahrhunderts. In: Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3. Hg. v. Aleida Assmann und Heidrun Friese. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998. S. 181-216.

Frevert, Ute: „Mann und Weib, und Weib und Mann". Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München: Beck 1995.

Frevert, Ute: Soldaten, Staatsbürger. Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit. In: Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne. Hg. v. Thomas Kühne. Frankfurt a.M.: Campus 1996 (= Geschichte und Geschlechter 14). S. 69-87.

Frevert, Ute; Heinz-Gerhard Haupt: Einführung. Der Mensch des 19. Jahrhunderts. In: Der Mensch des 19. Jahrhunderts. Hg. v. Ute Frevert und Heinz-Gerhard Haupt. Frankfurt a.M.: Campus 1999. S. 9-18.

Friedrich, Hans-Edwin: Pornographie in der deutschen Literatur. Problemaufriss und Forschungsperspektiven. In: Pornographie in der deutschen Literatur. Texte, Themen, Institutionen. Hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Sven Hanuschek und Christoph Rauen. München: belleville 2016. S. 277-375.

Fritz, Helmut: Die erotische Rebellion. Das Leben der Franziska Gräfin zu Reventlow. Frankfurt a.M.: Fischer 1980.

Fromm, Waldemar: Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Boheme. In: München lesen. Beobachtungen einer erzählten Stadt. Hg. v. Simone Hirmer, Marcel Schellong. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 47-62.

Gay, Peter: Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter. Aus dem Englischen von Holger Fließbach. München: Beck 1986.

Gerhard, Ute: Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789. München: Beck 2009.

Gerhard, Ute: Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung. Unter Mitarbeit von Ulla Wischermann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

Gerhard, Ute: Verhältnisse und Verhinderungen. Frauenarbeit, Familie und Rechte der Frauen im 19. Jahrhundert. Mit Dokumenten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.

Gilbert, Karin Daniela: The Erotic Triangle in Schnitzler. A Study of Selected Narratives. 1990. Zugl. Diss. Univ. Harvard 1990.

Gnüg, Hiltrud: Der erotische Roman. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2002.

Gnüg, Hiltrud: Erotisch-emanzipierte Entwürfe. Schriftstellerinnen um die Jahrhundertwende. In: Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl. Hg. v. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler 1999. S. 445-463.

Górny, Justyna: Von der Novellistik zur Equilibristik. Literaturkritische Wahrnehmung der Prosa von Franziska zu Reventlow von ihrem Debüt als Romanautorin 1904 bis 1927. In: Convivium (2007). S. 79-93.

Gross, Gabrielle: Der Neid der Mutter auf die Tochter. Ein weibliches Konfliktfeld bei Fontane, Schnitzler, Keyserling und Thomas Mann. Bern: Lang 2002 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1822). Zugl. Diss. Univ. Zürich 2001.

Günter, Manuela: Weibliche Autorschaft und Avantgarde(n). Der ‚Fall' Franziska zu Reventlow. In: Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und bildende Kunst um 1900. Hg. v. Hartmut Kircher, Maria Kłańska und Erich Kleinschmidt. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002. S. 211-228.

Gutjahr, Ortrud: Franziska zu Reventlows *Ellen Olestjerne*. Größenphantasien im Bohème-Roman. In: Größenphantasien. Hg. v. Johannes Cremerius, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Wolfram Mauser und Carl Pietzcker. Besorgt von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (= Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 18). S. 254-270.

Gutjahr, Ortrud: Jugend als Epochenthema um 1900. In: Adoleszenz. Hg. v. Johannes Cremerius, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Wolfram Mauser, Carl Pietzcker. Besorgt von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 16). S. 117-148.

Gutsch, Jürgen; Irene Weiser: Zu dieser Ausgabe. In: F. Gräfin zu Reventlow: „Wir sehen uns ins Auge, das Leben und ich“. Tagebücher 1895-1910. Aus dem Autograph textkritisch neu herausgegeben und kommentiert von Irene Weiser und Jürgen Gutsch. Passau: Stutz 2007. S. 9-28.

Gutt, Barbara: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin: Spiess 1978.

Haberich, Max: Arthur Schnitzler und Jakob Wassermann. Konflikte deutsch-jüdischer Identitäten. In: Textschicksale. Das Werk Arthur Schnitzlers im Kontext der Moderne. Hg. v. Wolfgang Lukas und Michael Scheffel. Berlin, Boston: de Gruyter 2017. S. 123-138.

Haberich, Max: „Ich habe einfach … getan, was ich für das Richtige hielt“. Die Entwicklung von Arthur Schnitzles Stellung zur „Judenfrage“ von „Der Weg ins Freie“ (1908) bis zu „Professor Bernhardi“ (1912). In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 24 (2011-2012). S. 47-65.

Hammerstein, Katharina von: Ego-Dokumente als politische Stimmen zwischen Vormärz und 1918. Louise Aston, Hedwig Dohm, Franziska zu Reventlow. In: Schwellenüberschreitungen. Politik in der Literatur von deutschsprachigen Frauen 1780-1918. Hg. v. Caroline Bland und Elisa Müller-Adams. Bielefeld: Aisthesis 2007. S. 198-208.

Hammerstein, Katharina von: Politisch ihrer selbst zum Trotz. In: Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle. Hg. v. Karin Tebben. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1999. S. 290-312.

Hammerstein, Katharina von: Sich MitSprache erschreiben. Selbstzeugnisse als politische Praxis schreibender Frauen, Deutschland 1840-1919. Heidelberg: Winter 2013.

Häntzschel, Günter: Einleitung. In: Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen literarischen Sozialisation. Hg. v. dems. Tübingen: Niemeyer 1986 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 15). S. 1-43.

Hardach-Pinke, Irene: Die Gouvernante. Geschichte eines Frauenberufs. Frankfurt a.M.: Campus 1993.

Hauch, Gabriela: Nichtswürdig – emanzipiert – geliebt. Geschlechtsspezifische Aktionen und Diskurse in den Revolutionen 1848/49. In: Frauen und Revolution. Strate-

gien weiblicher Emanzipation 1789 bis 1848. Hg. v. Frauen & Geschichte Baden-Württemberg, Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Landeszentrum für politische Bildung Baden-Württemberg. Tübingen: Silberburg 1998. S. 33-57.

Haupt, Heinz-Gerhard: Männliche und weibliche Berufskarrieren im deutschen Bürgertum in der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts. In: Geschichte und Gesellschaft 18 (1992) H. 1. S. 143-160.

Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere" – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen. Hg. v. Werner Conze. Stuttgart: Klett 1976 (= Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte 21). S. 363-393.

Hausen, Karin: „… eine Ulme für das schwanke Efeu". Ehepaare im deutschen Bildungsbürgertum. Ideale und Wirklichkeit im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Zwölf Beiträge. Mit einem Vorwort von Jürgen Kocka. Hg. v. Ute Frevert. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1988 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77). S. 85-117.

Heimerl, Joachim: Arthur Schnitzler. Zeitgenossenschaft der Zwischenwelt. Frankfurt a.M.: Lang 2012.

Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990.

Hinck, Valeria: Träume bei Arthur Schnitzler (1862-1931). Köln: Kohlhauer 1986 (= Kölner medizinhistorische Beiträge. Arbeiten der Forschungsstelle des Instituts für Geschichte und Medizin der Universität zu Köln 43). Zugl. Diss. Univ. Köln 1986.

Hobsbawm, Eric J.: Kultur und Geschlecht im europäischen Bürgertum 1870-1914. In: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Zwölf Beiträge. Mit einem Vorwort von Jürgen Kocka. Hg. v. Ute Frevert. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1988 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77). S. 175-189.

Hock, Lisabeth M.: The Melancholy (Pro)creation of Franziska zu Reventlow and Gabriele Reuter. In: Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature & Culture 23 (2007). S. 102-125.

Hubmann, Gerhard; Isabella Schwentner: Vorbemerkung. In: Arthur Schnitzler: Frau Bertha Garlan. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner unter Mitarbeit von Anna Lindner und Martin Anton Müller. Berlin, Boston: de Gruyter 2015. S. 1-17.

Huerkamp, Claudia: Die Lehrerin. In: Der Mensch des 19. Jahrhunderts. Hg. v. Ute Frevert und Heinz-Gerhard Haupt. Frankfurt a.M.: Campus 1999. S. 176-200.

Jandl, Ernst: Die Novellen Arthur Schnitzlers. Diss. Masch. Wien 1950.

Joest, Mechthild; Martina Nieswandt: Das Lehrerinnen-Zölibat im Deutschen Kaiserreich. Die rechtliche Situation der unverheirateten Lehrerinnen in Preußen und die Stellungnahmen der Frauenbewegung zur Zölibatsklausel. In: Die ungeschriebene Geschichte. Historische Frauenforschung. Dokumentation des 5. Historikerinnentreffens in Wien, 16. bis 19. April 1984. Hg. v. Beatrix Bechtel u.a. Himberg bei Wien: Wiener Frauenverlag 1984 (= Frauenforschung 3). S. 251-258.

Jost, Vera: Fliegen oder fallen. Prostitution als Thema in Literatur von Frauen im 20. Jahrhundert. Königstein/Taunus: Helmer 2002.

Jud, Silvia: Arthur Schnitzler, ‚Frau Berta Garlan‘ (1901). In: Erzählkunst der Vormoderne. Hg. v. Rolf Tarot. Unter Mitarbeit von Gabriela Scherer. Bern u.a.: Lang 1996 (= Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst 11). S. 417-447.

Kaloyanova-Slavova, Ludmila: Übergangsgeschöpfe. Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Helene Böhlau und Franziska von Reventlow. New York: Lang 1998 (= Women in German Literature 2).

Kanz, Christine: Zwischen sexueller Befreiung und misogyner Mutteridealisierung: Psychoanalyserezeption und Geschlechterkonzeptionen in der literarischen Moderne (Lou Andreas-Salomé, Franziska zu Reventlow, Erich Mühsam, Otto Gross). In: Anarchismus und Psychoanalyse zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Kreis um Erich Mühsam und Otto Gross. Elfte Erich-Mühsam-Tagung in Malente, 2. - 4. Juni 2000. Hg. v. Erich-Mühsam-Gesellschaft. Lübeck: Erich-Mühsam-Gesellschaft 2000 (= Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft 19). S. 101-124.

Karsten, Arne: Ein Urbild *Fräulein Elses*? Das Leben und Sterben der Stephanie Bachrach (1887-1917). In: Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in den 1920er Jahren. Hg. v. Andreas Blödorn, Christof Hamann und Christoph Jürgensen. Göttingen: Wallstein 2018. S. 204-213.

Kaufmann, Eva: Zum Verhältnis von Fiktion, autobiografischer Darstellung und Biografie. Franziska Gräfin zu Reventlow. In: Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegungen. Hg. v. Margrid Bircken, Marianne Lüdecke, Helmut Peitsch. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2010. S. 147-167.

Keck, Annette: Postmoderne Lebenskünste? Von Reventlow über Jelinek ins 21. Jahrhundert. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Hg. v. Peter Wiesinger. 62. Bd.: Geschlechterforschung und Literaturwissenschaft. Hg. v. Walter Erhart, Marlies Janz und Margret Littler. Frankfurt a.M. u.a.: 2002. S. 161-166.

Kimpel, Harald; Johanna Werckmeister: Die Schöne als das Biest: Zur Ikonographie der Sphinx. In: Don Juan und Femme fatale. Hg. v. Helmut Kreuzer. München: Fink 1994. S. 117-126.

Kiwit, Wolfram: „Sehnsucht nach meinem Roman“. Arthur Schnitzler als Romancier. Bochum: Winkler 1991.

Kliewer, Annette: Geistesfrucht und Leibesfrucht. Mütterlichkeit und „weibliches Schreiben“ im Kontext der ersten bürgerlichen Frauenbewegung. Pfaffenweiler: Centaurus 1993 (= Thetis – Literatur im Spiegel der Geschlechter 4).

Klose, Hans-Ulrich: Schnitzlers „Frau Berta Garlan“ und „Frau Beate und ihr Sohn“. In: Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk. Hg. v. Hans-Ulrich Lindken. Frankfurt a.M.: Lang 1984 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I Deutsche Sprache und Literatur 754). S. 98-100.

Klüger, Ruth: Nachwort. In: Arthur Schnitzler: Therese. Chronik eines Frauenlebens. Mit einem Nachwort von Ruth Klüger. Frankfurt a.M.: Fischer 2000. S. 305-321.

Klüger, Ruth: Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen. Vortrag vom 25. Mai 2000. Mit einem Vorwort von Hubert Christian Ehalt. Wien: Picus 2001 (= Wiener Vorlesungen im Rathaus 79).

Klüger, Ruth: Schnitzlers ‚Therese‘ – ein „Frauenroman“. In: Dies.: Frauen lesen anders. Essays. München: dtv 1996. S. 35-62.

Knorr, Herbert: Experiment und Spiel – Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers. Frankfurt a.M.: Lang 1988 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1020).

Koebner, Thomas: Casanovas Wiederkehr. In: Akten des internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Hg. v. Giuseppe Farese. Bern: Lang 1985 (= Jahrbuch für internationale germanistische Reihe A. Kongressberichte 13). S. 127-136.

Kollek, Caren: Literarische Selbstfindungsprozesse um 1900. Personen-, Erotik- und Moralkonzeption in Erzähltexten von Arthur Schnitzler, Eduard von Keyserling und Hermann Sudermann. Kiel: Ludwig 2011 (= Geist und Wissen 14).

Körner, Josef: Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea 1921.

Kosnick, Kira: Einführung. In: Klassikerinnen feministischer Theorie: Grundlagentexte. 2. Bd.: 1920-1985. Herausgegeben und kommentiert von Ulla Wischermann, Susanne Rauscher und Ute Gerhard. Königstein/Taunus: Helmer 2010 (= Frankfurter Feministische Texte. Sozialwissenschaften 13). S. 230-236.

Kraß, Andreas: Judith Butler (*1956). In: Klassikerinnen feministischer Theorie: Grundlagentexte ab 1986. 3. Bd. Hg. v. Marianne Schmidbaur, Helma Lutz und Ulla Wischermann. Sulzbach am Taunus: Helmer 2013 (= Frankfurter Feministische Texte. Sozialwissenschaften 15). S. 39-45.

Kreuzer, Helmut: Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung. Stuttgart: Metzler / Poeschel 1968.

Kubitschek, Brigitta: Franziska Gräfin zu Reventlow. 1871 - 1918. Ein Frauenleben im Umbruch – Studien zu einer Biographie. Prien/Chiemsee: Brigitta Kubitschek 1994. Zugl. Diss. Univ. München 1993.

Kuhlmann, Anne: Die Amazone im Salon. Frauenbilder und Revolutionsdarstellung bei Louise Aston. In: Literatur und Politik in der Heine-Zeit. Die 48er Revolution in Texten zwischen Vormärz und Nachmärz. Hg. v. Hartmut Kircher und Maria Kłańska. Köln: Böhlau 1998. S. 123-136.

Kühne, Thomas: Männergeschichte als Geschlechtergeschichte. In: Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne. Hg. v. Thomas Kühne. Frankfurt a.M.: Campus 1996 (= Geschichte und Geschlechter 14). S. 7-30.

Kühne, Thomas: Staatspolitik, Frauenpolitik, Männerpolitik; Politikgeschichte als Geschlechtergeschichte. In: Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven. Mit Beiträgen von Karin Hausen, Lynn Hunt, Thomas Kühne, Gianna Pomata und Helmut Puff. Hg. v. Hans Medick, Anne-Charlotte Trepp. Göttingen: Wallstein 1998 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 5). S. 171-231.

Kündig, Maya: Arthur Schnitzlers „Therese“. Erzähltheoretische Analyse und Interpretation. Bern: Lang 1991 (= Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst 5). Zugl. Diss. Univ. Zürich 1990/1991.

Kunisch, Hans-Peter: Gefährdete Spiegel. Körper in Texten der frühen Moderne (1890-1930): Musil – Schnitzler – Kafka. Frankfurt a.M.: Lang 1996 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1560). Zugl. Diss. Univ. München 1994.

Lange-Kirchheim, Astrid: Trauma bei Arthur Schnitzler – zu seiner Monolognovelle „Fräulein Else“. In: Trauma. Hg. v. Wolfram Mauser, Carl Pietzcke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche 19). S. 109-149.

Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. 3., durchgesehene Auflage. Wien: Passagen 2013.

Le Rider, Jacques: Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus. Mit der Erstveröffentlichung der „Rede auf Otto Weininger“ von Heimito von Doderer. Übersetzt aus dem Französischen und bearbeitet von Dieter Hornig. Wien, München: Löcker 1985.

Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers. Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933. Paderborn: Igel 1995 (= Literatur- und Medienwissenschaft 39). Zugl. Diss. Techn. Hochsch Aachen 1994.

Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München: dtv 1997.

Lennox, Sara: Feministische Aufbrüche – Impulse aus den USA. In: Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl. Hg. v. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler 1999. S. 559-573.

Levene, Michael: Erlebte Rede in Schnitzler's *Frau Berta Garlan*. In: Robert Musil and the literary landscape of his time. Papers of an International Symposium held at the University of Salford, July 1990. Hg. v. Hannah Hickmann. Department of Modern Languages: University of Salford 1991. S. 228-246.

Leventhal, Jean H.: Echoes in the Text. Musical Citation in German Narratives from Theodor Fontane to Martin Walser. New York u.a.: Lang 1995 (= Studies in Modern German Literature 64).

Leyh, Valérie: Geräusch, Gerücht, Gerede. Formen und Funktionen der Fama in Erzähltexten Theodor Storms und Arthur Schnitzlers. Berlin: Schmidt 2016 (= Husumer Beiträge zur Storm-Forschung 11).

Liebs, Elke: Die Schwierigkeit eine gute Tochter zu sein. Franziska von Reventlow, *Ellen Olestjerne*; Adelheid Popp, *Jugend einer Arbeiterin*; Lena Christ, *Erinnerungen einer Überflüssigen*. In: Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hg. v. Helga Kraft und Elke Liebs. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993. S. 173-191.

Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler 1995 (= Sammlung Metzler 285).

Lindhoff, Lena: Zwischen Hysterie und Androgynie. (Post-)Feministische Perspektiven und weibliche Autorpositionen am Beispiel von Ingeborg Bachmann und Gertrude Stein. In: Das Geschlecht der Zukunft. Frauenemanzipation und Geschlechtervielfalt. Hg. v. Sybille Becker, Gesine Kleinschmit, Ilona Nord, Gury Schneider-Ludorff. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer 2000. S. 93-115.

Low, David S.: *Therese. Chronik eines Frauenlebens*. Reflections on Schnitzler's „other novel". In: Modern Austrian Literature 25 (1992) H. 3/4. S. 199-213.

Lühe, Irmela von der: Mythos zu Lebzeiten? Selbst- und Fremdbilder in den Briefen und Briefromanen Franziska zu Reventlows. In: Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes. Hg. v. Anita Runge. Stuttgart: Metzler 1991. S. 125-146.

Lukas, Wolfgang: Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1996 (= Münchner Universitäts-Schriften 41).

Mattedi, Cristina: Arthur Schnitzlers Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“. Eine Interpretation. Phil. Diss. Innsbruck 1979.

Mayer, Gerhart: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 1992.

Meyer, Anne-Rose: Jenseits der Norm. Aspekte der Bohèmedarstellung in der französischen und deutschen Literatur 1830-1910. Bielefeld: Aisthesis 2001.

Meyer, Imke: Männlichkeit und Melodram. Arthur Schnitzlers erzählende Schriften. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Michael, Nancy C.: Elektra and Her Sisters. Three Female Characters in Schnitzler, Freud and Hofmannsthal. New York: Lang 2001 (= Austrian Culture 11).

Mihajlovic, Julia: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“. Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers. In: Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Hg. v. Corinna Schlicht. Oberhausen: Laufen 2004. S. 116-127.

Mogge-Grotjahn, Hildegard: Gender, Sex und Gender Studies. Eine Einführung. Freiburg im Breisgau: Lambertus 2004.

Möhrmann, Renate: Die andere Frau. Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger-Revolution. Stuttgart: Metzler 1977.

Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Hg. v. Renate Möhrmann. Unter Mitarbeit von Barbara Mrytz. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996. S. 71-91.

Möhrmann, Renate: Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment. In: Diskussion Deutsch 13 (1982). S. 507-517.

Moser, Karin: Kein Weg führt zurück. Drei Frauen am Scheideweg: Berta, Emma und Mizzi. In: Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Hg. v. Thomas Ballhausen, Barbara Eichinger, Karin Moser, Frank Stern. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006. S. 169-293.

Müller, Heidy Margrit: Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935. München: Iudicium 1991.

Muslow, Martin: Vorwort. In: Ders.: Die unanständige Gelehrtenrepublik. Wissen, Libertinage und Kommunikation in der Frühen Neuzeit. Stuttgart: Metzler 2007. S. VII-XI.

Nave-Herz, Rosemarie: Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland. 4., völlig überarb. u. erw. Aufl. Hannover: Niedersächsische Landeszentrale für Politische Bildung 1993.

Neuse, Werner: „Erlebte Rede“ und „Innerer Monolog“ in den erzählenden Schriften Arthur Schnitzlers. In: Publications of the Modern Language Association of America 49 (1934). S. 327-355.

Neymeyr, Barbara: Libido und Konvention. Zur Problematik weiblicher Identität in Arthur Schnitzlers Erzählung *Frau Berta Garlan*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 41 (1997). S. 329-368.

Oei, Bernd: Eros und Thanatos. Philosophie und Wiener Melancholie in Arthur Schnitzlers Werk. Freiburg: Centaurus 2013 (= Sprach- und Literaturwissenschaft 42).

Ohl, Hubert: Temporales Alibi. Zeit und Identität in der erzählenden Prosa Arthur Schnitzlers. In: Hofmannsthal Jahrbuch 5 (1997). S. 251-291.

Oosterhoff, Jenneke A.: Die Männer sind infam, solang sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers. Tübingen: Stauffenburg 2000.

Opfermann, Susanne: Einführung. In: Klassikerinnen feministischer Theorie: Grundlagentexte. 2. Bd.: 1920-1985. Herausgegeben und kommentiert von Ulla Wischermann, Susanne Rauscher und Ute Gerhard. Königstein/Taunus: Helmer 2010 (= Frankfurter Feministische Texte. Sozialwissenschaften 13). S. 304-310.

Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin: Schmidt 1998.

Paetzke, Iris: Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen: Francke 1992 (= Edition Orpheus. Beiträge zur deutschen und vergleichenden Literaturwissenschaft 7).

Palmier, Jean-Michel: Otto Weininger, Wien und die Moderne. In: Otto Weiniger. Werk und Wirkung. Hg. v. Jacques Le Rider, Norbert Leser. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984.

Pechota, Cornelia: Frauen und Frauenliteratur. In: Fin de Siècle. Epochen – Autoren – Werke. Hg. v. Johannes G. Pankau. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2013. S. 37-54.

Pechriggl, Alice: Eros. Wien: Facultas 2009.

Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987 (= Sammlung Metzler. Realien zur Literatur 239).

Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1987.

Petrowski, Andrejs: Weltverschlinger, Manipulatoren und Schwärmer. Problematische Individualität in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter 2002 (= Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 15).

Planck, Max u.a.: Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium. In: Femme Fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Hg. v. Gerd Stein. Frankfurt a.M.: Fischer 1985 (= Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts 3). S. 210-225.

Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt a.M: Fischer 1998.

Polt-Heinzl, Evelyn: Korrespondenz in Sachen Liebe – Organisationsstrukturen der Heimlichkeit. In: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Hg. v. Konstanze Fliedl. Wien: Picus 2003. S. 240-261.

Prange, Peter: Das Paradies im Boudoir. Glanz und Elend der erotischen Libertinage im Zeitalter der Aufklärung. Marburg: Hitzeroth 1990.

Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München: Hanser 1963.

Prokop, Ulrike: Weiblicher Lebenszusammenhang. Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

Püschel, Ursula: Jugendstil-Erotik. Franziska Reventlow. In: Dies.: Mit allen Sinnen. Frauen in der Literatur. Essays. Halle-Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1980. S. 85-111.

Püschel, Ursula: Versuch, etwas über das literarische Selbstverständnis der F. R. in Erfahrung zu bringen. In: Franziska Gräfin zu Reventlow: Der Selbstmordverein. Zwei kleine Romane und drei Aufsätze. Hg. v. Ursula Püschel. Berlin: Verlag der Nation 1991. S. 273-297.

Püschel, Ursula: Zu dieser Ausgabe. In: Franziska Gräfin zu Reventlow: Der Selbstmordverein. Zwei kleine Romane und drei Aufsätze. Hg. v. Ursula Püschel. Berlin: Verlag der Nation 1991.

Quester, Yong-Mi: Frivoler Import. Die Rezeption freizügiger französischer Romane in Deutschland (1730-1800). Mit einer kommentierten Übersetzungsbibliographie. Tübingen: Niemeyer 2006.

Reik, Theodor: Arthur Schnitzler als Psycholog. Mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Bernd Urban. Frankfurt a.M.: Fischer 1993.

Reinsberg, Carola: Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland. 2., unv. Aufl. München: Beck 1993.

Reitani, Luigi: Arthur Schnitzler in den zwanziger Jahren: Der Dichter einer „versunkenen" Welt? In: Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Hg. v. Primus-Heinz Kucher. Bielefeld: Aisthesis 2007. S. 145-152.

Remmler, Helmut: Das Geheimnis der Sphinx. Archetyp für Mann und Frau. Mit 23 Abbildungen. 2., überarbeitete Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995.

Reschenberg-Rouzdar, Joke: Franziska Gräfin zu Reventlow. Partizipationschancen und -grenzen einer Frauenliteratur in der Schwabinger Bohème der Jahrhundertwende. Klagenfurt: Institut für interdisziplinäre Forschung und Fortbildung 1994 (= Literatur und Soziologie 10).

Reventlow, Else: Hinweis. In: Franziska Gräfin zu Reventlow: Romane. Von Paul zu Pedro. Herrn Dames Aufzeichnungen. Der Geldkomplex. Der Selbstmordverein. Hg. v. Else Reventlow. München, Wien: Langen Müller 1976. S. 359.

Reventlow, Else: Vorwort. In: Franziska Gräfin zu Reventlow: Gesammelte Werke in einem Bande. Herausgegeben und eingeleitet von Else Reventlow. München: Langen 1925.

Reventlow, Else: Vorwort. In: Franziska Gräfin zu Reventlow: Romane. Von Paul zu Pedro. Herrn Dames Aufzeichnungen. Der Geldkomplex. Der Selbstmordverein. Hg. v. Else Reventlow. München, Wien: Langen Müller 1976. S. 5-7.

Rey, William Henry: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin: Schmidt 1968.

Richter-Schröder, Katrin: Feministischer Fort-Schritt? Weibliche Ästhetik und poststrukturalistische Literaturtheorie. In: Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft. Hg. v. Karin Fischer, Eveline Kilian, Jutta Schönberg. Tübingen: Attempto 1992. S. 48-65.

Roosen, Claudia: „Helden der Krise" in den Erzählungen Arthur Schnitzlers. Frankfurt a.M.: Lang 1994 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 1443).

Rose, Ingrid Barbara: Social Stereotypes and Female Actualities. A Dimension of Selected Works by Fontane, Hauptmann, Wedekind, and Schnitzler. Ann Arbor, London: University Microfilms International 1980. Zugl. Diss. Masch. Univ. Princeton 1975.

Rosenbaum, Heidi: Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

Roşu, Petra-Melitta: Frauenbilder in der österreichischen literarischen Moderne. Hamburg: Kovač 2013 (= POETICA. Schriften zur Literaturwissenschaft 123). Zugl. Diss. Univ. Temeswar 2011.

Rumpold, Andrea: Sexuelle Attraktion – gespielte Tugend. Die erotische Ausstrahlung von Schnitzlers Frauenfiguren in ‚Frau Berta Garlan' und ‚Der Weg ins Freie'. In: Austriaca 19 (1994) H. 39. S. 89-100.

Saxer, Sibylle: Die Sprache der Blicke verstehen. Arthur Schnitzlers Poetik des Augen-Blicks als Poetik der Scham. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2010 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura 48).

Schaps, Regina: Tragik und Erotik – Kultur der Geschlechter: Franziska Gräfin zu Reventlow als „moderne Hetäre". In: Kulturtypen, Kulturcharaktere. Träger, Stifter und Mittler von Kultur. Hg. v. Wolfgang Lipp. Berlin: Reimer 1987 (= Schriften zur Kultursoziologie 7).

Scheffel, Michael: Formen ‚episodischen Erzählens' oder: Zwei Lebensgeschichten vom ‚Frauenglück' in Romanen von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen und Arthur Schnitzler. In: Euphorion 111 (2017) H. 2. S. 225-246.

Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Hartmut Scheible. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976.

Scheible, Hartmut: Einleitung. In: Mythos Casanova. Texte von Heine bis Buñuel. Hg. von Hartmut Scheible. Leipzig: Reclam 2003. S. 9-34.

Schlicht, Corinna: Ehe, Körper, Selbstbestimmung. Geschlechternarrative in Briefromanen von Sophie von La Roche, Sophie Mereau und Franziska zu Reventlow. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 48 (2015) H. 1/2. S. 69-87.

Schmidt, Jochen: Der einsame Weg. Vereinsamung und Entgrenzungsdrang als Symptome der Décadence. In: Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Hg. v. Hee-Ju Kim und Günter Saße. Stuttgart: Reclam 2007. S. 117-133.

Schmidt, Willa Elizabeth: The Changing Role of Women in the Works of Arthur Schnitzler. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms 1974. Zugl. Diss. Univ. Wisconsin 1974.

Schmitz, Oscar A. H.: Don Juan und Casanova. In: Mythos Casanova. Texte von Heine bis Buñuel. Hg. von Hartmut Scheible. Leipzig: Reclam 2003. S. 102-104.

Schößler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin: Akademie Verlag 2008.

Schüppen, Franz: Arthur Schnitzlers „Therese“ als ein Roman von Schuld und Sühne. Eine Skizze. In: Die Seele ... ist ein weites Land. Kritische Beiträge zum Werk Arthur Schnitzlers. Hg. v. Joseph P. Strelka. Bern u.a.: Lang 1997. S. 131-148.

Schwarz, André: Lustvolles Verschweigen und Enthüllen. Eine Poetik der Darstellung sexuellen Handelns in der Literatur der Wiener Moderne. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2012. Zugl. Diss.: Univ. Marburg 2011.

Smith, Emma E.: Dawning self-awareness: Female characters between submission and dominance in Schnitzler’s Komödie der Verführung. In: Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. Hg. v. Ian Foster, Florian Krobb. Bern: Lang 2002. S. 173-183.

Smith Allen, Julie Kalani: Self-fashioning and gender construction in Franziska zu Reventlow’s *Amouresken*. In: Focus on German Studies 8 (2001). S. 17-34.

Specht, Richard: Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie. Berlin: Fischer 1922.

Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 bis 1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München: Beck 2004.

Spycher-Braendli, Peter: Gestaltungsprobleme in der Novellistik Arthur Schnitzlers. Bern: K. J. Wyss Erben AG 1971. Zugl. Diss. Univ. Zürich 1971.

Stauffer, Isabelle: Frauen in Hosenrollen: Die *Femme Dandy* zum Beispiel. In: Entwürfe. Zeitschrift für Literatur 41 (2005).

Stauffer, Isabelle: Transgressive Inszenierungen von Geschlecht bei Annette Kolb und Franziska zu Reventlow. In: Schwellenüberschreitungen. Politik in der Literatur von

deutschsprachigen Frauen 1780 - 1918. Hg. v. Caroline Bland und Elisa Müller-Adams. Bielefeld: Aisthesis 2007. S. 99-116.

Stauffer, Isabelle: Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts in Fin de Siècle. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008.

Stauffer, Isabelle: Zur Oberflächlichkeit literarischer Figuren des Fin de siècle. In: Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Hg. v. Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa M. Haeseli, Ursula von Keitz, Valeska von Rosen, Jenny Schrödl, Isabelle Stauffer, Marie Theres Stauffer. Zürich, Berlin: diaphanes 2008. S. 255-267.

Stauffer, Isabelle; Susanne Balmer: Ästhetisch oder politisch? Autorinnen im Umfeld der ersten Frauenbewegung. In: Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich. 13 (2005). S. 85-102.

Stephan, Inge: „Bilder und immer wieder Bilder …“ Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In: Dies.; Sigrid Weigel: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument 1983 (= Argument-Sonderband 96; Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 6). S. 15-34.

Stephan, Inge; Sigrid Weigel: Vorwort. Feministische Literaturwissenschaft. Auf der Suche nach der „verborgenen Frau“. In: Dies.: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument 1983 (= Argument-Sonderband 96; Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 6). S. 5-14.

Stoehr, Irene: „Organisierte Mütterlichkeit“. Zur Politik der deutschen Frauenbewegung um 1900. In: Frauen suchen ihre Geschichte. Historische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Karin Hausen. München: Beck 1987 (= Beck’sche Reihe 276). S. 225-253.

Stuby, Anna Maria: Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992. Zugl. Diss. Univ. Bremen (= Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur).

Swales, Martin: Arthur Schnitzler. In: Handbuch der Deutschen Erzählung. Hg. v. Karl Konrad Pohlheim. Düsseldorf: Bagel 1981. S. 421-432.

Swales, Martin: Arthur Schnitzler. A Critical Study. Oxford: Clarendon Press 1971.

Sychowski, Gaja von: Darlegung von Judith Butlers philosophischem Feminismus anhand ihrer Antigone-Analyse. In: Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Hg. v. Corinna Schlicht. Oberhausen: Laufen 2004 (= Autoren im Kontext. Duisburger Studienbögen 5). S. 79-93.

Szabó, Ersébet: Die narrative Modernität von Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“. Eine Neuinterpretation der Erzählung. In: Österreichische Literatur. Traditionsbezüge und Prozesse der Moderne vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Hg. v. Laura Cheie, Eleonora Ringler-Pascu, Christiane Wittmer. Wien: Praesens 2018. S. 133-145.

Székely, Johannes: Franziska Gräfin zu Reventlow. Leben und Werk. Mit einer Bibliographie. Bonn: Bouvier 1979 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 276).

Taylor, Irmgard C.: Das Bild der Witwe in der deutschen Literatur. Darmstadt: Gesellschaft Hessischer Literaturfreunde 1980.

Tebben, Karin: Der weibliche Blick auf das Fin de siècle. Schriftstellerinnen zwischen Naturalismus und Expressionismus: Zur Einleitung. In: Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle. Hg. v. Karin Tebben. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1999. S. 1-47.

Tebben, Karin: Die öffentliche Frau. Bekennen und Verschweigen in *Ellen Olestjerne* (1903) und *Von Paul zu Pedro* (1912). In: Franziska zu Reventlow: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. v. Michael Schardt. 1. Bd.: Romane 1. Oldenburg: Igel 2004. S. 252-284.

Tebben, Karin: „Diskretion Ehrensache“. Franziska Gräfin zu Reventlow (1871-1918). In: „Luftschifferinnen, die man nicht landen läßt“. Frauen im Umfeld der Familie Mann. Dokumentation zum Stadtprojekt „Dem Reich der Freiheit werb’ ich Bürgerinnen“ in Lübeck vom 12.3.-31.5.1995. Hg. v. Hans Wißkirchen. Lübeck: Dräger 1997. S. 35-69.

Tebben, Karin: Literarische Intimität. Subjektkonstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen. Tübingen, Basel: Francke 1997.

Tebben, Karin: Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Zur Einleitung. In: Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18.

und 19. Jahrhundert. Hg. v. Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998. S. 10-46.

Tebben, Karin: Versuch über Franziska zu Reventlow: Zum Verhältnis von Individuum und kultureller Leitfigur. In: Kulturelle Leitfiguren – Figurationen und Refigurationen. Hg. v. Bernd Engler u. Isabell Klaiber. Berlin: Duncker & Humblot 2007 (= Schriften zur Literaturwissenschaft 30). S. 391-418.

Thomalla, Ariane: Die ‚femme fragile'. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann 1972 (= Literatur in der Gesellschaft 15).

Thomasberger, Andreas: Nachwort. In: Franziska zu Reventlow: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. v. Michael Schardt. 2. Bd.: Romane 2. Oldenburg: Igel 2004. S. 311-319.

Thomé, Horst: Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland'. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914). Tübingen: Niemeyer 1993 (= Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge 70).

Thompson, Bruce: Schnitzler's Vienna. Image of a Society. London: Routledge 1990.

Tischel, Alexandra: Unter Propheten – Franziska zu Reventlows Romane im Spannungsfeld der Jahrhundertwende. In: Pioniere, Poeten, Professoren. Eranos und der Monte Verità in der Zivilisationsgeschichte des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Elisabetta Barone, Matthias Riedl, Alexandra Tischel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (= ERANOS 11). S. 33-43.

Titzmann, Michael: Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne. Zur Interpretation von Arthur Schnitzlers *Frau Beate und ihr Sohn*. In: Recherches Germaniques 28 (1998). S. 97-112.

Urbach, Reinhard: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München: Winkler 1974.

Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

Wagner, Renate: Frauen um Arthur Schnitzler. Wien, München: Jugend und Volk 1980.

Weber, Ingeborg: Poststrukturalismus und *écriture féminine*: Von der Entzauberung der Aufklärung. In: Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus. Weibliche Ästhetik. Kulturelles Selbstverständnis. Hg. v. Ingeborg Weber. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1994. S. 13-50.

Weedon, Chris: The struggle for emancipation: German women writers of the *Jahrhundertwende*. In: A History of Women's Writing in Germany, Austria and Switzerland. Hg. v. Jo Catling. Cambridge: Cambridge University Press 2000. S. 111-127.

Weinberger, G. J.: Arthur Schnitzler's *Frau Berta Garlan*. Genesis and Genre. In: Modern Austrian Literature 25 (1992) H. 3/4. S. 53-73.

Weiner, Marc A.: Arthur Schnitzler and the Crisis of Musical Culture. Heidelberg: Winter 1986 (= Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft 69).

Weinhold, Ulrike: Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 19 (1987) H. 1. S. 110-145.

Weinzierl, Ulrich: Eine anständige Frau. Über Arthur Schnitzlers *Frau Berta Garlan* (1901). In: Romane von gestern heute gelesen. I. Bd.: 1900-1918. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a.M.: Fischer 1996. S. 17-22.

Weiss-Sussex, Godela: Von der ‚Gefallenen' zur ‚Hüterin der Zukunft': Außereheliche Mutterschaft in literarischen Texten des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. In: Zwischen Demontage und Sakralisierung. Revisionen des Familienmodells in der europäischen Moderne (1890-1945). Hg. v. Christine Kanz und Frank Krause. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. S. 151-168.

Wendt, Gunna: Franziska zu Reventlow. Die anmutige Rebellin. Biographie. Berlin: Aufbau 2008.

Whiton, John Nelson: The Problem of Marriage in the Works of Arthur Schnitzler. Ann Arbor: University Microfilm International 1981. Zugl. Diss. Univ. Minnesota 1967.

Wicke, Andreas: Jenseits der Lust. Zum Problem der Ehe in der Literatur der Wiener Moderne. Siegen: Böschen 2000 (= Kasseler Studien – Literatur, Kultur, Medien 5). Zugl. Diss. Univ. Kassel 1999.

Wischermann, Ulla: „Das Himmelskind, die Freiheit – wir ziehen sie groß zu Haus". Frauenpublizistik im Vormärz und in der Revolution von 1848. In: Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung. 2. Bd.: Vom Vormärz bis zur Gegenwart. Hg. v. Elke Kleinau und Claudia Opitz. Frankfurt a.M., New York: Campus 1996. S. 35-50.

Woodford, Charlotte: Birth Control and the Women's Novel at the Start of the Twentieth Century. In: Zwischen Demontage und Sakralisierung. Revisionen des Fami-

lienmodells in der europäischen Moderne (1890-1945). Hg. v. Christine Kanz und Frank Krause. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. S. 135-150.

Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt 1983.

12.3.2 Rezensionen

Andreas-Salomé, Lou: Von Paul zu Pedro (1912). In: Dies.: Lebende Dichtung. Aufsätze und Essays. Band 3.1. Literatur I. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hans-Rüdiger Schwab. Taching am See: Welsch 2011. S. 255-259.

Hamann, E.M.: Schnitzler, Arthur. Frau Beate und ihr Sohn. Novelle 154 S. Berlin. S. Fischer Verlag. geb. M 3,50 = K 4,20. In: Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk. Hg. v. Hans-Ulrich Lindken. Frankfurt a.M.: Lang 1984 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 754). S. 90-91.

Stauffer, Isabelle: Michael Schardt (Hrsg.). Franziska zu Reventlow. Sämtliche Werke, Tagebücher und Briefe in fünf Bänden, Igel Verlag, Oldenburg 2004, 2200 S. [Rezension]. In: Zeitschrift für Germanistik 15 (2005) H. 3. S. 686-687.

12.3.3 Lexikoneinträge, Artikel in Nachschlagewerken

Hark, Sabine: *Queer Studies*. In: Gender@Wissen. Ein Handtuch der Gender-Theorien. Hg. v. Christina von Braun und Inge Stephan. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2009. S. 309-327.

Martini, Fritz: Bohème. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 1. Bd.: A-K. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Neu bearbeitet und unter redaktioneller Mitarbeit von Klaus Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin: de Gruyter: 1958. S. 180-183.

Simonis, Linda: Libertinage. In: Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Renate Kroll. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002. S. 233-234.

Weiland, Daniela: Bund für Mutterschutz und Sexualreform (BfMS). In: Dies.: Geschichte der Frauenemanzipation in Deutschland und Österreich. Biographien – Programme – Organisationen. Düsseldorf: Econ 1983. S. 58-61.

Weiland, Daniela: Der radikale Flügel der bürgerlichen Frauenbewegung. In: Dies.: Geschichte der Frauenemanzipation in Deutschland und Österreich. Biographien – Programme – Organisationen. Düsseldorf: Econ 1983. S. 220-223.

Weiland, Daniela: Louise Aston, geb. Hoche. In: Dies.: Geschichte der Frauenemanzipation in Deutschland und Österreich. Biographien – Programme – Organisationen. Düsseldorf: Econ 1983. S. 35-38.

Weiland, Daniela: Österreichische Frauenbewegung. In: Dies.: Geschichte der Frauenemanzipation in Deutschland und Österreich. Biographien – Programme – Organisationen. Düsseldorf: Econ 1983. S. 187-190.

12.3.4 Internetquellen

Mürbeth, Susanne: Die „asexuelle Witwe“ im Identitätskonflikt am Beispiel von Arthur Schnitzlers „Frau Berta Garlan“ und „Frau Beate und ihr Sohn“. Magisterarbeit Ontario 2006. https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/2825/ smubeth 2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Letzter Zugriff: 14.10.2020.

Peteghem, Elisa van: Konfliktbereiche zwischen Frau und Gesellschaft: Arbeit, Sexualität und Familie in Arthur Schnitzlers *Frau Berta Garlan* und *Therese – Chronik eines Frauenlebens*. Magisterarbeit Univ. Gent 2008. https://lib.ugent.be/ fulltxt/RUG01/001/307/081/RUG01-001307081_2010_0001_AC.pdf. Letzter Zugriff: 14.10.2020.

Presser, Kaya: Anleitung zum Unbürgerlichsein – F. Gräfin zu Reventlows Roman Von Paul zu Pedro als Spiel mit Genres und Geschlecht. Examensarbeit Univ. München 2007. https://www.wissenswerkstatt.net/Texte/Kaya_Presser_Anleitung _zum_Un buergerlichsein_Reventlows_Roman_Von_Paul_zu_Pedro.pdf. Letzter Zugriff: 14.10.2020.