Anna-Katharina Gisbertz, Eva-Tabea Meineke,
Gesa zur Nieden (Hrsg.)

Non-binäre Identitäten und Konzepte in Literatur, Musik und Kunst um 1900

rombach wissenschaft | transgressionen

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – CC BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Anna-Katharina Gisbertz, Eva-Tabea Meineke,
Gesa zur Nieden (Hrsg.)

Non-binäre Identitäten und Konzepte in Literatur, Musik und Kunst um 1900

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ROMBACH WISSENSCHAFT
TRANSGRESSIONEN

herausgegeben von Anna-Katharina Gisbertz,
Eva-Tabea Meineke und Gesa zur Nieden

Band 1

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Anna-Katharina Gisbertz, Eva-Tabea Meineke,
Gesa zur Nieden (Hrsg.)

Non-binäre Identitäten und Konzepte in Literatur, Musik und Kunst um 1900

rombach wissenschaft

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – CC BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Auf dem Umschlag:
Sarah Bernhardt Hunting with Hounds by Louise Abbema ©wikimedia

Die Veröffentlichung des Buches wurde vom Open-Access-Publikationsfonds der Universität Mannheim gefördert.

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

1. Auflage 2025

© Anna-Katharina Gisbertz, Eva-Tabea Meineke, Gesa zur Nieden (Hrsg.)

Publiziert von
Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
www.rombach-wissenschaft.de

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-96821-920-2
ISBN (ePDF): 978-3-96821-921-9

DOI: https://doi.org/10.5771/9783968219219

Onlineversion
Nomos eLibrary

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Inhalt

Anna-Katharina Gisbertz, Eva-Tabea Meineke und Gesa zur Nieden
Non-binäre Identitäten und Konzepte, eine Einleitung 7

I Non-binäre Geschlechteridentitäten

Marcel Winter
»*Le diable et sa fiançée*!« - Umgang mit Intergeschlechtlichkeit in Oskar Panizzas Erzählung *Ein scandalöser Fall* (1893) 29

Mareike Brandtner
»Wie schreibt man das Wort?« – Zur Subversion und Transformation kultureller Zuschreibungen in Hedwig Dohms Erzählung *Werde, die Du bist* (1894) 47

Annette Kliewer
Verfestigen und Übertreten von Geschlechtergrenzen im Werk von Lou Andreas-Salomé. Literaturdidaktische Überlegungen 67

Lena Schönwälder
»[T]ra la vergine e la madre, sta un essere mostruoso«: (Un-)Möglichkeit der Subjektkonstitution in Sibilla Aleramos *Una donna* (1906) 81

Mirja Riggert
Verqueerte Welt: Räumliche und soziokulturelle Transgressionen in der britischen Reiseliteratur um 1900 99

Esther K. Bauer
Gender Trouble in Anton Räderscheidts Kunstwerken des Magischen Realismus 131

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

II Non-binäre Konzepte in der Musik, Philosophie und den Künsten

Johanna Spangenberg
Buchtheater und Musikpoesie. Panästhetik in Stéphane Mallarmés *L'Après-Midi d'vn Favne* 167

Anne-Marie Lachmund
»Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas« – Proust zwischen Hoch- und Populärkultur 197

Eva-Tabea Meineke
Ikone non-binärer Wirklichkeitsauffassungen. Das »être multiple« der Anna de Noailles (1876-1933) 215

Kathrin Neis
»Alles muß in der Luft stehen …« – Programmatische Nicht-Binarität in Thomas Manns *Der Kleiderschrank* (1899/1903) 237

Daniel M. Feige
Dialektik der Non-Binarität 255

Die Autor:innen 269

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Non-binäre Identitäten und Konzepte, eine Einleitung

2022 erhielt der non-binäre Schweizer Kim de l'Horizon mit seinem *Blutbuch* den Deutschen Buchpreis; im letzten Jahr gewann Nemo für die Schweiz den Eurovision Song Contest mit dem Titel *The Code*, in dem es um die nichtbinäre Identität geht; bei den Olympischen Spielen in Paris stellte die Algerierin Imane Khelif aufgrund ihrer Intersexualität die binäre Kategorisierung des Leistungssports in Frage. Non-Binarität ist in unserer Zeit ein aktuelles und auch in den Medien sehr präsentes Thema, das unsere pluralen Gesellschaften in vielerlei Bereichen beschäftigt. Seit Ende 2018 wurde das Personenstandsgesetz um den Eintrag ›divers‹ ergänzt,[1] in der Literatur und der Diskussion um geschlechtergerechte Sprache spielt Non-Binarität eine zunehmend wichtige Rolle.[2] Neben Kim de l'Horizon beschäftigen sich v.a. in kürzerer Zeit auch weitere Autor:innen, wie z.B. Lydia Meyer (*Die Zukunft ist nicht-binär*, 2023), Jonathan Bazzi (*Febbre*, 2019), Paul B. Preciado, (u.a. *Manifeste contra-sexuel*, 2000) mit dem Thema.

Was ist Non-Binarität? In der Regel handelt es sich um eine Geschlechtsidentität, die außerhalb der binären Geschlechterkategorien ›männlich‹ und ›weiblich‹ liegt. Sie ist also zunächst kein rein ästhetisches, sondern ein reales Phänomen: Menschen, die sich als non-binär identifizieren, können eine Mischung aus männlichen und weiblichen Identitäten erleben, sich gänzlich außerhalb dieser Kategorien sehen oder ihre Geschlechtsidentität als fluid wahrnehmen. Die Bedeutung und Wahrnehmung von Non-Binarität variiert kulturell und individuell. Die Soziologin Sabine Hark sieht als entscheidende Neuerung der Non-Binarität im Nachdenken über die menschlichen Geschlechter, »dass wir es in Sachen Geschlecht mit einem Kontinuum und nicht mit einer diskreten

1 Vgl. Miriam Lind: Liminalität, Transdifferenz und Geschlecht: Sprachliche Praktiken jenseits von Zweigeschlechtlichkeit. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 52 (2022), S. 631–649, Zit. S. 638. https://doi.org/10.1007/s41244-022-00272-0.

2 Vgl. zu den Polarisierungen in der Debatte um das Gendern das Gespräch von Olaf Kramer/Annette Leßmöllmann/Henning Lobin: Das Gendern regt die Leute enorm auf, in: Wissenschaft im Dialog, https://www.wissenschaftskommunikation.de/das-gendern-regt-die-leute-enorm-auf-79341/ (14.08.2024).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Dichotomie zu tun haben.«[3] Damit wird deutlich, dass sowohl biologisch als auch kulturell an eine Auflösung der heutzutage offenbar kaum hinreichend erwägten Polaritäten der Geschlechter gedacht wird. So behauptet Hark: »Geschlecht ist nicht zwei, auch biologisch haben wir es mit einem Spektrum zu tun, [...].«[4] Ähnlich hatte sich zuvor etwa Kate Bornstein, eine Aktivistin und Autorin aus der Gender-Queer-Community, für ein breites Spektrum von Geschlechtszugehörigkeiten ausgesprochen. Bornstein ging von einem Netz von Identitäten aus, das die Kategorien ›männlich‹ und ›weiblich‹ umspanne und darüber hinausgehe. In *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us* (1994) hatte Bornstein zugleich ihre eigene non-binäre Identität öffentlich gemacht.

Performativität und »Entnaturalisierung«

Grundlegender Bezugspunkt in der Gendertheorie ist Judith Butler, die eine für den akademischen Diskurs hilfreiche Begrifflichkeit in *Gender Trouble* (1990) einführte, indem sie das Geschlecht als eine performative Handlung bezeichnete, die die Illusion einer stabilen Identität hervorrufe. Es gebe keine wahre oder falsche Geschlechtsidentität, nur die wiederholte Inszenierung von Normen.[5] Diese Perspektive unterstreicht die fluiden und konstruierten Aspekte der geschlechtlichen Definitionsversuche zwischen Sex und Gender, die für das Verständnis von Non-Binarität zentral sind. Seitdem erlebte das Gender-Konzept einen enormen Aufschwung und ermöglichte ein genaueres Hinsehen auf die sozialen Konstruktionen von vermeintlichen Gewissheiten. Eine sehr gut artikulierte und breit ausdifferenzierte Vielfalt an phänomenalen wie auch diskursiven Themen folgte auf die bahnbrechenden Studien Butlers. Bald reichte die binäre Unterteilung nicht mehr aus, um die Komplexität von Geschlecht zu beschreiben, wie die Autorin Lydia Meyer festhält: »Sinnvoller ist, zwischen

3 Sabine Hark: Vorwort: Geschlecht, das nicht zwei ist, in: Nina Hackmann/Dulguun Shirchinbal/Christina Wolff (Hrsg.), Geschlechter in Un-Ordnung: Zur Irritation von Zweigeschlechtlichkeit im Wissenschaftsdiskurs, Leverkusen et al. 2023, S. 5-8, Zit. S. 6.

4 Ebd., S. 5.

5 »If the inner truth of gender is a fabrication and if a true gender a fantasy instituted and inscibed on the surface of bodies, then it seems that genders can be neither true or false, but are only produced as the truth effects of a discourse of primary and stable identity.« Judith Butler: Gender Trouble. Feminism an the Subversion of Identity, New York 1999, S. 174.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

dem bei der Geburt zugeordneten Geschlecht, Geschlechtsidentität und Geschlechterrollen zu unterscheiden.«[6] Non-Binarität stellt somit eine Herausforderung gegenüber den Normen dar und bietet neue Möglichkeiten, um Geschlechtsidentitäten auch kognitiv besser zu erfassen. Die Verneinung des Binären fordert die Grenzen traditioneller Geschlechterkategorien auch insofern heraus, als die Vorstellung von einer festen Identität durch die Anerkennung der Fluidität des Geschlechts kritisch hinterfragt wird, die im Zentrum der zeitgenössischen Gender-Diskurse steht.[7] Die Kategorisierungen von Geschlecht zeigen dabei immer wieder zentrale Schwierigkeiten in der Behandlung des Themas und seiner sprachlichen Darstellung auf. Eine systematische Untersuchung des Gender-Begriffs in Informationsmedien und Suchmaschinen aus den USA kommt so etwa zu dem Schluss, dass der Gender-Begriff nach wie vor binär verwendet werde, obgleich in den Texten behauptet werde, dass er non-binär zu verstehen sei.[8]

Und doch hat sich die Theorie weiterentwickelt: In seiner Arbeit gegen den »heterozentrischen Sozialvertrag«, welcher Heterosexualität als Norm betrachtet und Abweichungen davon nicht akzeptiert, führt der Butler-Schüler Paul B. Preciado bereits kurz nach der Jahrtausendwende das Konzept der »Kontrasexualität« ein. Ebenso wie Butler verwendet Preciado den Begriff der »Performanz« – er spricht von »normativen Performanzen, die sich als biologische Wahrheiten in den Körper einschrei-

6 Lydia Meyer: Die Zukunft ist nicht binär, Hamburg 2023, S. 182.

7 Vgl. z.B. Adrian Daub: Cancel Culture Transfer. Wie eine moralische Panik die Welt erfasst, Berlin 2022; Ann-Kristin Tlusty: Süss. Eine feministische Kritik, München 2021; Eris Young: They/Them/Their. A Guide to Nonbinary & Genderqueer Identities, London et al. 2019; Jack Halberstam: Trans*. A quick and quirky account of gender variability, Oakland (CA) 2018; Lann Hornscheidt/Lio Oppenländer: Exit Gender. Gender loslassen und strukturelle Gewalt benennen: eigene Wahrnehmung und soziale Realität verändern, Rastede 2019.

8 »Moreover, most of the papers we review rely on a binary notion of gender, even if they acknowledge that gender cannot be split into two categories. [...] We found that only 10 of our 73 papers which used a gender variable acknowledged non-binary gender, or provided a third option. None, however, positively affirmed a non-binary gender option. Therefore, it would be highly advisable that non-binary people are explicitly recruited for studies in which gender could be a key variable for both the auditing of a system, or for user studies which evaluate a system.« Christine Pinney et al.: Much Ado About Gender: Current Practices and Future Recommendations for Appropriate Gender-Aware Information Access, in: Computer Science - Computer and Society 2023, http://arxiv.org/pdf/2301.04780 (12.07.2024).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ben«[9] –, und er plädiert darüber hinaus für eine »Entnaturalisierung« der Sexualität, um diese als offenes Modell für gesellschaftliche Beziehungen zu verstehen und einen neuen, kontrasexuellen Gesellschaftsvertrag zu ermöglichen. Er schreibt in seinem *Kontrasexuellen Manifest* (2003):

> »It is necessary to develop the complete set of cognitive desire's productive possibilities in order to propose a new social contract. Once denaturalized, sexuality provides an open-form model for thinking about the relationship between a singularity and the common. Any sexuality is a technical assemblage between several previously disconnected bodies.«[10]

Preciado dekonstruiert die Naturalisierung der Sexualität, indem er die Sexualitäten als Sprachen bezeichnet, die erlernt werden und als komplexe Kommunikationssysteme verstanden werden könnten. Er tritt für eine Überwindung der anerzogenen »Einsprachigkeit« ein, die er als eine Form der Machtausübung versteht, und unterstreicht die Notwendigkeit von »Übersetzung« zur Befreiung aus den von Kindheit an auferlegten sexuellen Formen.

> »Sexualities are like languages: they are complex systems of communication and reproduction of life. As languages, sexualities are historical constructs with common genealogies and biocultural inscriptions. Like languages, sexualities can be learned. Multiple languages can be spoken. As is often the case within monolingualism, one sexuality is imposed on us in childhood, and it takes on the character of a naturalized desire. […] While thinking of sexuality as a language and aesthetic, this manifesto calls for surpassing formalism, functionalism, and the empire of vision. Countersexuality is an attempt to become foreign to your own sexuality and to lose yourself in sexual translation.«[11]

Die Entwicklungen der Queer-Studies, aus denen Preciado stammt, dienen mit ihren Identifikationspraktiken von Subjekten im Übergang auch wiederum einer Weiterführung der Positionierung der noch unterrepräsentierten Frauen in der Gesellschaft. Darauf verweist Daniela Brogi in ihrer rezenten Studie *Lo spazio delle donne* (2022). Sie stellt darin konkre-

---

9 Paul B. Preciado: Countersexual Manifesto, übers. von Kevin Gerry Dunn, New York 2018, S. 20, »First, countersexuality is a critical analysis of gender and sexual difference, the product of the heterocentric social contract, the normative performativities of which have been inscribed onto our bodies as biological truths. Second, countersexuality aims to replace this social contract we refer to as ›nature‹ with a countersexual contract. Within the framework of the countersexual contract, bodies recognize themselves and others not as men or women but as living bodies.«

10 Ebd., S. 15.

11 Ebd., S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

te Überlegungen an, wie Frauen und ihre Bedeutung in die Geschichtsschreibung eingehen können, und entwirft den »spazio delle donne« als »Ort und Kultur der Diversität« (»luogo e cultura della diversità«[12]), der folgende zwei wesentlichen Aspekte verkörpere: die Möglichkeit des Zusammenlebens und der Vermischung von Kulturen und Generationen sowie die Möglichkeit, andere Identitäten zu denken (»la possibilità di stare insieme, mescolando culture e generazioni; e la possibilità di pensare identità altre«[13]). Dieser besondere, letztlich gar nicht auf Frauen beschränkte, sondern beweglich und komplex ausgerichtete Raum eröffne das Spielfeld, um »neue Perspektiven, Brücken und Formen der Reziprozität zu konstruieren« (»costruire nuove prospettive, nuovi ponti e forme di reciprocità«[14]).

Transgressionen der Binarität in den Künsten: Die Oper zwischen früher Moderne und heute

Wie sehen jedoch kulturhistorische Handlungszusammenhänge jenseits binärer Oppositionen für die Zeit um 1900 aus bzw. lässt sich die Kritik an binären Oppositionen aus wissenschaftlicher Sicht gewinnbringend auf diese Zeit projizieren? Im Zuge non-binärer Forschungsorientierungen, die sich nicht nur auf Gender, sondern auf Hybriditäten verschiedenster Oppositionen wie Natur-Kultur oder Objekt-Subjekt erstrecken, sind bereits einige Kanons etablierter Künste neu betrachtet worden. Das ist vor allem bei der Oper der Fall, anhand deren fest konturiertem Repertoire sich Dichotomien und Geschlechteridentitäten auch in einer Langzeitperspektive untersuchen lassen.

So hat die Literaturwissenschaftlerin Barbara Vinken die Kraft der Oper in der Moderne jüngst als »Entnaturalisierung« statt »Regeneration der Männlichkeit« beschrieben. Statt patriarchale Strukturen zu reproduzieren, bestehe die Modernität der Gattung vor allem darin, »Geschlechtsrollen […] kunstvoll als Rollen und nicht als Natur aufscheinen zu lassen«.[15] Epochal greift Vinken den bis heute wirksamen Opernkanon von Wolfgang Amadeus Mozart bis Alban Berg und Richard Strauss mit Schwer-

12 Daniela Brogi: Lo spazio delle donne, Turin 2022, S. 105.
13 Ebd., S. 110.
14 Ebd.
15 Barbara Vinken: Diva. Eine etwas andere Opernverführerin, Stuttgart 2023, S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

punkten auf Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini und Georges Bizet auf. Begrifflich bringt sie ihre These folgendermaßen auf den Punkt:

> »Ebenso pansexuell wie nicht-binär ist in der Oper alles im Fluss. Sie ist ein hochpolitisches subversives Genre, das die angeblich ›natürlichste‹ aller Oppositionen zersetzt, die aller Politik der Moderne, weil sie Geschlechterpolitik ist, zu Grunde liegt: die Opposition von Männern und Frauen. […] In dieser Opposition ist die Oper gerade jetzt, wo ›gender-fluidity‹, ›Pansexualität‹ und ›non-binary‹ in aller Munde sind, angesagt wie lange nicht.«[16]

Natur, Fluss, Fluidität, aber auch universalistisch ausgerichtete Konzepte mit dem Präfix pan- oder größere Epocheneinheiten wie eine fortdauernde Moderne – Vinkens Konzept der Oper jenseits binärer Geschlechterordnungen ist ein komplexes Netz aus unterschiedlichen Parametern, Elementen und Metaphern, in dem politische Strukturen in zum Teil immens vergrößerten zeitlichen, räumlichen oder sozialen Rahmenvorstellungen auf multiple Weise hinterfragt werden. Wenn das Ozeanische, das Planetarische oder geologische Zeitalter klare Ausweise aktueller Dekonstruktionsprozesse ganz verschiedener binärer Einteilungen oder Dichotomien in den Gegenwartsliteraturen oder der Actor-Network-Theory Bruno Latours sind,[17] ist es mittlerweile also tatsächlich nicht mehr nur die Jetztzeit einer vorgerückten Moderne, die non-binäre Perspektiven auf die Welt zulässt, in denen Weiblichkeit und Männlichkeit, Natur und Kultur oder Analoges und Digitales gemeinsam aufgehen. Auch die frühe Moderne mit Opern wie Bizets *Carmen* (Paris 1875), Puccinis *Tosca* (Rom 1900) und Richard Strauss' *Rosenkavalier* (Dresden 1911) stehen für dramaturgische Konzeptionen und Darstellungsweisen, die sich über

16 Ebd., S. 8-9. Zu den genannten Opernwerken führt Vinken aus: »Auf wen würde das Pansexuelle, Nicht-Binäre besser zutreffen als auf den Cherubino Mozarts oder den Rosenkavalier, engelhafte Jünglinge, noch nicht ganz Mann, die in Frauenkleidern mit ihrem hinreißenden Sopran die Herzen aller verzaubern. Dem Spott preisgegeben wird dort die selbstgerechte Herrlichkeit der Männer. Keinem wird von Bellini über Verdi bis Puccini so übel mitgespielt wie dem Tenor. Flauberts verheerende Abrechnung mit der selbstherrlichen Dummheit des Tenors Lagardy in Madame Bovary ist legendär. Beherrscht wird die Bühne von souveränen Frauen, die große Liebende sind. Mit dieser Liebeskraft, der stärksten aller Kräfte, stellen sie alles in den Schatten.« Ebd., S. 9.

17 Neben der Geschlechterdichotomie wären hier Dualismen wie Natur-Kultur, analog-digital, Hoch- und Populärkultur zu nennen, die im Zuge von Globalisierung, Digitalisierung, Demokratisierung und Klimawandel zunehmend als hybride wahrgenommen werden. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a.M. 2008; Dipesh Chakrabarty: Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter, Berlin 2022; Carolin Bohn et al.: Ozeanisch schreiben. Drei Ensembles zu einer Poetik des Nicht-Binären, Berlin 2022.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

binäre Aufteilungen hinwegsetzen, hier allerdings durch Kostümierung und Rollentausch jenseits natürlicher Geschlechter, Power und Macht jenseits von Geschlechterdichotomien sowie Ironien jenseits normativer Geschlechtervorstellungen (um nur die Geschlechterdichotomien zu nennen, die Vinken ins Feld führt). Wenn es um die frühe Moderne geht, spielen also die u.a. von Judith Butler mobilisierte Parodie und Travestie wichtige Rollen.[18] Mit ihnen werden jedoch nicht allein zeitgenössische kulturhistorische Handlungszusammenhänge herausgearbeitet oder Hierarchien binärer Identitätspolitiken aufgedeckt, sondern zunehmend fundamentale und überzeitliche Einheiten hinterfragt, die auch zu neuen Historiographien oder Epochenkonzeptionen führen: Bei Vinken ebnen Travestie, Parodie und Ironie der vom christlichen Opfertod geprägten Oper des 19. Jahrhunderts den Weg für »eine andere, eine weiblich-ironische oder passionierte Geschichte der Moderne«[19].

Vinkens Fokussierung auf die modernen Geschlechterkonzeptionen im darstellenden Genre Oper aus einer fortgeschrittenen modernen Perspektive steht in einer teilweisen Kontinuität mit aktuellen non-binären Kunstkonzeptionen und zeigt gleichzeitig auf, dass die Dinge heute anders entwickelt werden als noch im ausgehenden 19. und anbrechenden 20. Jahrhundert. Olga Neuwirths »musikalische Biographie« Virginia Woolfs in *Orlando* von 2018/2019, die zudem auf den zwischen populärer Musik und Oper agierenden und auf die 1920er Jahre zurückgreifenden Countertenor Klaus Nomi referenziert, funktioniert *en détail* vielleicht noch ähnlich wie der Opernkanon, den Vinken für ihre Analysen heranzieht, obwohl es Neuwirth auch um die ambivalente Verschmelzung von Klängen geht.[20] Auch hier steht die Frage im Mittelpunkt, welche verschiedenen Identitäten jenseits binärer Geschlechterpolarisierungen, u.a. durch Transgressionen überhaupt möglich scheinen. Auftritte der vermeintlich im Neo-Soul zu verortenden Sängerin Meshell Ndegeocello (geb. Michelle Lynn John-

18 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, aus dem Amerikanischen von Katharina Menke, Frankfurt a.M. 1991. Auch Judith Butler geht es um eine »Ent-Naturalisierung der Geschlechtsidentität«, die sich aus einer »Verwirrung« von »Geschlechter-Binarität« ergibt, vgl. ebd., S. 218.

19 Vinken: Diva, S. 13.

20 Elisabeth van Treeck: Weiß und unheimlich, aber nicht das ›Andere‹. Zur Körper- und Klanggestaltung der Rollen für Countertenor in Olga Neuwirths Musiktheater, in: Irene Brandenburg/Nils Grosch (Hrsg.), Die ›andere‹ Stimme/The ›Other‹ Voice. Hohe Männerstimmen zwischen Gluck und Rock/High Male Voices between Gluck and Rock, (= Populäre Kultur und Musik 37), Münster et al. 2022, S. 109–128.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

son), die in der Forschung als Vertreterin einer *black female masculinity* mit feministischem Einschlag eingestuft wird,[21] stehen dagegen für eine moderne Kunstproduktion, die neben der (intersektionalen) Transformation normativer geschlechtlicher oder auch musikalisch-ensemblebezogener Rollen ihren Fokus zunehmend auf solidarische und gemeinschaftliche Zusammenhänge legt, wie sie z.B. aus der Literatur der ausgeprägten Moderne wie von James Baldwin hervorgehen.[22] Damit werden (1) neuartige historiographische Zugänge fernab einer ereignis- und personenbezogenen Politikgeschichte oder auch älteren Kulturgeschichte erschlossen, die Kulturen nationale Rahmungen gab;[23] (2) verliert damit jedoch auch die Identität als zentraler Orientierungspunkt in kultureller Praxis und wissenschaftlicher Forschung zunehmend an Wichtigkeit. »The next song is about the multiple inner chaosses leading to creativity«, leitet Meshell Ndegeocello den Song »Clear Water« auf einem Konzert ihrer Tour im Jahr 2024 ein, »you know chaos is a feminine thing, if you believe in those binaries«.[24] Sowohl der Text des folgenden Songs als auch die Aufstellung des Soul/Rock-Ensembles auf der Bühne und weitere stimmliche oder musikalische Parameter verdeutlichen dann vor allem die ausgewogene Gemeinschaft, die Ndegeocello als Musikerin hervorbringt. Sie entsteht aus der Solidarität reflektierter und veränderbarer Persönlichkeiten: »I had to find myself just to make my way back / Be not the talent, be not the speed / Just be the water, just to make my way back«[25], heißt es identi-

21 Shana Goldin-Perschbacher: The World Has Made Me the Man of My Dreams: Meshell Ndegeocello and the ›problem‹ of Black female masculinity, in: Popular Music 32 (2013), H. 3, S. 471–496; Matt Richardson: Make me Wanna Holler: Meshell Ndegeocello, Black Queer Aesthetics, and Feminist Critiques, in: Journal of Lesbian Studies 18 (2014), H. 3, S. 237–251.

22 Vgl. das Album *No More Water: The Gospel of James Baldwin* (Blue Note Records, August 2024).

23 Die Abkehr von einer konventionellen Politikgeschichte und ihren Identitätspolitiken schließt auch die Hinterfragung des »heroic image of resistant Black masculinity extolled everywhere from nineteenth century rebel slaves like Douglass and Nat Turner to nineties hip-hop icons like Tupac and Biggie« ein, vgl. Tavia Nyong'o: Free as a bird? Thinking with the grain of Meshell Ndegeocello's Butch voice, in: Fred Everett Maus/Sheila Whiteley (Hrsg.), The Oxford Handbook of Music and Queerness, Oxford 2022, S. 230.

24 Konzert von Meshell Ndegeocello (vocals, bass) auf dem Stuttgarter Festival Jazz Open, 21. Juli 2024 mit Justin Hicks (vocals), Chris Bruce (guitar), Jebin Bruni (keyboards), Kyle Miles (bass) und Abe Rounds (drums). Die Zitate sind aus der Erinnerung der Autorin paraphrasiert. Der Song *Clear Water* entstammt ihrem Album *The Omnichord Real Book* (Blue Note Records, 2023).

25 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

täts-nivellierend im Text, gesungen von einem Ensemble aus Schlagzeug, Gitarre, zwei Bässen, Keyboards und einem Sänger, wobei auch Meshell Ndegeocello als eine der Bassist:innen sowie Schlagzeuger und Keyboarder gleichwertige Gesangspartien haben.[26] Hierdurch und aufgrund der Tatsache, dass Ndegeocello wie auch der Sänger nicht stehend singen und/oder spielen, sondern vorne auf der Bühne auf Hockern sitzen, wird die zentrale Position der von einer Sonnenbrille bedeckten Musikerin zugunsten des übergreifend männlichen Ensembles als Ganzes zurückgenommen. Gleichzeitig ist sowohl die Bandbreite der Musik- als auch diejenige der Gesangsstile, die durch das gesamte Ensemble hindurch genutzt werden, extrem hoch: Neben der fast unmöglichen Verortung von Ndegeocellos aktueller Band im Neo-Soul oder in einer US-amerikanisch geprägten Popmusik wird von allen in hohen sowie tiefen Stimmlagen gesungen, gerappt und gesprochen. Auch Stimmüberschreitungen wie die kickende hohe Stimme in der Solopartie des Schlagzeugers sind keine Seltenheit.[27] Zusammengehalten wird diese Vielfalt durch den harten Rockbeat, der auch die entlang geschlechtlicher Normen männlich konnotierte Präsentation der sitzenden, Sonnenbrille tragenden, kahl rasierten und Bass spielenden Ndegeocello (was im Englischen als »en-DAY-gay-o-CHELL-o« ausgesprochen wird)[28] von Beginn des Konzerts an unmissverständlich unterstreichen.

Während die Momente Gemeinschaft und Solidarität auf der einen Seite und Travestie, Parodie und Ironie auf der anderen Seite einen grundlegenden Unterschied zwischen künstlerischen Praktiken um 1900 und der 2020er Jahre ausmachen, mit der vor allem die Kategorie der Identität ganz anders konturiert wird, lässt sich das für Barbara Vinkens Ansatz oben beschriebene Netz aus multiplen Parametern, die innerhalb größerer Reichweiten perspektiviert werden, jedoch auch bei Ndegeocello nachweisen. Das liegt daran, dass sich der Fokus bei Ndegeocello von Parodie, Ironie und Travestie hin zu einer stetigen Kritik verschiebt. Zwar lehnte Ndegeocello die den oben genannten Genres über das Moment der Imita-

26 Trotz allem bleibt Ndegeocello als Bandleaderin, die dem Ensemble ihren Namen verleiht, durchweg erkennbar, u.a. durch ihr sowohl begleitendes als auch solistisches Bassspiel.

27 Zur stilistischen Verortung Meshell Ndegeocellos vgl. Tammy L. Kernodle: Diggin' You Like Those Ol' Soul Records: Meshell Ndegeocello and the Expanding Definition of Funk in Postsoul America, in: American Studies 52 (2013), H. 4, S. 181–204. Zu ihrer gesanglichen bzw. stimmlichen Bandbreite vgl. Nyong'o: Free as a bird?, S. 232.

28 Goldin-Perschbacher: *The World Has Made Me the Man of My Dreams*, S. 472.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

tion verwandte (post)moderne Gattung des Pastiche in einem Interview zu Bruno Mars' Performance bei den Grammys 2018 zugunsten einer authentischen, persönlichen und ernsthaften Auseinandersetzung mit musikalischen Vergangenheiten klar ab: »It's really a matter of musicality and being able to manipulate the tropes in a way that makes it feel personal. It can't just be a pastiche, where you're copying or mimicking an old sound or just doing karaoke. There has to be a form of sincerity.«[29] Gleichzeitig bringt diese Ablehnung dem Amerikanisten Tavia Nyong'o zufolge keinen unwiederbringlichen Ausschluss von Imitation mit sich, wie sie für Pastiche und Parodie bezeichnend ist.[30] In der Tat ist Ndegeocello zu großen Teilen für das Covern von Songs bekannt, für das sie allerdings ein zutiefst modernes, und nicht postmodernes Konzept anlegt: »Musical ›sincerity‹ for Ndegeocello is to be sharply distinguished from ›pastiche‹ insofar as she continues to adhere, even in our postmodernist times, to the modernist injunction to ›make it new‹«. Sowohl ihre Cover-Songs als auch ihre eigenen Songs und ihr Auftreten nutze Ndegeocello, um übergreifende Identitäten anhand kontinuierlicher Metamorphosen stetig neuen Komplikationen auszusetzen, und hierdurch entstehe nichts weniger als eine »drag of history« oder eine Hinterfragung christlicher Ideale.[31] Somit lässt sich sagen, dass aktuelle Konzepte von Non-Binarität sich auf ähnlich strukturierte Netzwerke zwischen Konkretem und größeren Reichweiten stützen, hier aber eher das Moment der Kritik und nicht der wechselnden und flexiblen Darstellungen im Netz der vielfachhinterfragten Parameter und gleichzeitigen vielfältigen Möglichkeiten akzentuieren.

Das hier angesetzte Netz aus präzisen und durchaus in dichotomischen Spannungsfeldern angeordneten Elementen auf der einen Seite, die auf der anderen Seite über Metaphern und durch die Konfrontation mit zeitlich übergreifenden und fundamentalen Zusammenhängen mit größeren Reichweiten konfrontiert werden, wodurch sich zentrale Kategorien von Identität zu Gemeinschaft oder von Darstellung zu Kritik verschieben, ist in der Soziologie und Philosophie bisher vor allem auf der Detailebene in den Blick genommen worden. Beide Disziplinen konzentrieren sich

29 Ron Hart: Meshell Ndegeocello Talks Revisiting R&B Gems for Covers Album & Why Bruno Mars Is ›Karaoke‹, in: billboard, 3.6.2018, https://www.billboard.com/music/music-news/meshell-ndegeocello-ventriloquism-8232751/ (28.7.2024).

30 Zur Verbindung von Parodie und Pastiche über das Moment der Imitation und die damit einhergehenden gendertheoretischen wie -praktischen Aspekten vgl. Richard Dyer: Pastiche, Abingdon 2007.

31 Nyong'o: Free as a bird?, S. 236 und S. 238.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

auf spezifische, zumeist unhierarchische Situationen und Zusammenhänge, um Verschiebungen von Geschlechterkategorien nachzuvollziehen. In Konzepten wie *un/doing gender* oder *un/doing differences* werden anhand der Frage »Welche Differenz ist wo und wann in Kraft?« Relativierungen und Temporalisierungen von Differenzen untersucht.[32] Um soziale Kontingenzen und Positionierungen geht es auch in der Philosophie, die *race* und *gender* nicht mehr als feststehende Identitäten fasst, sondern als soziale Gruppen mit der Kraft, Normen zu verschieben oder auch erst gar nicht anzuwenden.[33]

Non-binäre Identitäten und Konzepte um 1900: der vorliegende Band

Aus dem Gedanken der geschlechtlichen Vielfalt und den skizzierten Entwicklungen in der Oper lässt sich ableiten, dass fluide Geschlechtskonzeptionen kein Phänomen der Gegenwart darstellen, sondern auch in früheren Zeiten ein Thema waren. Interdisziplinäre und intermediale Betrachtungen aus diachroner Perspektive, die Schlaglichter bezüglich der non-binären Thematik aufgreifen, sind bereits in der Forschung vorhanden.[34] Eine genauere synchrone Betrachtung der frühen Moderne steht diesbezüglich allerdings noch aus.

Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert markierte eine Periode tiefgreifender gesellschaftlicher und kultureller Transformationen, in der traditionelle Geschlechterrollen auf der einen Seite zementiert wurden, auf der anderen aber nicht unhinterfragt blieben. Diese Spannung spiegelte sich in der Literatur, Kunst und Musik wider, wo Künstler:innen und Autor:innen neue Ausdrucksformen und Identitäten erkundeten. Ein besonderes Augenmerk verdient hierbei das Konzept der Non-Binarität, das – wenngleich der Begriff selbst erst deutlich später an Popularität gewann

32 Stefan Hirschauer: Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten, in: Zeitschrift für Soziologie 43 (Juni 2014), H. 3, S. 170–191, hier S. 181.

33 Sally Haslanger: Der Wirklichkeit widerstehen. Soziale Konstruktion und Sozialkritik, Berlin 2021, S. 100.

34 Vgl. z.B. Katharina Hanau (Hrsg.): Geschlechterdifferenzen: Beiträge zum 14. Nachwuchskolloquium der Romanistik, Greifswald, 4. - 6. Juni 1998. Bonn: Romanistischer Verl. 1999; Anne-Berenike Rothstein (Hrsg.): Kulturelle Inszenierungen von Transgender und Crossdressing. Grenz(en)überschreitende Lektüren vom Mythos bis zur Gegenwartsrezeption, Bielefeld 2021; Uta Felten et al. (Hrsg.): Coding Gender in Romance Cultures, Berlin et al. 2020.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

– bereits zu jener Zeit implizit in den Werken und Leben verschiedener Künstler:innen angelegt war.

Das zeigt der vorliegende Band durch den historischen Fokus auf die Literatur und Kunst um 1900. Angesichts der restriktiven Moral der Kaiserzeit in Deutschland, Österreich und Italien, die eine – durchaus erstaunlich und noch nicht hinreichend erforschte – Polarisierung der Geschlechter enthielt, war ein freier Ausdruck eines non-binären Selbstverständnisses kaum möglich. Die Mitteilungen wurden oft hintergründig, versteckt in Codewörtern und Symbolen oder als Doppelsinn erfassbar. Das Aufbrechen von Denkmustern und die mitunter auch spielerische Lust an der Absage von Eindeutigkeit brachten komplexe Schreib- und Bildarrangements hervor.

Das Titelbild zeigt exemplarisch dafür die französische Schauspielerin Sarah Bernhardt und erinnert damit an eine Ikone des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die heute als erster großer Bühnenstar überhaupt gilt. Bernhardt war dafür bekannt, auf der Bühne und im Leben die Geschlechterrollen zu wechseln.[35] Ihre Darstellungen von männlichen Rollen wie Hamlet trugen dazu bei, die Starrheit geschlechtlicher Identitäten zu destabilisieren und boten ein frühes Beispiel für die performative Genderdimension. Ihre androgynen Darstellungen und ihr glamouröser Lebensstil zeugen von einer bewussten Inszenierung und Herausforderung binärer Geschlechterkategorien. Gemalt ist Bernhardt im Jagdkostüm von der französischen Malerin und Bildhauerin Louise Abbema (1853-1927), mit der Bernhardt zeitweise eine Liebesbeziehung verband. Abbema setzte sich für feministische Ziele in der Belle Époque ein. Sie war Mitglied in der *Société des Femmes Artistes*, und ihre Ausstellungen im Pariser Salon trugen dazu bei, die Rolle der Frauen in der Kunstwelt zu stärken. Das Bild *Sarah Bernhardt Hunting with Hounds* (um 1897) stellt Bernhardt in einer herrischen Pose in den Mittelpunkt, die in der einen, weiß behandschuhten Hand einen Stock hält und mit der zweiten zwei Jagdhunde führt. Sie trägt ein royal blaues Kostüm mit weißem Umhang und blickt fest auf ein Ziel hin, das außerhalb des Gemäldes liegt. Das verleiht ihr insgesamt ein erhabenes Äußeres, das eher resolut wirkt – wie die Gesten eines Herren.

Ähnlich experimentierten Autor:innen wie Oskar Panizza, Hedwig Dohm, Lou Andreas-Salomé, Sibilla Aleramo, Virginia Woolf und Vita

35 Vgl. z.B. Ann Pellegrini: Sarah Bernhardt, Live: A Reply to Allen Ellenzweig, in: Studies in Gender and Sexuality 8 (1) 2007, S. 37-44.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Sackville-West sowie Anna de Noailles in ihren Arbeiten mit Geschlechterdarstellungen. Die Reihe ließe sich mühelos um weitere Werke aus den Literaturen der verschiedenen Länder ergänzen. Denn die Mehrgeschlechtlichkeit bezieht sich auch nicht nur auf einen Kulturkreis. Über kulturelle Alternativen zur Zweigeschlechtlichkeit finden sich bereits ethnologische Studien weltweit, sodass die Annahme besteht, die Zweigeschlechtlichkeit sei stark eurozentristisch geprägt.[36] Die ausgewählten Autor:innen stammen wiederum sämtlich aus Europa. Sie kritisieren jedoch festgelegte Geschlechterrollen und inspirieren zu fluiden Identitätsauffassungen. Entsprechend schrieb Thomas Mann in einem Brief an seinen Bruder Heinrich: »Die Vermischung und Umkehrung der Geschlechter ist vielleicht das tiefste Motiv unserer Kunst«.[37] Durch die Ambivalenz und Komplexität von Geschlechtsidentitäten und die kreative Kraft, die aus der Überschreitung traditioneller Geschlechtergrenzen erwächst, können die Beiträge das Verständnis für die historische Bewegung innerhalb von Gender und Identität vertiefen und den Blick für die vielfältigen Ausdrucksformen menschlicher Existenz öffnen.

Non-Binarität wird noch in einer weiteren Bedeutung relevant, die sich nicht auf die Genderzugehörigkeit bezieht, sondern binäre Denkformen allgemein als strukturelle Herausforderungen in den Blick nimmt. Das Denken in Zweierkonstellationen ist allein in allen großen Religionen verwurzelt und gibt Einblick in die philosophischen und spirituellen Grundüberzeugungen, die diese Glaubenssysteme prägen, siehe z.B. die Zweiheiten Himmel und Hölle, Yin und Yang, Glaube und Unglaube, Reinheit und Unreinheit, Atman und Brahman, Unwissenheit und Weisheit. Ähnliche Konstellationen bieten die Philosophie und die Künste, die ihre Verhältnisse ebenfalls spielerisch mit Überschreitungen und Vermischungen in Bewegung setzen. Ausgehend von den Ergebnissen der feministischen Theorie werden Binaritäten folglich so in Frage gestellt, dass ihre Überschreitung eine philosophische und ästhetische Herausforderung bildet. Ihr gehen die Beiträge im zweiten Teil durch den Bezug auf intermediale und interdisziplinäre Aspekte nach.

---

36 Vgl. dazu Carla LaGata/Carsten Balzer: Kulturelle Alternativen zur Zweigeschlechterordnung – Vielfalt statt Universalismus, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 08.08.2018. https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/geschlechtliche-vielfalt-trans/245271/kulturelle-alternativen-zur-zweigeschlechterordnung-vielfalt-statt-universalismus/ (05.06.2024).

37 Wysling, Hans (Hrsg.): Thomas Mann. Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949, Frankfurt a.M. 1995, S. 215.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Im Folgenden werden die einzelnen Beiträge vorgestellt. Der erste Teil zur Frage geschlechtlicher Zugehörigkeit, Rollenerwartungen und Identitätssuchen versammelt Aufsätze, deren Schwerpunkt auf Frauen als Protagonistinnen und Autor:innen liegt.

Marcel Winter untersucht den Umgang mit Intergeschlechtlichkeit in Oskar Panizzas Erzählung *Ein scandalöser Fall* (1893). Als zentral werden die gesellschaftlichen Reaktionen auf non-binäre Geschlechtlichkeit und die daraus resultierende Stigmatisierung und Ausgrenzung betrachtet. Panizza nutze eine auktoriale Erzählperspektive, um ein vielschichtiges Bild der Gesellschaft zu zeichnen und ihre Intoleranz und Konstrukte zu entlarven. Er zeige, wie die gesellschaftlichen Normen und die Notwendigkeit zur Geschlechtszugehörigkeit das Leben von Intersexuellen erschwerten und zu ihrer Ausgrenzung führten.

Mareike Brandtner befasst sich mit dem subversiven Anliegen der Autorin und Frauenrechtlerin Hedwig Dohm, die in ihrer Prosa binäre Zuschreibungen infrage stelle. Anhand des Prosatextes »Werde, die du bist« (1894) verfolge Dohm die Reflexion einer Witwe, die in den Wahnsinn getrieben werde. Der Text schreibe sich in eine patriarchalisch geformte Sprache ein, die den gesellschaftlichen Konventionen und Werten entspreche. Der Versuch, sich den Formen entgegenzusetzen, ihnen zu widersprechen oder sie zu unterlaufen, führe zu sprachlicher Destruktion. Leerstellen und Sprachlosigkeit markierten die Texte. Brandtner fragt nicht zuletzt, inwiefern dieses Resultat auch als Kritik an der Alters- und Geschlechtskonstruktion lesbar wird.

In »Verfestigen und Übertreten von Geschlechtergrenzen im Werk von Lou Andreas-Salomé. Literaturdidaktische Überlegungen« geht **Annette Kliewer** auf die vielfältigen Berufsfelder Lou Andreas-Salomés ein. Demgegenüber sei eine selektive und kontrastive Bezugnahme auf ihre Rollen in der Öffentlichkeit zu beobachten. In der Rezeption sei durch eine eingeschränkte Rezeptionsgeschichte fast eine Verdrängung erfolgt, bis Andreas-Salomé in den 1980er Jahren von der feministischen Szene wiederentdeckt worden sei. Warum die Autorin als eine der wenigen Frauen zum literarischen Kanon zähle, lässt Kliewer als ein Spiel mit Genderrollen deutlich werden. Anhand der Erzählung »Mädchenreigen« (1902) wird eine Ambivalenz in Bezug auf die weibliche Emanzipation und Anti-Emanzipation lesbar, die Lou Salomé ausspiele. Sie etabliere sich zwischen allen Stühlen, öffne dadurch aber auch Ambivalenzen und Zwischenräume, die Diskussionsstoff böten, wie Kliewer durch Unterrichtsvorschläge vertieft.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Die geschlechtlichen Dichotomien männlich-weiblich und auch die dichotomen Zuschreibungen für das weibliche Geschlecht – Kind-Frau, Jungfrau-Mutter – werden in Sibilla Aleramos feministischem Roman *Una donna* (1906) aufgegriffen und zugleich unterlaufen. **Lena Schönwälder** zeigt, wie dieser dekonstruierende Prozess im Hinblick auf soziologische und poetologische Dichotomien fortgeführt wird. Im Zwischenraum des schreibenden weiblichen Subjekts entstehe das Androgyne, das Monströse, das die Gesellschaft nicht eindeutig zuordnen könne und als das Fremde, Andere verurteile. Doch Sibilla Aleramo gelinge es, die Dichotomien auszustellen, nicht zuletzt durch die hybride Gattung der Autobiographie, die sich zugleich Roman nenne. In dieser literarischen Form gelinge es ihr, ihre individuelle Identität zum Ausdruck zu bringen, die sich im Dreieck von Frau, Mutter und Autorin aufspanne.

Mirja Riggert verfolgt in ihrem Aufsatz »Verqueerte Welt: Räumliche und soziokulturelle Transgressionen in der britischen Reiseliteratur um 1900« die Etablierung modernistischen weiblichen Schreibens im Medium der Reiseliteratur. Ausgehend von einer empirischen Wende in der Archäologie im späten 19. Jahrhundert, auf die hin sich die Wissenschaftlerin Jane Ellen Harrison selbst auf Reisen begeben habe und anhand ihrer Fundstücke vorpatriarchalische Gesellschaftsmuster erarbeitet habe, zeigten Virginia Woolfs fiktiver Reiseroman *The Voyage Out* (1915) und Vita Sackville-Wests Reiseliteratur vergleichbare Versuche einer Überwindung von patriarchalischen Ordnungsmustern im Schreiben, deren Schwierigkeiten jedoch ebenfalls sichtbar würden.

Esther K. Bauer geht den Geschlechtskonstruktionen in Anton Räderscheidts Selbstportraits und Paarbildern nach, womit sie an einen zentralen Künstler des Magischen Realismus erinnert, der der Neuen Sachlichkeit angehörte. Räderscheidts Stilisierung des Mannes deutet Bauer als Versuch, Stärke und Herrschaft auszudrücken, obgleich sich nur noch ein halb überzeugendes Portrait männlicher Dominanz erkennen lasse. Die Autorität weise immer neue Risse auf. Demgegenüber behaupte sich der männliche Blick nicht zuletzt in variierenden Konzeptionen der Neuen Frau in den Paarbildern. Deren kühle und selbstbewusste Art trete als ein Kennzeichen der Neuen Sachlichkeit hervor, nicht ohne jedoch auf weiblich erotische Zonen reduziert und dem männlichen Blick unterlegen zu bleiben. Wie sich Wunsch und Wirklichkeit hierbei zueinander verhalten, wie sich Mann und Frau gegenüberstehen oder eben doch angleichen, erkunden Bauers sorgfältige Einzelanalysen. In einer Reihe von Detailbeobachtungen der körperzentrierten Gemälde werden abschließend un-

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

terschiedliche Phasen im Umgang mit den Geschlechterrollen in Räderscheidts Werk erkennbar.

Im zweiten Teil des Bandes treten weitere non-binäre Konzepte in Literatur, Musik, Philosophie und den visuellen Künsten hervor, die eine diskursive Öffnung von gängigen Praxen ermöglichen. Sie richten sich auf die Verbindung der Künste untereinander, das Verhältnis von Kunst und Natur, transkulturelle Konstellationen sowie narrative und philosophische Überschreitungen.

So geht **Johanna Spangenberg** auf die besondere Bedeutung Stéphane Mallarmés für die Dichtung des Symbolismus ein, indem Mallarmés Gedicht »L'Après-Midi d'vn Favne« als Versuch zur Herstellung einer universellen Poesie dienen soll. Ausgehend von der Nähe von Musik und Poesie, die sich im Rhythmus und Klang der Sprache äußere, werde die Musik in eine sprachliche Grundtonalität zurückgeführt, deren Rhythmus eine Bindekraft eigenen Ausdrucks entwickle. Worte würden aus ihren Semantiken gerissen und generierten Sinn auf eine alternative Weise. Daraus entwickle sich eine Poetik des Übergangs, bei der Musik und Poesie sich nicht mehr einander gegenüberstünden, sondern sich vielmehr verbinden und damit ihrer binären Opposition entledigten. Ähnlich wie sich die Poesie folglich zu einer »Musikpoesie« öffne, entstehe auch eine Kunst des Übergangs zwischen lyrischer und theatralischer Sprache. Die Handlung rücke vom linearen Erzählen ab und entwickle sich in komplexen Wiederholungsstrukturen. Auch auf der Handlungsebene selbst führe der Favne eine Zwischenkunst vor, die binäre Grundmuster auflöse und sich dezidiert auf non-binäre Identitäten ausrichte.

Anne-Marie Lachmund analysiert ›non-binäre‹ Grenzverwischungen zwischen Hoch- und Populärkultur in Prousts *Recherche* und in der postmodernen Rezeption des Autors wie des Œuvres. Lachmund beobachtet die Aufwertung des intensiven körperlichen Erlebens von ›schlechter‹ Musik auch im Zusammenhang der unwillkürlichen Erinnerung, die den Kern von Prousts Kapitalwerk der Moderne bildet. Die Binarität zwischen Hochkultur und niederer Kultur werde von Proust immer wieder aufgegriffen, aber auch thematisch und narrativ unterlaufen. Die ›schlechte‹ Musik wird Lachmund zufolge als wichtiges Kristallisationsmoment für die poetologisch zentrale *mémoire involontaire* und die wiedergefundene Zeit aufgewertet.

Eva-Tabea Meineke führt in das Leben und Werk Anna de Noailles' ein, die in der heutigen Literaturgeschichtsschreibung oft übersehen wird, obwohl sie zu Lebzeiten sehr erfolgreich war. Ihre Werke thematisierten

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

häufig ihre alles andere als dichotome Einordnung und ihre transkulturelle Herkunft, was sie zu einer bedeutenden Figur in der Debatte über Diversität in der Literatur mache. Ihr Werk fordere zu einer Neuverhandlung des literarischen Kanons im Sinne der Anerkennung von Vielfalt und Non-Binarität auf.

In Thomas Manns Erzählung *Der Kleiderschrank* (1999/1903) wird Non-Binarität, wie **Kathrin Neis** darlegt, auf allen Ebenen inszeniert, von den ungewissen Zeitbestimmungen, der unübersichtlichen Orientierung im Raum bis hin zu den unklaren Übergängen von Traum, Traum im Traum und Realität, Realität und Phantastik und der geschlechtlichen Ungewissheit des Wesens im Kleiderschrank. Dabei werde deutlich, dass es Mann nicht immer um die Auflösung von zwei Gegensätzen durch die Einführung einer dritten Entität gehe, sondern dass in Bezug auf Raum und Zeit auch eindeutige Kategorisierungen ausblieben. Ebenso variiere die narrative Vermittlung, sodass kulturelle Zuschreibungen unsicher und hinterfragbar werden. Auf der erzählten wie der Erzählebene erschienen nicht-binäre Anordnungen, die Neis als ein Kennzeichen modernen Schreibens deutet.

Daniel Feige untersucht die theoretischen und emanzipatorischen Potenziale des Begriffs der Non-Binarität. Ausgangspunkt ist die Erkenntnis, dass binäre Unterscheidungen in verschiedenen Kontexten oft unzureichend sind, entweder weil sie nicht klar trennbar sind oder ihre Relevanz kontextabhängig ist. Der Autor argumentiert, dass binäre Unterscheidungen sowohl Bedingung der Möglichkeit als auch der Unmöglichkeit sind, bestimmte Aspekte zu denken, und dass eine negative dialektische Perspektive notwendig sei, um die Figur der Non-Binarität zu begründen.

Der in dieser Einleitung präsentierte Blick eröffnet erstens ein Verständnis für das grundlegende Zusammenspiel von Dialektik, vergrößerten Reichweiten und fundamentalen, zeitlich übergreifenden Kategorien, das für Kritik an binären Normen oder Neukonzeptionen jenseits etablierter Dichotomien unmittelbar relevant ist. Dabei ist besonders für die frühe Moderne zu untersuchen, welchen Rollenanteil darstellungsbezogene Vorgehensweisen mit karikierenden Wirkungen gegenüber weit gefassten Fluchtpunkten wie Religion, Metaphern für Hybridität oder planetarischen Ausmaßen einnehmen. Richtpunkte für den im Band betrachteten Zeitabschnitt sind sicherlich die historischen Umgangsweisen mit Androgynität, mit dem ›anderen‹ oder mit unterhaltenden Genres, die zu Fragmentierungen von Gattungen und zu Verschiebungen sprachlicher oder bildlicher Muster führen. Demgegenüber stehen umfassend oder universa-

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

listisch ausgerichtete Konzepte wie eine von der Romantik ausgehende panästhetische Intermedialität. Zweitens sind die Herangehensweisen von Untersuchungen zur frühen Moderne um 1900 in ihrem Wandel nachzuvollziehen, der sich zwischen Identität und Solidarität, Darstellung und Kritik sowie zwischen nationalen und planetarischen Konzepten vollzogen hat. Aus dieser Blickrichtung ist es besonders spannend, die heute stark akzentuierten sozialen Sichtweisen wie Demokratisierung oder Gemeinschaftsbildung auch für die Zeit um 1900 zu untersuchen, um nicht zuletzt auch ein eingehenderes Verständnis der beginnenden Moderne in ihrer künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Vielfalt zu entwickeln.

Die Beiträge dieses Bandes situieren sich auf der Ebene konkreter Strukturen und ihrer Kontingenzen, Konfrontationen, Transgressionen und gesuchten Übergänge. Sie untersuchen die Errungenschaften, aber auch die Grenzen non-binären Denkens und künstlerischen Schaffens und eröffnen somit ein Verständnis für den künstlerisch-sozialen Materialstand nicht-dichotomischer Denkweisen einer frühen Moderne.

Vor diesem Hintergrund hoffen wir, dass der Einblick in die verschiedenen Facetten des Non-Binären zu weiterem Austausch anregen mag.

Literatur

Bornstein, Kate: Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us, New York 1994.

Brogi, Daniela: Lo spazio delle donne, Turin 2022.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, aus dem Amerikanischen von Katharina Menke, Frankfurt a.M. 1991.

Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, New York 1999.

Daub, Adrian: Cancel Culture Transfer. Wie eine moralische Panik die Welt erfasst, Berlin 2022.

Dyer, Richard: Pastiche, Abingdon 2007.

Felten, Uta et al. (Hrsg.): Coding Gender in Romance Cultures, Berlin et al. 2020.

Goldin-Perschbacher, Shana: The World Has Made Me the Man of My Dreams: Meshell Ndegeocello and the ›problem‹ of Black female masculinity, in: Popular Music 32 (2013), H. 3, S. 471-496.

Halberstam, Jack: Trans*. A quick and quirky account of gender variability, Oakland (CA) 2018.

Hanau, Katharina (Hrsg.): Geschlechterdifferenzen: Beiträge zum 14. Nachwuchskolloquium der Romanistik, Greifswald, 4. - 6. Juni 1998, Bonn 1999.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Hirschauer, Stefan: Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten, in: Zeitschrift für Soziologie 43 (Juni 2014), H. 3, S. 170-191.

Hornscheidt, Lann/Oppenländer, Lio: Exit Gender. Gender loslassen und strukturelle Gewalt benennen: eigene Wahrnehmung und soziale Realität verändern, Rastede 2019.

Hark, Sabine: Vorwort: Geschlecht, das nicht zwei ist, in: Hackmann, Nina/Shirchinbal, Dulguun/Wolff, Christina (Hrsg.), Geschlechter in Un-Ordnung: Zur Irritation von Zweigeschlechtlichkeit im Wissenschaftsdiskurs, Leverkusen et al. 2023, S. 5-8, Zit. S. 6.

Haslanger, Sally: Der Wirklichkeit widerstehen. Soziale Konstruktion und Sozialkritik, Berlin 2021.

Kernodle, Tammy L.: Diggin' You Like Those Ol' Soul Records: Meshell Ndegeocello and the Expanding Definition of Funk in Postsoul America, in: American Studies 52 (2013), H. 4, S. 181-204.

Kramer, Olaf/Leßmöllmann, Annette/Lobin, Henning: Das Gendern regt die Leute enorm auf, in: Wissenschaft im Dialog, 14.08.2024, https://www.wissenschaftskommunikation.de/das-gendern-regt-die-leute-enorm-auf-79341/ (20.08.2024).

LaGata, Carla/Balzer, Carsten: Kulturelle Alternativen zur Zweigeschlechterordnung – Vielfalt statt Universalismus. In: Bundeszentrale für politische Bildung, 08.08.2028. https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/geschlechtliche-vielfalt-trans/245271/kulturelle-alternativen-zur-zweigeschlechterordnung-vielfalt-statt-universalismus/ (05.06.2024).

Lind, Miriam: Liminalität, Transdifferenz und Geschlecht: Sprachliche Praktiken jenseits von Zweigeschlechtlichkeit. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 52 (2022), S. 631–649.

Meyer, Lydia: Die Zukunft ist nicht-binär, Hamburg 2023.

Pellegrini, Ann: Sarah Bernhardt, Live: A Reply to Allen Ellenzweig, in: Studies in Gender and Sexuality 8 (1) 2007, S. 37-44.

Pinney, Christine et al.: Much Ado About Gender: Current Practices and Future Recommendations for Appropriate Gender-Aware Information Access, in: Computer Science – Computer and Society 2023, http://arxiv.org/pdf/2301.04780 (12.07.2024).

Preciado, Paul B.: Countersexual Manifesto, übers. von Kevin Gerry Dunn, New York 2018.

Richardson, Matt: Make me Wanna Holler: Meshell Ndegeocello, Black Queer Aesthetics, and Feminist Critiques, in: Journal of Lesbian Studies 18 (2014), H. 3, S. 237-251.

Rothstein, Anne-Berenike (Hrsg.): Kulturelle Inszenierungen von Transgender und Crossdressing. Grenz(en)überschreitende Lektüren vom Mythos bis zur Gegenwartsrezeption, Bielefeld 2021.

Tlusty, Ann-Kristin: Süss. Eine feministische Kritik, München 2021.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

van Treeck, Elisabeth: Weiß und unheimlich, aber nicht das ›Andere‹. Zur Körper- und Klanggestaltung der Rollen für Countertenor in Olga Neuwirths Musiktheater, in: Brandenburg, Irene/Grosch, Nils (Hrsg.), Die ›andere‹ Stimme/The ›Other‹ Voice. Hohe Männerstimmen zwischen Gluck und Rock/High Male Voices between Gluck and Rock, (= Populäre Kultur und Musik 37), Münster et al. 2022, S. 109-128.

Vinken, Barbara: Diva: Eine etwas andere Opernverführerin, Stuttgart 2023.

Wysling, Hans (Hrsg.): Thomas Mann. Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949, Frankfurt a.M. 1995.

Young, Eris: They/Them/Their. A Guide to Nonbinary & Genderqueer Identities London et al. 2019.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

I
Non-binäre Geschlechteridentitäten

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Marcel Winter (Augsburg)

»*Le diable et sa fiançée*!« - Umgang mit Intergeschlechtlichkeit in Oskar Panizzas Erzählung *Ein scandalöser Fall* (1893)

Geboren im französischen Provinzstädtchen Saint-Jean-d'Angély im Jahre 1838, wächst Herculine Barbin[1] in einem von Religiosität geprägten Umfeld auf. Während die Mitschülerinnen in der Pubertät zu Frauen reifen, stellt die*der 17-jährige Herculine mit Schrecken einen verstärkten Körperhaarwuchs bei sich fest: »Ein leichter Flaum, der täglich weiterwuchs, bedeckte meine Oberlippe und einen Teil meiner Wangen.«[2] Herculine arbeitet als Lehrer:in und geht eine Liebschaft mit Sara, einer Kollegin, ein, verspürt in dieser Zeit aber bereits erste körperliche Schmerzen, die Unheilvolles für ihre*seine Zukunft erahnen lassen. Sie*er beichtet ihr*sein Dilemma dem Bischof, der einen Arzt hinzuzieht, welcher Herculine untersucht und der Mutter Folgendes zu berichten weiß: »Es ist wahr, Sie haben Ihre Tochter verloren, […] aber dafür bekommen Sie einen Sohn, den Sie nicht erwartet haben.«[3] Herculine muss die Erziehungsanstalt in L …, Sara und die Schülerinnen verlassen. Das Standesamt verfügt, dass sie*er fortan »jener Hälfte der Menschheit« zuzurechnen ist, »die das starke Geschlecht genannt wird.«[4] Weil sie*er in der provinziellen Enge dem Gerede der Leute ausgesetzt ist, siedelt sie*er nach Paris über, um sich in der Anonymität der Großstadt ein neues Leben aufzubauen, was aber misslingt, weil sie*er sich auch dort nicht zurechtfindet. Im Februar 1868 nimmt sich Abel Barbin, wie sie*er sich fortan nennt, schließlich das Leben. Neben ihrem*seinem Leichnam werden Aufzeichnungen gefunden, Erinnerungen einer*eines Ausgestoßenen, die Michel Foucault in seinem Band *Über Hermaphrodismus* veröffentlicht und die für uns Nachgeborenen ein bedeutendes kulturgeschichtliches Dokument über den

1 Herculine Barbin wechselt in ihren*seinen Erinnerungen zwischen der männlichen und der weiblichen Form, was darauf schließen lässt, dass sie*er sich als non-binäre Person verstanden hat. Um dieser intersexuellen Identität gerecht zu werden, wähle auch ich in meinem Aufsatz eine doppelte Schreibweise: Sowohl die weibliche als auch die männliche Form sollen bei der Benennung Herculine Barbins berücksichtigt werden.

2 Herculine Barbin: Meine Erinnerungen, in: Michel Foucault (Hrsg.): Über Hermaphrodismus, 4. Aufl., Frankfurt/M. 2012, S. 43.

3 Ebd., S. 92.

4 Ebd., S. 103.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Umgang mit Intersexualität im 19. Jahrhundert darstellen. »Mir war kein Platz bestimmt in dieser Welt, die mich floh, die mich verdammt hatte«, bekennt Barbin in ihren*seinen Erinnerungen so freiherzig wie verzweifelt.[5] Interessant an Herculine/Abel Barbins Aufzeichnungen ist neben der offenherzigen Schilderung der eigenen Seelenlage das Zusammenspiel unterschiedlicher Bereiche bei der Bewertung der Geschlechtlichkeit. Das tiefreligiöse Umfeld Barbins spielt eine Rolle, der Beichtvater, dem sie*er sich anvertraut, und die Medizin. Eine administrative Stelle, das Standesamt, entscheidet schließlich über die Geschlechtszugehörigkeit, die keine Abstufungen kennt, sondern nach Eindeutigkeit verlangt.

Oskar Panizza (1853–1921), der durch die Teilveröffentlichung der Aufzeichnungen Barbins durch den Arzt Auguste Ambroise Tardieu Kenntnis vom »Fall Barbin« hatte, literarisiert den Stoff und objektiviert die Geschichte, weg von der Ich-Perspektive Abel Barbins hin zu einer Außensicht, die nicht das Innenleben und die Gefühlswelt der*des stigmatisierten Protagonist:in fokussiert, sondern den Umgang der Gesellschaft mit dem normabweichenden, non-binären Körper in den Blick nimmt. Aus den realen Aufzeichnungen Barbins übernimmt Panizza Vieles: kleine Details wie die Abscheu der Hauptfigur vor Handarbeiten, große, für die Erzählung relevante Elemente wie das tiefreligiöse, volksfrömmelnde, vom Teufelsglauben dominierte Umfeld wie auch die ärztliche Untersuchung, die durch das Gutachten das Schicksal Barbins beschließt. An anderen Stellen aber weicht Panizza signifikant von der Vorlage ab: Während die*der reale Abel Barbin tiefverzweifelt ob der gesellschaftlichen Stigmatisierung, die sie*er erfährt, den Freitod wählt, lässt Panizza sie*ihn in seiner Erzählung einfach verschwinden. »Panizza wollte aus ihr ein bloßes Schattenwesen ohne Identität und ohne Namen machen, das sich am Ende der Erzählung auflöst, ohne eine Spur zu hinterlassen.«[6] Panizza verzichtet auf einen dramaturgisch zweifelsohne eindrucksvoller wirkenden Suizid, was ein erstes untrügliches Indiz dafür darstellt, dass die Aufmerksamkeit zuvörderst nicht dem religiös-medizinisch-juristischen »Fall Barbin« gilt. Er verlegt die Geschichte um Alexina Besnard, wie der*die Protagonist:in der Erzählung heißt, in ein säkularisiertes Kloster in der Normandie, das als Erziehungsanstalt für Töchter aus wohlhabenden Familien dient. Ganz in der Erzähltradition des 19. Jahrhunderts werden die für die

5 Ebd., S. 21.

6 Michel Foucault: Das wahre Geschlecht, in: Ders. (Hrsg.): Über Hermaphrodismus, 4. Aufl., Frankfurt/M. 2012, S. 18.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Geschichte wichtigen Personen zu Beginn kurz vorgestellt. In leitender Funktion tätig sind Monsieur l´Abbé, ein »braver Spaziergänger in dem Weinberg des Herrn«, wie es im Text heißt,[7] Madame la Supérieure, »scharfsichtig, in ihrem Gemüth erkaltet, und in ihren Jahren gänzlich vom Verstande beherrscht«,[8] sowie la Sœur Première, kurz La Première genannt, erste Lehrkraft der Anstalt und präsumtive Nachfolgerin der Madame, mit der sie in ständiger Konkurrenz steht. Von den Elevinnen namentlich genannt werden Henriette de Bujac, die Nichte der Madame, und Alexina Besnard, die Hauptfigur der sich nun entfaltenden Geschichte, an dessen Ende, so die spannungserzeugende, geheimnisvolle Andeutung, eine der »glänzendsten Natur-Aeußerungen [sic], aber auch eine der scheußlichsten Katastrophen zum Abschluß« kommt.[9] Im Zentrum der Erzählung steht nun das Geschehen vom 20. Juni 1831 bis zum folgenden Morgen, sodass die erzählte Zeit exakt 24 Stunden beträgt.

Der Ablauf der Ereignisse kann durch genaue Zeitangaben, die im Text gemacht werden, akribisch rekonstruiert werden. Am Ende stehen schließlich ein Befund und das klandestine Verschwinden Alexina Besnards. Das in nüchternem Dokumentarstil gehaltene Gutachten, das mit lateinischen Fachtermini aus der Medizin gespickt ist, kommt zu einem klaren Ergebnis: »Somit ist Alexina Besnard ein *Zwitter* […] so muß Alexina als *männlicher Zwitter* angesprochen werden; somit ist Alexina ein *Mann* und zwar ein zeugungsfähiger Mann.«[10] Soweit die medizinisch-wissenschaftliche Beurteilung des untersuchenden Arztes *Adolphe Duval*, dessen Nachname ein weiteres Indiz dafür ist, wie die Geschichte gelesen werden will; Ariane Totzke hat auf die entlarvende Namensgebung des Arztes hingewiesen, wenn sie schreibt: »Dass auch der Name „Duval“ bereits etymologische Assoziationen weckt - man denke an den Sprachwandel des lateinischen Wortes *diabolus* (ahd. tiuval/ diuval, mhd. dûvel) -, zeigt zusätzlich, wer in *Ein scandalöser Fall* der „wahre“ Teufel, die eigentliche Monstrosität ist.« [11]

---

7 Oskar Panizza: Ein scandalöser Fall, in: Bernd Mattheus (Hrsg.): Der Korsettenfritz. Gesammelte Erzählungen, München 1981, S. 231.

8 Ebd., S. 232.

9 Ebd., S. 235.

10 Ebd., S. 264.

11 Siehe Ariane Totzke: Schwindsüchtige Erlöser, psychotische Pfaffen und der Fall Barbin. Oskar Panizzas ästhetischer Vandalismus im Deutschen Kaiserreich, in: Tim Lörke und Robert-Walter Jochum (Hrsg.): Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert: Motive, Sprechweisen, Medien, 1. Aufl., Göttingen 2015, S. 295.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Die Gestaltung der Untersuchungsszene zeugt von Panizzas erzählerischem Talent: Die Untersuchung Alexinas, die den »Kulminationspunkt der perfiden Ausforschung durch die exkludierende Dominanzgesellschaft« bildet,[12] wird mittelbar dargestellt, d.h. Informationen erhält der Leser allein über die an der Türe lauschende Reflektorfigur Madame la Supérieure, sodass die wirklichen Vorgänge im Untersuchungszimmer verborgen bleiben.[13] Was aber durchdringt und geschildert wird, lässt einige Rückschlüsse auf den Ablauf der Untersuchung zu. Zu hören sind nämlich Aufforderungen und Entgegnungen, Kommandos und Rutschgeräusche, die »knerzenden Bewegungen eines Bettgestells«[14] und zuletzt das Wimmern und Weinen Alexinas, ihr schmerzvolles »*Ah, vous me faites mal*, *Monsieur*« sowie das laute Atmen des Arztes.[15] Die akustischen Signale, die nach außen dringen und dem Leser übermittelt werden, deuten auf einen sexuellen Akt hin, möglicherweise auf eine Defloration oder Vergewaltigung, zumindest aber auf eine sehr schmerzvolle, traumatische Untersuchung. Die Ausführlichkeit des Gutachtens des Teufelsarztes, das der Text in Gänze referiert, steht im Kontrast zur abrupt abbrechenden Erzählung. Der »Fall« scheint mit dem Befund des Arztes geklärt, vier lapidare, unscheinbare Sätze beenden die Geschichte: »Noch am gleichen Tag wurde Alexina in ihre Heimat zu ihren Eltern gebracht. Mademoiselle Henriette de Bujac […] wurde zu einer entfernt wohnenden Tante auf ´s Land geschickt. Mit ihr verließ Madame la Supérieure definitiv das Kloster. – Und la Sœur Première wurde Superiorin. –«[16]

Wie Michael Bauer zu Recht festgestellt hat und ich bereits andeutete, steht in der Erzählung jedoch nicht der medizinische Fall des intersexuellen Körpers im Mittelpunkt, sondern die Frage nach den Reaktionen des Umfelds. »Weniger die Genitalanomalie Alexinas als vielmehr die Reaktionen seiner*ihrer klösterlichen Umgebung auf das Abnorme stehen

12 Ebd., S. 292.

13 Es handelt sich um eine Art „Schlüssellochperspektive“, die aber nicht durch optische Reize, sondern via akustische Signale funktioniert. Der Leser ist auf das angewiesen, was akustisch nach außen dringt. Optische Einblicke in die Untersuchungsszene sind ihm verwehrt. Auch Anja Ketterl stellt diese Verschiebung vom Visuellen zum Auditiven fest: »Das Nicht-Einsehen-Können verschiebt sich zum Nicht-Einhören-Können, insofern sich das, was zu hören ist, eher im unspezifischen Register des Rauschens denn des klaren Verstehens abspielt.« Siehe Anja Ketterl: Von Hegemonie und Unentscheidbarkeit. Oskar Panizzas *Ein scandalöser Fall*, in: Aussiger Beiträge 10 (2016), S. 108.

14 Panizza: Ein scandalöser Fall, S. 259.

15 Ebd., S. 259f.

16 Ebd., S. 264.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

im Mittelpunkt der Geschichte.«[17] Indem der Fokus auf Alexinas Umfeld gerichtet wird, malt die Erzählung ein vielstimmiges Kaleidoskop der Gesellschaft hinsichtlich ihres Umgangs mit Non-Binarität, den es im Folgenden aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten gilt.

Am Morgen des 20. Juni 1831 ist, entgegen der morgendlichen Routine, unter den Schülerinnen der Anstalt eine, wie es im Text heißt, »ungewöhnliche Erregung« festzustellen.[18] Der Grund für die allgemeine Unruhe wird dem Abbé schon wenig später verkündet: »Man habe Henriette, die Nichte von Madame, mit Alexina, ihrer intimen Freundin, heute Morgen beim Aufstehen, im Schlafsaal der älteren Mädchen, Hände und Körper verschlungen, in einem Bett, dem Alexina´s, schlafend gefunden.«[19] Der Bericht der Mädchen ist von »ständigen Wiederholungen der visuellen Überwachung«[20] geprägt. Die Beobachtungen werden verbalisiert und dem Abbé als Anstaltsleiter übermittelt. Das denunziatorische Moment der Weitergabe des Beobachteten ist obligatorisch, um überhaupt eine Wirksamkeit entfalten zu können. Blieben die Beobachtungen unausgesprochen, hätten sie keine Auswirkungen auf das Leben innerhalb der Klostermauern und würden Heimlichkeiten bleiben; das Beobachtete würde keine Dynamik entwickeln und irgendwann klammheimlich versanden. Bereits eine Stunde später versammelt sich wieder eine Schar an Schülerinnen vor dem Zimmer des Abbé, allein der sprachliche Duktus hat sich gewandelt. Aus dem Modus observandi, der reinen Wiedergabe der Beobachtungen, ist nun ein Modus explicandi geworden. Die Schülerinnen versuchen, ihre Beobachtungen in einen Bedeutungszusammenhang zu stellen, sich das nicht zu Verstehende zu erklären. »Schon lange habe man eigenthümliche Dinge zwischen La Maitresse [Alexina; Anmerkung des Verf.] und Henriette vor sich gehen sehen; immer steckten sie beieinander in einem dunklen Winkel, und zischelten, und flüsterten; des gegenseitigen Küssens sei kein Ende gewesen.«[21] Alexina «habe Dinge an sich, wie kein anderes Mädchen.«[22] Die körperlichen Annäherungen zwischen Alexina und Henriette, das unter den Rock Fassen wird von den Schülerinnen im Bereich des Ekels verortet: »*Ah, c´est dégoûtant!* – riefen

17 Michael Bauer: Oskar Panizza: Exil im Wahn. Eine Biographie, München 2019, S. 129.
18 Panizza: Ein scandalöser Fall, S. 238.
19 Ebd., S. 239.
20 Totzke: Schwindsüchtige Erlöser, psychotische Pfaffen und der Fall Barbin, S. 291.
21 Panizza: Ein scandalöser Fall, S. 244.
22 Ebd., S. 245.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

alle Mädchen, *c´est dégoûtant!*«[23] Die Handlungen, die sie beobachten, rufen in den Schülerinnen Abscheu hervor, Ekelgefühle, derer sie nicht habhaft werden. Alles, was vor dem ungeheuerlichen Vorgang am Morgen nicht besonders verdächtig erschien, rückt nun in ein zwiespältiges Licht. Offen wird infrage gestellt, ob Alexina überhaupt ein Mädchen sei.[24] Die Schülerinnen reagieren also auf die beobachtete (vermeintliche) Anomalie, indem sie alles, was mit Alexina zu tun hat, die Bewegungen, die Kleidung, das Aussehen pathologisieren, was für die*den dergestalt Bezichtigte:n weitreichende Auswirkungen hat. Alexina wird stigmatisiert, gemieden und ausgegrenzt. »Die Zöglinge wichen wie vor der Pest vor ihr zurück, und ließen sie durch.«[25] Fortan ist Alexina ein*e Aussätzige*r, «*le diable*», wie er*sie von seinen*ihren Mitschülerinnen genannt wird, und Henriette »*sa fianßä*«.[26]

Auffällig an der erzählerischen Darstellung ist, dass keine der denunziatorischen Schülerinnen namentlich benannt wird. Treten sie auf, dann stets als Pulk, als Schar, als Masse, nicht aber als Individuen, die aus der Masse herausstechen und individuelle Handlungsfähigkeit verkörpern. Der*die diskreditierte Alexina ist dieser anonymen Masse hilf- und schutzlos ausgeliefert. Die schmutzige Diffamierungskampagne hat längst eine Eigendynamik entwickelt, die nicht mehr aufzuhalten ist und im weiteren Verlauf des Tages im Versuch der Schülerinnen kulminiert, Alexina aus seinem*ihrem Zimmer zu zerren, im Glauben, der Teufel treibe im Klos-

23 Ebd.

24 Im Text heißt es: »Endlich sagte noch eine der älteren Schülerinnen: sie glaube überhaupt nicht, daß Alexina ein Mädchen sei; sie sei viel zu gescheidt, und wisse fast Alles; sie sei auch gar nicht sanft, wie andere Mädchen, sondern wild und hart; sie glaube Alexina sei ein böser Geist in Mädchengestalt, der eines Tags unter Gestank und Gepolter plötzlich verschwinden werde.« Ebd., S. 245f.
Interessant sind die Zuschreibungen, die in dieser Passage vorgenommen werden: Während eine profunde Klugheit, ein wildes Wesen und Härte der männlichen Sphäre zugeordnet werden, erscheint die Sanftheit als ein Charakteristikum des Weiblichen.

25 Ebd., S. 247.

26 Ebd., S. 248.
Anmerkung zu Panizzas Schreibweise: Panizza entwickelt für sein Schreiben ein eigenes, von den orthographischen Regeln abweichendes Schreibsystem, das sich v.a. an der Phonetik der Wörter orientiert. Die Entscheidung, ein von der Norm abweichendes System zu implementieren, ist im Diskurs um 1900 keine zu vernachlässigende Petitesse. Wer abweichend von der Norm schreibt, gilt als verrückt; deviantes Schreiben ist um 1900 etwas Pathologisches. Zu den Regeln des Panizzaschen Schreibsystems siehe Rolf Düsterberg: Die »gedrukte Freiheit«: Oskar Panizza und die Zürcher Diskußjonen, Frankfurt a.M. et al. 1988, S. 167–172.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ter sein Unwesen.[27] Die ohnehin schon angespannte Situation spitzt sich zu, als der Vorfall den streng abgegrenzten Raum des Klosters verlässt und publik wird. Die Bewohner des nahen Dorfes Beauregard erfahren von einer Magd von den Ereignissen im Kloster und ziehen daraufhin mit Mistgabeln und Äxten vor die Anstalt. Dem Abbé wird gemeldet, » […] vor dem Kloster ständen mehrere hundert Leute, mit Mistgabeln und Aexten, die die Faust gegen das Gebäude ballten, Verwünschungen ausstießen und fortwährend riefen, der Teufel sei im Kloster.«[28] Das Bild des Teufels steht wie ein Menetekel über der gesamten Szenerie: Im nebulösen Dunst blinder Volksfrömmigkeit und mittelalterlichen Aberglaubens wird das nicht zu Begreifende religiös zu erklären versucht, gar ein Exorzismus wird erwogen. Sowohl die anonyme, anklagende Masse der Schülerinnen als auch die vor den Klostermauern demonstrierende Dorfgemeinschaft sind überzeugt davon, der Teufel höchstselbst treibe im Kloster sein Unwesen. Für Alexina, die »als Teufelsfrauenzimmer an den Pranger gestellt« wird,[29] gibt es kein Entkommen mehr aus diesem unheilvollen Kreislauf. »Das Bild, das der Erzähler von Alexina gibt, setzt sich aus Gerüchten, Verleumdungen, sexuellen Phantasien, Ängsten und projizierten Wünschen der Mitmenschen zusammen […].«[30] Im alles zermalmenden Mahlstrom der Diffamierung, dem Alexina ausgesetzt ist, verschwimmen die Grenzen zwischen Wahrheit und Fiktion. Die von Beginn an schwach konturierte Figur der Alexina wird vollends konturlos. Einmal in Gang gesetzt, ist das Unheil nicht mehr abzuwenden: Nicht, was real ist, ist entscheidend, sondern was für real gehalten wird. Nach der Untersuchung, aber noch bevor das Gutachten vorliegt, offenbart Alexina in einem bemerkenswerten Gedankenmonolog seine*ihre Empfindungen, was notabene eine der wenigen Stellen im Text darstellt, in der er*sie überhaupt zu Wort kommt.[31] Der Monolog durchbricht die Konturlosigkeit. Er kreist um die Frage nach dem Wesen der Menschen schlechthin:

---

27 Vgl. ebd., S. 257.
28 Ebd., S. 256f.
29 Ebd., S. 262.
30 Michael Bauer: Oskar Panizza: Ein literarisches Porträt, 1. Aufl., München et al. 1984, S. 104.
31 Alexinas Seelenleben kommt in zwei weiteren Textpassagen zum Ausdruck: zum einen in der Unterredung mit dem neugierigen Monsieur l´Abbé, die dieser als Verhör betrachtet, zum anderen in den Briefen Alexinas an Henriette, die dem Monsieur zugestellt werden. In ihnen berichtet die*der der Unzucht Bezichtigte von ihrer Zuneigung zu Henriette, von den unaussprechlichen Empfindungen, die sie in sich trägt. Vgl. Panizza: Ein scandalöser Fall, S. 251–254.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> […] waren nicht auch die Andern in sonstigen Dingen verschieden? Hatte die eine nicht eine Adlernase, die andere eine eingebogene oder gerade; diese einen häßlichen, fleischigen Mund, jene einen feingeschnittenen, knospenden, wie an einer Statue; hatte diese nicht eine flache, jene eine gewölbte Brust? War die eine nicht dumm, die andere gescheidt?[32]

Alexina formuliert rhetorische Fragen, die deutlich machen, dass nicht das Uniforme den Normalfall, sondern gerade die Diversität, die Unterschiedlichkeit der Menschen das genuin Anthropologische darstellt. Seine*ihre Fragen entlarven Uniformität, Normativität als gesellschaftliche Konstrukte, die dem, was Menschsein bedeutet, grundlegend entgegenstehen. Seine*ihre Gedanken offenbaren die Fragwürdigkeit gesellschaftlicher Normierungs- und Exklusionsprozesse.[33]

Zum Kampf um die Deutungshoheit über den Körper kommt ein zweiter Erzählstrang hinzu, der nicht unbeachtet bleiben darf, will man die Verflechtungen verstehen, die zum öffentlichen Skandal führen. Er thematisiert die internen Machtkämpfe im Kloster zwischen Madame la Supérieure und La Première, die auf das Amt der Superiorin schielt. Diese ist die Brandstifterin, die den morgendlichen Aufruhr im Kloster nutzt, um sich der Madame zu entledigen. Ihr ist daran gelegen, beständig Öl ins Feuer zu gießen, dem Fall größtmögliche Aufmerksamkeit

---

32 Ebd., S. 262.

33 Die Frage nach der Performativität der Geschlechter thematisiert Panizza auch in seiner Erzählung *Ein criminelles Geschlecht* (wie *Ein scandalöser Fall* 1893 im Erzählband *Visionen* erschienen). Dort erklärt der Kommissar an einer Stelle dem Ich-Erzähler Folgendes: »Es ist ganz gleich, ob es Männer oder Weiber sind,« – replizierte der Kommissar a tempo, sichtbar ärgerlich, über diesen Punkt gefragt zu werden – »Verbrecher sind Verbrecher; der Staat kann keine zweierlei Gesetze für Männer und für Weiber machen. Mir ist es überhaupt unerfindlich, wie man wegen eines winzigen Anhängsels solche generelle Unterschiede aufstellen kann und die Menschheit in die Zwangsjacke von Unterrock und Hose einschnüren mag, die noch dazu von Tag zu Tag in der Mode wechseln – das eine hat ein Anhängsel, das andere hat keins; und da macht man einen generalen Strich durch die Menschheit und sagt: Ihr heißt euch so und müßt euch so kleiden, und ihr heißt euch so und müßt euch anders kleiden...?! – Welche Willkür! – Da könnte man ebensogut die Nasen hernehmen; der eine hat 'ne Adlernase, der andre hat 'ne platte Nase; und zu diesen sagen: Ihr heißt euch mit Rücksicht auf eure Nase so und kleidet euch darnach; und zu jenen: Ihr heißt euch, weil ihr 'ne gequetschte Nase habt, anders und kleidet euch anders. Oder die Ohrläppchen hernehmen, und die Menschheit nach den Ohrläppchen einteilen, und ihr mit Rücksicht darauf Namen und Kleidermoden vorschreiben! – Männer oder Weiber?! Nach dieser Seite ist mir das sonst recht rationelle Weltganze immer unverständlich geblieben, immer als eine Tollheit, als ein Mißgriff erschienen. Verbrecher ist Verbrecher!« Oskar Panizza: Ein criminelles Geschlecht, in: Bernd Mattheus (Hrsg.): Der Korsettenfritz. Gesammelte Erzählungen, München 1981, S. 192f.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

zukommen, ihn zum Politikum, zum großen Aufreger werden zu lassen. Entlang des Textes wird die Vorgehensweise der Intrigen spinnenden La Première deutlich. Als die Schülerinnenschar ob der Beobachtungen, die sie gemacht hat, in helle Aufregung gerät, gebietet La Première ihr keinen Einhalt: »[...] und da La Sœur Première, weit entfernt mit einer einzigen Handbewegung, wie sie´s konnte, die kecken Palast-Revolutionäre in ihre Arbeitsstuben zu jagen, lächelnd alles geschehen ließ, so war´s kein Wunder, wenn geschah, was nun folgte.«[34] Der auktoriale Erzähler weist subtil auf die Mitverantwortung der Première hin. In einem dramaturgisch ausgefeilten Akt stürzt sie vor dem Abbé zu Boden, »mit einem verstörten Gesicht, welches vielleicht etwas übertrieben war«,[35] und berichtet ihm vom Schrecken des Morgens. Wieder greift der Erzähler ins Geschehen ein und deutet die Liebelei zwischen Henriette und Alexina als »Gelegenheitsfeld […], auf dem die beiden Damen sich maßen […].«[36] Das Unheil nimmt seinen Lauf: La Première, entschlossen, »das Eisen, das jetzt glühend, unter keinen Umständen erkalten zu lassen,«[37] intrigiert weiter, dirigiert die ihr Unterstellten und wiegelt die Schülerinnenschar auf. Nach dem Besuch des Arztes weiß sie, dass sie den Kampf gewonnen hat: »Und la Première selbst ging von Schlafsaal zu Schlafsaal, um jetzt keine Unordnung, keine Panik mehr ausbrechen zu lassen. Sie wußte ja, sie hatte gewonnen.«[38] Ihre Intrigen sind indes keine öffentlichen Aktionen, keine lauten Anklagen und Diffamierungen, sondern heimliche, verborgene Sticheleien. Dass sie innerhalb des Klosters bestens vernetzt ist, weiß sie für sich zu nutzen. Sie ist die Puppenspielerin, die hinter der Bühne statt auf ihr agiert und dort die Fäden zu ziehen versteht. Aus der Perspektive von La Première ist der Skandal um Alexina hochwillkommen; Alexina ist letztlich für sie nicht mehr als ein Bauernopfer, das sie in Kauf nimmt, um auf der Karriereleiter nach oben zu klettern.

Eingedenk beider Erzählstränge, die nicht voneinander zu trennen sind, ist Panizzas Erzählung ein Lehrstück über die Wirkungsweisen von Macht, die sich in die Körper der Untergebenen einschreiben, sie formen und ggfs. verändern, wenn sie der Norm nicht entsprechen. Wo Veränderung nicht möglich ist, wie im Falle des*der intersexuellen Alexi-

34 Panizza: Ein scandalöser Fall, S. 238.
35 Ebd., S. 240.
36 Ebd.
37 Ebd., S. 243.
38 Ebd., S. 260.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

na, wird der Körper, der, das lässt sich im Rückgriff auf die Arbeiten Michel Foucaults sagen, die Einschreibefläche der Macht darstellt,[39] den Blicken der Öffentlichkeit entzogen. Dass die Schule, in der Panizza die Geschichte um Alexina Besnard spielen lässt, in einem ehemaligen Kloster untergebracht ist, ist kein Zufall, sind Monasterien doch historisch gesehen archetypische Orte der Disziplinierung. Foucault stellt in *Überwachen und Strafen* die Vorbildfunktion des Klosters als Disziplinaranstalt heraus: »Jahrhundertelang waren die religiösen Orden Meister der Disziplin: sie waren die Spezialisten der Zeit, die großen Techniker des Rhythmus und der regelmäßigen Tätigkeiten.«[40] Um den Körper zu disziplinieren, bedarf es zeitlicher und räumlicher Methoden, die in der Erzählung selbst vorgeführt werden. Wie ich schon erwähnt habe, ist aufgrund der Zeitangaben, die den Text strukturieren, eine genaue Rekonstruktion der Abläufe am unglückseligen Tag möglich. Das raumzeitliche Gefüge der klösterlichen Bildungsanstalt ist ein wohlgeordnetes Ganzes, der Tagesablauf der Elevinnen ist klar geregelt: Aufstehzeit ist um sieben Uhr in der Frühe; daran schließt sich eine Morgenandacht in den Betsälen im Parterre an, auf die das »fiebernd erwartete Frühstück mit viel Weißbrod, viel Butter und viel Kaffe [sic] folgte.«[41] Um neun erscheint der Schülerinnenschwarm zum ersten Mal vor dem Zimmer des Abbé, um zehn, in der 15-minütigen Pause, ein zweites Mal. Nach dem gemeinsam eingenommenen Mittagessen im Refektorium, das für Alexina zum Spießrutenlauf wird, stehen weitere Unterrichtseinheiten an, die sich bis um fünf Uhr erstrecken. »Die Mädchen hatten eine halbe Stunde Erholung, bevor die zwei Abendstunden die Arbeit des Tages schlossen.«[42] Um sieben Uhr wird zu Abend gegessen, und um elf Uhr herrscht Nachtruhe. Dieser penibel durchdachte, streng organisierte Tagesablauf wird internalisiert, er wirkt struktur- und haltgebend. Der morgendliche Vorfall um Alexina bringt diese Struktur gehörig durcheinander, zwischen fünf und sieben, als die Schülerinnen das Zimmer Alexinas zu stürmen versuchen und die aufgebrachte Dorfgemeinschaft vor dem Kloster demonstriert, ist die Ordnung gar völlig

39 In erster Linie ist sicherlich Foucaults Arbeit *Surveiller et punir: La naissance de la prison* (1975) zu nennen, in der Foucault die Entwicklung von Strafsystemen im Übergang vom 18. ins 19. Jahrhundert nachzeichnet und die Disziplinierung des Menschen in den Blick nimmt.

40 Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, 15. Aufl., Frankfurt/M. 2015, S. 192.

41 Panizza: Ein scandalöser Fall, S. 238.

42 Ebd., S. 255.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

dahin, wie der Erzähler anmerkt: »Es war jetzt 7 Uhr abends. Während zweier Stunden war wirklich der Teufel los gewesen, und Zucht und Ordnung im Kloster verschwunden.«[43] Erst die Ankündigung, einen Arzt hinzuzuziehen, lässt in den Gemäuern des Klosters wieder Ruhe einkehren. Um umfassend wirken zu können, wird die zeitliche Disziplinierung um räumlich-architektonische Maßnahmen erweitert. In *Überwachen und Strafen* nennt Foucault die Techniken der Verteilung der Individuen im Raum. Die Disziplin erfordert Klausur, d.h. die »bauliche Abschließung eines Ortes von allen anderen Orten«,[44] wie sie im Kloster beispielhaft vorherrscht, das einen geschlossenen, nach außen klar abgegrenzten Mikrokosmos darstellt. Die Klausur allein aber reicht nicht aus, es bedarf einer genaueren Parzellierung des Raumes: »Jedem Individuum seinen Platz und auf jeden Platz ein Individuum.«[45] Genau diese Art der räumlichen Verteilungstechnik findet sich im Text: Jedes Mädchen begibt sich nach dem Aufstehen an einen »abgezirkelt neben jedem Bett stehenden Waschtisch«[46], um sich in aller Kürze der Morgentoilette zu widmen. Die Räume werden so parzelliert, die Individuen so platziert, dass sie bestmöglich überwacht werden können. Erst das Zusammenspiel aber von zeitlichen und räumlichen Maßnahmen und Techniken ermöglicht eine optimale Disziplinierung der Körper.

Der Text rekonstruiert nicht nur den zeitlichen Ablauf auf bemerkenswert genaue Weise, auch die Raumordnung ist rekonstruierbar: Die Betsäle befinden sich im Parterre des Klostergebäudes, der Abbé hat sein Zimmer im ersten, Madame la Supérieure ihre Appartements im zweiten Stock; die Schlafsäle der Elevinnen befinden sich im dritten Stock. Hinzu kommt das Refektorium, in dem die Mahlzeiten gemeinsam eingenommen werden, denen eine gemeinschaftsbildende Funktion zukommt. Alles hat seine Ordnung, alles hat seinen festen, ihm zugewiesenen Platz. Die akribische Beschreibung der Zeit- und Raumstrukturen lässt das Ereignis, das am Morgen des 20. Juni 1831 über das Kloster hereinbricht, noch monströser erscheinen, so monströs nämlich, dass es die behutsam und lange eingeübten Verhaltensweisen außer Kraft setzt. Mit der schmerzhaften Untersuchung von Alexinas Körper, die sein*ihr Schicksal besiegelt, steht am Ende eine ultimative Machtdemonstration, ein Fluores-

43 Ebd., S. 258.
44 Foucault: Überwachen und Strafen, S. 181.
45 Ebd., S. 183.
46 Panizza: Ein scandalöser Fall, S. 237.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

zieren der Disziplin an einem *Dies ater* in den Räumen des Klosterinternats, der direkte Zugriff auf den Körper: »Durch den Blick des Arztes, der in diagnostizierender und reglementierender Form Zugriff auf die Subjekte nimmt, werden die Körper der Patienten zu vermessbaren und transparenten Größen.«[47] Die Macht, der Alexina unterworfen und der nicht beizukommen ist, zeigt sich in ihrer Janusgestalt. In der Person des Arztes wie auch auf der persönlichen Ebene der Klosterhierarchie ist sie greifbar und kann an Menschen festgemacht werden, die aufgrund ihrer Stellung das Machtmonopol besitzen. Nicht zu fixieren, diffus erscheint sie in Gestalt der anonymen Masse, innerhalb wie außerhalb des Klosters. Hier ist die Macht dezentral organisiert, entindividualisiert. Ihr Blick ist voyeuristisch, ihr Gebaren denunziatorisch. Ariane Totzke nennt die Gruppe der Schülerinnen gar eine «faschistoide Masse»[48] und sieht sie als Pars pro toto für die voyeuristische Mehrheitsgesellschaft,[49] die nachgerade nach Skandalen lechzt und nicht vor Diffamierung, Stigmatisierung und Ausgrenzung zurückschreckt.

Sieht man die Erzählung im Kontext des Gesamtschaffens Panizzas, so überrascht das Unbehagen gegenüber der Masse kaum. Auch in seiner Erzählung *Der Corsetten-Fritz,* die am Beispiel des fetischisierten Korsetts die Diskurse Religion und Wahn miteinander verbindet, wird der Protagonist Opfer einer ihn anstarrenden, verlachenden Menschenmenge. Während er in einem Schaufenster die von ihm bewunderten Korsette betrachtet, sammelt sich eine Menschentraube hinter ihm. Als sich Fritz umdreht, empfängt ihn ein »höllisches Gelächter, in dem Hohn, Spott, Mitleid, Verachtung, Schadenfreude, Alles durcheinander klang. Ich blickte in lauter geöffnete Mäuler mit faulen Zähnen und dampfenden Schleimhäuten. Die ganze Straße war vollgekeilt mit Weibern, die keuchend ihre Armkörbe emporhielten und mich mit winzig zugekniffenen Augenspalten ankiekten.«[50] Die Wortwahl ist entlarvend: Hinter Fritz tut sich die Hölle auf mit einem Bild, das dem Pinsel George Grosz´ hätte entstammen können. Hier das Inferno, in *Ein scandalöser Fall* Teufel und Incubus, beide Male eine stierende, anklagende Masse. Der religiöse Nebel, der mittelalterliche Glaube an Teufel, Dämonen und Hölle (der Abbé selbst

47 Totzke: Schwindsüchtige Erlöser, psychotische Pfaffen und der Fall Barbin, S. 292.
48 Ebd., S. 291.
49 Vgl. Ebd., S. 292.
50 Oskar Panizza: Der Corsetten-Fritz, in: Bernd Mattheus (Hrsg.): Der Korsettenfritz. Gesammelte Erzählungen, München 1981, S. 213f.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

attestiert dem Fall, «ganz großartig, ganz mittelalterlich« zu sein)[51] verhindert den nüchternen, angstbefreiten Blick auf die Dinge. Der Erzähler selbst stellt die Verbindung zur mittelalterlich-frühneuzeitlichen Denkwelt her, indem er auf die Kunst rekurriert: »Er [der Leser; M.W.] muß durch diesen Hexen-Breughel eines Kloster-Interieurs wie im Flug mit uns durchsausen.«[52] Mit dem Verweis auf die flämische Künstler-Dynastie der Breughels werden Höllenbilder evoziert, wie sie dem Kunstconnaisseur auch aus den Gemälden von Hieronymus Bosch (um 1450-1516) bekannt sind.[53] Mit der Nennung von Breughel holt der Erzähler die Welt um 1500 ins 19. Jahrhundert, assoziiert neben dieser historischen Komponente aber noch Weiteres: Der »Hexen-Breughel« spielt begrifflich auf die Hexenjagd an,[54] der Henriette, v.a. aber Alexina, ausgesetzt sind; er verortet das Geschehen in einem von mittelalterlichen Glaubensvorstellungen geprägten Umfeld, die verhängnisvolle Konsequenzen haben, und beschreibt das Hereinbrechen einer unerhörten Begebenheit in die Ordnung und Struktur des Schulalltags. Diese Glaubenswelt, die das Handeln der Protagonisten wesentlich bestimmt und prägt, ist auch auf der bereits erwähnten Personenebene zu finden. Während es der Superiorin und La Première hauptsächlich um ihren internen Machtkampf geht, zeigt sich der Abbé als Vertreter einer alten, voraufklärerischen Geistlichkeit, die verknüpft ist mit einer Vorliebe für erotische Schriften (als die Schülerinnen zum zweiten Mal an seine Türe klopfen, hält der Abbé einen Band mit Liedern von Sappho in der Hand), moraltheologischen Fragestellungen (er liest den italienischen Moraltheologen Liguori, der sich in seinen Werken u.a. mit der Beichtpraxis auseinandergesetzt hat) und einem bemerkenswerten Interesse am »Fall Alexina«: »Dieser Fall war ganz nach seinem Geschmack. Er wollte wissen, wie weit die an sich sündhafte Natur unschuldige Mädchen zu sinnlichen Exercitien treibe, in denen zweifellos der Teufel, wenn auch in milder Gestalt, seine Hand im Spiel habe […].«[55] Für den Abbé, der sich in der Unterredung mit La Première gerade an intimen Details gleichgeschlechtlicher Zuneigung

51 Panizza: Ein scandalöser Fall, S. 248.
52 Ebd., S. 243.
53 Dass Panizza auf die Kunst rekurriert, überrascht im Kontext des Gesamtwerks ebenfalls nicht: In seinen Texten finden sich immer wieder Anspielungen, gar konkrete Nennungen von Künstlern. Auf Künstler zu verweisen, ist für Panizza ein Mittel der Visualisierung seiner Worte.
54 Vgl. Bauer: Panizza. Exil im Wahn, S. 129.
55 Panizza: Ein scandalöser Fall, S. 244.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

interessiert zeigt, gibt es nur zwei Möglichkeiten hinsichtlich der Lösung des Falls: Entweder Alexina trägt den Teufel im Leib, »war aber der Teufel nicht im Spiel, dann hatten offenbar Henriette und la Maitresse ein frevelhaftes, sündig-gottloses Spiel mit einander getrieben.«[56] Dem Abbé als geistlichem Gelehrten, dessen Weltsicht eine mittelalterliche ist, der auf der einen Seite das Loblied der Moral anstimmt, sich auf der anderen Seite aber an erotischer Literatur ergötzt und genaue Details über das jugendliche Begehren zu erfahren wünscht, steht der wissenschaftlich-nüchterne Eifer des jungen Arztes gegenüber, der, der Wissenschaft verpflichtet, den menschlichen Körper untersucht, vermisst und zu einem Urteil kommt. Diese entgegengesetzten Pole einer Weltanschauung werden vom Erzähler explizit markiert: »Ja, glauben denn diese neuen Aerzte [sic], sie können die Welt ohne Geistlichkeit in Ordnung bringen?« fragt sich der Abbé.[57] Während der eine in überkommenen mittelalterlichen Schemata denkt und sich Sorgen um die Reputation seiner Schule macht, sieht der andere allein den zu untersuchenden Körper als Material, das analysiert und beschrieben werden kann, nicht aber den Menschen mit seinen Gefühlen und Gedanken. Das persönliche Wohlbefinden Alexinas haben beide Herren nicht im Blick; an ihrem Beispiel wird die doppelte Kritik, die die Erzählung artikuliert, deutlich: zum einen an einer voraufklärerischen Frömmlerei und Religiosität, zum anderen an einer Wissenschaftsauffassung, die bar jeder menschlichen Regung das Körpermaterial untersucht, die Psyche aber unbeachtet lässt.[58]

Die Obsession der Gesellschaft, Uneindeutigkeiten zu beseitigen und nur das Eindeutige zu akzeptieren, wird Alexina zum Verhängnis. Die durch eine im 19. Jahrhundert anachronistisch anmutende Glaubenswelt konditionierten Personengruppen (die Schülerinnenschar sowie die Dorfgemeinschaft) sind nicht in der Lage, die Uneindeutigkeit von Alexinas Körper zu akzeptieren geschweige denn überhaupt in irgendeiner Weise auszuhalten. Sie können das, was sie sehen, nicht in ihre religiöse Denk-

56 Ebd., S. 261.

57 Ebd.

58 Beide Felder, Religion und Wissenschaft, werden bei Panizza in mehreren Erzählungen aufgegriffen, verlacht und karikiert. Zwei Beispiele mögen an dieser Stelle genügen: In seiner Erzählung *Das Wachsfigurenkabinett* wird Kritik an einem religiös konditionierten Publikum geäußert, das zwischen Spiel und Wirklichkeit nicht zu unterscheiden vermag. Im *Kapitel aus der Pastoral-Medizin* nimmt Panizza in der Figur des aus einer Mischung aus Schwyzerdütsch und Latein parlierenden Professors Süpfli die Wissenschaft auf die Schippe.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

welt integrieren und pathologisieren es daher. Was Panizza am Beispiel der Geschichte Alexina Besnards literarisiert, entspricht Foucaults Befund, der ebenjene Unmöglichkeit, Uneindeutigkeit zuzulassen und zu tolerieren, konstatiert:

> Biologische Sexualtheorien, juristische Bestimmungen des Individuums und Formen administrativer Kontrolle haben seit dem 18. Jahrhundert in den modernen Staaten nach und nach dazu geführt, die Idee einer Vermischung der beiden Geschlechter in einem einzigen Körper abzulehnen und infolgedessen die freie Entscheidung der zweifelhaften Individuen zu beschränken. Fortan jedem ein Geschlecht, und nur ein einziges.[59]

An diesem gesellschaftlich forcierten Eindeutigkeitsparadigma geht Alexina zugrunde, weil die Gesellschaft das Normabweichende nicht toleriert und ihm mit Stigmatisierung und Ausgrenzung begegnet, was unweigerlich zur Frage führt, wer oder was hier eigentlich der »Fall« ist, der der Erzählung ihren Titel gibt, und worin das »Skandalöse« besteht, mit dem der Fall attribuiert wird. Magdalena Maria Bachmann ist zuzustimmen, wenn sie schreibt: »Die Fallgeschichte führt nicht Alexina als »krank« vor, sondern vielmehr das Milieu, in dem sich diese bewegt […].«[60] Um dies zu zeigen, wählt Panizza die im Kontext seines prosaischen Gesamtwerks vernachlässigte, für ihn nachgerade unübliche auktoriale Erzählperspektive, die sich trefflich dazu eignet, verschiedene Figuren mit ihren Denkhaltungen, Gefühlen und Ansichten darzustellen. Auf diese Weise bekommt der Leser ein umfassendes Bild des Geschehens, das den Figuren verborgen bleibt. Subtile Andeutungen, etwa der Name des Arztes, unterstreichen die subversive Lesart. Nicht zuletzt Alexinas großer Gedankenmonolog, ein flamboyantes Plädoyer für Unterschiedlichkeit und Diversität, das die ganz großen Fragen stellt, ist ein Hinweis darauf, *wer* respektive *was* der Fall ist. Der auf den ersten Blick eindeutige Titel des Textes, *Ein scandalöser Fall*, erweist sich also bei näherem Hinsehen als ambivalent, weil er die Annahme, mit dem »Fall« sei unzweifelhaft Alexina B. gemeint, infrage stellt: »[…] der Fall Alexina B. mutiert so zu einer Fallstudie über die Reaktion einer nachgerade experimentell

---

59 Foucault: Das wahre Geschlecht, S. 8.

60 Magdalena Maria Bachmann: Der Psychiater als Literat - der Literat als „Psichopat" - der „Psichopat" als Psychiater. Zu den Fallgeschichten des Falls Oskar Panizza. Mit einem Seitenblick auf Foucaults *Hermaphrodismus*, in: Thomas Wegmann/Martina Kling (Hrsg.): Fallgeschichte(n) als Narrativ zwischen Literatur und Wissen, Innsbruck 2016, S. 209.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

arrangierten Personenkonstellation.«[61] Die Auseinandersetzung mit dem Themenfeld Eindeutigkeit/Uneindeutigkeit spiegelt sich somit schon im Titel der Erzählung wider, wenn gerade das vermeintlich Eindeutige sich als uneindeutig herausstellt. Die Fallgeschichte wird unterlaufen, indem nicht das scheinbar Kranke, Deviante, Abnorme fokussiert, sondern die Normen setzende, sich selbst als normal verstehende Gesellschaft als das eigentlich Intolerante, Vernebelte, Unnatürliche enttarnt wird. Am Beispiel der Frage nach der Geschlechtlichkeit stellt die Erzählung vermeintlich überzeitlich geltende Konstanten wie Krankheit und Gesundheit, Devianz und Konformität, Abnormität und Normalität infrage und entlarvt sie als gesellschaftliche Konstrukte.[62] Der Text nimmt damit Themen in den Blick, die noch heute, 130 Jahre nach der Veröffentlichung der Erzählung, Gegenstand öffentlicher, mitunter kontrovers geführter Debatten sind.

Literaturverzeichnis

Bachmann, Magdalena Maria: Der Psychiater als Literat - der Literat als „Psichopat" - der „Psichopat" als Psychiater. Zu den Fallgeschichten des Falls Oskar Panizza. Mit einem Seitenblick auf Foucaults *Hermaphrodismus*, in: Wegmann, Thomas/Kling, Martina (Hrsg.): Fallgeschichte(n) als Narrativ zwischen Literatur und Wissen, Innsbruck 2016, S. 195–223.

Barbin, Herculine: Meine Erinnerungen, in: Michel Foucault (Hrsg.): Über Hermaphrodismus, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 21–126.

Bauer, Michael: Oskar Panizza: Ein literarisches Porträt, 1. Aufl., München et al. 1984.

Ders.: Oskar Panizza: Exil im Wahn. Eine Biographie, 1. Aufl., München 2019.

Düsterberg, Rolf: Die »gedrukte Freiheit«: Oskar Panizza und die Zürcher Diskußjonen, Frankfurt a.M. 1988.

Foucault, Michel: Das wahre Geschlecht, in: Ders. (Hrsg.): Über Hermaphrodismus, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 7–17.

Ders.: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, 15. Aufl., Frankfurt a.M. 2015.

61 Ebd., S. 208.

62 Die Frage nach Konformität und Devianz ist ein Leitthema im Schaffen Panizzas, das ihn zeitlebens beschäftigt. Panizza, der als promovierter und approbierter Arzt bestens im psychiatrischen Diskurs bewandert war, entlarvt Kategorien wie Wahnsinn und Normalität als gesellschaftliche Konstrukte, abhängig von der jeweiligen Zeit, in der man lebt, Mittel der Politik, unliebsam gewordene Personen zu diskreditieren und ggfs. loszuwerden. Er stellt sich damit gegen eine essentialistische Auffassung von Wahnsinn.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Ketterl, Anja: Von Hegemonie und Unentscheidbarkeit. Oskar Panizzas *Ein scandalöser Fall*, in: Aussiger Beiträge 10 (2016), S. 99-114.

Panizza, Oskar: Ein scandalöser Fall, in: Mattheus, Bernd (Hrsg.): Der Korsettenfritz. Gesammelte Erzählungen, 1. Aufl., München 1981, S. 230-264.

Ders.: Der Corsetten-Fritz, in: Mattheus, Bernd (Hrsg.): Der Korsettenfritz. Gesammelte Erzählungen, 1. Aufl., München 1981, S. 203-222.

Ders.: Ein criminelles Geschlecht, in: Mattheus, Bernd (Hrsg.): Der Korsettenfritz. Gesammelte Erzählungen, 1. Aufl., München 1981, S. 189-202.

Totzke, Ariane: Schwindsüchtige Erlöser, psychotische Pfaffen und der Fall Barbin. Oskar Panizzas ästhetischer Vandalismus im Deutschen Kaiserreich, in: Lörke, Tim/Jochum, Robert-Walter (Hrsg.): Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert: Motive, Sprechweisen, Medien, 1. Aufl., Göttingen 2015, S. 277-295.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Mareike Brandtner

»Wie schreibt man das Wort?« – Zur Subversion und Transformation kultureller Zuschreibungen in Hedwig Dohms Erzählung *Werde, die Du bist* (1894)

I. Einleitung

Die Protagonistin in Hedwig Dohms Erzählung *Werde, die du bist* (1894) beklagt, dass sie »hundert Jahre zu früh geboren« wurde.[1] Diese Aussage deutet auf das Thema weiblicher Individuation und die über ihren Zeitkontext hinausweisende Reflexion von Differenzkategorien, die diese ›Selbstwerdung‹ innerhalb der Erzählung verhindern. In ihrer gesellschaftlichen Isolation und Marginalisierung als Witwe und als ›alte Frau‹ ist der einzige Raum, der der Protagonistin zur Verfügung steht, ihr Tagebuch. In diesem wird – analog zur Erschließung neuer Räume auf der Handlungsebene – der Versuch der Aneignung eines sprachlichen Zugriffs auf die Welt unternommen. Der Zugang zur Sprache und zur Schrift erscheint jedoch als äußerst ambivalent und verhandelt auch über die Rahmen-Binnen-Konstruktion der Erzählung die Problematik weiblicher Autorschaft um 1900 und die unausweichliche Referenz auf eine männlich geprägte Schrifttradition, die in einer Fülle intertextueller Verweise aufgegriffen wird.[2] Die intradiegetische Erzählung problematisiert in mehreren Variationen die Omnipräsenz binär strukturierter Denksyste-

1 Hedwig Dohm: Werde, die du bist [1894], in: Nikola Müller/Isabel Rohner (Hrsg.): Hedwig Dohm. Ausgewählte Texte. Ein Lesebuch zum Jubiläum ihres 175. Geburtstages mit Essays und Feuilletons, Novellen und Dialogen, Aphorismen und Briefen, Berlin 2006, S. 33–92, hier S. 70. Im Folgenden werden Zitate aus dem Primärtext mit der Sigle ›W‹ im Fließtext gekennzeichnet.

2 Die intertextuellen Bezüge in *Werde, die du bist* und die damit verbundenen Strategien der Umdeutung literarischer Topoi haben insbesondere Gaby Pailer und Claudia Hauser überzeugend dargestellt: Gaby Pailer: Intertextualität und Modernität im erzählerischen Werk Hedwig Dohms, in: Karin Tebben (Hrsg.): Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle, Darmstadt 1999, S. 138–161; Claudia Hauser: Anmaßend ohnmächtig. Zitat und Zitieren in Hedwig Dohms Novelle ›Werde, die du bist‹, in: Andrea Gutenberg/Ralph J. Poole (Hrsg.): Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen, Berlin 2001, S. 71–85.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

me aus der Perspektive der weiblichen Ich-Erzählerin. Auf der extradiegetischen Ebene wird das Lebensende Agnes Schmidts im ›Irrenhaus‹ durch eine heterodiegetische Erzählinstanz in der Fokalisierung auf den behandelnden Arzt berichtet.[3] Der narrativen Strategie der Rahmung durch eine männlich-normative Sicht wird jedoch das subversive Potenzial der Witwenschaft und des vermeintlichen Wahnsinns gegenübergestellt.

Im Folgenden werden die Hinterfragung und Umdeutung von Fremdzuschreibungen und die daraus resultierenden Entgrenzungserfahrungen in *Werde, die du bist* untersucht, die binäre Geschlechterentwürfe potenziell unterlaufen und damit auf poststrukturalistische Gendertheorien vorausweisen.[4] Im Zuge dieser Transgression werden auch andere dichotome Konzeptionen von Jugend und Alter, Gesundheit und Wahnsinn, und – auf metaphorischer Ebene – Leben und Tod partiell durchlässig und naturalisierte Kategorien durch die Akzentuierung performativer Akte in ihrer Konstruiertheit herausgestellt.[5] Die Thematisierung von Sprechen und Verstummen, von Schreiben und Schriftzeichen bildet dabei den Ausgangspunkt für die in der Erzählung verhandelte Identitätsfrage und die damit verknüpften sprachlichen Aneignungsprozesse.

II. »Ein plötzliches Michfremdfühlen« – Normierungsprozesse und Mortifikation

Das Tagebuch, das als Binnenerzählung den Großteil von *Werde, die du bist* ausmacht, stellt zu Beginn das Schreiben als Surrogat für die fehlende Kommunikation und als ein Mittel gegen die drohende psychische Erkrankung dar: »Schreiben muss ich, ich kann ja mit niemandem sprechen. […] Ja, ich muss schreiben, damit ich nicht verrückt werde.« (W 39–40) Die Unmöglichkeit des Sprechens wird explizit mit der Position einer

3 Die Bezeichnung der Protagonistin als ›Agnes Schmidt‹ wird im Folgenden vermieden bzw. in Anführungsstriche gesetzt, es sei denn sie bezieht sich auf ihre alte Identität bzw. die Fremdwahrnehmung, da gerade die Entfremdung von dem Namen ein entscheidendes Moment im Selbstfindungsversuch der Figur ist.

4 Vgl. Pailer: Intertextualität und Modernität, S. 147.

5 Ergänzend zur Textanalyse werden Dohms theoretische Schriften einbezogen, in denen sie in zum Teil polemischer Überspitzung die Absurdität medizinischer, psychologischer, juristischer und theologischer Argumentationen in dem männlich dominierten Geschlechterdiskurs um 1900 herausstellt. In ihrer Kritik an biologistischen Geschlechterkonzepten und der sozialen Stellung der Frau bedient sich Dohm einer ähnlichen Semantik, die auch für ihre Prosawerke und insbesondere für *Werde, die du bist* prägend ist.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

alten Frau erklärt, die für ihre öffentlichen Äußerungen ausgelacht werde. Neben der Notwendigkeit des Schreibens als einzige Möglichkeit des Ausdrucks, liegt die Schreibintention zudem darin begründet, dass die Protagonistin »prüfen [will], wie das kam«, dass sie »so geworden« (W 41) ist. In dieser rückblickenden Sicht auf die Sozialisation, die sie geformt hat, und in der Darstellung ihres Lebens in einer »Art Nekrolog« (ebd.) wird der zukunftsgerichtete Titel der Erzählung *Werde, die du bist* in invertierter Form aufgegriffen. Die im Schreibprozess stattfindende Auseinandersetzung mit dem bisherigen Leben, das »in fester, schöner Ordnung gefügt [war]« (W 40), führt zu einer Entfremdung und der Bewertung der eigenen Vergangenheit als ›Nicht-Leben‹, weshalb sie zunächst feststellt, dass es nichts »Erzählenswertes« (W 40) aus ihrem Leben gibt.

Die bisherige ›Ordnung‹ wird im Tagebuch in einzelnen Episoden aus der Kindheit und aus dem Eheleben reflektiert, deren gemeinsames Moment die Fremdbestimmung und die Unterdrückung geistig-kreativer Anlagen ist.[6] Der Normierungsprozess, dem ›Agnes‹ in ihrer Kindheit unterworfen wird, zeigt sich exemplarisch an der pathetischen Rezitation eines Schiller-Gedichts, in dem sich ein emphatisch-künstlerisches Empfinden bei ihr äußert. Die Sanktion für die unangepasste Emotionalität erfolgt durch das Klassenkollektiv, indem sie für ihr öffentliches Sprechen ausgelacht wird, so dass sie fortan »die Gedichte [herunter]leiert wie die Andern auch« (W 41).

Emotionale und geistige Einförmigkeit, Statik und Anpassung prägen auch das spätere Eheleben, das anfangs durch eine Abneigung der Protagonistin gegen sexuelle Aktivitäten getrübt ist, deren Ursache sie entsprechend den zeitgenössischen Diskursen über weibliche Sexualität bei sich sucht, da sie »wohl kalt und scheu von Natur« (W 42–43) sei. Nach der Geburt der Kinder leben die Ehepartner sexuell abstinent, so dass sie die folgenden Jahrzehnte in einer »wolkenlosen Ehe« (W 43) verbringen. Ab-

6 In ihrem Artikel *Herrenrechte* beschreibt Dohm die »tödliche Ungerechtigkeit der bisherigen Weltordnung«, die in *Werde, die du bist* am Schicksal der Protagonistin literarisch ausgestaltet wird: »Wenn man mich um des Umstandes Willen, dass ich mit weiblicher Körperbildung zur Welt kam, des Rechtes beraubte, meine Individualität zu entwickeln, wenn man der nach Wissen und Erkennen Verlangenden den […] Kochlöffel in die ungeschickte Hand drückte, so jagte man damit eine Menschenseele, die geschaffen war, herrlich und nutzbringend zu leben, in ein wüstes Phantasieland wilder und unfruchtbarer Träumereien, aus dem sie erst erwachte, als dieses Leben zur Neige ging.« Hedwig Dohm: Herrenrechte [1896], in: Müller/Rohner (Hrsg.): Hedwig Dohm. Ausgewählte Texte, S. 93–99, hier S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

weichendes Verhalten, wie in der Kindheit, zeigt sich an Agnes Schmidt nicht mehr, und nur ein seltenes »rieselndes Zittern in den Nerven« sowie ein, wie sie schreibt, »plötzliches Michfremdfühlen« (W 43) deuten auf eine latente Fragilität des Zustands hin. Die emotionale Lethargie, die Entwicklungslosigkeit und das Fehlen von Individualität lassen diese Lebensphase rückblickend als ›Nicht-Leben‹ erscheinen (vgl. W 62).

In einem Zeitungsartikel hat Dohm die soziale Determination der Frau als Todesäquivalent beschrieben: »Tochter- oder Mutterschaft sind nur einzelne Züge meines Wesens. Wie, meine Bestimmung wird mit mir schon fix und fertig geboren? Das kommt mir beinah wie totgeboren vor. Lebt, wer keine Entwicklungsmöglichkeiten hat?«[7] Diese Todessemantik ist prägend für die Kritik an der Einschränkung weiblicher Individuation in den theoretischen Schriften Hedwig Dohms, insbesondere aber für ihre Prosa-Werke. In der Rolle der Witwe sind die Aspekte des ›Nicht-Lebens‹ nochmals potenziert, so dass ›Agnes‹ in *Werde, die du bist* einerseits fühlt, wie sie sukzessive an Vitalität verliert, und andererseits die fehlende Existenzberechtigung der älteren Witwe erkennt, die zudem durch ökonomische Aspekte verschärft ist: »Eine alte Frau aber, die arm ist und Witwe, die ist so gut wie tot.« (W 39)

Die Reflexionen über Witwenschaft und die Rolle der ›alten Frau‹ greift Dohm auch in ihrem Essay *Die alte Frau* (1903) auf, in dem sie die geschlechtsspezifische Problematik der Überlagerung von Alter und Geschlecht darstellt.[8] Die »Missachtung« der »alte[n] Frau« sei darauf zurückzuführen, dass man »dem Weib nur einen geschlechtlichen Wert zubilligte«[9] und die Frau daher, wenn sie ihren biologistisch definierten »Daseinszweck […] erfüllt« hätte,[10] keine »Existenzberechtigung« mehr habe.[11] Auch in diesem Essay wird die soziale Rolle als Mortifikation dargestellt: »Es gibt Totengrüfte für Lebendige […]. Auch das Greisentum der Frau ist solch eine Totengruft. Sie wird bei Lebzeiten darin beigesetzt.«[12] Die metaphorische Totengruft impliziert neben der Ausgrenzung

7 Hedwig Dohm: Sind Berufstätigkeit und Mutterpflichten vereinbar? [1900], in: Müller/Rohner (Hrsg.): Hedwig Dohm. Ausgewählte Texte, S. 206–213, hier S. 212.
8 Hedwig Dohm: Die alte Frau [1903], in: Müller/Rohner (Hrsg.): Hedwig Dohm. Ausgewählte Texte, S. 216–226.
9 Ebd. S. 216.
10 Ebd. S. 221.
11 Ebd. S. 216.
12 Ebd. S. 217. In *Werde, die du bist* heißt es dementsprechend: »Arme alte Frau, laß dich nicht, da du noch lebst, in's Totenreich schicken« (W 89).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

aus dem gesellschaftlichen Leben und der Eingrenzung auf kleinstem Raum eine sprachliche Isolation: »Schweigen ist um dich; und auch du selbst schweigst, weil niemand dich hören will.«[13] Mit dieser Sprachlosigkeit, die sowohl intrinsische als auch extrinsische Gründe hat, muss auch die Protagonistin in *Werde, die du bist* kämpfen. Sie ringt um Ausdrucksmöglichkeiten und wird von der Außenwelt zurechtgewiesen, sobald sie eine eigene Meinung oder eine starke Empfindung äußert, so dass sich Erfahrungen der Kindheit im Alter wiederholen.

Ihre marginalisierte Position als Witwe wird in der Konfrontation mit den Schwiegersöhnen deutlich, die ihr nicht nur untersagen, sich zu Erziehungsfragen zu äußern oder medizinisches Wissen weiterzugeben, sondern auch dafür sorgen, dass sie sich zurückzieht, wenn Gäste kommen, und dass sie keine Zeitung liest, weil das Rascheln des Papiers störe (vgl. W 49). So bleibt sie unsichtbar, unhörbar und uninformiert und wird aus gesellschaftlichen Diskursen ausgeschlossen. Dass ihre Worte keine Auswirkungen haben und auch ihr selbst keine Bedeutung beigemessen wird, erkennt sie besonders deutlich an der Reaktion ihres Enkelsohnes, der ihre Zurechtweisung ignoriert, da sie »ja nur eine Witwe« sei (W 50). In dieser Äußerung wird eine fortwirkende Denktradition sichtbar, die sie in Analogie zur »indische[n] Witwenverbrennung« stellt: »Weises Kind. Eine Witwe, das heißt: Dein Mann ist tot. Du bist mit ihm begraben.« (W 50)

Neben expliziter Zurechtweisung, paternalistischer Bevormundung und der Bezeichnung durch infantilisierende Kosenamen wird sie auch durch die Strategie des Lächerlichmachens in ihre Schranken gewiesen. Die spöttischen Bemerkungen ihrer Schwiegersöhne beziehen sich in mehreren Fällen auf Anzeichen von Lebenslust, die als unangebracht für eine alte Frau angesehen wird.[14] Auch auf der Ebene der Rahmenhandlung werden Vitalitätszeichen als unangemessen thematisiert, indem der von ›Agnes‹ geliebte junge Arzt Johannes äußert, er habe »immer ein peinliches Gefühl, wenn […] [er] eine alte Frau erröten« (W 37) sehe. Zudem wird sie vom behandelnden Arzt wegen ihrer emphatischen Gefühlsregung beim Wiedersehen mit Johannes ermahnt, indem sie auf ihr Alter und ihr Geschlecht hingewiesen wird. Dieser Hinweis löst bei

13 Dohm: Die alte Frau, S. 217.

14 So werden Scherze über ihren starken Appetit gemacht (vgl. W 52) oder ihre verbalisierte Freude über den Duft der Lindenblüten mit der Bemerkung »Fasse dich nur, Mamachen« (W 53) kommentiert.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ihr eine Erstarrung, die als »unheimliche Veränderung« bezeichnet wird, sowie eine anschließende Ohnmacht aus: »Wie ein brennendes Scheit, das plötzlich in sich zusammen sinkt und Asche wird, so brach ihr Körper zusammen.« (W 36) In dieser Szene zeigt sich in konzentrierter Form die Mortifikation durch die Rollenzuschreibung. Erstarrung und Ohnmacht antizipieren zudem den kurz darauf eintretenden biologischen Tod der Protagonistin.

Es zeigt sich ein durchgehendes Muster – von der Erinnerung an die vergangenen Lebensabschnitte, über die im Tagebuch beschriebenen Erlebnisse in der Rolle der Großmutter/Schwiegermutter/Witwe bis in die Gegenwart der Rahmenhandlung als Patientin der ›Irrenanstalt‹ –, das sich als tatsächlicher Entzug von Autonomie und als metaphorischer Entzug von Vitalität fassen lässt und häufig auf sprachliche Äußerungen der Protagonistin bezogen ist. Diese Mortifikation wird über das Leitmotiv des Sarges verbildlicht,[15] das neben der Isolation von der Außenwelt und der Zuordnung zur Totenwelt auf die auch raumsemantisch implementierte Beschränkung verweist, unter der ›Agnes‹ leidet. Sie fürchtet sich »vor der Enge der vier Sargbretter« (W 79), von denen sie sich sowohl räumlich in ihrer Wohnung als auch geistig umschlossen fühlt, da der »Raum im Gehirn […] zu eng [ist]« (W 63). Ihre Selbstfindungsversuche gehen daher räumlich und geistig mit einer Ausweitung des Bewegungsradius einher.

III. »Ist das Wahnsinn, so war ich länger als fünfzig Jahre wahnsinnig« – Das subversive Potenzial der Witwenschaft

Die Erkenntnis der Protagonistin, dass ihr Leben defizitär war und sie selbst »keine Persönlichkeit« ist (W 50), tritt in dem Moment ein, als sie sich in einer Position wiederfindet, die nicht mehr über ihren Mann definiert ist und in der auch die Mutterschaft keine Identifikationsmöglichkeit mehr bietet (vgl. W 62). Nach dem Wegfallen der Fürsorge-Aufgaben befindet sie sich in einer ambivalenten Lage, in der sie in ihrer De-

15 Zum Sarg-Motiv vgl. W 63, 71, 79, 91. Neben diesem Motiv bezeichnet Philippa Reed zu Recht das Motiv der kopflosen Bildsäule und den Gesang der Schwäne als Todesvisionen, die neben Todesängsten auch auf den drohenden Identitätsverlust sowie explizit auf »Selbstmordgedanken« (W 72) hinweisen. Siehe Philippa Reed: »Alles, was ich schreibe, steht im Dienst der Frauen«. Zum essayistischen und fiktionalen Werk Hedwig Dohms, Frankfurt a.M. et al. 1987, S. 195.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

termination als Frau ›überflüssig‹ ist.[16] Damit aber eröffnet sich zugleich ein Freiraum, in dem zum ersten Mal eine Auseinandersetzung mit der eigenen Person in den Fokus rückt,[17] so dass sie sich fragt: »Wer und was bin ich eigentlich?« (W 62)[18] Dieser hybride Zustand lässt den Eintritt in den Witwenstand zur Bruchstelle werden, an der sie zunächst an sich selbst, dann jedoch an der patriarchalischen Ordnung zu zweifeln beginnt. Dieser Prozess setzt mit dem Schreiben über die Vergangenheit ein, das als ein erster Aneignungsakt der Deutungshoheit über ihr Leben und ihre Person erscheint. Die Protagonistin will sich der Heteronomie entziehen und dadurch sich selbst finden: »Ich ringe, ringe um meinen Willen, um mein Selbst, um mein Ich.« (W 64) Sie definiert die passive Duldung der Fremdbestimmung versuchsweise als Wahnsinn und kommt daher zu der Schlussfolgerung: »Ist das Wahnsinn, so war ich länger als fünfzig Jahre wahnsinnig.« (W 63) Neben der Kritik an der Pathologisierung nonkonformen Verhaltens und insbesondere der Pathologisierung psychischen Aufbegehrens gegen geschlechtsspezifische Einschränkungen, werden mit dieser Aussage grundlegende Werte und Normen hinterfragt. In ihrem Entschluss, Widerstand zu leisten, um sich »von diesem Wahnsinn« (W 64) zu befreien, zeigt sich das subversive Potenzial, das sich erst

16 Auf die »Überflüssigkeit« der alten Frau geht Dohm in ihrem Essay *Die alte Frau* ein, indem sie die Gesellschaftsordnung, in der »Kindergebären und Kinderaufziehen« der einzige »Daseinszweck des Weibes« sind, als Ursache beschreibt, warum sie »als Geschlechtswesen nicht mehr in Betracht kommt« und daher auch »im Salon, in Gesellschaften unwillkommen ist.« Dohm: Die alte Frau, S. 221 (vgl. auch W 91).

17 Beauvoir beschreibt diese Befreiung in ihrem Essay *Das Alter* (franz. Originalausgabe 1970): »Besonders für die Frauen ist das hohe Alter eine Befreiung: ihr ganzes Leben lang haben sie sich ihrem Mann unterworfen, sich für ihre Kinder aufgeopfert. Nun können sie sich endlich um sich selbst kümmern.« Beauvoir bezieht sich in diesem Kontext u.a. auf Berthold Brechts Erzählung *Die unwürdige Greisin* (entstanden 1939; veröffentlicht 1949), in der die Protagonistin »die gesellschaftlichen Tabus nicht mehr [respektiert]« und eine ähnliche Befreiung erlebt, wie ›Agnes‹ in *Werde, die du bist*, da sich ihr erst durch das Alter »eine Möglichkeit [eröffnet], die Entfremdung zu überwinden.« Simone de Beauvoir: Das Alter. Deutsch von Anjuta Aigner-Dünnwald und Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 419.

18 Auf diesen Freiraum verweist auch Abigail Dunn in ihrem Beitrag zur literarischen Repräsentation von Witwenschaft: »The dissolution of the former identity, and her realization of her ›invisible‹ status, is also an opportunity for Agnes, however: widowhood is rebirth as well as death.« Abigail Dunn: »Ob im Tode mein Ich geboren wird?« The Representation of the Widow in Hedwig Dohm's »Werde, die du bist« (1894), in: Clare Bielby/Anna Richards (Hrsg.): Women and Death; 3. Women's Representations of Death in German Culture since 1500, Rochster, New York 2010, S. 88–100, hier S. 95.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

nach dem Überleben des Ehemannes d.h. in der Witwenschaft herausbilden kann.

Die Befreiung aus dem todesäquivalenten Zustand, der als stumpf und »wie eingeschlafen« (W 54) charakterisiert ist, wird als ›Erwachen‹ beschrieben und kennzeichnet eine Grenzüberschreitung in den semantischen Raum des Lebens, die zudem mit einer Ausweitung ihres räumlichen und geistigen Bewegungsradius einhergeht. Sie bildet sich durch die Lektüre emanzipatorischer Schriften und nimmt am kulturellen Leben teil, indem sie Kunstgalerien und Theatervorstellungen besucht (vgl. ebd.). Dabei wandelt sich ihr Selbstbild und es findet eine fortschreitende Entfremdung von der bisherigen Identität statt: »als hätte ich Agnes Schmidt überlistet, die fremde Person, die ich sein wollte.« (W 56) Diese als fremd empfundene Person ist im Wesentlichen über die vorgezeichneten sozialen Rollen bzw. das von außen an sie herangetragene Fremdbild sowie über internalisierte Normen definiert. Im Prozess ihrer Bewusstwerdung wird das Personenkonzept der Frühen Moderne sichtbar, in dem die Person über ihr Potenzial und dynamische Prozesse der Inklusion bisher unbekannter Anteile sowie der Exklusion der als ich-dyston erkannten Anteile definiert ist.[19]

Die Bezeichnung des Prozesses als ›Überlisten‹ macht deutlich, dass die Protagonistin einen bewussten Akt der Subversion vollzieht, um sich von dem alten Ich bzw. von den Ich-fremden Anteilen zu befreien. Sie beginnt mit der Selbst- und Fremdwahrnehmung zu spielen und erkennt die Inszeniertheit der eigenen Rolle. Dieses Spiel mit den Identitäten setzt mit der erstmaligen Wahrnehmung von Kleidung als Mittel der Selbstdarstellung ein. ›Agnes‹ entdeckt dabei einen bisher unbewussten Anteil ihrer Person: »Ich habe etwas Neues in mir entdeckt – Eitelkeit.« (W 55) Dieser bisher unbekannte Aspekt bezieht sich auf ihren neuentdeckten Sinn für Ästhetik, den sie durch die Kunstrezeption gewonnen hat und nun auch auf ihr eigenes Äußeres bezieht, während sie zuvor nur die pragmatische Funktion der Kleidung wahrgenommen hat. In ihren alten Kleidungsstücken hat sie nun die Vorstellung, verkleidet zu sein und andere Menschen zu täuschen. Während sie so tagsüber in die Rolle der alten »[guten] Frau Schmidt« schlüpft (W 56), befreit sie sich bei abendlichen Ausflügen sowie in der Einrichtung ihrer Wohnung von Hut und Häkeldeckchen als

19 Vgl. Michael Titzmann: Das Konzept der ›Person‹ und ihrer ›Identität‹ in der deutschen Literatur um 1900, in: Manfred Pfister (Hrsg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne, Passau 1989, S. 36–52, hier S. 36–37.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

den Attributen der alten Frau (vgl. W 56). Das Motiv der Kleidung und das Spiel mit der Verkleidung lässt sich als Ausdruck der Performativität von Geschlechterrollen deuten. Dass auch die soziale Zuschreibung von Alterskategorien auf diese Art hinterfragt und performativ inszeniert wird, indem über Kleidung, Mimik und Körperhaltung aktiv die Einteilung in Altersklassen beeinflusst wird,[20] lässt sich in Analogie zur Kategorie Gender als »resignifizierende[s] Aufgreifen der Stereotypen des Altersspotts« beschreiben, das »die Möglichkeit [eröffnet], kulturelle Einschreibungen des Alters zu wiederholen und gleichzeitig zu verschieben, indem ihr inszenatorischer Charakter zur Schau gestellt wird.«[21]

Die Kleidung markiert eine von vielen geistigen, körperlichen, soziokulturellen und real-räumlichen Grenzen, die – in der Abfolge Gehirn/Haut/Kleidung/Wohnung/Stadt/Land – als ineinander gestaffelte metaphorische und semantisierte ›Räume‹ gedeutet werden können. Die innerste dieser Grenzen ist der zu enge metaphorische »Raum im Gehirn« (W 63), d.h. die Beschränkungen des eigenen Denkens, welche die Protagonistin im Schreiben zu überwinden sucht.[22] Die Außengrenze des Körpers ist die eigene, als fremd empfundene Haut, die als beengend empfunden wird und als Merkmal für die Einteilung in Altersklassen dient (vgl. W 85). Der Enge der Wohnung und der Stadt, als weitere beschränkende Räume, versucht sie auf weiten Spaziergängen zu entkommen, bei denen ihr jedoch wiederum in der Konfrontation mit den ihr begegnenden Menschen die »Antipathie gegen alte Frauen« entgegenschlägt (W 60). Auch das Verlassen der Stadt trägt somit nicht zu einem größeren Freiheitsgefühl bei, da dieselben Fremdzuschreibungen dazu führen, dass sie versucht, nicht vom Stereotyp der alten Frau abzuweichen, um – wenn auch nicht der Antipathie – so wenigstens dem Spott der Menschen zu entgehen. Die unbewusste Anpassung hat sich nun aber verschoben hin zu einer bewussten Inszenierung, indem sie durch ihre Körperhaltung den Anschein erweckt, sie sei »noch älter« und »vegetiere nur so dahin« (W 59). Die intersektionale Überlagerung der Ausgrenzungskategorien im

20 So stellt ›Agnes‹ fest, dass sie »die psychische Kraft« hat, sich »zu verwandeln«, dass sie durch »Stimme und Gesichtsausdruck« ihre »gestorbene Jugend zitiert« (W 85), und sie gibt sich in anderen Situationen bewusst »ein verfallenes Aussehen« (W 88).

21 Miriam Haller: ›Unwürdige Greisinnen‹. ›Ageing trouble‹ im literarischen Text, in: Heike Hartung (Hrsg.): Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s, Bielefeld 2005, S. 45–63, hier S. 61.

22 Diese geistige Beschränkung stellt sie bei sich selbst fest: »Ich kann nicht denken, was und wie ich will« (W 63).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

stereotypen Bild der ›alten Frau‹ wird in *Werde, die du bist* an vielen Stellen – insbesondere im Vergleich mit dem gesellschaftlichen Ansehen des alten Mannes – deutlich: »Der Alte ist eine liebenswürdige Vorstellung, die Alte eine unangenehme.« (W 59) Die Bewusstwerdung dieser Prozesse ist die Voraussetzung für die folgenden Versuche, sich zu widersetzen.

Ein Wendepunkt in diesem Prozess wird durch die Begegnung mit einem Mädchen auf der Landstraße ausgelöst, auf das sie ihre gesellschaftliche Position als Ausgeschlossene projiziert, da dieses Mädchen über die Kategorisierung als »Zigeuner« (W 58) und die damit aufgerufene Konstruktion eines romantisierenden Bildes von Ortsungebundenheit und »unbändiger Freiheit« (ebd.) den semantischen Raum der Abweichung verkörpert. Zwar findet auch ihr Leben von der Geburt bis zum Tod in einem »Kasten« statt, der allerdings »von Ort zu Ort zieht« und damit der schrecklichen »Vorstellung, immer auf einem, einem Punkt bleiben zu müssen« (ebd.), gegenübergestellt wird. Das Leben in einem von der bürgerlichen Gesellschaft ausgegrenzten Raum imaginiert die Protagonistin jedoch als »fröhliche Sicherheit ohne Menschenfurcht« (ebd.). Mit der Ausgegrenztheit geht in dieser Vorstellung eine Freiheit von Normen einher, die sich in der Kleidung des Mädchens zeigt, das ein »vom Kehricht« aufgelesenes »Ballkleid mit Volants« (ebd.) trägt und im Gegensatz zu ›Agnes‹ scheinbar keinem Kleider-Code folgen muss.

Durch diese Begegnung wird die Reiselust der Protagonistin aufs Neue geweckt, und sie trifft im Folgenden eine autonome Entscheidung, gegen ökonomische Bescheidenheit und gegen den von ihr erwarteten Altruismus. Erst diese durch die Überwindung internalisierter Verhaltensnormen ermöglichte Reise an Orte, an denen sie zumindest zeitweise nicht den Blicken anderer Menschen ausgesetzt ist, führt zu einem Gefühl der Freiheit und der Hinterfragung grundlegender Kategorien: »Ist denn das ausgemacht, dass ich alt bin? eine Greisin? Ich bin vielleicht eine Ausnahme der Natur.« (W 68) Mit ihrer Reise, die von der Nordsee über Florenz nach Capri immer weiter in den Süden führt, ist der Höhepunkt der räumlichen Ausweitung erreicht,[23] doch auch in der scheinbar freien Um-

23 Dass diese Reise in der Tradition der Bildungsreise und insbesondere von Goethes *Wilhelm Meister* sowie der *Italienreise* steht und die Entwicklungsgeschichte insgesamt Merkmale des klassischen Bildungsromans aufgreift, hat Rohner hinsichtlich der markierten Abweichung von diesen literarischen Vorlagen herausgestellt. Siehe Isabel Rohner: In litteris veritas. Hedwig Dohm und die Problematik der fiktiven Biografie, Berlin 2008, S. 154.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

gebung auf Capri kann ›Agnes‹ den kulturellen Zuschreibungen nicht entgehen. Auf eine kurzzeitige Vitalisierung durch die Liebesgefühle zu dem jungen Arzt folgt eine abrupte Desillusionierung, als sie dem Altersspott in Form ironischer Vergleiche mit tradierten Frauenbildern begegnet.[24]

Letztlich endet die Protagonistin in dem begrenzten Raum der psychiatrischen Anstalt. Ihre gesellschaftlich marginalisierte Position ist in diesem Raum potenziert, aber da dies ein von der Öffentlichkeit ausgegrenzter Ort ist, der wesentlich durch Devianz definiert ist, ermöglicht ihr der Aufenthalt, sich ganz in sich zurückzuziehen und zeitweise von Fremdzuschreibungen zu lösen, so dass sie sich in der Anstalt »weniger irre als während […][ihres] ganzen früheren Lebens« (W 38) fühlt. Die Ambivalenz dieser Freiheit bleibt jedoch bis zum Ende der Erzählung erhalten und manifestiert sich in der Rahmung des Tagebuchs durch die Perspektive des Arztes, der die normative Sicht sowie die Pathologisierung von Widerständen gegen Geschlechtszuschreibungen verkörpert und ›Agnes‹ ermahnt, nicht zu vergessen, dass sie »eine alte Dame« (W 36) ist. In Analogie zu dem abgegrenzten Raum der Psychiatrie bildet das Tagebuch somit einen ebenso ambivalenten wie brüchigen Freiraum des Denkens und Schreibens.

Auch ihr Tod, mit dem die Erzählung endet, bleibt durch diese Widersprüchlichkeit geprägt. Der Todessemantik, die das Leben als Agnes Schmidt sowie die Fremdzuschreibungen in der Position der Witwe auszeichnet, wird von Beginn an eine Geburtsmetaphorik entgegengestellt (vgl. W 40). Der Tod des Ehemannes ermöglicht ihr eine kurzzeitige metaphorische Wiedergeburt zu einem neuen emphatischen Leben,[25] das jedoch fragil ist und mit dem biologischen Tod endet, der die ›Selbstwerdung‹ auf eine metaphysische Ebene verschiebt: »Eine Greisin, die an Geburtswehen stirbt. Ob im Tode mein Ich geboren wird? – ob ich im Jenseits werde, die ich bin?« (W 92) Die Übertragung der Selbstfindungsthematik in eine transzendente Sphäre weist einerseits auf die Unmöglichkeit der Selbstwerdung im Diesseits hin und beinhaltet zugleich durch

24 Zu den Bezeichnungen als »Sappho aus den Fliegenden Blättern« und »Großmutter Psyche« (W 38) siehe Gaby Pailer: Schreibe, die du bist. Die Gestaltung weiblicher ›Autorschaft‹ im erzählerischen Werk Hedwig Dohms; zugleich ein Beitrag zur Nietzsche-Rezeption um 1900, Pfaffenweiler 1994, S. 25–26.

25 Vgl. Marianne Wünsch: Das Modell der ›Wiedergeburt‹ zu ›neuem Leben‹ in erzählender Literatur 1900–1930. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß, in: Karl Richter/Jörg Schönert (Hrsg.): Klassik und Moderne, Stuttgart 1983, S. 379–408.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

das bereits früher eingeführte Motiv der »Seelenwanderung« (W 55) eine Zukunftsperspektive. So ist im Sterben eine Transformation in einen neuen Zustand impliziert – »ein Absterben und ein neues Leben« (W 92) –, in dem die Sterbende etwas »zu sehen und zu verstehen [scheint], was im Diesseits nicht gesehen und verstanden wird« (ebd.). Dass die Versuche, sich den dichotomen Zuschreibungen zu widersetzen und grenzüberschreitende Identitätskonzepte zu entwerfen, ihrer Zeit weit voraus sind, spiegelt sich in der Überlegung, »wie weit […] selbst der Klügste und Weiseste über sein Zeitalter hinausdenken [kann]? Vielleicht fünfzig, vielleicht hundert Jahre, wenn er ein Seher oder ein Genie ist.« (W 67) Diese Gabe scheint die Protagonistin mit den »Augen einer Seherin« (W 33) in ihrem Schreibprozess zu entwickeln,[26] so dass der Inhalt am Ende die Form sprengen muss und das Tagebuch im scheinbaren Wahnsinn und der Auflösung sprachlicher Strukturen endet.

IV. »Ohne Alter, ohne Geschlecht« – Entgrenzung und Spaltungserscheinungen

Das Motiv der Witwe als Denkfigur der Loslösung von Identitätskonzepten, die über die soziale Funktion in Bezug auf andere definiert sind, wurde in den vorangegangenen Überlegungen dargestellt. Auch wenn die normativen Verhaltensvorgaben weiterhin repressiv sind und zur Marginalisierung der ›alten Frau‹ führen, eröffnet diese Bruchstelle im Lebenslauf einen undefinierten Raum, in dem bestimmte Aspekte der geschlechtsspezifischen Determination bedeutungslos und binäre Zuschreibungen unterlaufen werden. Die Ambivalenz dieses Zustands und die Entgrenzungserfahrung, die mit dem Abstreifen der bisherigen Identität und der noch fluiden neuen Identität einhergehen, werden in Motiven aufgegriffen, die Übergangszustände und Grenzbereiche sowie Spaltung und Fragmentierung darstellen.

Als Motive der Entgrenzung fungieren Lichtverhältnisse im Übergang vom Tag zur Nacht (Dämmerung), psychische Zustände zwischen Bewusstsein und Unbewusstem bzw. zwischen Rationalität und Irrationalität (Halbschlaf und Visionen) oder geografische Orte der Transgression (Strand). Die Dämmerung, in der sich die Konturen auflösen und die Kontraste abschwächen, führt zu einer veränderten Wahrnehmung, so

26 Zu den Analogien zu Nietzsches *Zarathustra*, die gleich zu Beginn der Novelle explizit benannt werden, siehe Pailer: Schreibe, die du bist, S. 46–54.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

dass die Protagonistin sich im Spiegel als »irgendjemand anders als die gute Frau Schmidt und gar nicht mehr alt« (W 56) sehen kann. Auf der Suche nach der mit solchen Erlebnissen verbundenen Befreiung von Wahrnehmungsmustern kommt dem Meer eine besondere Bedeutung zu. An der Grenze zwischen Wasser und Land werden neben visuellen und räumlichen Grenzen auch psychische Grenzen durchlässig.[27] Das Meer als amorphes, grenzüberschreitendes Element, wie auch die »Unermeßlichkeit des Universums« (W 77), lässt alle menschengemachten Gesetze und Narrative der menschlichen Überlegenheit fragwürdig erscheinen (vgl. W 77–79). An der stürmischen Nordsee genießt ›Agnes‹ »die entfesselte Wildheit« der Naturgewalten, die an metaphorischen Körpergrenzen rütteln, »als wollten sie die Brust der Natur sprengen« (W 70). Die Intensität der Freiheitserfahrung führt jedoch notwendigerweise dazu, dass sich ihre von außen geformte Persönlichkeit »in dieser menschenfernen Weltallsstimmung« auflöst und »mit den wallenden Wogen in's Unermeßliche hinaus[fließt]«, so dass sie an ihrer Existenz und ihrer Identität zweifelt (vgl. W 69). Die Abspaltung von Personenanteilen, die als Ich-fremd empfunden werden, kommt dabei in der Entfremdung vom eigenen Namen zum Ausdruck: »Dann spreche ich wohl ein Dutzend Mal den Namen Agnes Schmidt vor mich hin, aus Angst ich könnte ihn vergessen. Aber ich will ihn ja vergessen. Ich und Agnes Schmidt? Was haben wir gemein?« (W 69) Das repetitive Aussprechen des Namens deutet auf den performativen Akt in der Herstellung der sozialen Identität und lässt den Namen als Fremdbezeichnung durch die Eltern und den Ehemann erkennbar werden.[28]

Die grundlegende Dichotomie, die den Entgrenzungsmotiven zugrunde liegt, ist die von Natur und Kultur. Dabei stehen die Natur und die mit ihr assoziierten Bereiche zunächst für die freie Entfaltung, verbunden mit einer potenziellen Auflösung im Grenzenlosen, während die Kultur für Formung und Begrenzung steht – auch das Motiv des Namens als

27 »Oft, wenn die Flammenstreifen am Himmel sich in dämmernd metallischen Funkeln im Wasser reflektieren, und ich halbschlummernd am Meer liege, dann weiß ich nicht, ob ich träume oder ob ich Visionen habe« (W 69). Zu den Visionen, die von der Protagonistin geschildert werden, »die als Metaphern ihrer Gefühlswelt zugleich Ausdruck ihrer Imaginationsfähigkeit […] sind«, siehe Rohner: In litteris veritas, S. 193–198, hier S. 193. Auch die Spiegelmotivik, die den gesamten Text durchzieht, wird von Rohner aufschlussreich im Kontext der Identitätskrise analysiert. Vgl. ebd. S. 173–183.

28 Dass der Name sie nur in ihrer sozialen Rolle bezeichnet, die keinen Raum für Individualität bietet, reflektiert die Protagonistin wiederholt: »Bin ich wirklich Agnes Schmidt? […] Ich war es ganz bestimmt, bis mein Mann starb« (W 40).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

sprachlicher Akt der Fremdbezeichnung ist diesem Bereich zugeordnet. In der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Sozialisation wird im Tagebuch immer wieder der kulturellen Prägung die Wildheit der ungezähmten Natur gegenübergestellt. Besonders anschaulich werden die Prozesse der Erziehung und Anpassung im Motiv der Züchtung junger Bäumchen durch »künstliche Drahtgestelle«, in die »hineinzuwachsen man die Bäume zwang« (W 61). Dagegen wird gefragt, ob ein »vegetierendes Naturdasein ohne Intelligenz« nicht besser sei und »der Wahnsinn viel mehr ein Stück lauterer Natur als unser abgerichteter Verstand?« (W 74). Die Hinterfragung der Zuschreibung von psychischer Gesundheit und Krankheit wird hier mit der Pflanzenmotivik der Erzählung verknüpft. Allerdings bleibt der Text nicht bei der Opposition von Natur und Kultur stehen, sondern unterläuft auch vermeintlich natürliche Zuschreibungen. Die durchgehende Projektion der menschlichen Entwicklung auf die Pflanzenwelt ist dabei äußerst ambivalent, da der Text immer wieder deutlich macht, dass die Wahrnehmung der Natur an kulturelle Prämissen gebunden ist.[29]

Diese Ambivalenz betrifft auch den eigenen Körper, der einerseits als biologische Realität angesehen wird (vgl. W 88) und über die Analogie zur Pflanzenwelt dem semantischen Raum der Natur zugeordnet ist, andererseits durch biologistische Zuschreibungen als kulturell codiert und durch die mit Alterungsprozessen assoziierten Bedeutungszuschreibungen als fremd empfunden wird: »Graues Haar, Falten, Runzeln! bin ich das? Nein, nein. Ich bin in mir, in mir. Ich stecke nur in einer fremden Haut. Seltsam, dass die Haut unser Schicksal ist.« (W 85) Neben der Selbstermächtigung, sich – zumindest gedanklich – des fremden Namens zu entledigen, tritt als weiterer Aspekt in dieser Spaltung die Differenz von Körper und Seele hinzu. Denn auch der Körper bzw. die fragmentierten Körperteile und die eigene Haut werden mit ihrem Namen assoziiert und als Ich-fremd erlebt: »Ich war doch aber immer zufrieden? Ich? Aber ich

29 Dies zeigt sich beispielsweise am Motiv der Passionsblume, die als christliches Symbol hochgradig kulturell codiert ist. In der Erzählung wird diese Codierung potenziert, indem die Protagonistin die Blume, die der junge Arzt bei ihrer Begegnung auf Capri im Knopfloch trägt, als »eine Art Ordenskreuz« (W 83), als Zeichen des ideologischen Bezugs auf Tolstoi interpretiert. Der Kern der christlich-anarchistischen Lehre Tolstois beruht auf der ›Nächstenliebe‹, die über religiöse Moralvorgaben und damit über gesellschaftliche Normen gestellt wird. Als sie feststellt, dass auch der von ihr idealisierte Johannes »nicht über den Gedankenkreis seines Zeitalters [hinauskann]« (W 91), bezeichnet sie die Blume als »eine Lüge« (W 90).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

war ja gar kein Ich. Agnes Schmidt! Ein Name! Eine Hand, ein Fuß, ein Leib! Keine Seele, kein Hirn. Ich habe ein Leben gelebt, wo ich gar nicht dabei war.« (W 62)

Über diese Trennung zwischen Ich und Körper kommt es zu einer semiotischen Verschiebung, in welcher nicht mehr nur »[d]er Mensch im Sarge, der den Deckel hebt« (W 91), als Sinnbild des Daseins fungiert, sondern der Körper selbst zum Sarg wird: »Der Leib – der Sarg« (ebd.). Wenn die Materialität des Köpers als »Gefängnis der Seele« (W 79) gedeutet wird, ist es folgerichtig, das Sterben als Befreiung darzustellen, bei der die Definition über biologische Merkmale an Bedeutung verliert, da sich die körperlichen Grenzen auflösen und »der Leib durchschimmernd [wird]« (W 79).[30] Die Todesnähe führt zu einer »Grenzüberschreitung in einen Raum der Normverletzung«, bei der die Werte, Maßstäbe und Regeln der Lebenden für die sterbende Figur irrelevant werden.[31] Diese Entgrenzungserfahrung lässt eine Überwindung des Körperlichen denkbar werden, die selbst die Grenze zwischen Leben und Tod hinterfragt und eine »[k]örperlose, schrankenlose [Freiheit]« (W 71) fordert.

Da die fortschreitende Grenztilgung im Tod ihre stärkste Ausprägung findet, sind die gesellschaftlichen Kategorisierungen in Geschlechts- und Altersgruppen im Tod scheinbar aufgehoben, so dass das »sterbende Antlitz« der Protagonistin »[o]hne Alter, ohne Geschlecht« (W 92) beschrieben wird. Doch auch hier folgt auf die vermeintliche Befreiung sogleich ein Verweis auf das tradierte Bildrepertoire der Literatur- und Kunstgeschichte: »Ein Marmorbild von reiner Schönheit lag sie da im Tode, mit dem Blutstropfen auf der Stirn, auf dem Haupt die dornige Myrte.« (W 92) Indem sie nicht nur zu einem weiblichen Christus stilisiert wird, sondern auch in der Fokalisierung auf den männlichen Betrachter der Rahmenerzählung den Topos der schönen Leiche bedient,[32] spiegelt sich einerseits der aporetische Versuch, kulturellen Zuschreibungen zu entge-

30 An anderer Stelle beschreibt sie die Sehnsucht nach »Welten […], wo kein morscher Leib die flammende Seele einsargt« (W 71).

31 Marianne Wünsch: Grenzerfahrung und Epochengrenze. Sterben in C. F. Meyers »Die Versuchung des Pescara« und Arthur Schnitzlers »Sterben«, in: Lutz Hagestedt/Petra Porto (Hrsg.): Marianne Wünsch: Moderne und Gegenwart, München 2012, S. 59–80, hier S. 77. Wünsch stellt diese Reaktion auf die Todesnähe als charakteristisch für das Personenkonzept der Literatur der Frühen Moderne in Abgrenzung zum Umgang mit dem Tod im Literatursystem des Realismus heraus.

32 Vgl. auch Pailer: Schreibe, die du bist, S. 29; sowie Lilo Weber: »Fliegen und Zittern«. Hysterie in Texten von Theodor Fontane, Hedwig Dohm, Gabriele Reuter und Minna Kautsky, Bielefeld 1996, S. 174–176.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

hen, andererseits lässt sich die Jesus-Analogie aber auch als groteske Überspitzung der Leidens- und Opferthematik lesen, so dass es Dohm »[d]urch das dekontextualisierende und umwertende Zitat kulturell zentraler Versatzstücke gelingt […], diese Topoi parodistisch zu unterwandern«.[33] Diese narrative Strategie des »anmaßenden Zitierens«[34] antizipiert Hauser zufolge in ihrer performativen Wiederholung und umdeutenden Aneignung die von Judith Butler beschriebene Praxis der subversiven Imitation und Re-Signifizierung von Identitäten, die bereits an Verhaltensweisen der Protagonistin festgestellt wurden.[35] In den Anleihen an den klassischen Bildungsroman oder im abgewandelten Pindar-Zitat im Titel der Erzählung[36] zeichnet sich der Versuch einer Transformation tradierter Modelle ab, deren geschlechtsspezifische Prägung unterlaufen wird.

Dass dieses »Einschreiben in den fremden Diskurs […] immer ambivalent« bleibt,[37] wird insbesondere in der Thematisierung von Schrift und Sprache auf der intradiegetischen Textebene deutlich. Schrift wird zum Träger gesellschaftlicher Konventionen und Werte, die nicht einfach überwunden werden können und über die Assoziation mit den Zehn Geboten den Status scheinbar göttlicher Gesetze besitzen:[38]

---

33 Hauser: Anmaßend ohnmächtig, S. 81. Hauser weist darauf hin, dass die Sterbeszene auch als »Allegorie auf die weibliche Schreibpraxis im Fin-de-siècle« deutbar ist: »In Ermangelung eigener Traditionen ist die schreibende Frau gezwungen, sich in die männlich dominierte Schriftkultur einzuschreiben. Durch subversive Zitationsformen wie die Parodie kann die Autorin nicht nur Widerständigkeit demonstrieren bzw. Repräsentationsregimes […] untergraben. Vielmehr ermöglicht dieser Zitiermodus auch das Setzen einer neuen ›weiblichen‹ Tradition.« Ebd., S. 82. Pailer stellt zudem die Geste des ›Zerpflückens‹ der Passionsblume, mit der »die Kreuzigungsszene [unterlaufen wird]«, in Analogie zum ›Zerschmettern‹ der Schrift am Ende des Tagebuchs (Pailer: Schreibe, die du bist, S. 27) und meint, dass »der ›schöne‹ weibliche Tod […] nicht fortgeschrieben, sondern durch die Kombination mit dem männlichen Tod eines großen Individuums entlarvt« werde. Pailer: Schreibe, die du bist, S. 29.

34 Hauser: Anmaßend ohnmächtig, S. 80.

35 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt a.M. 1991, S. 203. Siehe dazu Hauser: Anmaßend ohnmächtig, S. 83.

36 Vgl. Pailer: Intertextualität und Modernität, S. 140. Bereits Reed verweist auf die literarische Verarbeitung des Zitats bei Goethe und Nietzsche, deren Werke – insbesondere *Wilhelm Meister* und *Also sprach Zarathustra* – den intertextuellen Referenzrahmen für *Werde, die du bist* bilden. Siehe Reed: »Alles, was ich schreibe, steht im Dienst der Frauen«, S. 185–186.

37 Hauser: Anmaßend ohnmächtig, S. 81.

38 Pailer deutet das »Bild der Zehn Gebote als Inbegriff der ›Schrift‹ des christlich-abendländischen Patriarchats« (Pailer: Intertextualität und Modernität, S. 141) im Kontext der intertextuellen Bezüge und dem Umgang mit Zitaten als »Angriff auf die ›Schrift‹, denn

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> Warum mußte ich leben, wie ich gelebt habe? weil ich ein Weib bin und weil auf uralten erzenen Gesetztafeln geschrieben steht, wie das Weib leben soll? Aber die Schrift ist falsch, falsch ist sie! Warum hat niemand die falsche Schrift gelöscht? Weil man Buchstaben von Erz nicht löschen kann? So zerschmettere man die Tafeln, wie Moses auf dem Sinai tat. Man zerschmettere sie! (W 71)

Die Erkenntnis, dass die ›falsche Schrift‹ nicht getilgt werden kann, die hier zu der Forderung nach Destruktion führt, wird am Ende des Tagebuchs auf der Mikroebene in der Fragmentierung des Wortes ›Zerschmettern‹ umgesetzt:

> Warum mußte ich leben wie ich – – schrieb ich das nicht schon einmal – und von den ehernen Gesetzestafeln, die – – und von dem Sarg – und – man soll sie zerschmett – zermet – mein Gott – wie schreibt man das Wort? zersch – – wie schreibt man – der Deckel – haltet! haltet! – er – ich – ja – Asche – – (W 91)

Der Versuch, der als Schrift imaginierten hegemonialen Ordnung zu entgehen, führt zu Kohärenzlosigkeit und Fragmentierung, so dass das Tagebuch mit dem Sprachverlust endet. Diese Auflösung der sprachlichen Form auf semantischer, syntaktischer und morphologischer Ebene verweist auf die Aporie, auch die eigene Sprache und das eigene Denken nicht aus ihren diskursiven Zusammenhängen und kulturell-literarischen Traditionen lösen zu können.[39] Die Sprachlosigkeit der Protagonistin, die beklagt, dass sie »kein Gefäß zum Schöpfen« (W 71) hat und daher ihre Empfindungen nicht in Worte fassen kann, führt zu einer »Sprache der Lücke«,[40] die den gesamten Tagebuch-Text in Form von Gedankenabbrüchen – markiert durch Gedankenstriche – prägt. Der Sprachverlust am Ende des Tagebuchs stellt die Unmöglichkeit einer gelungenen Selbstwerdung für ›Agnes‹ heraus, er wird aber zugleich über ihre sprachlichen Äußerungen auf der Rahmenebene um eine Zukunftsperspektive erweitert, die auf nachfolgende Generationen weist, indem sie in Analogie zu Jesus andeutet, für »die andern Frauen« sterben zu wollen (W 39). In den »Auslassungen […] werden alternative Lebensentwürfe jenseits der tradierten Weiblichkeit erahnbar«,[41] die eine binäre Ordnung unterlaufen

---

im Grunde erfolgt die Dekanonisierung dreier signifikanter diskursiver Bereiche, wenn die Bibel als begründende Schrift des christlich-abendländischen Patriarchats, Goethe als bildungsbürgerlicher Dichter und Nietzsche als der Philosoph des Individualismus zerpflückt werden.« Pailer: Intertextualität und Modernität, S. 146.

39 Siehe Weber: »Fliegen und Zittern«, S. 170.

40 Rohner: In litteris veritas, S. 201.

41 Ebd., S. 201.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

und damit auf dekonstruktivistische Ansätze vorausweisen, die im zeitgeschichtlichen Kontext der Erzählung noch nicht in Worte zu fassen sind.

V. Fazit

Ausgehend von der sprachlichen und geistigen Isolation der Protagonistin und dem Ausschluss aus gesellschaftlichen Diskursen wurden ihre Versuche analysiert, sich schreibend aus der Heteronomie zu befreien und ihre Identitätskrise zu überwinden. Aus der Erkenntnis der eigenen Bedeutungslosigkeit und der Wirkungslosigkeit der eigenen Sprechakte entwickelt sich ein Widerstandspotenzial, das aus der ›Überflüssigkeit‹ der alten Frau und insbesondere der Witwe eine subversive Umdeutung der abseitigen Position entwickelt. Trotz – oder aber gerade wegen – der Marginalisierung kann der Verlust der ›Weiblichkeit‹ neue Möglichkeiten und Perspektiven eröffnen. Dies spricht für Miriam Hallers Hypothese, »dass performative Resignifikationsstrategien von Altersbildern in der Literatur vornehmlich weiblich konnotiert sind«.[42] Indem der durch Weiblichkeitszuschreibungen geprägte Lebensabschnitt rückblickend als ›Nicht-Leben‹ erscheint und im ›Alter‹ eine Revitalisierung denkbar wird, findet eine geschlechtsspezifische Transformation des für die Literatur der Frühen Moderne prägenden Selbstfindungsmodells statt, bei dem das Konstrukt der Altersklassen unterlaufen wird: Mit der ›alten Witwe‹ wird einer der am stärksten dem semantischen Raum des Todes verhafteten literarischen Topoi zum Ansatzpunkt für die Erlangung eines emphatischen Lebens, das zwar nicht gesellschaftlich integrierbar erscheint, in seinem Scheitern aber die Alters- und Geschlechtskonstruktionen infrage stellt. Dass der Bruch mit kulturellen Prämissen auch den Verlust von Identität und eines sprachlichen Zugriffs auf die Welt beinhaltet, wurde an der Entgrenzungsmotivik und den auf verschiedenen Textebenen auftretenden Spaltungserscheinungen dargestellt. Die nicht auflösbaren Ambivalenzen und die notwendigerweise fragmentarisch bleibende ›Selbstwerdung‹ liegen in der Feststellung der Protagonistin begründet, sie sei »hundert Jahre zu früh geboren« (W 70). Dennoch werden sowohl auf der *histoire*- als auch auf der *discours*-Ebene Freiräume erkundet, so dass gerade in den Entgrenzungsmotiven und in der Verweigerung einer eindeutigen Antwort das subversive Potenzial des Textes zu liegen scheint.

42 Haller: ›Unwürdige Greisinnen‹, S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Literatur

Beauvoir, Simone de: Das Alter. Deutsch von Anjuta Aigner-Dünnwald und Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1987.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt a.M. 1991.

Dohm, Hedwig: Werde, die du bist [1894], in: Müller, Nikola/Rohner, Isabel (Hrsg.): Hedwig Dohm. Ausgewählte Texte. Ein Lesebuch zum Jubiläum ihres 175. Geburtstages mit Essays und Feuilletons, Novellen und Dialogen, Aphorismen und Briefen, Berlin 2006, S. 33–92.

Dohm, Hedwig: Herrenrechte [1896], in: Müller, Nikola/Rohner, Isabel (Hrsg.): Hedwig Dohm. Ausgewählte Texte. Ein Lesebuch zum Jubiläum ihres 175. Geburtstages mit Essays und Feuilletons, Novellen und Dialogen, Aphorismen und Briefen, Berlin 2006, S. 93–99.

Dohm, Hedwig: Sind Berufstätigkeit und Mutterpflichten vereinbar? [1900], in: Müller, Nikola/Rohner, Isabel (Hrsg.): Hedwig Dohm. Ausgewählte Texte. Ein Lesebuch zum Jubiläum ihres 175. Geburtstages mit Essays und Feuilletons, Novellen und Dialogen, Aphorismen und Briefen, Berlin 2006, S. 206–213.

Dohm, Hedwig: Die alte Frau [1903], in: Müller, Nikola/Rohner, Isabel (Hrsg.): Hedwig Dohm. Ausgewählte Texte. Ein Lesebuch zum Jubiläum ihres 175. Geburtstages mit Essays und Feuilletons, Novellen und Dialogen, Aphorismen und Briefen, Berlin 2006, S. 216–226.

Dunn, Abigail: »Ob im Tode mein Ich geboren wird?« The Representation of the Widow in Hedwig Dohm's »Werde, die du bist« (1894), in: Bielby, Clare/Richards, Anna (Hrsg.): Women and Death; 3. Women's Representations of Death in German Culture since 1500, Rochester/New York 2010, S. 88–100.

Haller, Miriam: ›Unwürdige Greisinnen‹. ›Ageing trouble‹ im literarischen Text, in: Hartung, Heike (Hrsg.): Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s, Bielefeld 2005, S. 45–63.

Hauser, Claudia: Anmaßend ohnmächtig. Zitat und Zitieren in Hedwig Dohms Novelle ›Werde, die du bist‹, in: Gutenberg, Andrea/Poole, Ralph J. (Hrsg.): Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen, Berlin 2001, S. 71–85.

Pailer, Gaby: Schreibe, die du bist. Die Gestaltung weiblicher ›Autorschaft‹ im erzählerischen Werk Hedwig Dohms; zugleich ein Beitrag zur Nietzsche-Rezeption um 1900, Pfaffenweiler 1994.

Pailer, Gaby: Intertextualität und Modernität im erzählerischen Werk Hedwig Dohms, in: Tebben, Karin (Hrsg.): Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle, Darmstadt 1999, S. 138–161.

Reed, Philippa: »Alles, was ich schreibe, steht im Dienst der Frauen«. Zum essayistischen und fiktionalen Werk Hedwig Dohms, Frankfurt a.M. et al. 1987.

Rohner, Isabel: In litteris veritas. Hedwig Dohm und die Problematik der fiktiven Biografie, Berlin 2008.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Titzmann, Michael: Das Konzept der ›Person‹ und ihrer ›Identität‹ in der deutschen Literatur um 1900, in: Pfister, Manfred (Hrsg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne, Passau 1989, S. 36–52.

Weber, Lilo: »Fliegen und Zittern«. Hysterie in Texten von Theodor Fontane, Hedwig Dohm, Gabriele Reuter und Minna Kautsky, Bielefeld 1996.

Wünsch, Marianne: Das Modell der ›Wiedergeburt‹ zu ›neuem Leben‹ in erzählender Literatur 1900–1930. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß, in: Richter, Karl/Schönert, Jörg (Hrsg.): Klassik und Moderne, Stuttgart 1983, S. 379–408.

Wünsch, Marianne: Grenzerfahrung und Epochengrenze. Sterben in C. F. Meyers »Die Versuchung des Pescara« und Arthur Schnitzlers »Sterben«, in: Hagestedt, Lutz/Porto, Petra (Hrsg.): Marianne Wünsch: Moderne und Gegenwart, München 2012, S. 59–80.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Annette Kliewer

Verfestigen und Übertreten von Geschlechtergrenzen im Werk von Lou Andreas-Salomé. Literaturdidaktische Überlegungen

1. Einleitung: Schriftstellerinnen im Deutschunterricht

Wie soll der gymnasiale Literaturunterricht auf die Abwesenheit von Frauen im Literaturkanon eingehen? Führt das wachsende Interesse an Diversität dazu, dass nun auch Autorinnen zum „kulturellen Kapital" gehören dürfen, die lange ausgegrenzt wurden?[1] Lou Andreas-Salomé ist ein passendes Beispiel für die Frage, welche Rolle Schriftstellerinnen im Deutschunterricht einnehmen sollen.[2] Sie ist eine der wenigen Frauen der Jahrhundertwende, die heute noch bekannt ist. Liegt es daran, dass sie sich mit berühmten Männern umgeben hat? Sie hatte intensive Beziehungen zu Rilke und Nietzsche, bei Freud hat sie studiert. Sie war aber auch eine produktive und eigenständige Schriftstellerin, Essayistin und Psychoanalytikerin. Dabei ist ihr Frauenbild merkwürdig changierend. Auf der einen Seite bekräftigt sie in Essays wie *Ketzereien gegen die moderne Frau* und *Der Mensch als Weib* (beide 1899) essentialistische Theorien von Weiblichkeit. Auf der anderen Seite finden sich Texte wie die Erzählung *Mädchenreigen*, in der sie Konzepte von Queerness vorwegnimmt. Wie lässt sich eine so widersprüchliche Frau im heutigen Literaturunterricht rezipieren? Beispiele aus der eigenen Praxis zeigen Möglichkeiten, vor allem im Oberstufenunterricht. Der einfachste Zugang wäre über ihre Biographie: Sie war Muse und Abenteurerin, was sie vielleicht spannend macht für die Identitätssuche von Schüler*innen, die auf der Suche nach Vorbildern sind. Eine andere Herangehensweise wären, ausgehend von aktuellen identitätspolitischen Diskussionen, ihre literaturtheoretischen Texte, die sich der Frage nähern, ob es eine „weibliche Ästhetik" gebe.

1 Neue geschlechterreflektierende Ansätze werden zurzeit populär, etwa: Anne von Gunten/Olga Morger/Nadine Wenger (Hrsg.): Gender und Literatur. Geschlechterreflexion im Deutschunterricht, Stuttgart 2022.

2 Erste Überlegungen zu diesem Thema finden sich hier: Annette Kliewer: Mehr als eine spannende Biographie: Ein Plädoyer für eine »Behandlung« von Lou Andreas-Salomé in der Schule, in: Britta Benert/Romana Weiershausen (Hrsg.): Lou Andreas-Salomé. Zwischenwege in der Moderne. Sur les chemins de traverse de la modernité, Taching am See 2019, S. 267–285.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Dies ist ein Thema, das heute bezogen auf Künstler*innen diskutiert wird, die als people of Colour besondere Erfahrungen von Rassismus, als queere Menschen besondere Erfahrungen von Homophobie, als jüdische Menschen besondere Erfahrungen von Antisemitismus erleben. Eine dritte Herangehensweise, die literaturdidaktisch interessant sein könnte, ist die Thematisierung einer weiblichen Adoleszenzkrise in der Erzählung „Mädchenreigen". Sie setzt sich auch mit der Frage auseinander, wie lesbische Orientierung gelebt werden kann.

2. Die Muse und die Abenteurerin – ein Vorbild?

Louise von Salomé wird am 12. Februar 1861 in St. Petersburg in einer hugenottisch-deutschen Familie geboren. 1880 geht sie nach Zürich, bricht aber ihr Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Theologie wegen einer Krankheit ab. In Rom lernt sie Paul Rée und Friedrich Nietzsche kennen. Sowohl Nietzsches als auch Rées Heiratsantrag lehnt sie ab. 1887 heiratet sie den Orientalisten Friedrich Carl Andreas unter Vereinbarung gegenseitiger Freiheit. Sie verliebt sich in den sozialistischen Politiker George Ledebour, will sich von ihrem Mann trennen, der jedoch nicht in eine Scheidung einwilligt und den Abbruch der Liebesbeziehung erzwingt. Sie reist viel, ab 1897 unternimmt sie mit dem 21jährigen Rilke zwei Russlandreisen, an deren Ende sie ihre Beziehung beendet. 1903 ziehen sie, ihr Mann sowie die Haushälterin Marie Stephan, die 1904 ein Kind von ihm bekommt, nach Göttingen. Sie leidet an psychosomatischen Störungen. 1911 begleitet sie den Arzt Paul Bjerre zu einem psychoanalytischen Kongress in Weimar und beginnt sich von da an intensiv mit der Psychoanalyse zu befassen und bei Freud zu studieren. Ab 1915 ist sie als Analytikerin tätig. Lou Andreas-Salomé stirbt im Alter von 76 Jahren in ihrem Haus in Göttingen.

Sie ist eine der wenigen Schriftstellerinnen der Jahrhundertwende, die es geschafft hat, in die Literaturgeschichte einzugehen. Anders als Gabriele Reuter, Clara Viebig, Helene Böhlau, Anselma Heine oder Ilse Frapan, die zwar zu ihrer Lebenszeit Bestsellerautorinnen waren, aber dann verdrängt wurden, ist Lou Andreas-Salomé schon in Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts zu finden, bevor die Frauenbewegung sie in den 1980er Jahren wiederentdeckt hat. Liegt dies daran, dass sie über ihre Beziehungen zu Männern bekannt wurde? Gleichzeitig hat Andreas-Salomé ein emanzipiertes Leben gelebt hat und war ja gerade nicht nur Muse, sondern eine

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

eigenständige Frau, die in verschiedensten Bereichen kreativ und innovativ war. Damit könnte sie sich in der Tat als Vorbild für Schüler*innen eignen, etwa wenn der Film von Cordula Kablitz-Post aus dem Jahr 2016 im Deutschunterricht rezipiert wird. Dort wird sie geradezu als Abenteurerin herausgestellt, die heutigen jungen Frauen gegen ihre regressiven Bedürfnisse nach einer »heilen Welt« als Ehefrau und Mutter zum Vorbild werden könnte.

Virginia Woolf fordert in *A room of One´s Own*, einem der wichtigsten Texte zur Situation der Schriftstellerin in der Gesellschaft, dass Frauen »durch ihre Mütter zurückdenken« sollten.[3] Im Gegenteil zu dem männlichen »Map of Misreading«, das von der aggressiven Abwehr des väterlichen Vorbilds geprägt ist[4], müsse man – so Ina Schabert - die weibliche Genealogie auffassen als eine positive »Aufeinanderfolge der literarischen Generationen von Frauen, als einen konstruktiven, gegenseitig bereichernden Identitätsgrenzen auflösenden Aufeinanderbezug«. [5]

Wer dem entgegenhält, dass biographische Herangehensweisen im Deutschunterricht hinter post-modernen Konzepten zurückbleiben, die den ›Tod des Autors‹ propagieren, übersieht, dass Autorinnen sich Jahrhunderte lang gegen den Ausschluss aus dem Kanon haben wehren müssen, ja sie haben sogar ihre Identität und ihren Namen vertuschen müssen. Wenn es heute darum geht, ihre Texte vor dem Vergessen zu bewahren, so sind Modelle, die ihre Schöpferkraft in Frage stellen, nur eine Fortsetzung dieses Auslöschungsprozesses. Erdmute Sylvester-Habenicht schreibt in *Kanon und Geschlecht* 2009:

> *Das Geschlecht des Autors bzw. der Autorin zu ignorieren, würde bedeuten, ebenso wenig die unterschiedlichen geschlechtsspezifischen Bedingungen des Zugangs zur Kunst-Produktion sowie der literarhistorischen Tradierung zu berücksichtigen. Das hieße aber, die Asymmetrie der Geschlechter im kulturellen Diskurs festzuschreiben.*[6]

Ich meine, dass die Auflösung des Autorbegriffs nicht zu verbinden ist mit dem Bemühen um eine Literaturgeschichtsschreibung, die Frauen

---

3 Virginia Woolf: Ein Zimmer für sich allein, Frankfurt a.M. 1981, S. 72.

4 Vgl. Bloom, zit. nach Ina Schabert: Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung, in: Bußmann, Hadumod/ Hof, Renate (Hrsg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 163–204, S. 190.

5 Ebd.

6 Erdmute Sylvester-Habenicht: Kanon und Geschlecht. Eine Re-Inspektion aktueller Literaturgeschichtsschreibung aus feministisch-genderorientierter Sicht, Sulzbach (Taunus) 2009, S. 78.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ernst nimmt. Gerade im Literaturunterricht ist es deshalb wichtig, auf den biographischen und historischen Hintergrund von Texten einzugehen.[7]

3. Gibt es eine weibliche Ästhetik?

Schriftstellerinnen um 1900 mussten darauf reagieren, dass männliche Kritiker oder Schriftstellerkollegen ihre Texte entweder als reine »Tendenzschriftstellerei« oder »Trivialliteratur« abtaten[8]: Auf der einen Seite wurde ihnen vorgeworfen, sie schrieben nur »Propaganda-Literatur« im Dienste der Frauenbewegung, auf der anderen Seite galten sie gerade wegen ihrer Popularität als trivial. *Geistesfrucht und Leibesfrucht*[9] zeigt dies am Beispiel von Autorinnen, die im Kontext der bürgerlichen Frauenbewegung schrieben. Die Zeit der Jahrhundertwende ist geprägt von einer Diskussion darum, wie sich die neu aufkommende Literatur von Frauen gegenüber ihren männlichen Konkurrenten verhalten sollten.[10] Sollten Frauen sich in ihren Texten Männern anpassen oder sollten sie versuchen, sich abzusetzen? In der Zeitschrift *Die Zukunft* findet sich eine Auseinandersetzung, die auf diese Fragen eingeht: In dem Artikel *Männerurteil über Frauendichtung* schreibt Frieda von Bülow (1857-1900), eine enge Freundin von Andreas-Salomé, dass Frauen auf ihrer Besonderheit beharren und sich dagegen wehren sollten, an »einer tüchtigen Männerarbeit«

7 Vgl. dazu auch meine Ausführungen: Annette Kliewer: Genderorientierter Literaturunterricht, in: Genderorientierter Literaturunterricht, in: Bea Lundt/Toni Tholen (Hrsg.): Geschlecht in der Lehramtsausbildung. Die Beispiele Geschichte und Deutsch, Münster 2013, S. 389–409.

8 Eine Reihe von literaturpolitischen Schriften wie Richard Wengraf: Frauenbücher (1902/03), Paul Remer: Neue Frauendichtung (1904), Theodor Wahl: Die weibliche Gefahr auf literarischem Gebiete (1906) und Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst (1908) kritisierten die neuen Schriftstellerinnen um die Jahrhundertwende als Konkurrenz für die bis dahin fast allein aktiven männlichen Schriftsteller.

9 Annette Kliewer: Geistesfrucht und Leibesfrucht. Mütterlichkeit und ›weibliches Schreiben‹ im Kontext der ersten bürgerlichen Frauenbewegung, Pfaffenweiler 1993.

10 Wie heftig sie von der männlichen Literaturkritik bekämpft wurden, habe ich in meinem Beitrag zu der unbekannten Schriftstellerin Anselma Heine beschrieben: Annette Kliewer: Muss man Anselma Heine kennen? Ein Plädoyer für die kleinen Literaturen, in: Sarah Guddat/Sabine Hastedt (Hrsg.): Geschlechterbilder im Wandel? Das Werk deutschsprachiger Schrifstellerinnen 1894-1945, Frankfurt a.M. 2011, S. 17–33.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

gemessen zu werden.[11] Sie vergleicht das Schreiben von Frauen mit der künstlerischen Aktivität eines Tieres:

> *Wenn [...] plötzlich einem intelligenten Thier, meinetwegen einem Fuchs, die Fähigkeit würde, in Menschensprache sich ausdrücken zu können [...], so würde dieser Fuchsbeitrag zur Literatur doch ohne Zweifel um so interessanter sein, je treuer sich die von der menschlichen abweichende Fuchs-Auffassung darin spiegelte. Könnten dagegen die Kritiker sagen: man sollte nicht glauben, dass das Werk von einem Füchslein ersonnen sei, so wäre die Kuriosität größer, das Dokument aber werthloser.*[12]

Ihre Freundin Lou Andreas-Salomé reagiert dagegen sowohl mit ihrem Artikel *Ketzereien gegen die moderne Frau* in *Die Zukunft*[13], wie auch mit *Der Mensch als Weib* in der *Neuen deutschen Rundschau*[14]. Direkt gegen Frieda von Bülow behauptet sie, die moderne Frau schreibe keine Kunst, sondern »Berichterstattung«[15] und polemisiert »gegen die vehemente Art der heutigen Frau, sich auch schriftstellerisch mit Ellenbogenstößen auf den Kampfplatz zu schieben«: »Sie verbraucht dadurch jetzt so viel, so entsetzlich viel von ihrer intimsten Kraft zu ihren Wesens-Wiederholungen auf Papier.«[16] In *Der Mensch als Weib* idealisiert sie eine eigene »weibliche Ästhetik«, die dem Leben verhaftet bleibt und kritisiert, dass männliche Schriftsteller die Frauen zum Gegenstand ihrer Kunst erniedrigten, ihnen also ihren Subjektstatus nehmen. Frauen müssten dem eine andere Art von Schöpfertum gegenüberstellen, die nicht lebensvernichtend sei. Sie meint, Frauen ließen ihre Produkte natürlich aus sich herauswachsen:

> *Vielleicht ist dem Weibe nach urewigen Gesetzen das Los geworden, einem Baum zu gleichen, dessen Früchte nicht einzeln gepflückt, getrennt, verpackt, versandt und den verschiedensten Zwecken dienstbar gemacht werden sollen, sondern der als Baum in der Gesammterscheinung seiner blühenden, reifenden schattenspendenen Schönheit einfach da sein und wirken will, es sei denn dass aus ihm wieder neue Sprossen, neue Bäume entstehen.*[17]

---

11 Frieda von Bülow: Männerurtheil über Frauendichtung, in: Die Zukunft 26 (1899), S. 26–29, S. 26.
12 Ebd., S. 27.
13 Lou Andreas-Salomé: Ketzereien gegen die moderne Frau, Die Zukunft, 11. Februar 1899, S. 237–240.
14 Lou Andreas-Salomé: Der Mensch als Weib, in: Neue deutsche Rundschau 10 (1899 b), S. 225–243.
15 Andreas-Salomé: Ketzereien, S. 237f.
16 Ebd., S. 239.
17 Andreas-Salomé: Der Mensch als Weib, S. 225.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Hier kann man Lou Andreas-Salomé als Vertreterin einer Denktradition sehen, die »weibliche« und »männliche« Produktivität einander gegenüberstellt. Während Frauen verantwortlich seien für die Schöpfung im Geburtsvorgang, müssten Männer durch ihre »Schöpfung« als Künstler erst einmal ihre eigene Geschaffenheit als »Geschöpf« überwinden. Männer machten das »Weibliche« als »Ursprung, Empfängnis, Inspiration« unsichtbar, obwohl ihre eigene Kreativität gerade auf der weiblichen Erschaffung durch die Mütter basiere. Indem Männer das Leben künstlerisch verarbeiteten, gewännen sie auch Schöpfungsmacht, die ihnen ansonsten fehle. Andreas-Salomé kommt also zu folgender Quintessenz:

> *Daher ist die prinzipielle geistige und praktische Konkurrenz mit dem Mann,- dies Beweis-Erbringen ihrer gleichwerthigen Leistungsfähigkeit in jedem isolierten Einzelberuf ,- ein wahres Teufelswerk, und der äußerliche Ehrgeiz, der dabei geweckt wird, ungefähr die tödlichste Eigenschaft, die das Weib sich anzüchten kann.*[18]

Andreas-Salomé stellt demnach eine Männer und Frauen umfassende künstlerische Kreativität in Frage, ja sie betont, dass Frauen dabei verlieren würden, wenn sie sich mit Männern messen würden, stellt sie demnach indirekt über diese. Gleichzeitig signalisiert sie mit ihrer Rückzugsaufforderung aus der männlichen Sphäre aber auch, dass Frauen die Konkurrenz mit den Männern scheuen müssen. Ihre Theorie ist bestimmt durch eine Nähe zu essentialistischen Modellen, die Binarität stützen: Sie greift Diskurse auf, nach denen Frauen als die Lebensnahen, Gefühlsbestimmten, Empathischen charakterisiert werden, Männer als die Abstrakt-Verstandesorientierten, Distanzierten.

Die Diskussion der beiden Autor*innen der Jahrhundertwende kann auch für heutige Schüler*innen und Schüler spannend sein, werden doch hier Positionen verhandelt, die auch die heutige gesellschaftliche Auseinandersetzung bestimmen, wenn es um Quotierung, um eine besondere Kunst von »Minderheiten« geht, die diese ins Ghetto von Sonderbeurteilungen führt. Dies ist ein Thema, das insbesondere bei der Bewertung von »interkultureller Literatur«, etwa von AutorInnen fremder Muttersprache von großer Aktualität ist, was sich aber in den letzten Jahren auch in identitätspolitischen Diskussionen findet, etwa wenn die Frage gestellt wird, ob Amanda Gormans *The Hill we climb* von einer Schwarzen Über-

18 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

setzerin übertragen werden muss, um dem Text angemessen begegnen zu können.[19]:

Die Diskussion um das weibliche Schreiben zur Jahrhundertwende kann demnach für den Deutschunterricht ein besonderes Potential bieten: Literatur erlaubt es Schüler*innen, über sich selbst zu sprechen, ohne explizit über sich zu sprechen. Wenn aktuelle Fragen der Identitätspolitik gespiegelt in historischen Texten behandelt werden, so gibt dies einen Schutzraum für das Aushandeln eigener Probleme mit Fragen der Binarität.[20]

4. Queerness in *Mädchenreigen*

Literaturtheoretisch ist Andreas-Salomé also durchaus als Verfestigerin einer binären Position zu sehen. Wie sieht es nun in ihren eigenen Texten aus? Dazu habe ich einen Text gewählt, der mit seiner queeren Darstellung weiblicher Homosexualität noch heute verunsichert: Die Erzählung *Mädchenreigen* (1902) eignet sich auch deshalb für den Literaturunterricht, weil sie vom Umfang und von der Thematik – hier werden auch allgemeine Themen der Adoleszenz dargestellt – gut für Adressat*innen ab der 10. Klasse passen. Homosexualität ist für dieses Alter heute eigentlich kein Tabu-Thema mehr, trotzdem erleichtert es den Zugang, wenn über historische Texte gesprochen wird und so eine gewisse Distanz erlangt werden kann. Hier wird aus der Perspektive eines Mannes erzählt, wie sich eine junge Frau, die sich „Hans" nennt, zunächst von allen Normen der Gesellschaft freimacht, indem sie sich selbstbestimmt für ein Jurastudium entscheidet, um sich für die Rechte von Frauen einzusetzen. Dies war, lange vor der Einführung des allgemeinen Rechts auf ein Universitätsstudium von Frauen in Deutschland um die Jahrhundertwende, eine revolutionäre Entscheidung. Noch revolutionärer ist, dass sie sich klar und rational für

19 In der Auseinandersetzung um heutige Zuspitzungen von Binarität könnte die Reaktion der Frauenrechtlerin Hedwig Dohm (1831–1919) hilfreich sein. Sie reagiert in ihrer Streitschrift *Die Antifeministen* aus dem Jahr 1902 ironisch auf Andreas-Salomés Essentialismus.

20 In der neuen Auflage des Oberstufendeutschbuchs Texte, Themen und Strukturen für das Land Rheinland-Pfalz habe ich dies in einem eigenen Kapitel umgesetzt (Annette Kliewer: Literaturgeschichte – Die Geschichte des männlichen Blicks auf die Welt? In: Sabine Behrens et al. (Hrsg.): Texte, Themen und Strukturen. Deutschbuch für die Oberstufe. Berlin 2022, S. 358–363).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ein lesbisches Leben entscheidet. Die Erzählung beginnt in einem Hotel in München. Sowohl der Arzt Alex wie auch »Hans«, scheinen sich für die gleiche Frau, »eine junge Madonna, die höchstens sechzehn Jahre zählen möchte«[21], zu interessieren, die sie beide im Hotelgarten heimlich beobachten. Alex interessiert sich daraufhin auch für seine Konkurrentin Hans. Sie erklärt ihm: »Was junge Mädchen brauchen, empfangen sie am tiefsten und besten von ihresgleichen.«[22] Alex besucht Hans danach in ihrem Zimmer und befragt sie nach ihrer Entscheidung für ein Leben als Lesbe. Andreas-Salomé stellt dabei weibliche Homosexualität als Antwort auf eine grundlegende Differenz der Geschlechter dar, die ein harmonisches Miteinander von Frauen und Männern verhindert. Lesbische Beziehungen sind demnach eine Flucht vor dem Unverständnis der Männer, das sich durch eine grundlegende männliche Unzulänglichkeit erklären lässt (»viel ist mit Ihnen meist nicht los«[23]). Gleichzeitig orientieren sich diese Beziehungen aber an traditionellen Vorstellungen einer Paarbeziehung: Eine Frau ist »männlich«, d.h. übergeordnet, die andere unterwirft sich ihr (»Auch diejenige Frau, die um der anderen Willen männliche Stärke und Tüchtigkeit entwickeln muss, genießt das Glück der anderen mit, die sich ihrerseits sanft und weiblich anschmiegend fühlen darf. Sie genießt es, als geschehe es ihr selber, als sei sie das selber.«[24]). Da der Text aus der Perspektive von Alex geschrieben wird, tauchen auch sexistische Vorstellungen von Männern über lesbische Frauen auf: Alex glaubt, dass eine Beziehung zwischen zwei Frauen »fad« sein müsse[25] und nur eine Frau, die in sich »lauter männliche Eigenschaften für die andere sich entwickeln«[26] kann, sich selbst vervollkommnen könne. Nach der »Theorie« von Hans ist wahre Liebe ein »vollkommenes Miterleben dessen, was im anderen vorgeht«.[27] Es wird in diesem Kontext nicht deutlich, ob eine solche Beziehung zwischen Frauen und Männern überhaupt unmöglich ist. Grundsätzlich lässt sich in diesem Gespräch erkennen, dass keine wirkliche Überwindung von »Binarität« angestrebt wird, sondern Queerness

21 Lou Andreas-Salomé: Mädchenreigen, in: Gisela Henckmann (Hrsg.): Werde, die du bist! Zwischen Anpassung und Selbstbestimmung. Texte deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts, 3. Aufl., München 2001, S. 331–356, S. 336.
22 Andreas-Salomé: Mädchenreigen, 340.
23 Ebd., 344.
24 Ebd.
25 Ebd., 343.
26 Ebd.
27 Ebd., 344.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

immer noch mit Klischees von weiblicher Unterlegenheit und männlicher Überlegenheit verknüpft wird. Hier können die Schüler*innen auch literaturgeschichtlich auf die Literatur der Jahrhundertwende verwiesen werden: Diese wird heute mit verschiedenen Epochenbezeichnungen versehen: Neben »Impressionismus« und »Symbolismus« findet sich auch wertende Bezeichnungen: Wenn von »Fin de siècle« oder »Décadence« gesprochen wird, ist dieser Begriff oft mit einer morbiden Konnotation versehen, als handelte es sich um das Ende einer Ära, dabei interessierte man sich auch für psychische und psychosomatische Krankheiten, die als Zeichen des Zerfalls gedeutet wurden. Auch »abnorme Sexualität« oder Ablehnung traditioneller Geschlechterbilder konnte als eine Art Krankheit gewertet werden. Auch deshalb leidet Hans wohl unter »Neurasthenie«, einer Krankheit, die durch übermäßige geistige Tätigkeit hervorgerufen wird und die normalerweise eher Männer bekommen.

Wie setzt man dies im Unterricht um? Den Schüler*innen wird der Anfang der Erzählung gegeben, mit der Aufgabe eine mögliche Fortsetzung zu schreiben und mit dem Original zu vergleichen. Dieses überrascht im doppelten Sinne: Alex und Hans verabreden sich, gemeinsam einen Aufenthalt in den Alpen zu organisieren, wo sich Hans nervlich erholen soll. Auf der Fahrt kommt es zu einem plötzlichen Umschwung: Hans verliebt sich in Alex und sagt: »Aber mir scheint es jetzt, als ob ich immer – immer auf dich allein gewartet hätte. Um dir allein zu folgen, um zu dir allein aufzusehen?«[28] Auch Alex liebt sie, zweifelt aber daran, ob sie nicht überhöhte Erwartungen an ihn stellt. Er entschließt sich, nach München zurückzufahren.

Der Text gibt also keine klaren Antworten: Auf der einen Seite entspricht er noch heute herrschenden Klischees, dass Lesben am besten dadurch zu »heilen« seien, dass sie Geschmack am männlichen Geschlecht bekommen, eine Idee, die Alex in der Erzählung auch selbst in einer weiteren Passage so äußert: »Sie müsste in Geschmack kommen, Geschmack bekommen an unsereinem.«[29] In der Tat scheint sich Hans von einem Moment zum nächsten erotisch von Alex angezogen zu fühlen und unterwirft sich ihm auch vollkommen. Aber die Erzählung endet hier nicht. Alex erkennt, dass er Hans immer fremd bleiben wird – im Gegensatz zu anderen Mädchen - und hier greift er den Titel der Erzählung auf: »Einen ganzen zarten, lieblichen Mädchenreigen sah er, den in Wahrheit nie ein

28 Ebd., 350.
29 Ebd., 346.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Mann durchbrach.«[30] Das Ende der Erzählung ist demnach auch kein Happy-End, obwohl Alex meint, dass er sie liebt: »Unwiderleglich sicher fühlte er plötzlich, dass auch über Hans, all seiner Liebe und Fürsorge ungeachtet, Einsamkeit ruhen würde lebenslang.«[31] Damit stellt er auch fest, dass er die hohen Erwartungen, die sie in ihn projiziert, nicht erfüllen kann. Hier findet sich eine erneute ironische Wendung, die mit den Leser*innen-Erwartungen spielt. Ganz entscheidend für diese Wendung ist, dass die Erzählung nicht aus der Sicht von Hans, sondern von Alex erzählt wird.[32] Eine genauere Analyse der Erzähltechnik im Unterricht zeigt: Mit der männlichen Perspektive wird eine gewisse Distanz aufgebaut, denn Alex ist ja nicht in der Lage, sich wirklich in Hans hineinzuversetzen, sondern er ist nur Sprachrohr von gesellschaftlichen Stereotypen und Rollen-Vorstellungen, die er selbst am Schluss nicht mehr teilt. Damit wird auf jeden Fall deutlich, dass Männlichkeit und Weiblichkeit und auch die Heterosexualität nichts »Natürliches« sind, sondern Konstruktionen einer heteronormativen Gesellschaft. Iris Schäfer hat in ihrer Analyse der Erzählung dazu geschrieben, es stelle sich die Frage, »wie in einer von männlichen Projektionen unabhängigen Selbstdefinition weiblicher Identität in einer patriarchalen Gesellschaft überhaupt gelingen kann.«[33]

Karin Schütz zeigt, dass Andreas-Salomé widersprüchliche Botschaften aussendet: »‘Sexualität‘ dient bei Lou Andreas-Salomé als Schauplatz der Geschlechterdifferenz und wird als ‚das Fremde‘ von den weiblichen Figuren erlebt. Das Ausleben weiblicher Sexualität wird mit ‚Selbstverlust‘, ‚Bestrafung‘ und ‚Tod‘ semantisiert. Der Mann als Überbringer der Sexualität wird in diesem System zwangsläufig zum Träger eines enormen Gefahrenpotentials für die Protagonistin, da er in letzter Konsequenz mit ‚Tod‘ korreliert ist.«[34] Einerseits entspricht Lou Andreas-Salomé dem Klischee, dass Lesben wohl nur nicht den richtigen Mann getroffen haben, um ihre Homosexualität zu überwinden. Andererseits greift sie die re-

30 Ebd., 355.
31 Ebd., 356.
32 Es fällt auf, dass Andreas-Salomé relativ häufig aus der Perspektive männlicher Figuren erzählt.
33 Iris Schäfer: Lesbische Protagonistinnen im Wandel der Zeit – literarische und außerliterarische Diskurse, in: Petra Josting/Caroline Roeder/Ute Dettmar (Hrsg.): Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und -medien(forschung), München 2016, S. 229–239, S. 238.
34 Karin Schütz: Geschlechterentwürfe im literarischen Werk von Lou Andreas-Salomé unter Berücksichtigung ihrer Geschlechtertheorie, Würzburg 2008, S. 303.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

volutionäre zeitgenössische Idee einer konstitutionellen, grundsätzlichen Bisexualität aller Menschen auf, die von verschiedenen Soziologen, Ärzten und Philosophen der Jahrhundertwende vertreten wurde (Wilhelm Fließ, Otto Weininger, Hermann Swoboda und Sigmund Freud). Behauptet wurde, dass bei jedem Menschen zunächst sowohl »weibliche« als auch »männliche« Geschlechtsmerkmale vorhanden seien, sich aber nur eine der beiden Anlagen vollständig entwickle, die andere aber nicht vollends verlorengehe. Auch im Erwachsenenalter könne es vorkommen, dass Menschen die Merkmale des anderen Geschlechts beibehalten. In *Mädchenreigen* wird Hans als »vermännlichte« Frau dargestellt: Dies beginnt schon mit dem Anfang der Erzählung mit einer Schilderung ihres »Herrenzimmers«, außerdem trägt sie Hosen, studiert und raucht. Alex dagegen wird als »verweiblichter« Mann gezeigt, der aus Künstlerallüren besonderen Wert auf sein Äußeres legt. Insgesamt legt diese Konzeption eher nahe, dass die angebotenen Geschlechtermodelle auf einer Konstruktion basieren, die auch überwunden werden könnte.

In der Tat ist es schwierig, zu der Erzählung zu einer letztgültigen Interpretation zu gelangen, konservative und (bis heute) revolutionäre Ideen sind zu stark miteinander verwoben. Im Literaturunterricht könnten sich die Schüler*innen mit dieser Doppeldeutigkeit mit folgender Aufgabe auseinandersetzen: Wie beurteilen Sie die Darstellung des Themas weiblicher Homosexualität in der Erzählung von 1902? Stellen Sie sich vor, dass sie eine Sammlung von Texten zu diesem Thema zusammenstellen würden. Welche Einführung würden Sie für *Mädchenreigen* dort schreiben?

Es empfiehlt sich für den Unterricht, mit modernen Texten zum Thema lesbische Liebe zu vergleichen. Ein Beispiel wäre der Roman *Marsmädchen*, geschrieben 2003 von Tamara Bach (geboren 1976)[35]. Er erzählt in strikter Innensicht von dem Leben der 15-jährigen Miriam. Tamara Bach gelingt es dabei konsequent, Sichtweisen von außen auszuschließen, es gibt keine Erzählinstanz, die die Situation problematisiert, die benutzte Sprache und Denkweise bleibt die einer Jugendlichen. Diese Banalisierung der weiblichen Homosexualität war 2003 für die Jugendliteratur in Deutschland eine neue Herangehensweise.[36]Beim Vergleich mit aktu-

35 Tamara Bach: Marsmädchen, Hamburg 2003.

36 Weitere mögliche Titel wären: Joanne Horniman: Über ein Mädchen (2014), Maike Stein: Wir sind unsichtbar (2015), Deborah Ellis: Wenn der Mond am Himmel steht, denk ich an dich (2017), Kristina Aamand: Wenn Worte meine Waffe wären (2018), Becky Albertalli: Ein Happy End ist erst der Anfang (2019). Wie Inger Lison zeigt, eignen

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ellen Texten zum Thema Homosexualität wird deutlich, dass sich Andreas-Salomé noch sehr viel stärker damit beschäftigt hat, Homosexualität zu legitimieren bzw. in Frage zu stellen: Ist die Entscheidung zu einem Leben als Lesbe eine politische Entscheidung, die sich aus einer Analyse der Geschlechterverhältnisse ergibt? Oder ist es eine rein persönliche Entscheidung, weil eben bestimmte Personen lesbisch sind? Aktuelle Texte nehmen lesbische Liebe als selbstverständlich hin und ordnen die widersprüchlichen Gefühle der Protagonistin als allgemeine Wirren in einer Adoleszenzkrise und nicht als Besonderheiten, die sich aus der Homosexualität erklären lassen.

5. Schluss

Andreas-Salomés Bücher waren lange kaum noch erhältlich, und das liegt nicht zuletzt daran, dass sie – als weibliche Schriftstellerin – der Trivial- oder Propagandaliteratur zugerechnet wurden und deshalb zu Unrecht vergessen wurden. Ihre Schriften sind aber noch lesenswert, weil sie Fragen aufwerfen, die bis heute literaturpolitische Diskussionen bestimmen: Sind Texte, die das Leben von Frauen, Trans-Menschen, Menschen mit Einschränkungen oder mit Migrationshintergrund, von People of Colour beschreiben, schon deshalb interessant, weil endlich ein anderer Blick auf unsere Welt geworfen wird? Oder sind solche Texte in der Gefahr, als reine Dokumente gelesen zu werden statt als Kunst? Gibt es so etwas wie „reine Kunst“ überhaupt und wäre es besser, wenn man die Namen der Autor*innen und ihren Hintergrund nicht kennen würde? Besteht die Gefahr, dass (auch positive) Vorurteile auf Texte den Blick auf ihre Ästhetik verstellen? Wird die Verschiedenartigkeit von Menschen wieder dadurch eingeschränkt, dass Autor*innen nur für einen bestimmten Identitätsdiskurs stehen? Unterwerfen sich Autor*innen bestimmten Marktgesetzen und verstellen sich, nur umso mehr Erfolg zu haben? Lou Andreas-Salomé hat vergangene Geschlechterverhältnisse parteiisch dargestellt, die von ihren zeitgenössischen männlichen Autorenkollegen verzerrt oder überse-

sich auch verschiedene aktuelle Serien sehr gut, um das Thema »Sexuelle Vielfalt« zu diskutieren. (vgl. Inger Lison: Queerness meets Fearness: Sexuelle Vielfalt und medialästhetische Selbstverständlichkeit in der Thrillerserie Killing Eve, in: Annette Kliewer/Jana Mikota (Hrsg.): Beyond the Binary. Sexuelle und geschlechtliche Vielfalt in Kinder- und Jugendmedien. Materialheft der Arbeitsgemeinschaft Jugendliteratur und Medien der GEW, Frankfurt a.M. 2023, S. 60–70).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

hen wurden. Sie hat sich damit auf Zwischenwege begeben zwischen Hetero- und Homosexualität, Adoleszenz- und Erwachsenenliteratur, aber auch zwischen Misogynie und Aufbegehren. Wie Hedwig Dohm schreibt, findet man »bei Lou Sätze zum Haarsträuben für eine Emanzipierte und wieder andere Sätze, die als stärkste Argumente für die Frauenemanzipation gelten könnten«[37] und allein deshalb ist sie für heutige Schüler*innen noch von Interesse.

Literatur

Andreas-Salomé, Lou: Ketzereien gegen die moderne Frau, in: Die Zukunft 26 (1899), S. 237–240.

Andreas-Salomé, Lou: Der Mensch als Weib, in: Neue deutsche Rundschau 10 (1899), S. 225–243.

Andreas-Salomé, Lou: Mädchenreigen, in: Henckmann, Gisela (Hrsg.): Werde, die du bist! Zwischen Anpassung und Selbstbestimmung. Texte deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts, 3. Aufl., München 2001, S. 331–356.

Bach, Tamara: Marsmädchen. Hamburg 2003.

Bülow, Frieda von: Männerurtheil über Frauendichtung, in: Die Zukunft 26 (1899), S. 26-29.

Dohm, Hedwig: Die Antifeministen. Ein Buch der Verteidigung, Berlin 1902.

Gunten, Anne von/ Morger, Olga/ Wenger, Nadine (Hrsg.): Gender und Literatur. Geschlechterreflexion im Deutschunterricht, Stuttgart 2022.

Kliewer, Annette: Geistesfrucht und Leibesfrucht. Mütterlichkeit und ›weibliches Schreiben‹ im Kontext der ersten bürgerlichen Frauenbewegung, Pfaffenweiler 1993.

Kliewer, Annette: Muss man Anselma Heine kennen? Ein Plädoyer für die kleinen Literaturen, in: Guddat, Sarah/Sabine Hastedt (Hrsg.): Geschlechterbilder im Wandel? Das Werk deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1894–1945, Frankfurt a.M. 2011, S. 17–33.

Kliewer, Annette: Genderorientierter Literaturunterricht, in: Lundt, Bea/ Tholen, Toni (Hrsg.): Geschlecht in der Lehramtsausbildung. Die Beispiele Geschichte und Deutsch, Münster 2013, S. 389–409.

Kliewer, Annette: Mehr als eine spannende Biographie: Ein Plädoyer für eine »Behandlung« von Lou Andreas-Salomé in der Schule, in: Benert, Britta/ Weiershausen, Romana (Hrsg.): Lou Andreas-Salomé. Zwischenwege in der Moderne. Sur les chemins de traverse de la modernité, Taching am See 2019, S. 267–285.

37 Dohm: Antifeministen, S. 280.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Kliewer, Annette: Literaturgeschichte – Die Geschichte des männlichen Blicks auf die Welt? In: Behrens, Sabine et al. (Hrsg.): Texte, Themen und Strukturen. Deutschbuch für die Oberstufe, Berlin 2022, S. 358–363.

Lison, Inger: Queerness meets Fearness: Sexuelle Vielfalt und medial-ästhetische Selbstverständlichkeit in der Thrillerserie *Killing Eve*, in: Kliewer, Annette/Mikota, Jana (Hrsg.): Beyond the Binary. Sexuelle und geschlechtliche Vielfalt in Kinder- und Jugendmedien. Materialheft der Arbeitsgemeinschaft Jugendliteratur und Medien der GEW, Frankfurt a.M. 2023, S. 60–70.

Schabert, Ina: Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hrsg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 163–204.

Schäfer, Iris: Lesbische Protagonistinnen im Wandel der Zeit – literarische und außerliterarische Diskurse, in: Josting, Petra/Roeder, Caroline/Dettmar, Ute (Hrsg.): Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und -medien(forschung), München 2016, S. 229–239.

Schütz, Karin: Geschlechterentwürfe im literarischen Werk von Lou Andreas-Salomé unter Berücksichtigung ihrer Geschlechtertheorie, Würzburg 2008.

Sylvester-Habenicht, Erdmute: Kanon und Geschlecht. Eine Re-Inspektion aktueller Literaturgeschichtsschreibung aus feministisch-genderorientierter Sicht, Sulzbach (Taunus) 2009.

Weigel, Sigrid: Geschlechterdifferenz in der Literaturwissenschaft. Zum Problem der Institutionalisierung von Kritik, in: Jansen, Doris (Hrsg.): Frauen über Wissenschaften. Die widerspenstigen Erbinnen der Männeruniversität, Weinheim et al. 1999, S. 137–165.

Woolf, Virginia: Ein Zimmer für sich allein, Frankfurt a.M. 1981.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Lena Schönwälder (Frankfurt am Main)

»[T]ra la vergine e la madre, sta un essere mostruoso«: (Un-)Möglichkeit der Subjektkonstitution in Sibilla Aleramos *Una donna* (1906)

Einleitung

Sibilla Aleramo, eigentlich Rina Faccio, geht in ihrem autobiographischen Roman *Una donna* (1906) der Frage nach den Möglichkeiten der weiblichen Subjektkonstitution nach. Dabei schildert sie die Geschichte der Protagonistin von der Kindheit über die brutale Ehe mit einem Mann, der sie bereits in jungen Jahren vergewaltigt, der ersten Fehlgeburt, einem Selbstmordversuch und Geburt des Sohnes bis zur Selbstfindung als Schriftstellerin und der Aufgabe des Kindes zugunsten der eigenen Selbstverwirklichung. Die Identitätssuche der Ich-Erzählerin präsentiert sich als Prozess der Selbstverortung innerhalb eines Systems binärer Rollenzuschreibungen: Kind – Frau; Jungfrau – Mutter. Die Unmöglichkeit, sich innerhalb dieses starren Systems selbst zu verwirklichen, und der Versuch, dieses zu überwinden, bilden das zentrale Thema des Romans. Im Fokus steht dabei der Wunsch nach einem integrativen Konzept von Weiblichkeit, das sich von tradierten Geschlechterzuschreibungen löst. In der Tat betrifft dieses Anliegen jedoch nicht nur die Kategorie Gender, sondern übergreifend binäre Denksysteme: Der Text lotet die Möglichkeit, starre Denkkategorien zu überwinden, durch die Reproduktion und kritische Revision von festgeschriebenen Dichotomien aus. Inszeniert wird dabei der Handlungs- und Bewegungsspielraum des Subjekts, das im Rahmen eines zweipoligen Systems operiert und Räume der Liminalität erkundet. Bei näherem Besehen erweist sich, dass sowohl räumlich, thematisch als auch poetologisch binäre Oppositionen aufgerufen und hinterfragt werden. Erstens dient der räumliche Gegensatz von Innen und Außen der Explikation symbolischer Räume, die wiederum mit spezifischen sozialen Identitäten verknüpft sind. Zweitens werden eben jene soziale Identitäten (Frau/Mutter) kritisch durchleuchtet und als kulturelle Konstrukte entlarvt. Die Erzählerin entwirft sich selbst als androgyne Schwellenfigur, die das zweigliedrige Rollendispositiv unterläuft. Übertragen wird das Prinzip der Androgynie drittens auf die poetologische Ebene. Der Roman selbst sprengt Gattungsgrenzen – nämlich die zwischen Autobiographie und

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Roman –, was wiederum mit dem spezifischen Schreibprojekt Aleramos verbunden ist: einer *écriture*, die sich mit Hélène Cixous als Öffnung hin zum anderen verstehen lässt.[1] Wie auf den unterschiedlichen Ebenen des Textes binäre Ideologie inszeniert und unterlaufen wird, soll im Folgenden untersucht werden.

1 Innen – Außen

In *Una donna* wird die Darstellung innerer Prozesse, von Seelenzuständen narrativ an Räume geknüpft, die dichotomisch angeordnet sind: (weite) Landschaft vs. die Enge des Haushalts. Vor allem in der Kindheit sind die Orte, in denen sich die Ich-Erzählerin bewegt, affektiv besetzt. Nach dem Umzug in den Süden Italiens, wo der Vater mit der Leitung einer Firma betraut wird, erlebt die Ich-Erzählerin die dortige Landschaft, die Außenräume – insbesondere das Meer – als Ort der Freiheit, der Selbstverwirklichung, der die Vorstellung in ihr weckt, sie selbst könne wie ein Vogel die Schwingen ausbreiten und gen Horizont fliegen:

> Sole, sole! Quanto sole abbagliante! Tutto scintillava, nel paese dove io giungevo: il mare era una grande fascia argentea, il cielo un infinito riso sul mio capo, un'infinita carezza azzurra allo sguardo che per la prima volta aveva la rivelazione della bellezza del mondo. Che cos'erano i prati verdi della Brianza e del Piemonte, le valli e anche le Alpi intraviste ne' miei primi anni, e i dolci laghi ed i bei giardini, in confronto di quella campagna così soffusa di luce, di quello spazio senza limite sopra e dinanzi a me, di quell'ampio e portentoso respiro dell'acqua e dell'aria? Entrava ne' miei polmoni avidi tutta quella libera aria, quell'alito salso: io correvo sotto il sole lungo la spiaggia, affrontavo le onde sulla rena, e mi pareva ad ogni istante di essere per trasformarmi in uno dei grandi uccelli bianchi che radevano il mare e sparivano all'orizzonte. Non somigliavo loro? Oh la perfetta letizia di quell'estate! Oh la mia bella adolescenza selvaggia![2] (UD, 9)

Die als unbegrenzt empfundenen Möglichkeiten der Zukunft werden auf die Landschaft projiziert, die sich strahlend, unendlich weit und frei vor ihr ausbreitet. Der Optimismus angesichts einer blendenden Zukunft

1 Vgl. Hélène Cixous: Sorties, in: Catherine Belsey/Jane Moore (Hrsg.): The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism, Basingstoke 1989, S. 101–116.

2 Zitate aus dem Primärtext sind der folgenden Ausgabe entnommen: Sibilla Aleramo: Una donna. Prefazione di Anna Folli. Postfazione di Emilio Cecchi, 58. Aufl., Mailand 2016. Sämtliche Nachweise werden in der Folge in Klammern im Fließtext mit der Sigle »UD« erbracht.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

bildet sich ab im lächelnden, liebkosenden Azur des Himmels. Diese Offenheit und Freiheit wird mit dem Vater assoziiert, mit dem sich die Erzählerin identifiziert[3] – die Vaterfigur steht ein für die Vorstellung, die Welt erkunden, aktiv das Leben gestalten zu können: »L'America, l'Australia... Oh, se veramente il babbo ci portasse pel mondo! [...] La città che fino a quel giorno avevo amata, pur senza dirmelo, ora mi appariva insopportabile: chi sa altri incanti mi attendevano altrove! E mi sembrava d'essere all'improvviso cresciuta d'anni e d'importanza. Non mi prendeva il babbo forse a sua confidente?« (UD, 8)

Dem mit Offenheit und Freiheit besetzen Außenraum steht die erdrückende Enge des Innenraums gegenüber: der Haushalt, der Familienraum, der mit der Mutter assoziiert wird, der der Erzählerin bereits als junger Heranwachsenden Unbehagen bereitet:

> Rientrando in casa provavo, centuplicato, il senso di malessere che sorgeva già in me da bimba al ritorno dalla scuola. Mi vi sentivo spostata, e accentuavo con dispetto i segni di quel mio isolamento morale. Ero simile al giovinetto appena emancipato che si lagna arrogantemente del servizio domestico; rilevavo con lo stesso tono di superiorità le negligenze delle sorelline e di mio fratello, la loro svogliatezza per lo studio, la mancanza nella mamma d'una severità calma che li disciplinasse.
> [...] Bisognava che uscissi, che mi dessi a qualche folle corsa lungo il mare e mi sentissi alitare intorno la buona aria libera, per tornare calma, per cancellare pur

3 »L'amore per mio padre mi dominava unico. Alla mamma volevo bene, ma per il babbo avevo un'adorazione illimitata; e di questa differenza mi rendevo conto, senza osare di cercarne le cause. Era lui il luminoso esemplare per la mia piccola individualità, lui che mi rappresentava la bellezza della vita: un istinto mi faceva ritenere provvidenziale il suo fascino. Nessuno gli somigliava: egli sapeva tutto e avea sempre ragione.« (UD, 1–2) Die Tatsache, dass die Erzählerin sich mit dem Vater und nicht mit der Mutter identifiziert, ließe sich in Anlehnung an die Kritik Luce Irigarays und der italienischen Differenzdenkerinnen wie u.a. Luisa Muraro als Ausdruck des Umstandes lesen, dass in der Lacan'schen symbolischen Ordnung, innerhalb derer sich das Ich herausbildet, die Frau allein in ihrer Funktion als Mutter repräsentiert ist. Eine Identifikation ist daher nicht möglich – um weibliche Subjektivität herauszubilden, bedürfte es einer symbolischen Differenzierung der Mutter und der Frau, wie Whitford das Denken Irigarays auf den Punkt bringt: »A woman's first address to the other, her first ›you‹ (*tu*) should be to another woman, but for this to be possible the mother and woman *must* be symbolically differentiated.« Margaret Whitford: Luce Irigaray. Philosophy in the feminine, London et al. 1991, S. 45. Zur Kritik Irigarays und der italienischen Differenzdenkerinnen an Lacan vgl. auch Patrizia Sambuco: Corporeal Bonds. The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing, Toronto 2012, bes. S. 10–44; Heike Kahlert: Differenz, Genealogie, Affidamento. Das italienische ›pensiero della differenza sessuale‹ in der internationalen Rezeption, in: Ruth Becker/Beate Kortendiek (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, Wiesbaden 2008, S. 94–102, bes. S. 95.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> la memoria del mio malumore. Ed allora obliavo anche l'espressione di pena profonda che solcava la fronte della mamma durante quelle scene. (UD, 12)

Das Heim ruft in ihr ein »malessere«, »malumore«, »isolamento morale« hervor, d.h. eine Entfremdung von dem weiblich besetzten Raum der häuslichen Pflichten. Wie ein »giovinetto« – nicht zufällig wird hier das Maskulinum gewählt – weigert sie sich, an dieser Welt zu partizipieren.

Das Unbehagen, das durch den häuslichen Raum ausgelöst wird, ist demnach nichts anderes als Ausdruck der Weigerung, sich mit der Mutter – und dem durch sie inkorporierten Weiblichkeitsentwurf – zu identifizieren: »La [la madre] sentivo, ancor piú che a Milano, troppo diversa di gusti e di temperamento da mio padre, e per conseguenza da me.« (UD, 12) Das Familienheim wird als Gefängnis und Raum des Schmerzes später konkret als solcher benannt: »Per diciotto anni l'infelice [la madre] aveva vissuto nella casa coniugale. Come moglie, le poche gioie le si erano mutate in infinite pene: come madre non aveva mai goduto della riconoscenza delle sue creature.« (UD, 40–41) Die Raumordnung in *Una donna* ist also nicht nur eine metaphorische, sondern auch eine soziale: Es ist der *locus* der Mutter als sozialer Figuration.

Durch die Raumopposition wird also der Selbstentwurf der Protagonistin verhandelt, die sich, wenngleich sie dem Vater nacheifert und entschieden die Mutterrolle ablehnt, jedoch *zwischen* den Polen ›männlich‹/›weiblich‹ verortet und vielmehr als Individuum wahrnimmt. Die Erzählerin beschreibt eine Fotografie von sich aus der Zeit, in der sie als Jugendliche in der Fabrik des Vaters zu arbeiten begann, wie folgt:

> Indossavo un abbigliamento ibrido, una giacchetta a taglio diritto, con tanti taschini per l'orologio, la matita, il taccuino, sopra una gonnella corta. Sulla fronte mi si inanellavano, tagliati corti i capelli, dando alla fisionomia un'aria di ragazzo. Avevo sacrificata la mia bella treccia dai riflessi dorati cedendo alla suggestione del babbo. Quel mio bizzarro aspetto esprimeva perfettamente la mia condizione d'allora. Io non mi consideravo più una bimba, né pensavo di esser già una donnina: ero un individuo affaccendato e compreso dell'importanza della mia missione; (UD, 10–11)

Der »bizzarro aspetto« der androgynen Erscheinung[4] (»abbigliamento ibrido«) korrespondiert mit ihrer inneren Selbstwahrnehmung als weder

4 Der Begriff der »Androgynie« geht auf die Rede des Aristophanes in Platons *Symposion* zurück, in dem der Mythos der Kugelwesen geschildert wird: Diese ursprünglich mächtigen Doppelwesen wurden von Zeus geteilt, sodass fortan jede Hälfte die jeweils andere suchte. In Anlehnung an den Mythos wird der Androgyn gemeinhin als Bild der Vereini-

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Kind noch Frau, sondern als Individuum, das sich auf der Schwelle vom Kindheits- zum Erwachsenenalter befindet – aber auch zwischen Mann und Frau. Dass dieses non-binäre (non-binär im Sinne der Weigerung, die individuelle Identität über die *eines* der Geschlechter zu definieren) Selbstbild wiederum in Opposition zu dem streng binär geordneten Rollendispositiv der Gesellschaft steht, wird deutlich, wenn sie ihre Erscheinung als »bizzarro aspetto« beschreibt – ein Moment der Selbstreflexivität, in dem sich die Stimme der Gesellschaft, in deren Augen ein solches Schwellenwesen nur bizarr wirken kann, bahnbricht.

Es ist jedoch die Erfahrung sexualisierter Gewalt, die das sich selbst als hybrid erfahrende Subjekt plötzlich brutal zum Eintritt in das heteronormative Sozialgefüge zwingt. Von einem Angestellten in der Firma des Vaters vergewaltigt, wird die Protagonistin anschließend gezwungen, selbigen zu ehelichen. Wie auch in der Selbstbeschreibung der Protagonistin zuvor wird die jüngst auferlegte Identität über den Körper als Zeichenträger[5] transportiert:

---

gung von Gegensätzen (wie männlich und weiblich) gedeutet. In diesem Sinne ist auch die Gestalt der Erzählerin hier eine, die Gegensätze in sich vereint. Chemotti deutet die Fotografie als Willen, einem männlichen Ideal zu entsprechen (»volontà di corrispondere all'ideale maschile del padre«, Saveria Chemotti: Il corpo come voce di sé: sussuri e grida in *Una donna* di Sibilla Aleramo, in: Studi novecenteschi 65 [2003], S. 43–61). Mit Bezug auf Susie Orbach schlägt Calamita hingegen vor, den androgynen Körper als Zeichen einer ›anorektischen Tendenz‹ zu lesen, das heißt als Ausdruck des Wunsches, den weiblichen heranwachsenden Körper, an den widersprüchliche soziale Anforderungen gestellt werden, zu defeminisieren: »The nonconformity of Aleramo's Woman from her childhood on, her work at her father's business, as well as some physical details, such as her short hair, do not suggest what Orbach calls the ›feminine frailty‹ of the late nineteenth-century lady but, rather, recall the obstinate behaviour of the anorexic in pursuing her battle« (Francesca Calamita: Unspoken Feelings: Comparing the Feminism of Sibilla Aleramo's *Una donna* and the social Battle of Present-day Anorexic, in: Skepsi 4 [2011], H. 1, S. 1–11, hier S. 4).

5 Zur Sprache des Körpers und seiner Funktion als sichtbare Gestalt der subjektiven, im Werden begriffenen Identität vgl. Chemotti: »al corpo come luogo originario del vissuto, modello di reclusione e di espropriazione di sé, modello di riflessione e di liberazione e quindi luogo di formazione dell'identità sessuale e intellettuale, si appoggia l'intera struttura del romanzo. Il corpo cessa, forse per la prima volta nella narrativa di quel periodo, di essere descritto e considerato come sistema di mera necessità e funzionalità biologica, realtà solo empirica, stazione di passaggio o di proprietà ›altrui‹, innata preda voluttaria, elemento statuario, involucro esterno di ›fattezze‹, per riverlarsi come textum (tessuto), supporto essenziale e primario alla capacità di parola e di pensiero, forma visibile dell'identità soggettiva in fieri, in cui essere e apparire coincidono.« (Chemotti: Il corpo come voce di sé, S. 49).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> Le mie vestaglie di flanella mi assicuravano, ad ogni istante, ch'io ero proprio una *donna maritata*, un personaggio serio, cui l'esistenza era definitivamente fissata. Quando uscii la prima volta sola a fianco del mio antico compagno di ufficio, per lo stradone maggiore del paese, con in capo un cappello piumato che mi pesava orribilmente, e la persona impacciata entro un vestito all'ultima moda, mi parve che un abisso di tempo e di cose mi separasse dalla creatura che ero stata solo un anno innanzi. (UD, 33–34)

Wie auch der Morgenrock aus Flanell, das modische Kleid und der gefederte Hut gleich einer Kostümierung von ihrer Trägerin als beengend und beschwerend wahrgenommen werden (»impacciata«, »pesava«), so ist auch die Bezeichnung »donna maritata« eine Fremdzuschreibung, mit der sich die Erzählerin nicht identifizieren kann – was auch durch die Kursivierung indiziert wird. Das zuvor noch in seiner Unbestimmtheit einzigartige Individuum wird nun auf ein Rollenklischee, nämlich das der verheirateten Frau, fixiert: »fissata«.

Und so bewahrheitet sich auch für die Protagonistin, was zuvor schon ein undefinierbares Unbehagen (»malessere«) unheilvoll zu prophezeien schien: Das eheliche Heim wird zum Ort des individuellen Martyriums. Der Ehemann ist dominant, untreu und gewalttätig; die Erzählerin erleidet eine Fehlgeburt, begeht – gleich der Mutter – einen Selbstmordversuch und kann erst durch das Schreiben, das sie nach der Geburt des Sohnes aufnimmt, einen annähernd positiven Ich-Begriff entwickeln.

2 La donna e la madre

Der Prozess der Ich-Findung verläuft denkend, fühlend und schreibend. Die bittere Erkenntnis, zur Frauwerdung auf brutalste Weise gezwungen worden zu sein, gibt der Protagonistin Anlass zur Selbsterkundung und Reflexion gesellschaftlich konstruierter Rollenzuweisungen. Ursprung des Leids an der eigenen Existenz ist die Unmöglichkeit, zwei – hier als binäres Oppositionspaar gedachte – Identitäten miteinander zu vereinen, und zwar die der Frau und die der Mutter.

Die Geburt des Kindes ist zugleich auch die Geburt der Schriftstellerin:

> Nelle ore in cui il piccino dormiva nella sua culla bianca accanto a me, e il silenzio e la penombra regnavano nella camera, io abbandonavo la briglia alla fantasia, ed era nella mia mente un avvicendarsi di due distinti progetti: l'uno che riguardava mio figlio, che riassumeva la visione di tutti i mesi precedenti la nascita, che mi delineava la grave dolcezza del mio còmpito di nutrice, di maestra, di compagna; l'altro, che costituiva il primo invincibile impulso verso

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> l'estrinsecazione artistica di quanto mi commuoveva ora, mi riempiva di sensazioni distinte, rapide, nuove ed ineffabili. Si svolgeva nel mio cervello il piano d'un libro; pensavo di scriverlo appena rinvigorita, nelle lunghe ore di riposo presso la culla. E talora, in dormiveglia, sorridevo ad immagini di gloria. (UD, 48)

Zwei »distinti progetti«, zwei separate Vorhaben bilden sich heraus: erstens dem Sohn eine Mutter zu sein, das heißt ihn zu nähren (»nutrice«), anzuleiten (»maestra«) und zu begleiten (»compagna«), zweitens den Gefühlen, die sie beschäftigen, künstlerisch Ausdruck zu verleihen. Während jedoch das erste ›Projekt‹ als Aufgabe (»compito«) von schwerer Süße (»grave dolcezza«) beschrieben wird, so entspringt das Schreibprojekt einem unbezwingbaren inneren Schöpferdrang und setzt in ihr gänzlich neue und intensive Empfindungen frei. Hier deutet sich bereits an, was in der Folge zu einem unüberwindbaren Konflikt zwischen zwei verschiedenen, an das Individuum herangetragenen Imperativen führen wird: Die Mutter *soll* nähren (»compito«), die Frau *will* schreiben (»impulso«). Ersterer ist gleichwohl ein gesellschaftlich fixierter Imperativ, letzterer einer, den sich das Subjekt selbst setzt, da er einem inneren Impuls entspringt. Während die Mutterrolle das Leben *für* das Kind impliziert (»nutrice«, »maestra«, »compagna«), ist das Schreiben Selbsterfüllung.

Diese beiden »distinti progetti« sind demnach an zwei verschiedene Identitäten geknüpft, die sich schon bald als problematisch und unvereinbar erweisen. Bereits kurz nach der Geburt kommt es zu einem ersten krisenhaften Moment, als die Erzählerin das Kind nicht mehr stillen kann und damit ihrer Funktion als Ernährerin des Kindes nicht gerecht werden kann:

> Non avevo più latte. Invano per quindici giorni tentai affannosamente ogni rimedio, ogni regime, non vivendo più che nell'idea fissa di volere io, io sola allevare mio figlio, a ogni costo. L'energia che mi aveva sostenuta fin lì pareva abbandonarmi: piangevo, piangevo piano, come una bimba, guardando il seno che non mi s'inturgidiva, verificando desolatamente ad ogni pesatura che il piccino diminuiva, cercando rassegnarmi al pensiero di veder quella testina appoggiata ad un altro petto. Era un dolore nuovo, fisico oltre che morale, qualcosa che mi struggeva, che recideva in me tutta la magnifica fioritura di sogni spuntata dinanzi alla culla bianca; (UD, 49–50)

Als sowohl physische wie auch moralische Pein empfindet die Erzählerin die Tatsache, das Kind nicht stillen zu können – und damit gleichwohl die Qual des Kampfes mit inneren und äußeren Anforderungen an die

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Mutterrolle. Das Ausbleiben der Muttermilch[6] scheint hier gleichsam symbolisch vorwegzunehmen, was sich im Verlauf der Erzählung ereignen wird: Die ›Rabenmutter‹, die das eigene Kind nicht nähren kann, wird es schließlich zugunsten ihrer Selbstverwirklichung zurücklassen.

Die »magnifica fioritura di sogni«, die sich die Erzählerin an der Wiege des Kindes ersonnen hatte, erweist sich zunehmend als unrealisierbar. Die Erzählung von Mutterschaft ist durchwirkt von Ambivalenzen, die auf das konfliktuelle Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit verweisen:

> Talora scrivevo tenendolo in grembo, lettere ad amiche, cifre per gli operai; o leggevo adagiata accanto a lui su un tappeto, fra i più strani oggetti. Negli occhi turchino cupi, vellutati fra le ciglia lunghe, splendeva a tratti un lampo di furberia, la coscienza dell'onnipotente sua volontà; e in me capitolavano tutte le energie, io non sapeva più esiger nulla da chi mi guardava con tale adorabile malizia. (UD, 52–53)

In der hier beschriebenen Szene scheint der von der Erzählerin entworfene Wunschtraum einer Symbiose der separaten Selbstentwürfe realisiert: schreiben mit dem Kind im Schoß, lesen neben ihm auf dem Teppich liegend. Hier bricht sich jedoch gleichermaßen eine innere Ambivalenz Bahn. Machtlos sieht sie sich der anbetungswürdigen Boshaftigkeit (»adorabile malizia«) des Kindes ausgeliefert, dem sie ein Bewusstsein über seine Verfügungsgewalt über sie zuschreibt (»coscienza dell'onnipotente sua volontà«). In der zärtlichen Betrachtung des Sohnes kommt damit die Erfahrung von Fremdbestimmtheit und Kontrollverlust zum Ausdruck, die jedoch hier nicht konkret als solche benannt wird, sondern nur qua Projektion artikuliert wird. Es scheint, als würde der hier noch uneingestandene Wunsch, sich diesem Rollenbild zu entziehen, durch eine Rhetorik der ›mütterlichen Zärtlichkeit‹ (»adorabile«, »in me capitolavano tutte

6 Die emotionale Bindung einer Mutter zum Kind wird geistesgeschichtlich mitunter durch einen alimentären Code symbolisiert, wie es emblematisch in der Gestalt der *Maria lactans* zum Ausdruck kommt. Wie Christine Ott zeigt, ist Muttermilch ein kulturelles Zeichen und dessen Ausbleiben ist das Stigma der »schlechten Mutter«: »Biologisch gesehen, ist die Frau *immer* die erste Nahrungsspenderin des Kindes, das ja schon im Mutterleib von ihr mit Nährstoffen versorgt wird. In der Regel behält die Frau diese ihr auf den Leib geschriebene Rolle, die ihr eine hohe Verantwortung aufbürdet, auch ein Leben lang bei. Mütter oder Ehefrauen, die sich ihrer Aufgabe entziehen wollen, werden als böse Mütter und schlechte Partnerinnen stigmatisiert.« Christine Ott: Identität geht durch den Magen: Mythen der Esskultur, Frankfurt a.M. 2017, S. 117. Zum Stillen als Politikon und seiner symbolischen Aufladung in historischer Perspektive vergleiche auch Sabine Seichter: Erziehung an der Mutterbrust. Eine kritische Kulturgeschichte des Stillens, Weinheim et al. 2014.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

le energie«) maskiert. Mit Bezug auf Rivières Konzept der Weiblichkeit als Maskerade[7] stellt auch Spackman heraus, dass Aleramo sich mehrfach im Roman eines ›Mutterschaftsdiskurses‹ bedient, um eine doppelte Grenzüberschreitung zu kaschieren:

> [...] Aleramo's effusive »maternal« passages can be read [...] as a kind of »motherliness as masquerade«, an adoption of motherliness by the narrator as a defense to avert the retribution she can expect for wthat [sic] is a double crime. She does take up the masculine position, both thematically and literally, throughout the text […]. And of course she has committed the cultural crime of having refused to sacrifice her ambition to her child. The motherly mask doesn't quite fit [...].[8]

Nicht nur ist die Position des schreibenden Subjekts eine nach wie vor vornehmlich männlich besetzte. Hinzu kommt die Weigerung, den Wunsch nach persönlicher Erfüllung für das Kind – und für das kulturelle Mutterideal – zu opfern.

Erst später wird diese Inkompatibilität mit einem gesellschaftlich vermittelten Rollenideal explizit geäußert: »In me la madre non s'integrava nella donna« (UD, 51). Das kulturelle Konstrukt der Mutter wird später, in einer der gesellschaftskritischen Schlüsselpassagen des Romans, als Selbstauslöschung (»l'olocausto della persona«, »annienamento«) beschrieben. In einer monströsen Kette (»mostruosa catena«, UD, 145) von Selbstaufopferungsgesten zwinge das Opfer der Mutter die Tochter, sich ihrerseits reuevoll zum Wohle des eigenen Kindes selbst aufzugeben (»l'olocausto della propria persona«, UD, 145).[9] Verhandelt werden im Grunde

---

7 Die Psychoanalytikerin Joan Riviere erläutert in ihrem Aufsatz »Womanliness as a Masquerade« anhand eines Fallbeispiels, wie eine Patientin Weiblichkeit – d.h. weiblich konnotierte Verhaltenscodes – als Maske trug, um so gegenüber männlichen Autoritätsfiguren ihre eigene Virilität (verstanden als ihr eigener Anspruch auf Autorität in einem männlich dominierten Feld) zu kaschieren: »Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it – much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods.« Joan Riviere: Womanliness as a Masquerade, in: International Journal of Psychoanalysis 19 (1929), S. 303–313, hier S. 306.

8 Barbara Spackman: *Puntini, Puntini, Puntini*: Motherliness as a Masquerade in Sibilla Aleramo's *Una donna*, in: MLN 124 (2009), H. 5S, S. S210–S223, hier S. S222.

9 Die entsprechende Passage in ganzer Länge lautet wie folgt: »Perchè nella maternità adoriamo il sacrifizio? Donde è scesa a noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena. Tutte abbiamo, a un certo punto della vita, la coscienza di quel che fece pel nostro bene chi ci generò; e con la coscienza il rimorso di non aver compensato adeguatamente l'olocausto della persona diletta. Allora riversiamo sui nostri figli quanto non demmo alle madri,

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

zwei verschiedene Konzepte von Weiblichkeit bzw. des Begriffs »Frau«: zum einen der gesellschaftliche, der dem Wesen Frau nur zwei einander diametral entgegengestellte Funktionen zugesteht, nämlich die der Jungfrau und die der Mutter, sowie der individuelle Weiblichkeitsbegriff, der hier jedoch nur unter Ausschluss des kulturellen Konstrukts »Mutter« erfolgen kann. Das weibliche Subjekt, das gezwungen ist, sich innerhalb dieses patriarchalen Modells zu konstituieren, wird von der Erzählerin als monströs beschrieben:

> Tra le due fasi della vita femminile, tra la vergine e la madre, sta un essere mostruoso, contro natura, creato da un bestiale egoismo maschile: e si vendica, inconsapevolmente. Qui è la crisi della lotta di sesso. La vergine ignara e sognante trova nello sposo un cuore triste e dei sensi inariditi; fatta donna ed esperta comprende come il suo amore sia stato prevenuto da una brutale iniziazione. (UD, 116–117).

Der Prozess der Frauwerdung wird als durch den Mann (»bestiale egoismo maschile«) erfahrene Gewalt begriffen, die ein monströses, rachsüchtiges Geschöpf hervorbringt: die von der Realität enttäuschte Frau, die ›Liebe‹ als brutale Initiation (»brutale iniziazione«) erfährt. Dieser grausame Erkenntnisprozess wird temporal gedacht als Übergangsphase zwischen Jungfrau und Mutter. Vor dem Hintergrund der übergeordneten Thematik des Romans lässt sich das »zwischen« (»tra«) jedoch auch spatial lesen: als Raum alternativer Rollendispositive jenseits der etablierten, binär organisierten Kategorien. Der Begriff der Monstrosität ist in diesem Kontext insofern signifikant, als er gemäß seiner ursprünglichen Bedeutung als ›widernatürlich‹, »contro natura«[10] emblematisch zum Ausdruck bringt, dass

---

rinnegando noi stesse e offrendo un nuovo esempio di mortificazione, di annientamento. Se una buona volta la fatale catena si spezzasse, e una madre non sopprimesse in sé la donna, e un figlio apprendesse dalla vita di lei un esempio di dignità? Allora si incomincerebbe a comprendere che il dovere dei genitori s'inizia ben prima della nascita dei figli, e che la loro responsabilità va sentita *innanzi*, appunto allora che più la vita egoistica urge imperiosa, seduttrice. Quando nella coppia umana fosse la umile certezza di possedere tutti gli elementi necessari alla creazione d'un nuovo essere integro, forte, degno di vivere, da quel momento, se un debitore v'ha da essere, non sarebbe questi il figlio? Per quello che siamo, per la volontà di tramandare più nobile e più bella in essi la vita, devono esserci grati i figli, non perchè, dopo averli ciecamente suscitati dal nulla, rinunziamo ad essere noi stessi…« (UD, 144–145)

10 *Lo Zingarelli* definiert das Lemma »mostruoso« wie folgt: 1. »di mostro, che ha le caratteristiche di un mostro«; 2. »di aspetto, natura e sim. Fuori dell'ordinario«; ferner »eccezionalmente iniquo, malvagio, corrotto e sim.« (»mostruoso«, in: Lo Zingarelli 2023 digitale, https://u-ubidictionary-com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/viewer/#/dictionary/zanichelli.lozingarelli16 (22.01.23)). Historisch bedeutet der Begriff »mostro«, aus dem

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

der von der Protagonistin inkorporierte individuelle Weiblichkeitsbegriff im reduktionistischen patriarchalen Rollensystem eine Überschreitungsfigur darstellt. Monströs ist die Mutter, die ihr Kind verlässt; monströs ist gleichsam das Individuum, das sich den traditionellen Identitäten verwehrt – zumindest handelt es sich hierbei um eine Zuschreibungsleistung, die durch die Gesellschaft erfolgt. Wie auch zuvor in der Selbstbeschreibung der Protagonistin mit dem Bild des Androgyns eine Schwellenfigur inszeniert wurde, so wird auch hier mit dem »essere mostruoso« eine textuelle Chiffre erzeugt, die auf das grenzüberschreitende Moment des Weiblichkeitsentwurfs verweist. Sowohl dem Monstrum als auch dem Androgyn ist gemein, dass sie durch ihre schiere Existenz als distinkt betrachtete Ordnungssysteme gefährden, sie zum Kollabieren bringen: Im Falle des Androgyn ist es die Geschlechterordnung, in jenem des Monstrums allgemein die natürliche und rechtliche Ordnung. Bereits Foucault definiert in seinen Vorlesungen über *Les anormaux* das Monstrum über sein Verhältnis zum menschlichen Gesetz: »Le cadre de référence du monstre humain, bien entendu, est la loi. […] ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son existence même.«[11] Foucault bezieht sich hierbei vornehmlich auf das ›Menschenmonster‹ und differenziert verschiedene Subkategorien des Monströsen, darunter das Mischwesen (»le mixte«) und der Hermaphrodit.[12] Seine Überlegungen sind gleichwohl übertragbar auf den hier diskutierten Sachverhalt: Der Roman

---

lat. »monere« abgeleitet, so viel wie ein »Mahnmal« und wird verwendet für Dinge bzw. Lebewesen, die wider die Natur bzw. Ordnung geboren werden und damit von einer gegebenen Norm abweichen bzw. in sich Charakteristika verschiedener Lebensarten in sich vereinen: »1. Creatura che presenta caratteristiche fisiche abnormi (per eccesso o difetto di elementi anatomici, per la loro posizione anormale) o che si compone di elementi anatomici normalmente pertinenti a esseri distinti. […] 1.1 Fig. Creatura straordinaria, che si distingue dalla norma per le sue qualità (pos. o neg.).« (»Mostro«, in : Tesoro della lingua italiana delle origini, http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/ (22.01.23)).

11 Michel Foucault: Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974–1975, Paris 1999, S. 51.

12 Foucault betrachtet die Diskursivierung des Hermaphroditismus in historisierender Perspektive und verzeichnet einen Paradigmenwechsel: vom Monstrum, das die natürliche Ordnung sprengt, hin zum rechtlich-moralischen Grenzfall: Es erscheine »l'assignation d'une monstruosité qui n'est plus juridico-naturelle, qui est juridico-morale« (ebd., S. 68). Übertragen auf den hier besprochenen Kontext ließe sich damit auch die Unangepasstheit der Protagonistin (in Form eines androgynen Erscheinungsbildes) als vor allem moralische Monstrosität begreifen.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

thematisiert und problematisiert die Gesetze der Gesellschaft, d.h. die kulturell erzeugten Geschlechteridentitäten. Aleramos Protagonistin verortet das weibliche Individuum jedoch *zwischen* den verfügbaren Rollendispositiven und bricht damit kulturell geformte, moralische Ordnungssysteme auf. Besonders aber in Hinblick auf Mutterschaft wird auch das (vermeintliche) Naturgesetz angetastet: Die Mutter, die ihre eigenen Bedürfnisse über die des Kindes stellt und es zugunsten der eigenen Selbstverwirklichung zurücklässt, handelt in den Augen der Gesellschaft wider die Natur – zumindest gestaltet sich der Kampf der Protagonistin als Auseinandersetzung sowohl mit den ihr auferlegten Weiblichkeitsbildern als auch mit dem eigenen (internalisierten) ›Mutterinstinkt‹.[13] Wenn die Frau, die sich außerhalb der ihr zugedachten Handlungsräume bewegt, gesellschaftlich als ›Monstrum‹ zu betrachten ist, dann kehrt Aleramo dieses Verhältnis jedoch um, wenn sie die Protagonistin ihrerseits das gesellschaftliche Konstrukt ›Mutterschaft‹ als monströse Kette von Selbstaufopferungsgesten (»mostruosa catena«) bezeichnen und damit – mit Beauvoir gesprochen – sich selbst als Subjekt setzen lässt.

3 Weibliches Schreiben – non-binäres Schreiben?

Der Roman inszeniert und prekarisiert binäre Oppositionen sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene. Der Versuch, binäre Systeme aufzusprengen, betrifft jedoch auf formaler Ebene auch die Gattungszuordnung und poetologisch das Schreiben selbst. Bereits bei Erscheinen schien sich der Text nur schwer kategorisieren zu lassen. Obgleich der Paratext keine Zweifel über die Gattungsfrage zulässt (auf der Titelseite wird der Text als »Romanzo« benannt), tendierten zeitgenössische Stimmen vielmehr dazu, den Text autobiographisch zu lesen:

> finzione di romanzo a sostegno d'una tesi o, se è vero che il libro sia un'autobiografia, esempio vivo e franco d'una nuova morale (Ugo Ojetti, *Corriere della sera*, 1906)

13 Als der Sohn erkrankt und die Protagonistin um sein Leben bangen muss, fürchtet sie, sie selbst müsse sterben, wenn das Kind nicht überleben sollte. Diese quasi symbiotische Mutter-Kind-Bindung bezeichnet sie zunächst als ›natürlich‹, als sie jenen Moment kritisch reflektiert: »Perché avevo pensato tanto *naturalmente* alla morte quando mio figlio era in pericolo? Non esistevo io dunque indipendentemente da lui, non avevo, oltre al dovere di allevarlo, oltre alla gioia di assisterlo, doveri miei altrettanto imperiosi?« (UD, 111; meine Hervorhebung)

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> mi accorgo di aver parlato di questo libro come dei romanzi non si usa parlare; ma ho già detto che questo non è propriamente un romanzo (Arturo Graf, *Nuova Antologia*, 1906)[14]

Wie Fanning anmerkt, gab die dem Text zu eigene Aufrichtigkeit der Erzählstimme Anlass zu Spekulation über die Gattungszugehörigkeit.[15] Und in der Tat werden im Text Ereignisse wiedergegeben, die mit der Biographie Rina Faccios übereinstimmen.[16] Doch legt man das von Lejeune für die Autobiographie als konstitutiv bestimmte Kriterium der Referenzidentität zwischen Autorin und Erzählerin sowie des Authentizitätsgebots zugrunde, so lässt sich das Werk nicht im engeren Sinne als Autobiographie definieren.[17] Freilich sind die Autobiographie- und Fiktionsbegriffe längst nicht so starr, dass sie nicht Anteile des jeweils anderen Pendants enthielten.[18] Die Debatte um den Roman macht jedoch deutlich, dass der Text Gattungsgrenzen überschreitet, indem er sich zwischen Roman – ergo: Fiktion – und Autobiographie und dem mit ihr einhergehenden Wahrheitspostulat bewegt. Der hybride Status des Textes ist jedoch erneut nicht loszulösen von *gender*-Fragen. Die Tatsache, dass Aleramo hier nicht als Rina Faccio, sondern als »una donna« schreibt, ist auch vor dem Hintergrund zu betrachten, dass das autobiographische Schreiben zumindest im traditionellen Verständnis »Entfaltung der individuellen Persönlichkeit von ihr selbst« bedeutet.[19] Innerhalb einer Gesellschaft, die einer Frau jedoch keine Individualität zugesteht, ist dies eine Sprecher:innen-Position, die in dieser Form nicht zu besetzen ist.[20] Auch Fanning betont, dass die Autobiographie aus weiblicher Perspektive das Individuum vor die Herausforderung stellt, die traditionellerweise männlich besetzte Subjekt-

14 Ugo Ojetti/Arturo Graf zit. nach Ursula Fanning: Sibilla Aleramo's *Una donna*: A case study in women's autobiographical fiction, in: The Italianist 19 (1999), H. 1, S. 164–177, hier S. 164.

15 Fanning: Sibilla Aleramo's *Una donna,* S. 164.

16 Vgl. Christine Dauner: Italienische Frauenliteratur im 19. Jahrhundert: Sibilla Aleramo als »Mittlerin« zwischen zwei Generationen, in: Elisabeth Arend-Schwarz/Volker Kapp (Hrsg.): Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis 20. Jahrhundert, Marburg 1993, S. 107–117, hier S. 108f.

17 Vgl. Philippe Lejeune: Le pacte autobiographique, Paris 1975.

18 Christina Schaefer: Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion, in: Irina O. Rajewsky/Ulrike Schneider (Hrsg.): Im Zeichen der Fiktion: Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht, Stuttgart 2008, S. 299–326, hier S. 307.

19 Dauner: Italienische Frauenliteratur im 19. Jahrhundert, S. 109.

20 Vgl. ebd., S. 110.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

position für sich zu beanspruchen.[21] Als Konsequenz der Schwierigkeit, sich selbst in der Sprecherinnen-Funktion zu behaupten, manifestiere sich in von Frauen verfassten autobiographischen Texten, so Fanning, oftmals ein Ich, das sich nicht als einheitliches, in sich geschlossenes Selbst präsentiere, sondern vielmehr als fragmentarisches, fluides.[22]

Die hybride Natur des Textes ist damit entschieden an eine spezifische Poetik gebunden. In der Tat entzieht sich das Schreibprojekt Aleramos einem binären Theoretisierungszugang. Vielmehr versteht Aleramo, wie sie in *Orsa minore* erklärt, das Schreiben als einen fragmentarischen Analyseprozess des schreibenden Subjekts, dessen Gegenstand – auch, aber nicht nur – das Selbst ist: »vi sono due generi di analisi: quella che noi conduciamo entro di noi […] e quella che compie lo scrittore, anche su se stesso, ma per l'impulso dell'arte, frammentariamente, fermando sulla carta i momenti più disparati, i più incerti talvolta, con la pretesa di *ritrovarsi* in tale esercizio, di mettersi a nudo«.[23] Damit ist jeder Schreibakt ein fragmentarisches Entkleiden der eigenen Persönlichkeit – ob fiktional oder nicht. Und diese im Schreibprozess konkretisierte individuelle, persönliche Erfahrung hat gleichsam universalistischen Charakter, wie romanintern programmatisch formuliert wird:

> Un libro, *il libro*.... Ah, non vagheggiavo di scriverlo, no! Ma mi struggevo, certe volte, contemplando nel mio spirito la visione di quel libro che sentivo necessario, di un libro d'amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, inesorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitare di rimorso e di desiderio l'anima dell'uomo, del triste fratello... Un libro che recasse tradotte tutte le idee che si agitavano in me caoticamente da due anni, e portasse l'impronta della passione. Non lo avrebbe mai scritto nessuno? Nessuna donna v'era al mondo che avesse sofferto quel ch'io avevo sofferto, che avesse ricevuto dalle cose animate e inanimate gli ammonimenti ch'io avevo ricevuto, e sapesse trarre da ciò la pura essenza, il capolavoro equivalente ad una vita? (UD, 92)

21 Vgl. Fanning: Sibilla Aleramo's *Una donna*, S. 167.
22 Vgl. ebd.
23 Sibilla Aleramo: Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora, Mailand 2002, S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

In den Text soll sich gleichsam die fühlende Seele des Subjekts einschreiben[24] – und damit exemplarisch ein Abbild des modernen weiblichen Geistes schaffen. »Una donna« ist *eine* und *alle* Frauen zugleich.[25]

Ein Kennzeichen der *scrittura* Aleramos sei damit, so Forti-Lewis, die Präsenz des/der Anderen im Selbst, die spannungsreiche Relationalität von Individuum und dem Anderen: »l'iter introspettivo femminile sembra sempre ammettere automaticamente la presenza reale della coscienza dell'Altro. [...] la protagonista [di *Una donna*] si identifica sempre anche con *sua* madre, *suo* padre e con il collettivo di tutte le donne.«[26] Sie beschreibt die Poetik Aleramos – vergleichbar mit der Virginia Woolfs – als ein androgynes Schreiben (»lo scrivere androgino«) eines durchlässigen Subjekts, das in sich verschiedene Identitäten vereint und diesen eine Stimme verleiht.[27] Damit erwächst schreibend eine plurale Identität, die Gegensätze überwindet. Und tatsächlich figuriert implizit das Bild des Androgyns – wie im Roman *Una donna* – auch in *Amo dunque sono* als Chiffre: »Credo che la donna più ›vera‹ sia quella [...] che accoglie con ardore il principio virile, e lo elabora, e gli dà una trasparenza tutta femminea«.[28] Insofern ließe sich die Poetik Aleramos auch mit Hélène

24 Wie Eva-Tabea Meineke und Stephanie Neu-Wendel anhand des späteren Briefwechsels Aleramos mit Dino Campana (1916–1918) zeigen, lässt sich ihre Poetik auch gleichsam als eine Form der surrealistischen *écriture automatique* deuten, die es dem Unbewussten erlaubt, im Schreiben hervorzutreten: »Le lettere di Sibilla Aleramo segnate dall'estasi amorosa lasciano intendere una scrittura automatica capace di esprimere liberamente gli stati d'animo più profondi come anche le emozioni contrastanti, [...] giungendo ai limiti dell'esistenza e includendo perfino reazioni violente e propriamente folli da parte degli amanti« (Eva-Tabea Meineke/Stephanie Neu-Wendel: Sperimentazioni avanguardistiche tra desiderio, follia e delusione – le lettere d'amore di Grazia Deledda e Sibilla Aleramo, in: Martha Kleinhans/Julia Görtz/Maria Chiara Levorato (Hrsg.): La forma dell'assenza: Facetten italienischer Epistolographie vom 14. Jahrhundert bis heute, Würzburg 2021, S. 91–110, hier S. 106). Insofern bezeugt die im Roman dargelegte Konzeption des Schreibprozesses, der die »impronta della passione« trägt, bereits auf diese entfesselte *écriture automatique* hin.

25 So merkt auch Ryan an, dass die Namenlosigkeit der Erzählerin durchaus nicht akzidentiell sei: »Namelessness [...] establishes a fluctuating relationship between the singular and the plural meaning, that is for the two-way exchange between a woman, the protagonist, and Everywoman.« (Colleen Marie Ryan: The Anonymity and Ignominy. Absence as an Asset in Sibilla Aleramo's *Una donna*, in: Rivista di Studi italiani XVII (1999), S. 185–202, hier S. 186).

26 Angelica Forti-Lewis: Scrittura auto/bio/grafica: teoria e pratica. Una proposta di lettura androgina per *Una donna* di Sibilla Aleramo, in: Italica 71 (1994), H. 3, S. 325–336, hier S. 333.

27 Ebd.

28 Sibilla Aleramo: Amo dunque sono, 3. Aufl., Mailand 2016, S. 101.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Cixous als ›bisexuelle‹ *écriture féminine* beschreiben. Sie präsupponiert eine dem Menschen inhärente Bisexualität (im Sinne einer Kopräsenz beider Geschlechter im Selbst), die im Manne unterdrückt, in der Frau jedoch zur Entfaltung käme – und zwar primär im Schreiben: »Writing is the passageway, the entrance, the exit, the dwelling place of the other in me – the other that I am not, that I don't know how to be, but that I feel passing, that makes me live – that tears apart, disturbs me, changes me, who?«[29] Freilich verabschiedet weder Cixous' *écriture féminine* noch Aleramos androgynes Schreiben die binären Systeme, die sie zu überwinden suchen – so bleibt eben doch stets eben jenes Prüfstein für das eigene Denken, Schreiben, Selbstentwerfen. Zwar bleibt Aleramos Identitätskonzept begrifflich der Dichotomie von »männlich/weiblich« verhaftet– schließlich geht es ihr um das Subjekt der *Frau*. Doch in der Schwellenfigur des Androgyn – sowohl körperliches Zeichen als auch poetologisches Bild – und des »essere mostruoso« scheinen alternative, non-binäre Gegenkonzepte auf, die die starren Strukturen, die der Text abbildet, aufbrechen.

4 Konklusion

Sibilla Aleramos feministischer Roman *Una donna* verhandelt die *condizione femminile* in Italien um die Jahrhundertwende, indem sie den problematischen Prozess der Identitätsbildung ihrer namenlosen Protagonistin vor dem Hintergrund patriarchaler Ordnungssysteme durchleuchtet. Aufs Schärfste kritisiert werden dabei die binär organisierten Rollendispositive, die die Entfaltung der (weiblichen) Subjektivität verunmöglichen. Dabei reflektiert sie vor allem das Begriffspaar »donna«/»madre«, das historisch betrachtet durch ein Verhältnis der Äquivalenz gekennzeichnet ist: »donna« = »madre«. Der Roman setzt diese in einem individuellen Weiblichkeitskonzept in ein antinomisches Verhältnis. Das im Text inszenierte Konstrukt »Frau« gestaltet sich vielmehr als androgyn, gar monströs, inkorporiert Versatzstücke verschiedener Identitäten und ist damit zwischen den Polen von Mann/Frau, Frau/Mutter sowie Jungfrau/Mutter zu verorten. Narrativ ausgestaltet wird dies einerseits durch die Semantisierung der Innen- und Außenräume, in denen sich die Protagonistin bewegt. Im Besonderen das Heim bzw. das häusliche Milieu steht metonymisch für das als beengend empfundene, kulturell vermittelte Mutter-Imago,

29 Cixous: Sorties, S. 115.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

das dem relationalen Konzept des weiblichen Geschlechts diametral entgegensteht. Der Text inszeniert eine Ablösung von diesem von außen auferlegten Ideal zugunsten der Entfaltung der eigenen Individualität – die schreibend erfolgt. Damit einher geht ebenso der Entwurf eines neuen Konzepts von Mutterschaft: Das Buch als Verkörperung des Selbst wird dem Sohn gleichsam zu »Mutter«, die sich mitzuteilen vermag, wenn es die reale Person nicht mehr kann: »O io forse non sarò più... Non potrò più raccontargli la mia vita, la storia della mia anima... e dirgli che l'ho chiamerò, l'ho atteso per tanto tempo! Ed è per questo che scrissi. Le mie parole lo raggiungeranno.« (UD, 165) Damit ist das Schreiben nicht nur ein Schreiben für sich, sondern auch für den anderen.

Der Widerstand gegen restriktive Kategorisierungen kontaminiert gleichsam die Ebene des Textes: In einem Gestus der Selbstoffenlegung bricht der Text die Grenzen zwischen faktualem und fiktionalem Sprechen bzw. zwischen Autobiographie und Roman auf. Gleichsam gestaltet sich der Schreibakt als ein Schreiben für das Ich und für den/die Anderen im Sinne der Cixous'schen *écriture féminine*. Zwar geht es weniger um eine Auflösung der tradierten Begrifflichkeiten, sondern mehr um deren Reinterpretation. Doch im widerständigen Schreiben, das traditionelle Praktiken unterläuft, werden nicht zuletzt neue Identitätsentwürfe präsentiert, die *zwischen* oder gar außerhalb der bestehenden Kategorien zu verorten sind.

Literaturverzeichnis

Aleramo, Sibilla: Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora, Mailand 2002.

Dies.: Una donna. Prefazione di Anna Folli. Postfazione di Emilio Cecchi, 58. Aufl., Mailand 2016.

Dies.: Amo dunque sono, 3. Aufl., Mailand 2016.

Calamita, Francesca: Unspoken Feelings: Comparing the Feminism of Sibilla Aleramo's *Una donna* and the social Battle of Present-day Anorexic, in: Skepsi 4 (2011), H. 1, S. 1–11.

Chemotti, Saveria: Il corpo come voce di sé: sussuri e grida in *Una donna* di Sibilla Aleramo, in: Studi novecenteschi 65 (2003), S. 43–61.

Cixous, Hélène: Sorties, in: Belsey, C./Moore, J. (Hrsg.): The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism, Basingstoke 1989, S. 101–116.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Dauner, Christine: Italienische Frauenliteratur im 19. Jahrhundert: Sibilla Aleramo als »Mittlerin« zwischen zwei Generationen, in: Arend-Schwarz, Elisabeth/Kapp, Volker (Hrsg.): Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis 20. Jahrhundert, Marburg 1993, S. 107–117.

Fanning, Ursula: Sibilla Aleramo's *Una donna*: A case study in women's autobiographical fiction, in: The Italianist 19 (1999), H. 1, S. 164–177.

Forti-Lewis, Angelica: Scrittura auto/bio/grafica: teoria e pratica. Una proposta di lettura androgina per *Una donna* di Sibilla Aleramo, in: Italica 71 (1994), H. 3, S. 325–336.

Foucault, Michel: Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974–1975, Paris 1999.

Lejeune, Philippe: Le pacte autobiographique, Paris 1975.

Kahlert, Heike: Differenz, Genealogie, Affidamento. Das italienische ‚pensiero della differenza sessuale' in der internationalen Rezeption, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, Wiesbaden 2008, S. 94–102.

Meineke, Eva-Tabea/Neu-Wendel, Stephanie: Sperimentazioni avanguardistiche tra desiderio, follia e delusione – le lettere d'amore di Grazia Deledda e Sibilla Aleramo, in: Kleinhans, Martha/Görtz, Julia/Levorato, Maria Chiara (Hrsg.): La forma dell'assenza: Facetten italienischer Epistolographie vom 14. Jahrhundert bis heute, Würzburg 2021, S. 91–110.

»mostro«, in : Tesoro della lingua Italiana delle Origini, http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/ (22.01.23).

»mostruoso«, in: Lo Zingarelli 2023 digitale, https://u-ubidictionary-com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/viewer/#/dictionary/zanichelli.lozingarelli16 (22.01.23).

Ott, Christine: Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur, Frankfurt am Main 2017, Kindle-Version.

Riviere, Joan: Womanliness as a Masquerade, in: International Journal of Psychoanalysis 19 (1929), S. 303–313.

Ryan, Colleen Marie: The Anonymity and Ignominy. Absence as an Asset in Sibilla Aleramo's *Una donna*, in: Rivista di Studi italiani XVII (1999), S. 185–202.

Sambuco, Patrizia: Corporeal Bonds. The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing, Toronto 2012.

Schaefer, Christina: Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion, in: Rajewsky, Irina O./Schneider, Ulrike (Hrsg.): Im Zeichen der Fiktion: Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht, Stuttgart 2008, S. 299–326.

Seichter, Sabine: Erziehung an der Mutterbrust. Eine kritische Kulturgeschichte des Stillens, Weinheim et al. 2014.

Spackman, Barbara: *Puntini, Puntini, Puntini*: Motherliness as a Masquerade in Sibilla Aleramo's *Una donna*, in: MLN 124 (2009), H. 5S, S. S210–S223.

Whitford, Margaret: Luce Irigaray. Philosophy in the feminine, London et al. 1991.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Mirja Riggert

Verqueerte Welt: Räumliche und soziokulturelle Transgressionen in der britischen Reiseliteratur um 1900

Die Zeit der Londoner Moderne um 1900 ist vom Aufbruch aus den engen Gesellschaftszwängen der viktorianischen Kulturprägung gekennzeichnet. In vielerlei Hinsicht wurden Binaritäten durchbrochen, die durch eine christlich tradierte Weltsicht das soziokulturelle Leben in Dichotomien einteilten: Mann/Frau, Herr/Diener, Emotion/Verstand, Geist/Körper, Natur/Kultur, Wirklichkeit/Nachahmung, gut/böse, Himmel/Hölle, fremd/eigen etc.[1] Die künstlerische Avantgarde spielte mit neuen Ausdrucksformen, die den realistischen und naturalistischen Abbildungen der Wirklichkeit innovative Darstellungen an die Seite stellten, Grenzen überschritten und Gegensätze fusionierten. Diese ästhetischen Innovationen, die vielfach binäre Welteinteilungen durchkreuzten und mit Grenzüberschreitungen als Ausdrucksform spielten, zeigten sich zum Teil auch im Genre der Reiseliteratur, die unter dem Einfluss der sich neu aufstellenden Wissenschaft der ethnologischen Anthropologie ihren Erzählgegenstand neu reflektierte.[2]

In diesem Beitrag stehen drei britische Autorinnen bzw. Wissenschaftlerinnen im Vordergrund, deren künstlerisches bzw. akademisches Wirken um die Jahrhundertwende stattfand und deren Arbeit die gesellschaftlichen und ästhetischen Umbrüche dieser Zeit maßgeblich beeinflusst hat. Dies sind zum einen *Jane Ellen Harrison* (1850-1928), die als empirisch forschende Archäologin eine neue feministische Perspektive auf die griechische Antike gelegt hat. In ihren Studien aus dem Feld brachte sie innovative Denkweisen ein, die Dualismen überwanden und normative Genderkonzepte diversifizierten. Damit etablierte sie eine ethische Forschungshaltung der selbstkritischen, ganzheitlichen Kulturbetrachtung, die sich indirekt auch auf reiseliterarische Annäherungen an kulturelle Fremdheit auswirkten. Mit Harrisons Beispiel wird daher einführend der wissenschaftliche Kontext der neuen Anthropologie umrissen, der sich

1 Vgl. Sandra J. Peacock: Jane Ellen Harrison. The Mask and the Self, New Haven et al. 1988, S. 2.

2 Vgl. Manfred Pfister: Robert Byron and the Modernisation of Travel Writing, in: Poetica 31 (1999), H. 3–4, S. 462–487, S. 470.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

um die Jahrhundertwende gewandelt und auf das Kunstverständnis der Londoner Moderne ausgewirkt hat. Zum anderen ist dies die bekannte britische Schriftstellerin *Virginia Woolf* (1882-1941), die mit Harrison zeitlebens bekannt war und deren Werk Einflüsse Harrisons zeigt. Mit *The Voyage Out* (1915) wird ein in der Forschung eher wenig beachteter Text Woolfs untersucht, der die schriftstellerischen Anfänge von Woolfs modernistischen Erzählformen abbildet, die in bekannten späteren Werken der Autorin emphatisch zum Ausdruck kommen. *The Voyage Out* behandelt als fiktionale Reiseerzählung die Wechselwirkung von weiblicher Subjektwerdung und Reisebewegung. Über ungewohnt neue Sichtweisen wird ein Entwicklungsprozess der Protagonistin in Gang gesetzt, der am Ende an der binär-hierarchisierten, patriarchalen britischen Gesellschaftsordnung scheitert, auf die Woolf hier ebenso wie Harrison einen offensiv kritischen Blick wirft. Der Beitrag wird mit einem kurzen Ausblick auf das später erschienene Reisebuch *Passenger to Teheran* (1926) von *Vita Sackville-West* (1892-1962) beschlossen, in welchem die Autorin autofiktional von ihrer realen Reise in den Iran erzählt. Das Buch zeigt die deutliche Prägung der modernistischen Ästhetik und steht mit seiner selbstreflexiven, emotional orientierten Erzählinstanz für neue, ethnologisch geschulte Formen des Reiseerzählens. Auch Sackville-West und Woolf waren miteinander bekannt: Sie hegten seit den 1920er Jahren bis zu Woolfs Tod eine enge Freundschaft und zeitweilige Liebesaffäre. Ihre gegenseitige Einflussnahme zeigt sich auch in ihrem literarischen Schaffen, wovon besonders Woolfs Roman *Orlando* (1928) zeugt, der die unkonventionelle Persönlichkeit Sackville-Wests literarisch abstrahiert porträtiert.[3]

In allen Texten wird die weibliche Position in der öffentlichen Sphäre als autonom und mobil verhandelt, wobei Reisebewegungen als Überquerung geografischer Räume eine wichtige Rolle spielen. Reiseliteratur wird im weiteren Sinne verstanden und umfasst alle fiktionalen und faktualen Texte, die von der Bewegung eines Subjekts erzählen oder diese schlicht als Voraussetzung für das Erzählte mitdenken.[4] Im Falle Woolfs und Sackville-Wests ist klar von Reiseliteratur zu sprechen, da ein erdachtes oder autofingiertes Subjekt in der Erzählung eine Reise tätigt. Im Falle

3 Vgl. Francesca Wade: Square Haunting. Five Women, Freedom and London Between the Wars, London 2020, S. 12.

4 Damit wird die enge Begriffsdefinition von Keller/Siebers in diesem Beitrag gezielt um fiktionale Reiseerzählungen erweitert, vgl. Andreas Keller/Winfried Siebers: Einführung in die Reiseliteratur, Darmstadt 2017, S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Harrisons handelt es sich dagegen um archäologische Studien, denen eine (vorher vollbrachte) Forschungsreise zugrunde liegt und die das Genre der Reiseliteratur indirekt beeinflusst haben. Die Überschreitung geografischer Grenzen geht mit der Durchkreuzung gesellschaftlicher Ordnungsmuster einher, hier betitelt als *räumliche und soziokulturelle Transgressionen*. Anhand der Erkundung fremder geografischer Räume werden neue Sichtweisen eingenommen, was sich insbesondere, aber nicht ausschließlich in unkonventionellen genderspezifischen Verhaltens- und Betrachtungsmustern zeigt. In diesem Zuge sind die neuen Positionen der weiblichen (Erzähl-)Subjekte genauso wie die in den Texten postulierten Sichtweisen als *queer* zu bezeichnen, ohne dass damit ausschließlich die gegenwärtige Begriffsdefinition gemeint ist. Heute wird der Begriff vorrangig in Zusammenhang mit geschlechtlicher Identität (Gender) oder sexueller Orientierung und somit als Sammelbegriff für anti-heteronormative Personen, Handlungen oder Dinge verwendet.[5] Dieser Beitrag knüpft an die Definition Sara Ahmeds an, die ›queer‹ in einem weiten Sinne räumlicher Dimension als nichtlinear und rekursiv versteht. Die queere Phänomenologie unterläuft nach Ahmeds Ansatz hegemoniale philosophische Theorien und exponiert die Durchlässigkeit und Relationalität aller existenten Dinge und Lebewesen.[6] So wird auch hier mit ›queer‹ erweiternd eine gesellschaftspolitische Haltung gemeint, die neben heteronormativen Identitätskategorien auch andere soziale Ordnungskategorien sprengt. Es geht im Sinne der etymologischen Wortbetrachtung also darum, sich ›schräg‹ oder ›verdreht‹ zu jeglichen binären Kategorien zu verhalten und diese damit zu unterlaufen. Harrison, Woolf und Sackville-West ließen sich nicht von ihrer geschlechtlichen Rollenzuschreibung zurückhalten und überschritten in ihrem Leben die Grenzen der Wissenschaft, der literarischen Form und der Gesellschaftsnormen – sie *verqueerten* die binär hierarchisierten Ordnungsmuster ihrer Zeit.

Jane Ellen Harrison und die neue Anthropologie

Jane Ellen Harrison war eine britische Altertumsforscherin, die neue archäologische Zugänge zur Interpretation der griechisch-antiken Religion

5 Vgl. Nina Degele: Gender, Queer Studies. Eine Einführung, Paderborn 2008.
6 Vgl. Sara Ahmed: Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others, Durham 2006, S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

suchte und das Wissenschaftsfeld damit erneuerte. Ab 1888 reiste sie zu europäischen Ausgrabungsstätten und präsentierte in mehreren Schriften wie den hier behandelten *Mythology and Monuments of Ancient Athens* (1890), *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903), *Themis* (1912) oder *Ancient Art and Ritual* (1913) ihre ethnografischen Entdeckungen aus Griechenland.[7] Sie studierte als eine der ersten Frauen am 1872 neu gegründeten Institut für Frauen, dem Newnham College in Cambridge, wohin sie im Jahre 1898 mit einem Forschungsstipendium als Dozentin zurückkehrte. In dieser Zeit formte sie zusammen mit den Altphilologen Gilbert Murray und Francis Cornford den Kreis der sogenannten »Cambridge Ritualists«.[8] Ihre Kollaboration brachte bislang unbekannte Perspektiven in das Feld der Altertumsforschung. In der Nachfolge von James Frazer und Edward Tylor integrierten die Ritualists neue, komparatistische Methoden der Anthropologie in die Studien der griechischen Antike und lehnten traditionelle Interpretationsansätze ab. Im Fokus ihrer Betrachtungen stand die Ritualpraxis der griechisch-polytheistischen Religion, über die sie ebenso Bezüge zum griechischen Drama suchten. Sie sahen im Ritual die Veräußerung eines religiösen Impulses, der die Wurzel der menschlich-emotionalen Erfahrung darstellt. Das Ritual präsentierte für sie den Ursprung sowohl der Mythologie und Religion als auch der Kunst.[9] Mit ihrer Arbeit stellten sich die Ritualists gegen rationalistisch-positivistische Interpretationen und schauten unter Einbeziehung emotionaler Konzepte bis weit vor die griechische Antike zurück.[10] Harrison deutete das wiederbelebte Interesse der männlich dominierten intellektuellen Oberschicht Englands an der griechischen Antike als ein eigennütziges Aufarbeiten einer Hochkultur, um sich daran selbst zu stilisieren.[11] Sie distanzierte sich von den idealtypischen Vorstellungen und der damit einhergehenden Verherrlichung der Götter des Olymp.[12] Mit dieser Prämisse stellte sich Harrison gegen ihr wissenschaftliches Umfeld, das männlich-großbürgerlich organisiert und vom politischen Ruhm des britischen Empires geprägt war.[13]

7 Vgl. Peacock: Harrison, S. 1.
8 Vgl. ebd., S. 2.
9 Vgl. ebd.
10 Vgl. ebd.
11 Vgl. ebd., S. 59.
12 Vgl. ebd., S. 75.
13 Vgl. ebd., S. 131.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Neben ihrer thematisch kontroversen Ausrichtung stand Harrison zudem als weibliche Intellektuelle in einer exzentrischen Position. Frauen hatten sich zwar das Recht auf akademische Bildung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erkämpft, allerdings unter der allgemeinen Erwartung, das erworbene Wissen im ehelichen Alltag zu Hause einzusetzen. Als Gründungsmitglied der 1909 geformten *People's Suffrage Federation* vertrat Harrison offenkundig das Wahlrecht für alle.[14] Ihr öffentliches Dasein als renommierte Wissenschaftlerin stach in ihrer Generation singulär hervor.[15]

Die Bedeutung empirischer Feldforschung

Im Gegensatz zu den gängigen ethnologischen Forschungsmethoden ihrer Zeit wie der sogenannten ›Lehnstuhl-Ethnologie‹ bevorzugte Harrison die empirische Untersuchung im Feld. Sie besuchte regelmäßig Museen in ganz Europa und reiste zu Ausgrabungsstätten, vorrangig in Griechenland: Athen, Kreta, Delphi, Olympia, Eleusis, Sizilien, Etrurien, Berlin.[16] Dort forschte sie mit angesehenen Archäolog:innen. Viele Archäolog:innen bezogen sich in ihren Publikationen auf Harrisons Entdeckungen aus der europäischen Welt. Ihre Arbeit war von dem Grundsatz geprägt, eigenen Beobachtungen und Verständnissen zu folgen.[17]

So zeigt Harrison bereits bei einer der ersten von ihr herausgegebenen und kommentierten Schriften die Bedeutung der geografischen Einordnung bei der Betrachtung der griechischen Antike. Unter der Vorlage der Schriften des antiken griechischen Reiseschriftstellers und Geografen Pausanias Periegetes gibt Harrison 1890 *Mythology and Monuments of Ancient Athens* heraus, worin sie Pausanias als Reiseführer folgt und die Monumente Athens erforscht.[18]

Ihr Hauptansinnen in der Studie ist demnach die Untersuchung des athenischen Kultes, und zwar in seiner lokalen Spezifität, wie Pausanias es notiert hat: »My aim has been to discuss in full detail every topographical

14 Vgl. Wade: Square Haunting, S. 25.
15 Vgl. ebd., S. 3.
16 Vgl. Martha C. Carpentier: Ritual, Myth, and the Modernist Text. The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot, and Woolf, Amsterdam 1998, S. 40.
17 Vgl. ebd., S. 47.
18 Vgl. Jane Ellen Harrison (Hrsg.): Mythology and Monuments of Ancient Athens, London 1890, S. i.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

point that could bear upon mythology«.[19] Das topografische Element wird hier betont, dass, wenn schon keine Forschungsreise, so doch wenigstens die genaue Kenntnis über die lokale Gestaltung des athenischen Kults unabdingbar ist, um mythologische Erkenntnisse zu generieren. Anstatt irgendwelcher »second-hand statements of scholiasts and lexicographers« präsentiere Periegetes, »who was an eye-witness of what he describes«, einen vollständigen Reiseführer aus erster Hand.[20] Periegetes ist als Augenzeuge seiner Beschreibungen für Harrison eine besonders zuverlässige historische Quelle: »I feel bound, however, to record my own conviction that the narrative of Pausanias is no instance of ›Reise Romantik‹, but the careful, conscientious, and in some parts amusing and quite original narrative of a *bona-fide* traveller«.[21] Unter Einbeziehung der sorgfältig recherchierten Feldforschung von Periegetes erhofft sich Harrison, Athen und die athenische Bevölkerung besser kennenzulernen.[22] Es geht also auch hier schon nicht nur um die mythologische Betrachtung von religiösen Objekten, sondern um daraus abgeleitete Vorstellungen über das Leben der Menschen in der Antike und somit ein anthropologisches Interesse an der archäologischen Forschung.

Religiöse Matrilinearität vor den Göttern des Olymps

In ihren beiden Hauptwerken *Prolegomena* (1903) und *Themis* (1912) greift Harrison auf modernes Forschungsmaterial aus den Grabungen zurück, die sie persönlich besucht hat. Manche der gefundenen Objekte rekurrieren auf die Zeit der mächtigen Göttinnen, die einst vor den Göttern des Olymps die Heiligtümer regierten: Hera in Argos, Athene in Athen, Demeter und Kore in Eleusis und Themis in Delphi.[23] Im neu entdeckten Palast Knossos auf Kreta fand Harrison Tonsiegel der frühgriechischen, chthonischen Kulte, die die weiblich geprägte Kultur von einst bezeugen. Auf einem Siegel ist eine Frau zu erkennen, die auf einer Bergkuppel eingerahmt von Löwen sitzt und anhand derer Harrison ein ikonisches

19 Ebd., S. iv.
20 Ebd., S. vi.
21 Ebd., S. vii.
22 Vgl. ebd., S. ix.
23 Vgl. Jane Ellen Harrison: Prolegomena to the Study of Greek Religion, 2. Aufl., Cambridge 1908 [1903], S. 260–261.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Ritual der Mutter-Anbetung identifizierte.[24] Die Göttinnen herrschten also lange vor den Göttern des Olymp: »Zeus is practically non-existent«.[25] Mit dem Einzug der olympischen Götter unter der Herrschaft von Zeus wurde die Anbetung der Göttinnen, so Harrison, ersetzt – ihre Tempel wurden umbenannt und ihre Legenden wurden verändert.[26] In den *Prolegomena* widmet sie mit »The Making of a Goddess« ein ganzes Kapitel den matrilinear aufgestellten Götterordnungen vor der Entstehung des patriarchalen Olymp.[27] Die lokalen chthonischen Kulte der Archaik zeigten laut Harrison eine alles andere als patriarchale Kultur.[28] In dieser Gesellschaftsordnung stellten die Aktivitäten von Frauen das Herz des Gemeinschaftslebens dar, und Verwandtschaft wurde über die mütterliche Genealogie hergestellt: »These primitive goddesses reflect another condition of things, a relationship traced through the mother, the state of society known by the awkward term matriarchal«.[29]

Mit Vehemenz widerspricht Harrison dem Pandora-Mythos, wonach die Erdgöttin auf Geheiß des Zeus aus Lehm geschaffen wurde, und bekräftigt ihre Vorstellung, dass die weiblichen Göttinnen des Olymps schon vorher existierten und re-kreiert wurden. Anhand der Geschichte Pandoras analysiert sie, wie Zeus sich die einst ursprüngliche Göttin der Erde, die Anfangsgöttin, die schon vorher da war und die alles geschaffen hat, neu kreiert und zur Verführerin und Sklavin macht.[30] In dieser Passage hört man deutlich ihren Zorn über die Verehrung der Götter heraus. Sie stellt fest: »To Zeus […] the birth of the first woman is but a huge Olympian jest«.[31] In ihrem Œuvre lässt sich ihr feministisches Interesse ablesen, die prä-patriarchale Ära, welche sie als wahrhaftig religiös im mystischen Sinne ansieht, zu rekonstruieren.[32] Sie stellt dabei immer wieder Bezüge zur gegenwärtigen Londoner Gesellschaft her, deren patriarchale Prägung schon gar nicht mehr auffalle und deren gesamtes Kulturbild auf der Hochwertung der religiösen Vater-Sohn-Beziehung fuße.[33]

---

24 Vgl. Wade: Square Haunting, S. 165.
25 Ebd., S. 315.
26 Vgl. ebd.
27 Vgl. Harrison: Prolegomena, S. 257.
28 Vgl. ebd., S. 260.
29 Ebd., S. 261.
30 Vgl. ebd., S. 285.
31 Ebd.
32 Vgl. Carpentier: Ritual, Myth, and the Modernist Text, S. 60.
33 Vgl. Harrison: Prolegomena, S. 261.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Für Harrison zeigen sich an der Machtübernahme des olympischen Pantheons und der Etablierung anthropomorpher Götter die menschgemachten Hierarchien. Mit der Einkehr der patriarchalen Ideologie mussten Frauen in die häusliche Sphäre weichen; die einst mächtigen Göttinnen wurden aus der historischen Erinnerung gelöscht. Ein empörender Gipfelpunkt dieser Auslöschung ist für Harrison der Mythos der Geburt Athenes aus dem Kopf des Zeus: »The outrageous myth of the birth of Athena from the head of Zeus is but the religious representation, the emphasis, and over emphasis, of a patrilinear social structure«.[34] Um patrilineare Verwandtschaftslinien zu etablieren, wird Athene eine mutterlose Geburt attestiert. Hierin zeigt sich für Harrison die religiöse Repräsentation einer patriarchalen Sozialstruktur, die dazu entworfen wurde, das Bild des Mütterlichen und somit Weiblich-Mächtigen zu tilgen.

Harrison frustrierte, dass ihre Zeitgenossen sich stets auf Homers Epik als literarischen Startpunkt für die westliche Theologie beriefen. Sie argumentierte dagegen, dass die anthropomorphen Götter des Olymps ein Kunstprodukt Homers und der griechischen Tragödie seien und keinen Beweis für eine wahrhaftig existente Religion lieferten. Mit ihren archäologischen Funden untermauerte sie ihre Haltung der Bedeutung von empirischer Anthropologie für die Rekonstruktion der griechischen Religion.[35] Sie betont, dass diese ursprüngliche Gesellschaftsform der chthonischen Kulte matrilinear und nicht matriarchal war. Über physische Stärke des Individuums könne keine Gesellschaft entstehen: »Woman is the social centre not the dominant force. So long as force is supreme, physical force of the individual, society is impossible, because society is by cooperation, by mutual concession, not by antagonism«.[36] Hieran lässt sich Harrisons allgemeine gesellschaftskritische Haltung ablesen, die sie auch auf ihre Gegenwart bezieht.[37]

Am Beispiel des Gottes Dionysos zeigt Harrison in den *Prolegomena* eine Möglichkeit auf, die (zuvor existente) matrilineare Weltordnung mit der patrilinearen zusammenzudenken. Mit Dionysos kam ein neuer religiöser Impuls aus dem Norden in die Götterfamilie des Olymps, »an impulse really religious«.[38] Lebhaft beschreibt Harrison die Tugenden von

34 Harrison: Themis, S. 500.
35 Vgl. Wade: Square Haunting, S. 165.
36 Harrison: Themis, S. 494.
37 Vgl. Peacock: Harrison, S. 76.
38 Harrison: Prolegomena, S. 364.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Ausschweifung, Genuss und Gefühl, für die Dionysos steht und die als primitive Kultpraktiken gekennzeichnet sind. Er ist ein Gott »of gladness and life«.[39] Das Besondere an Dionysos ist für Harrison, dass er in der patriarchalen Weltordnung des Olymps seinen matriarchalen Ursprung hochhielt und seine weiblichen Vorfahren anerkannte: »he bears to the end, as no other god does, the stamp of his matriarchal origin. He can never rid himself of the throng of worshipping women«.[40] Sein Aufstieg brachte darüber hinaus eine Rückkehr zur Natur und Huldigung der Fruchtbarkeit mit sich, eine Anerkennung animalischer Triebe und emotionaler Leidenschaften – was alles eine Abkehr vom rationalen, patriarchalen Denken bedeutete und die Subversion des Mütterlichen anerkannte.[41] Damit repräsentierte die dionysische Religion einen triumphalen Sieg des Mutter-Sohn-Bündnisses über die patriarchale Familienstruktur des Olymp – die, wie Harrison skeptisch anmerkt, in der literarischen Kanonisierung von der modernen Gesellschaft überhöht wird: »But the modern mind, obsessed and limited by a canonical Olympus, an Olympus which is ›all for the Father‹, has forgotten the Great Mother«.[42] Aber der dionysische Kult erlangte seine hohe Stellung über die intimen Verbindungen zu den mystischen Kräften, zum Emotional-Irrationalen des Lebens.[43]

Fusionen von weiblichen Archetypen und Menschen/Nicht-Menschen

Über die Hinwendung zum Gott Dionysos wertete Harrison zudem die verkörperte Fusion von Mensch und Tier auf. Das Bildnis des Dionysos wurde während des Festivals *Dionysia* in einer Abendzeremonie in das griechische Theater getragen und zeigte, dass sich Religion und Drama vermischen. Das Besondere an dem Bildnis ist dabei: »he came not only in human but in animal form«,[44] nämlich als stattlicher Bulle – »Dionysos the Bull-God« –,[45] der die ursprüngliche Inkarnation des Gottes repräsentieren sollte. In *Themis* identifiziert Harrison die rituellen Praktiken der

39 Ebd., S. 376.
40 Ebd., S. 561.
41 Vgl. ebd., S. 445.
42 Ebd., S. 562.
43 Vgl. ebd., S. 453.
44 Jane Ellen Harrison: Ancient Art and Ritual, New York et al. 1913, S. 12.
45 Harrison: Prolegomena, S. 431.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

primitiven Religion mit einem Zustand der Interdependenz von Mensch und Nicht-Mensch.[46] Anbetende versammelten sich um ein Symbol der Einheit, was oft eine Tierfigur war, zu einem kollektiven Tanz. Dieser Totemismus war laut Harrison keine reine Verehrung, sondern ein Geisteszustand, in welchem sich Menschen nicht als Individuen gegen eine äußere Welt sahen, sondern als Teil einer durchlässigen Spezies, die mit den anderen Existenzen verwoben war.[47] Für Harrison stellt die Überordnung des Menschen über Tierwelten und die Trennung zwischen Mensch und Tier einen »pure loss« dar.[48] Statt relationaler Beziehungsgefüge wurde im Zuge der anthropomorphen Religion Identität ausgedrückt und der Mensch klar vom Tier abgegrenzt, wodurch Hierarchisierungen entstanden.[49] Harrisons Anerkennung des primitiven Zustands und ihre intuitive Wertschätzung seiner Komplexität distanzierte sie von vielen viktorianischen Anthropolog:innen, die sich herabsetzend über ihre Forschungssubjekte äußerten. Harrisons eigene kühne Sympathie für die Verbindung aus Natur und Emotion ermöglichte ihr, ihre beforschten Lebewesen zu würdigen. Auch ihre Vorstellung einer spirituellen Verbundenheit aller Wesen trug zu dieser ethischen Forschungshaltung bei.[50]

Auch in ihrer Interpretation der dem Olymp vorgängigen Göttinnen ging Harrison anti-manichäistisch vor, indem sie versuchte, patriarchale Binaritäten zu umgehen und die Göttinnen als Genese aus den drei weiblichen Archetypen Mutter, Magd und Hexe zu verstehen. Demeter und Kore treten in den *Prolegomena* prominent als Mutter und Tochter in ein und derselben Göttergestalt auf, als »Mother and Maid, woman mature and woman before maturity«.[51] Damit porträtiert Harrison die Göttinnen durch ihre diversen Eigenschaften vielfältig und machtvoll. In den *Prolegomena* analysiert sie deren Entwicklung von den primitiven animalischen Gespenstern, den ›Keres‹, über ihre aufblühenden anthropomorphen Ausdrücke des weiblichen Lebenszyklus bis zu ihren mystischen Apotheosen, die sich in der Einheit von dionysischen und orphischen Mysterien mit dem Eleunisischen Ritual von Demeter und Kore zeigt. Die Archetypen todbringender und furchterregender Göttinnen entwickelten

46 Jane Ellen Harrison: Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion, Cambridge 1912, S. 118.
47 Vgl. ebd., S. 125.
48 Ebd., S. 449.
49 Vgl. Wade: Square Haunting, S. 195.
50 Vgl. Peacock: Harrison, S. 200.
51 Harrison: Prolegomena, S. 263.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

sich zu ruhigen, jungfräulichen, vernünftigen Göttinnen, wie sie Athene verkörpert.[52] Harrison ist eine der wenigen gewesen, die diesen Übergang von emotionsgeleiteter Zügellosigkeit zu vernunftgeleiteter Mäßigung bei den Gottheiten nicht guthießen.[53]

Mit ihrer Dekonstruktion der patriarchalen Hierarchie des Olymps und der Aufarbeitung der matrilinear geprägten, chthonischen Kulte als Ursprung der Zivilisation, mit ihrer Infragestellung christlich geprägter Dualismen anhand der multiplen Gestalten der Göttinnen und der Hinwendung zu Mutterfiguren als Prinzip sozialer Kollektivität und weiblicher Vormacht ebnete Harrison einem modernistischen Kunstverständnis den Weg.

Virginia Woolf und die britische Literatur der Moderne

In der literaturwissenschaftlichen Forschung wird auf den Einfluss Harrisons auf Woolf und andere Autor:innen der Moderne verwiesen.[54] In dieser Umbruchzeit einer Hinwendung zum ursprünglich Mythischen und Rituellen in der anthropologischen Forschung vertrat auch Woolf im Kreise der ›Georgian Writers‹ die Position, dass man aus dem lebendigen Material der subjektiven Erfahrung des Individuums schreiben müsse.[55] Statt wie die Edwardianischen Autor:innen künstliche Charaktere zu schaffen, die als Moralvisionen dem wirklichen Leben entgegenstehen, wollten die modernistischen Autor:innen das Schreiben aus einer direkten, emotionalen Erfahrung ableiten. Woolf zeigte ein emanzipatorisches Bestreben, alte dualistische Hierarchien zu durchbrechen, Gesellschaftsnormen zu hinterfragen und weibliche Anliegen in den Fokus der Narration zu setzen. Für Woolf bedeutete literarisches Schreiben eine Form des Selbstausdrucks, die Frauen in der strengen Genderordnung ihrer Zeit im öffentlichen Leben untersagt war.[56] In ihren politischen wie literarischen Texten heben sich die Grenzen des Ichs und die Trennung zwischen Sub-

52 Vgl. ebd., S. 271.
53 Vgl. Carpentier: Ritual, Myth, and the Modernist Text, S. 58.
54 Harrison und Woolf kannten sich persönlich seit 1904 und pflegten bis zu Harrisons Tod 1928 einen engen Austausch. Der Einfluss Harrisons auf Woolf wird zum Beispiel anhand der Werke Woolfs *A Room of One's Own* oder *The Years* nachgezeichnet. Vgl. Carpentier: Ritual, Myth, and the Modernist Text, S. 172.
55 Vgl. ebd., S. 2.
56 Vgl. Wade: Square Haunting, S. 281.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

jekt/Objekt auf.[57] Statt einer singulären Fokalisierung auf das erzählende Ich, bei der nur das individuelle Ich und seine Mentalität verfolgt werden kann, kreiert Woolf multiple Subjektivitäten in ihren Texten. In ihrer flachen Weltordnung erarbeitet Woolf dezentrierte, flüchtige Sprechinstanzen und dreht die Verhältnisse von Peripherie und Zentrum um.[58]

The Voyage Out (1915) ist Woolfs erster veröffentlichter Roman und wird in der Forschung als konventionell im Erzählstil betrachtet.[59] Der Text zeigt in der Tat zunächst eine narrative Struktur, die dem »marriage plot«[60] des klassischen Bildungsromans folgt, wie Susan Stanford Friedman schreibt. Eine englische Community bricht zur Überfahrt nach Südamerika auf, unter ihnen die 24-jährige Rachel Vinrace, ihr Vater Willoughby sowie ihre Tante und ihr Onkel Helen und Ridley Ambrose. Am brasilianischen Küstenort Santa Marina angekommen, findet die Familie Kontakt zu einer Ansiedlung englischer Tourist:innen. Schnell zeigen sich hier Liebesambitionen der jungen Leute – auch Rachel verliebt sich in den Schriftsteller Terence Hewet und die beiden beschließen, zu heiraten. Bis hierhin folgt man Rachel in ihrer chronologischen Entwicklung, ihrer physischen und mentalen Reise,[61] zu einem vollständigen weiblichen Subjekt, das teleologisch in den gesellschaftskonformen Eintritt in die Ehe mündet.

Dass der klassische Heiratsplot zunächst als handlungstragendes Strukturelement fungiert, zeigt die Besessenheit einiger Figuren von dem Thema. Die Mitreisende Susan Warrington gerät angesichts ihrer gelungenen Verlobung mit Arthur Venning über Hochzeiten als gesellschaftliches Ereignis in fanatische Ekstase:

> Already her mind was busy with benevolent plans for her friends, or rather with one magnificent plan – which was simple too – they were all to get married – at once – directly she got back. Marriage, marriage, that was the right thing, the only thing, the solution required by everyone she knew, and a great part of her meditations was spent in tracing every instance of discomfort, loneliness, ill-health, unsatisfied ambition, restlessness, eccentricity, taking things up and dropping them again, public speaking, and philanthropic activity on the part

57 Vgl. Carpentier: Ritual, Myth, and the Modernist Text, S. 178.
58 Vgl. Wade: Sqaure Haunting, S. 286.
59 Vgl. ebd., S. 277.
60 Vgl. Susan Stanford Friedman: Spatialization, Narrative Theory, and Virginia Woolf's *The Voyage Out*, in: Kathy Mezei (Hrsg.): Ambiguous Discourse. Feminist Narratology & British Women Writers, Chapel Hill, NC et al. 1996, S. 109–136, S. 125.
61 Victoria Bilge Yılmaz: Virginia Woolf's *The Voyage Out*. Carnivalization of Gender Spaces, in: Journal of Narrative and Language Studies, 9 (2021), H. 16, S. 96–105, S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> of men and particularly on the part of women to the fact that they wanted to marry, were trying to marry, and had not succeeded in getting married.[62]

Ab der Bekanntgabe von Rachels Verlobung ändert sich das zuvor entworfene Bildungsnarrativ jedoch sukzessive: Rachel erkrankt an einem tropischen Fieber und stirbt schließlich. Die Protagonistin, die angesichts der nahenden Ehe die klassische Laufbahn einer viktorianischen Oberschichtsfrau zu nehmen scheint, erfährt nicht das Los der Vollendung weiblicher Subjektwerdung im Patriarchat, sondern geht vorher zugrunde. Damit ist das Buch insgesamt als eine »story of Rachel's failed *Bildung*«[63] zu sehen, da sich die junge Protagonistin nicht im Sinne des klassischen Bildungsromans chronologisch weiterentwickelt und in die gesellschaftlich für sie vorgesehene Position begibt. Vielmehr zeigen sich über den anti-normativen Ausbruch der Heldin (wenn auch lange nicht so drastisch wie in Woolfs späteren Werken) ästhetische Grenzsprengungen konventioneller Erzählmuster.

Die Reise stellt in vielfältiger Hinsicht einen Ausbruch aus der soziokulturellen Norm dar. Neben der zum Teil unkonventionellen Stilistik des Buches zeigen sich inhaltliche Motive, die von neu gewonnener Freiheit und neuen Sichtweisen künden, von einer neuen Autonomie der Hauptfigur – welche sich in der Umkehrung von Subjekt/Objekt-Verhältnissen sowie von (weiblicher) Passivität/(männlicher) Aktivität zeigt – und die die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen lassen, sodass die Protagonistin nur metaphysisch aus der Gesellschaftsnorm befreit werden kann.

Multiperspektivität und subversive Metasprache

Eine heterodiegetische Erzählinstanz wechselt zwischen den Innensichten der einzelnen Figuren. Die Perspektive ist damit multipersönlich aufgefächert und geht über singuläre Sichtweisen hinaus. Viele der auftretenden Figuren werden aus unterschiedlicher Nähe beschrieben. So wird Helen Ambrose das ganze Buch hindurch je nach ihrer perspektivischen Betrachtung mal als »Helen«, mal als »Mrs. Ambrose« beschrieben. Mitunter

62 Virginia Woolf: The Voyage Out, hrsg. v. C. Ruth Millller und Lawrence Miller, Cambridge (MA) 1995 [1915], S. 166–167.

63 Friedman: Spatialization, S. 127.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

wechseln die Perspektiven innerhalb eines Absatzes.[64] Mit dieser Annäherung und Entfernung an die Figuren deutet die Erzählinstanz an, wie die Figuren zwischen viktorianischer Gesellschaftsprägung und Ausbruch aus der sozialen Norm changieren. Als »Mrs. Ambrose« agiert die Figur vornehm, zurückhaltend und gesittet, kurzum: den sozialen Erwartungen an sie entsprechend. Als »Helen« zeigt sie Tendenzen des Ungestümen, Emotionalen und Impulsiven und verliert ihre Selbstkontrolle.[65] Einhergehend mit dieser Multiperspektivität ist auch eine zum Teil unsichere Erzählweise zu beobachten, bei der sich die Erzählinstanz nicht gänzlich über die Gefühlslagen ihrer Figuren sicher ist: »Surely the tears stood in her eyes?«.[66]

Ebenso ambivalent und mehrdeutig erzählt die Instanz von Rachels Reaktion auf einen sexuellen Übergriff an Deck des Schiffes, bei dem sie der dominante Mr. Dalloway ungefragt küsst. Verängstigt und emotional berührt zugleich geht Rachel schnell davon: »Rachel stood up and went. Her head was cold, her knees shaking, and the physical pain of the emotion was so great that she could only keep herself moving above the great leaps of her heart«.[67] Die ihr unmögliche Einordnung des Kusses drückt sich in den widersprüchlichen Aussagen aus, wonach sie von einem ›seltsamen Jubel besessen‹ ist und ›etwas Wunderbares passiert‹ ist. Auf die Frage, ob sie müde sei, antwortet Rachel: »›Not tired […]. Oh yes, I suppose I am tired‹«.[68] Molly Hite sieht diese Form der »uncertainty in affect and value«[69] als Teil von Woolfs Hinwendung zur modernistischen Ästhetik an. Friedman erkennt in den anschließenden Albträumen Rachels, die einen Grusel vor männlich dominierter Sexualität andeuten,[70] eine versteckte Sprache der Subversion gegen die patriarchale Genderordnung, durch die sich das Scheitern des Hochzeitsplots bereits ankündigt.[71] Auf stilistischer Ebene zeigt sich also schon während der Überfahrt nach Brasilien, dass die Figuren keine klaren Einordnungen innerhalb eines binären Denksys-

64 Vgl. Woolf: The Voyage Out, S. 15.
65 Ebd., S. 263; vgl. den Wechsel zwischen „St. John“ und „Hirst“ S. 331.
66 Ebd., S. 49.
67 Ebd., S. 69.
68 Ebd.
69 Molly Hite: The Public Woman and the Modernist Turn: Virginia Woolf's *The Voyage Out* and Elizabeth Robins's *My Little Sister*, in: Modernism/modernity 17 (2010), H. 3, S. 523–548, S. 525.
70 Vgl. Woolf: The Voyage Out, S. 75.
71 Vgl. Friedman: Spatialization, S. 125.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

tems mehr vornehmen können, dass Subversion gegen gesellschaftliche Normen im Unbewussten bereits stattfindet und dass das Scheitern der Protagonistin in ihrer Rolle als bürgerliche Ehefrau begonnen hat. Die sukzessiv *queere* Denkweise Rachels ist nicht mehr vereinbar mit den binären Normen der britischen Gesellschaft.

Mit dieser Durchkreuzung von klassischen Erzählmustern, die klare Kategorien ziehen und einer linearen, an Gesellschaftsnormen orientierten Entwicklung der Charaktere folgen, deutet Woolf ihre non-binäre Denkweise bereits an, die in späteren Werken wie *Orlando* (1928) und *A Room of One's Own* (1929) prominent zum Ausdruck kommt. In *Orlando* entwirft Woolf eine an Sackville-West orientierte Transgender-Figur, die neben geschlechtlichen auch raumzeitliche Grenzen aushebt.[72] Mit ihrem Essay *A Room of One's Own*, der heute zu den meistrezipierten Texten der feministischen Bewegung gehört und in dem sich Woolf den Auswirkungen der Geschlechterdifferenz auf das künstlerische Schaffen von Frauen widmet, imaginiert Woolf ein Konzept des androgynen Denkens, das in der Fusion von männlichen und weiblichen Eigenschaften künstlerische Kreativität ermöglicht.[73] Indem Grenzen verschwimmen und Dichotomien fusionieren, wird bei Woolf das weibliche Subjekt als frei positioniert und eine neue Genderordnung erdacht.[74] In *The Voyage Out* gibt es anfänglich auch diesen Befreiungsprozess, in Gang gesetzt über die Reisebewegung.

Freies Reisen und neue Sichtweisen

Die Ausreise aus England wird von den Leuten auf dem Schiff als abenteuerliche Befreiung, als »spirit of movement«[75] erlebt: »They were free of roads, free of mankind, and the same exhilaration at their freedom ran through them all«.[76] Sie blicken vom wegfahrenden Schiff auf London zu-

72 Vgl. Virginia Woolf: Orlando. A Biography, London 1928.
73 Vgl. Virginia Woolf: A Room of One's Own, London 1929.
74 Der Essay *A Room of One's Own* ist aus zwei Vorlesungen entstanden, die Woolf 1928 an den beiden Fraueninstituten Newnham und Girton in Cambridge gehalten hat. Gleich zu Beginn des Essays nimmt die Erzählinstanz explizit Bezug auf die kurz zuvor verstorbene Harrison und spürt deren geisterhafte Präsenz als bedeutsame Aura weiblichen Intellekts auf dem Campus: »could it be J – – H – – herself?« Vgl. Woolf: A Room of One's Own, S. 13.
75 Woolf: The Voyage Out, S. 13.
76 Ebd., S. 22.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

rück und erkennen kontrastiv zu ihrer eigenen Freiheit einen umgrenzten Hügel, der ›verbrannt und vernarbt‹[77] immer an derselben Stelle bleibt und in dem die Leute wie in Gefangenschaft leben.[78] Das Schiff wird zum Freiheitsmotiv für die Ausfahrt in die Welt. Bezeichnenderweise trägt es den Namen der griechischen Göttin der Freude *Euphrosyne*[79] und wird als Schiff mit Eigenleben beschrieben: »as a ship she had a life of her own«.[80] Das Schiff der Überfahrt wird zum Sinnbild für ›seltsame Vertraulichkeiten‹: »She became a ship passing in the night – an emblem of the loneliness of human life, an occasion for queer confidences and sudden appeals for sympathy«.[81]

Immer wieder werden Szenerien, Gefühle oder Personen mit dem Wort »queer« im Sinne von ›seltsam‹ beschrieben.[82] Die Mitfahrende Clarissa Dalloway hält fest: »One does come across queer sorts as one travels«.[83] Die junge, unwissende Rachel, die ja während ihrer Reise zu einem vollständigen weiblichen Subjekt gemacht werden soll – »mak[e] a woman of her«,[84] wie ihr Vater Helen als Aufgabe mitgibt – scheint in der Anerkennung von patriarchalen Strukturen, denen man sich als Frau besser genussvoll unterwirft, und der Stärkung eines eigenen Willens sowie der Aufnahme andersartiger, anti-normativer Reize[85] hin und her geworfen zu

77 Vgl. ebd., S. 13: »a circumscribed mound, eternally burnt, eternally scarred«.
78 Vgl. ebd., S. 26.
79 Yılmaz verweist auf die Andeutung gesellschaftlicher Transformation durch den Namen, da Euphrosyne sich in der griechischen Sage als Mann verkleidet hat, um der Ehe zu entkommen. Vgl. Yılmaz: Virginia Woolf's *The Voyage Out*, S. 98–99.
80 Woolf: The Voyage Out, S. 27.
81 Ebd., S. 80.
82 Wenn Rachel sich in die musische Welt ihres Klaviers flüchtet, überkommt sie »a queer remote impersonal expression« (S. 50) von vollständiger Erfüllung; Menschen fühlen ›queer‹ zueinander (S. 96) oder haben eine ›queere‹ Sichtweise auf das Leben (S. 160). Angesichts der sengenden Hitze werden die Engländer:innen im brasilianischen Küstenort ›queer‹ und denken, sie würden bei längerem Aufenthalt wahnsinnig werden (S. 261; 318).
83 Ebd, S. 42.
84 Ebd. S. 79.
85 So wird Rachel einerseits vom dominanten und übergriffigen Richard Dalloway und seiner Frau Clarissa über die patriarchale Genderhierarchie belehrt, die Frauen angeblich natürlicherweise unterordnet und keinen Platz im politisch-öffentlichen Leben bietet (vgl. S. 44), andererseits legt Clarissa im Privatgespräch mit Rachel ihre soziale Etikette ab (was sich auf narrativer Ebene auch wieder in der Nennung des Vornamens zeigt) und deutet lesbisches Begehren und Flirtversuche an (vgl. S. 53).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

sein.[86] Das Ende der Schiffsfahrt bedeutet für Rachel schon »a complete change of perspective«.[87]

Angekommen im brasilianischen Santa Marina wird das Leitmotiv weiblicher Subjektwerdung verstärkt, indem Rachel Zugang zu literarischer Bildung bekommt. Immer wieder drücken ihr die anderen englischen Tourist:innen Klassiker der Literaturgeschichte in die Hand, an denen Rachel ihre Weltkenntnisse schulen soll. Als Inbegriff akademischer Hochbildung gilt es dabei, wenn man Griechisch beherrscht. So verfügen die meisten der männlichen Reisenden über Griechisch-Kenntnisse, während die britischen Frauen immer wieder den Wunsch äußern, Griechisch zu lernen.[88] »›But what's the use of reading if you don't read Greek?‹«,[89] fragt Onkel Ridley Rachel. Rachel soll in das kulturelle Selbstverständnis der britischen Gesellschaft eingeführt werden, die sich in der Folge einer europäischen Hochkultur sieht. Mit ihrer dezidierten wissenschaftlichen Hinwendung zur Archaik und deren ›primitiven‹ Ritualen hatte Harrison zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine feministische Ausrichtung der Archäologie begründet, die dem literarisch hoch stilisierten Kult der griechischen Antike und der Götter des Olymp widersprach. Als zentrale Figur der Cambridge Ritualists besaß sie zu dieser Zeit bereits einen großen Bekanntheitsgrad über die akademische Welt hinaus, über den sie auch Woolfs kulturelles Selbstbild geprägt haben dürfte. So präsentiert Woolf wie Harrison eine kritische Sicht auf die britische Bürgergesellschaft, die sich anhand der griechischen Kultur selbst sublimiert und in ihrer patriarchal-imperialistischen Prägung geschlechtliche wie kulturelle Andersheit unterdrückt.

Die Bücher, die Rachel sich von Helen auswählt, sind daher bezeichnenderweise keine griechischen Klassiker, sondern immer »modern books«.[90] Rachels Reifeprozess nimmt damit an Fahrt auf. Sie wird als selbstbewusster und lebhafter beschrieben und formt mehr und mehr ihre eigene Meinung zu den Dingen, die sie zum Teil auch offen äußert:[91] »She was conscious of emotions and powers which she had never suspected in herself«.[92] Dazu gehört auch, ganz in die fiktionale Welt der Bücher

86 Vgl. Yılmaz: Virginia Woolf's *The Voyage Out*, S. 101.
87 Woolf: The Voyage Out, S. 81.
88 Vgl. ebd., S. 14; S. 39.
89 Ebd., S. 159.
90 Ebd., S. 115.
91 Vgl. ebd., S. 89.
92 Ebd., S. 213.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

einzutauchen und dabei eine neue (wenn auch teilweise fiktive) Subjektposition einzunehmen.

Invertierte Subjekt/Objekt-Verhältnisse

Bei der Lektüre eines Dramas von Henrik Ibsen geht in Rachel eine Veränderung vor. Rachel kann nicht mehr zwischen ihrer realen Rolle und der der Heldin des Dramas unterscheiden:

> She was speaking partly as herself, and partly as the heroine of the play she had just read. The landscape outside, because she has seen nothing but print for the space of two hours, now appeared amazingly solid and clear, but although there were men on the hill washing the trunks of olive trees with a white liquid, for the moment she herself was the most vivid thing in it – an heroic statue in the middle of the foreground, dominating the view. Ibsen's plays always left her in that condition. She acted them for days at a time, greatly to Helen's amusement […]. But Helen was aware that it was not all acting, and that some sort of change was taking place in the human being. When Rachel became tired of the rigidity of her pose on the back of the chair, she turned round, slid comfortably down into it, and gazed out over the furniture through the window opposite which opened on the garden. (Her mind wandered away from Nora, but she went on thinking of things that the book suggested to her, of women and life).[93]

Trotz der Männer auf dem Hügel, die mit ›weißer Flüssigkeit‹ hantieren und somit ihrer Virilität in der Landschaft symbolisch Ausdruck verleihen, ist Rachel selbst das lebendigste Element in der Szenerie. Ihr Blick beherrscht alles; sie ist aktives, betrachtendes Subjekt. An dieser Stelle werden die Machtverhältnisse zwischen passivem, betrachtetem, weiblichem Objekt und aktivem, betrachtendem, männlichem Subjekt invertiert. Victoria Bilge Yılmaz stellt die Bedeutung des Blicks in *The Voyage Out* heraus. Männer wie Frauen schauen sich an und werden angeschaut. Die Frauen erlangen in ihren Blicken Kenntnisse über die äußere Welt und verlassen die ihnen zugewiesene innere Welt.[94] So begeben sich Helen und Rachel einmal auf Erkundungstour in die nähere Umgebung und beobachten die britische Kohorte im benachbarten Hotel durch ein Fenster. In ihrem Blick vereinen sich Abenteuerlust und aktive Handlungsmacht. Sie merken allerdings nicht, dass dabei auch sie von

93 Ebd., S. 114–5.
94 Vgl. Yılmaz: Virginia Woolf's *The Voyage Out*, S. 102.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

innen beobachtet werden.[95] Die neu gewonnene Hoheit über das aktive Sehen und den Bildungszugewinn Rachels verharrt im Spannungsfeld der weiterhin stattfindenden Abwertung durch andere, die ihr als junger Frau jegliche Selbstkenntnis absprechen.[96]

Wenn Rachel über den seltsamen Wandel ihrer Existenz staunt, »the unspeakable queerness of the fact that she should be sitting in an armchair, in the morning, in the middle of the world«,[97] deutet der stilistische Subtext bereits an, dass Rachels erhabene, zentrale Position im Lehnstuhl als Verkörperung männlicher Wissensmacht nicht von Dauer ist. Die Grenzen zwischen realer und fingierter Existenz lösen sich zunehmend auf, sodass sogar die Erzählinstanz ins Wanken gerät und assoziativ vor sich hin sinniert: »She was overcome with awe that things should exist at all….She forgot that she had any fingers to raise….The things that existed were so immense and so desolate….«.[98]

Fiktion vs. Realität

Mit dem Verlust des Sehens als aktiver Subjekthandlung über andere(s) beginnt Rachels Kontrollverlust. Sie kann nicht mehr zwischen Realität und Fantasie unterscheiden, ist von den gesellschaftlichen Ordnungskategorien entrückt und wird zusehends wahnhaft: »she walked without seeing. […] She did not see distinctly where she was going, the trees and the landscape appearing only as masses of green and blue […]; she stopped singing, and began saying things over again or saying things differently, or inventing things that might have been said«.[99] So läuft Rachel gedankenverloren und mit einer apathischen Geisteshaltung durch die Dunkelheit. Das Einzige, was sie in ihrem irrlichternden Gang stoppt, ist ein Baum, der ihren Weg plötzlich und wirksam unterbricht: »It was an ordinary tree, but to her it appeared so strange that it might have been the only tree in the world«.[100] Mit symbolischer Kraft vermag es dieser gewöhnliche Baum, ihren inneren Gedankenkreis zu durchbrechen und sie auf ihrem Irrweg wieder zu normieren. Da der Baum ihr in seiner

95 Vgl. Woolf: The Voyage Out, S. 123.
96 Vgl. ebd., S. 134.
97 Ebd., S. 116.
98 Ebd.
99 Ebd., S. 161.
100 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Gewöhnlichkeit so fremdartig erscheint, wird merklich, wie sehr sich ihre Vorstellungen von Normalität bzw. Geradlinigkeit und Verrücktheit bzw. Verlaufen verschoben haben.[101]

Auch der progressive Terence ist von diesem Kontrollverlust betroffen. Er äußert explizit seine Angst vor dem großen Freiheitsverlust, den die Ehe für ihn und vor allem Rachel bedeuten könnte.[102] Konfrontativ richtet er seine kritischen Beobachtungen zum Genderverhältnis an Rachel:

> I've often walked along the streets where people live all in a row, and one house is exactly like another house, and wondered what on earth the women were doing inside, he said. Just consider: it's the beginning of the twentieth century, and until a few years ago no woman had ever come out by herself and said things at all. There it was going on in the background, for all those thousands of years, this curious silent unrepresented life.[103]

Seitdem Terence offenkundig in Rachel verliebt ist, verschieben sich auch für ihn die Grenzen zwischen Träumerei und Realität. Auf einem nächtlichen Heimweg hüpft er enthusiastisch durch die Nacht und ruft seine Emotionen heraus. Nach einer Weile murmelt er wiederholend vor sich hin »Dreams and realities, dreams and realities, dreams and realities«.[104]

Durch die Verlobung treten neue Lebensumstände ein, die sich erdrückend auf das junge Paar auswirken. Auf die Frage von Helen, ob Rachel ihre Sicht auf das Leben verändert habe, antwortet Rachel nur müde: »›I don't remember,[…] I feel like a fish at the bottom of the sea‹«.[105] Dieses Gefühl, am Boden des Meeres zu sein – unerkannt, niedergedrückt, stumm – soll sich bei einem Ausflug der britischen Kohorte in den Urwald verstärken. Die räumliche Umgebung ist für die Besucher:innen unbekannt und fremdartig. Die knarrenden Geräusche des Waldes suggerieren dem Reisenden, so verkündet es die Erzählinstanz sentenziös, »that he is walking at the bottom of the sea«.[106] Dieses An-den-Grund-Gehen oder auch Zugrunde-Gehen der Reisenden sticht bei Rachel und Terence

101 Lucien Darjeun Meadows verweist auf die Bedeutung des Waldes als einem nichtlinearen, relationalen Transspezies-Gefüge, das die Subjekte ›queer‹ durch Zeit und Raum wandeln lässt, vgl. Meadows: Queer Ecology in the Forests of Virginia Woolf's *The Voyage Out*, in: Philia. Filosofia, Literatura & Arte 4 (2022), H. 1, S. 201–215.
102 Vgl. Woolf: The Voyage Out, S. 229.
103 Vgl. ebd.
104 Ebd., S. 174.
105 Ebd., S. 156.
106 Ebd., S. 257.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

hervor, die im Wald zusammen »at the bottom of the world« sitzen.[107] Die Parameter von Wirklichkeit und Fantasie verschieben sich erneut für das Paar, das abgeschieden von der Gruppe den Gesprächen folgt und dabei Fetzen über »art, emotion, truth, reality«[108] aufschnappt. Was ist Realität und wo beginnt die Kunst? Terence und Rachel wissen nicht mehr, was Wahrheit und was Kunst ist. Obwohl sie sich immer wieder vergewissern, dass sie sich lieben und glücklich sind, fragen sie sich: »but why was it so painful being in love, why was there so much pain in happiness?«[109]

Mit der Etablierung ihrer Beziehung und dem einhergehenden Eintritt in einen bürgerlichen Lebensalltag geraten auch die Rollenverteilungen stärker ins Visier, denen sich beide trotz ihrer emanzipierten Haltung nicht widersetzen. So geht Rachel den administrativen Pflichten einer Verlobten nach und schreibt Briefe an die Verwandtschaft, während Terence im Lehnstuhl sitzt und einen Roman über Gender-Ungerechtigkeiten in der Ehe liest. Rachel fragt sich angesichts der Kluft zwischen der äußeren Welt und ihren Briefen: »Would there ever be a time when the world was one and indivisible?«[110] Die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum verschieben sich in Rachels Imagination einer autonomen Existenz.[111] »›I hate these divisions, don't you, Terence?‹«[112] Rachel fühlt sich eingeengt und will mehr als die Liebe eines Menschen, sie erträumt sich grenzenlose Freiheit im Meer und im Himmel.[113] Im Zuge der Teenachmittage bei den älteren Damen der englischen Gesellschaft, zu denen die beiden nun verpflichtet sind, fühlt sich Rachel körperlich schlechter: »she found that her heat and discomfort had put a gulf between her world and the ordinary world which she could not bridge«.[114] Mit starken Kopfschmerzen und Fieber liegt sie im Bett und sieht die äußere Welt immer mehr von sich entschwinden. Im Fieber fühlt sie sich wie zuvor proleptisch angedeutet, als würde sie »at the bottom of the sea«[115] liegen.

---

107 Ebd., S. 262.
108 Ebd.
109 Ebd., S. 271.
110 Ebd., S. 280.
111 Vgl. Yılmaz: Virginia Woolf's *The Voyage Out,* S. 98.
112 Woolf: The Voyage Out, S. 286.
113 Vgl. ebd., S. 287.
114 Ebd., S. 312.
115 Ebd., S. 323.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Rachel und Terence können beide den psychischen und physischen Niedergang Rachels nicht aufhalten: »Rachel had passed beyond her guardianship«,[116] hält die Erzählinstanz fest. Schließlich stirbt Rachel nach Wochen des hitzigen Fiebers. Obwohl das Paar sich liebte, stellt ihr Tod den einzigen Ausweg aus den drohenden Beschränkungen der Ehe dar. Ihre Entwicklung zu einem autonomen, frei denkenden und fühlenden Subjekt ist mit der Verlobung gestoppt worden, sodass ihre ›Fahrt hinaus‹ nur metaphysisch in der Transzendenz vollendet werden kann. Ein unmittelbar auf ihren Tod folgender Sturm fegt durch die offenen Fenster und zieht die Luft auf das Meer hinaus, sodass die Luft wieder klar und der Himmel tiefblau ist. Kontrastiv zu Rachels Position »at the bottom of the sea« heißt es nun: »the shape of the earth was visible at the bottom of the air, enormous, dark, and solid«.[117] Auf dem Grund der Luft scheinen die Dinge wieder geerdet und die Gesellschaft kann ihren geordneten Alltagsmustern nachgehen. So sieht auch Hite Rachels »downfall« als Signal dafür, dass Rachel in der sozialen Weltordnung nur eine erwachsene Frau werden kann, indem sie ihre Identität aufgibt.[118] Das inhaltliche Freiheitsmotiv, das mit einer physischen Ausreise beginnt und mit der metaphysischen Ausfahrt des weiblichen Subjekts endet, zeigt, dass eine autonome weibliche Existenz in der patriarchalen, dualistischen Gesellschaftsordnung nicht möglich ist. Diese Existenz ist so stark genderspezifisch kodiert und binär abgegrenzt, dass sie nach Woolfs Verständnis für Frauen der zeitgenössischen englischen Gesellschaft nur Unterdrückung und Entsubjektivierung bedeuten kann. Für Woolf ist eine freie Entfaltung des Subjekts und ein kreativer Selbstausdruck nur möglich, indem männliche und weibliche Gesellschaftskodes zusammengedacht werden – wie sie in ihrem späteren Werk explizit werden lässt.[119] In *The Voyage Out* bleibt die Überwindung konstruierter Grenzen der Heldin versagt. Die Unsicherheit, wie in einer hierarchisierten Welt zu sprechen, zu denken und zu fühlen ist, wird auch stilistisch deutlich, wenn die heterodiegetische Erzählfigur immer wieder politisch-ethische Unbestimmtheiten und Revisionen artikuliert. Mit dieser »tonal ambiguity«[120] präsentiert der Text

116 Ebd., S. 272.
117 Ebd., S. 354.
118 Vgl. Hite: The Public Woman, S. 542.
119 Vgl. Woolf: A Room of One's Own.
120 Hite: The Public Woman, S. 543.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

erste modernistische Erzähltechniken im Genre der fiktionalen Reiseliteratur, welche den englischen Reisebericht nachhaltig prägen.

Vita Sackville-Wests modernistische Reiseerzählung

Anhand einer kurzen Betrachtung des Reisetextes *Passenger to Teheran* (1926) von Vita Sackville-West soll abschließend zusammengefasst werden, wie sich in der langsam endenden Epoche der Londoner Moderne modernistische Erzählformen im Genre der Reiseliteratur etablieren. Wie Manfred Pfister schreibt, ist der Dialog zwischen modernistischer Literatur und Reiseliteratur in den 1920er und 30er Jahren selten, da das »old-fashioned genre of the travelogue«[121] sich zunächst nicht mit den modernistischen Erzählformen vereinen ließ. Für Joyce Kelley ist *Passenger to Teheran* dennoch »essentially modernist in nature, moving away from the limitations of literary realism by exploring the landscapes of the mind«.[122]

Die innere Selbstbeleuchtung angesichts des Fremden ist Leitmotiv der Geschichte. Wie der Titel bereits ankündigt, steht die Erfahrungswelt des reisenden Ichs im Fokus. Sackville-West reiste 1926 in den Iran, um ihren Ehemann Harold Nicholson zu besuchen, der als englischer Diplomat in Teheran diente. Ihr Reiseweg ging auf beschwerlichen Routen über Ägypten und Indien, bis sie schließlich über den Persischen Golf in den Irak und von dort über die Berge nach Teheran kam. Sie kehrte auf dem gleichen Umweg nach Europa zurück und passierte dort das neu-kommunistische Russland und Polen inmitten der Revolution.

Sackville-West präsentiert in ihrem Text eine Wechselwirkung von Identität und Alterität, über die sich zwei narrative Merkmale entwickeln: ein emotionaler Modus der Reiseerfahrung, bei dem über die visuell-sinnliche Wahrnehmung theoretische Annäherungen an das Fremde abgelehnt werden; ein subjektiver Modus der Reiseerfahrung, bei dem das Ich persönliche Veränderungen der Geisteshaltung schildert und sich immer wieder selbst reflektiert. Für beide Modi ist es unabdingbar, die Reise selbst getätigt zu haben und sich von den persönlichen Sinneseindrücken

121 Pfister: Robert Byron, S. 464.

122 Joyce Kelley: »Nooks and Corners Which I Enjoy Exploring«: Investigating the Relationship between Vita Sackville-West's Travel Narratives and Woolf's Writing, in: Southword/Helen, Sparks/Elisa Kay (Hrsg.): Woolf and the Art of Exploration. Selected Papers from the Fifteenth International Conference on Virginia Woolf, Clemson (South Carolina) 2006, S. 140–149, S. 147.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

vor Ort überwältigt haben zu lassen. Damit zeigt der Text Einflüsse der ästhetischen Umbrüche und wissenschaftlichen Neuerungen, wie sie bei Harrison und Woolf herausgearbeitet wurden. Mit der Hochwertung der emotionalen, visuell-sinnlichen Reiseerfahrung und der Selbstreflexivität des Ichs, das eine nach innen und nach außen gerichtete Haltung des Sehens etabliert, entwickeln sich zwei neue Erzählpositionen für das Genre der Reiseliteratur, die dem reisenden Ich eine vollständige innere Befreiung ermöglichen.

Emotional-visuelle Reiseerfahrung

Gleich in der Einleitung grenzt sich die Erzählinstanz von den gängigen Reisebüchern ab, in denen informative und vermeintlich objektive Gegebenheiten über ferne Länder und Kulturen geschildert werden: Reisen sei keine Tätigkeit von intellektuellem Interesse, sondern es gehe um das persönlich Erlebte des:r Reisenden.[123] Der Bericht über eine Reise sollte daher offenkundig geschrieben sein, »reflecting the weaknesses, the predilections, even the sentimentalities, of the writer«.[124] Die Erzählerin klassifiziert ihren Bericht direkt zu Beginn als subjektive Schilderung einer singulären Reiseerfahrung. Sie wendet sich dem Emotional-Irrationalen, der »inward exploration«,[125] zu und etabliert zunehmend einen anti-theoretischen Modus, der sich deutlich vom rationalistisch-patriarchalen Prinzip abgrenzt. Noch am Anfang ihrer Reiseroute hält sie fest: »It seemed to me that, since I had embarked on this journey, I had shed everything but the primitive pleasures of sensation«.[126]

Für die Erzählerin ist das Reisen als »the most private of pleasures«[127] eine hoch subjektive, schwer zu teilende Erfahrung, die immer nur zeitversetzt nachempfunden werden kann. Bezeichnend für diese Art der modernistischen Reiseerzählung ist, keine biografischen Informationen zu liefern – die Hintergründe einer Reise spielen keine Rolle. So lässt Sackville-West ihr autofiktionales Ich an keiner Stelle erwähnen, dass sie ihren Ehemann in Teheran besucht und dies somit der Zielpunkt der

123 Vita Sackville-West: Passenger to Teheran, London 1991 [1926], S. 12.
124 Ebd., S. 15.
125 Kelley: Nooks and Corners, S. 140.
126 Sackville-West: Passenger, S. 28.
127 Ebd., S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Reise ist. Der unmittelbare, emotionale Sinneseindruck angesichts der fernen Landschaften und die individuelle Veränderung des Selbst in diesem singulären Reisemoment ist das Einzige, was zählt und was erzählt werden soll. Es ist eine affektbasierte Art des Erzählens, bei der ein Vorher oder Nachher keine Bedeutung trägt. Ein wichtiger Punkt in der Absage an objektiv-informative Reiseberichte ist die Beschränktheit der Sprache, die den multiplen Sinneseindrücken der Reise nicht gerecht werden kann. Das Fühlen und insbesondere das Sehen seien als unmittelbare Wahrnehmungsmodi essentiell bei der Reiseerfahrung.[128] Immer wieder betont die Erzählerin die Bedeutung der visuellen Reiseerfahrung, die sich direkt auf die psychisch-geistige Erfahrung auswirke.[129] Sie schreibt, dass sie sich an die Reise durch Indien nur noch bruchstückhaft erinnern kann. Wie durch das Loch einer Maske habe sie dort einzelne Ausschnitte wahrgenommen, die sie als mosaikhafte Bilder beschreibt: »I see the sticks of the drivers rising and falling on the grey […]; I see the horned heads turning […]; I see the glittering river below […] Then I see a long road at twilight […]. Then I see a red city straggling over a hill«.[130] Das Sehen wird hier zur anaphorisch gereihten Grundformel eines wahrhaftigen Reiseberichts – es wird nur das wiedergegeben, was *wirklich* gesehen wurde, und wenn dies auch nur zusammenhangslose Einzelbeobachtungen sind. Deutlich zeigt sich an diesem impressionistischen Erzählstil die Prägung durch modernistische Literatur der 1920er Jahre, wie sie auch Virginia Woolf u.a. mit ihrem Roman *Mrs. Dalloway* (1925) und den darin entwickelten Techniken des Bewusstseinsstroms und der assoziativen Momentaufnahme beeinflusst hat. Sackville-West überführt mit der Schilderung spontaner Sinneseindrücke und assoziativer Empfindungen des Augenblicks diese Stilmittel in den Reisebericht.

Einen ähnlichen Stil der asyndetischen Reihung wählt Sackville-West, wenn sie ihre Erzählerin emotional besonders erregende Situationen schildern lässt. Als diese in Bagdad endlich auf die Reiseschriftstellerin und Arabistin Gertrude Bell trifft, werden die Sätze elliptisch: »Then: a door in the blank wall, a jerky stop, a creaking of hinges, a broadly smiling servant, a rush of dogs, a vista of garden path edged with carnations in pots, a little verandah and a little low house at the end of the path, an

128 Ebd., S. 12.
129 Vgl. ebd., S. 27.
130 Ebd., S. 35.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

English voice – Gertrude Bell«.[131] Die emotionale Sinneswahrnehmung bestimmt hier den Erzählton, bei dem die Erzählfigur nur noch Impressionen hervorstottern kann, ohne syntaktisch vollständige Sätze zu bilden. Diese Form des assoziativen Erzählmodus gibt die persönliche Bewegtheit der Erzählfigur angesichts der Ehrfurcht vor Bell als visuelle Narration stilistisch wieder und legt eine Emphase auf die sinnlich-visuelle Erfahrung.

Die Bedeutsamkeit des Augenzeugenberichts für eine wahrhaftige Reiseerfahrung wird herausgestellt, wenn das reisende Ich bemerkt, dass auf die vorherigen Aussagen von englischen Reisenden in Persien kein Verlass sei. Alle Leute würden auf unterschiedliche Art ihre Umgebung wahrnehmen, und so habe ihr niemand von den intelligenten Leuten in England von der Schönheit des Landes erzählt, sondern immer nur die Beschwernisse der Reise erwähnt.[132] Die gute Sache sei daran aber, dass sie Persien gänzlich unvoreingenommen betreten und selbst schauen könne. Die Erzählerin schärft ihre Empfindungen und vertraut der eigenen visuellen Wahrnehmung am meisten. Eine kontinuierliche Beobachtung sei wichtig, um sich den neuen Bedingungen der Umgebung zu widmen.[133] Diejenigen, die das Land allzu schnell als düster abwerteten, hätten nicht wirklich hingesehen. Mit dem genauen Sehen von Fremdheit geht für die Erzählerin auch ein Sehen des Eigenen einher: »It is necessary to look towards the distance, and then into the few square yards immediately beneath the foot; to be at one and the same time long-sighted and near-sighted«.[134] In dieser Passage zeigt sich der Einfluss der u.a. durch Harrison neu aufgestellten ethnologischen Anthropologie und ihrer ethnografischen Beschreibungsmethoden des kulturell Fremden. Statt allzu schnelle Urteile über das Fremde zu fällen nimmt die Erzählerin eine ethnografische Perspektive ein, die über einen ganzheitlichen Modus der Reiseerfahrung wechselnd in Nah- und Fernsicht auf die Alterität blickt, sich die Komplexität der fremden Kultur vergegenwärtigt und immer wieder die eigene Kulturprägung und Haltung beim Reisen reflektiert.

131 Ebd., S. 41.
132 Vgl. ebd., S. 48–49.
133 Vgl. ebd., S. 64.
134 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Selbstreflexivität des reisenden Ichs

Sackville-Wests Erzählerin zeigt bei ihren Reisebeschreibungen ein hohes Maß an Selbstreflexivität, mit der über das Schreiben über Alterität nachgedacht wird und immer wieder der eigene Blick kritisch hinterfragt wird. Die Erzählerin ärgert sich über die Haltung der in Persien lebenden Europäer:innen, die mit geschlossenen Augen durch die Straßen laufen und sich meist nur verächtlich über die Lebenssituation vor Ort äußern. Sie würden so tun, als lebten sie immer noch in Europa und verweigern dabei jede Form der Teilhabe an der lokalen Kultur. Die Reisende selbst kann diese ignorante Haltung nicht nachvollziehen: »For, personally, I prefer the bazaars to the drawing-rooms; not that I cherish any idea that I am seeing ›the life of the people‹; no foreigner can ever do that, although some talk a great deal of nonsense about it; but I like to look«.[135] Hier wird selbstreflexiv festgehalten, dass ein vollständiges *Going Native* nicht möglich ist, aber der Kulturaustausch dennoch zu befürworten ist, und zwar durch aufmerksames Umsehen und Beobachten. Jedes Land würde andere Gaben bereithalten, und wenn man erst einmal die vorgefassten Meinungen abgelegt habe, könne man das Land mit befreiten, neuen Augen sehen.[136] Die Erzählfigur vermutet bei vielen Reisetexten den verzweifelten Versuch der Autor:innen, ihre gelungene Integration in eine fremde Kultur zu präsentieren, indem man sich nur allzu sehr als ortskundig und begeistert inszeniert. Sofort reflektiert das Ich über seine eigene Haltung vor Ort und äußert die Sorge, über die Vorliebe für die lokalen Basare in eine ähnliche Falle der fadenscheinigen Integration zu tappen. Zuhause würde sie sich vermutlich über die Ausländer:innen wundern, die enthusiastisch über den Smithfield-Markt redeten.[137]

Die eigene, nicht abzulegende Position der Fremdheit wird bei der Betrachtung der persischen Gesellschaft mitgedacht. Die Erzählerin imaginiert in die Menschen vor Ort Gefahrenpotenzial hinein und erkennt sogleich, dass diese Gedanken sicher eine Auswirkung »of one's own strangeness«[138] und die Menschen nicht wirklich bedrohlich seien. Die Reisende betrachtet in Persien die Einfachheit des Lebens und erkennt selbstreflexiv den einseitigen Blick, den sie auf Land und Leute hat: »And

135 Ebd., S. 71.
136 Ebd.
137 Vgl. ebd., S. 74.
138 Ebd., S. 73.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

since I was determined to go through Persia with an eye to outward appearances only, ignoring the physical disease and political corruption which were not my province and which I could do nothing to alleviate, to my fancy it *was* ideal, though that might be a shallow way of looking at it«.[139] Reduktionistische Kulturbetrachtung und der oberflächliche Blick auf das Fremde werden hier kritisch beleuchtet, auch bei sich selbst. Die Erzählerin moniert damit ein konventionelles Motiv der Kulturverklärung in Reisetexten, das exotistisch das vermeintlich ›einfache‹ Leben fremder Kulturen bewundert und dabei oftmals der Selbstinszenierung als westlich überlegen und zugleich kulturoffen dient.

So reflektiert das Ich auf seiner Rückreise nochmal abschließend die Bewertungsnarrative westlicher Literatur über das Fremde und erkennt, dass es anmaßend sei, eine Gegend abzuurteilen, ohne die politischen und historischen Hintergründe genauer zu kennen.[140] In Moskau vermag die Reisende kein wirkliches Urteil über die Verhältnisse vor Ort zu treffen und will es sich doch nicht nehmen lassen, aus der eigenen Wahrnehmung unter Vorbehalt der Subjektivität zu erzählen. Sie nimmt die Stadt als unterdrückt wahr und sieht die Atmosphäre als sehr bedrückend an, und dennoch: »And yet, again, I do not know. Possibly the judgement is warped from the start because one instinctively applies the ordinary standards of Western Europe to this country«.[141]

Für Kelley kombiniert *Passenger to Teheran* neue Ausdrucksformen mit neuen Motiven der Reiseerzählung. Das Hauptthema der Reise bietet nach Kelley die Möglichkeit, über die Art der freien Bewegung und Beobachtung Freiheit auszudrücken.[142] So beschreibt auch die Reisende in Sackville-Wests Text wiederkehrend ihren »sense of freedom« in der wilden, einsamen Landschaft Persiens, womit ein »clearing of the spirit« einhergeht.[143] Angesichts der unbegrenzten räumlichen Weite erfüllt sie eine »extraordinary elation«.[144] Denkt die Reisende an die Menschenmassen in Europa zurück, fühlt sie sich, als würde sie unter dem Druck ersticken: »The crowds of Europe suddenly rushed at me, overwhelmed me; I was drowning under the pressure, when they cleared away, and I was

139 Ebd., S. 82–83.
140 Ebd., S. 122.
141 Ebd.
142 Vgl. Kelley: Nooks and Corners, S. 141.
143 Sackville-West: Passenger, S. 78.
144 Ebd., S. 51.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

left, breathing, with space all round me, and a serenity that looked down from the peaks on to the great bowl of the plain«.[145] Frei atmend bleibt das erzählende Ich zurück und entwickelt bei dem weiten Raumgefühl um sich herum eine tiefe Gelassenheit. Immer wieder wird die Weite des Horizonts erwähnt, wie sich der Geist dabei entfaltet und die Form des Denkens verändert.[146] In dieser neuen Sichtweise schreibt sich das Selbst seine Identität in Wechselwirkung mit der Alterität neu. Es wird von allen alten Denkmustern verlassen und sieht alte Ideen mit neuen Augen; das Herz ist erneuert.[147]

Mit dieser Verwobenheit des inhaltlichen Motivs von Freiheit und des frei schwebenden, assoziativ-emotionalen Stils ist *Passenger to Teheran* als ein Text einzuordnen, der die Erzähltechniken der Moderne auf die Reiseliteratur überträgt und sie damit etabliert. Wie Pfister schreibt, reflektiere modernistische Reiseliteratur im besten Fall »both the crisis of travelling and of travel writing as media of understanding oneself and the other, one's own culture and the culture of the Other«.[148] Für Pfister brachten die seit der Jahrhundertwende zunehmenden Publikationen der Reisetexte von Frauen semantische Veränderungen der Reiseliteratur mit sich, die sich in neuen Leitmotiven und Topoi zeigten. Die männlich geprägte Erzähltradition von Abenteuerausfahrt und Wissensreichtum werde erweitert durch stärker emotional orientierte Reisebeschreibungen einer weiblichen Erzählperspektive.[149] Dem ist entgegenzuhalten, dass die neue Art der Reiseerzählung, die auf den subjektiv-emotionalen und selbstreflexiven Erfahrungsmodus setzt, nicht in einem essentialistischen Sinne als spezifisch ›weibliche‹ Schreibart zu klassifizieren ist. Vielmehr zeigt sich darin eine Anknüpfung an wissenschaftliche und literarische Stilformen der Moderne, die dualistischen Welteinteilungen widerstreben und stattdessen die Wechselwirkungen und Fusionen von binären Kategorien suchen. Auch die reziproke Durchdringung von Reiseliteratur und der sich wandelnden ethnologischen Forschung ist an Sackville-Wests Text zu beobachten und zeigt eine Verschmelzung der Sphären von Wissenschaft und Kunst. So präsentiert *Passenger to Teheran* neben dem Einfluss moder-

145 Ebd., S. 50.
146 Vgl. ebd., S. 51.
147 Vgl. ebd., S. 63.
148 Pfister: Robert Byron, S. 467.
149 Vgl. ebd., S. 471.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

nistischer Erzählformen auch deutlich den Einfluss neuer kulturkritischer Erkenntnisse der ethnologischen Forschung.

Schlussfolgerung

Mit der Betrachtung von Jane Ellen Harrison, Virginia Woolf und Vita Sackville-West wurden drei Personen untersucht, die in ihrem wissenschaftlichen wie literarischen Schaffen die Machtverhältnisse umkehrten und mit sozialen oder ästhetischen Konventionen brachen. Im Falle Harrisons galt es herauszustellen, wie sich das wissenschaftliche Feld der Anthropologie um 1900 wandelte, indem die tatsächliche Reise zum Forschungsfeld und die empirische Arbeit bedeutsam wurden. Harrison hat anhand ihrer archäologischen Funde eine matrilineare Götterordnung der Zeit vor den Göttern des Olymp nachgewiesen und implizit empirische Untersuchungen vor die literarischen Überhöhungen der griechischen Mythologie gestellt. Anhand fusionierter Gestalten von Gottheiten (als Mensch/Tier oder Mutter/Tochter) dekonstruierte sie Dualismen und stärkte die Position von divergenten Weiblichkeiten. Damit widersprach sie den kanonischen Hochwertungen der griechischen Antike durch Literatur und Wissenschaft und dem damit einhergehenden erhöhten kulturellen Selbstbild der britisch-patriarchalen Elite.

Virginia Woolfs Werk zeigt deutlich Einflüsse dieses kritischen Blicks auf die Genderordnung der britischen Gesellschaft und dieser Umdeutung kultureller Selbst- und Fremdbetrachtungen. In ihrem Roman *The Voyage Out* widmet sie sich dem Thema weiblicher Subjektwerdung auf Reisen und verknüpft die räumliche Transgression mit Motiven der Freiheit und der Erlangung neuer, ungewohnter Sichtweisen. Auch hier werden wie bei Harrison machtvolle Hierarchien wie die zwischen passivem Objekt und aktivem Subjekt bzw. zwischen patriarchaler und matriarchaler Gesellschaftsordnung umgekehrt. Für die Protagonistin beginnt mit der Grenzverschiebung eine hoffnungsvolle Entwicklung zu einem *queer* denkenden, autonomen weiblichen Subjekt. Über stilistische Ambivalenzen in der Narration wird jedoch bald klar, dass der Protagonistin die Überschreitung soziokultureller Normen und konstruierter Grenzen innerhalb der männlich dominierten britischen Gesellschaftsordnung nicht gelingen kann. Ihre Entwicklung zu einer autonomen weiblichen Existenz kann sich nur durch den metaphysischen Austritt aus der irdischen Welt und deren dualistischer Ordnung vollziehen.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Entgegen der gescheiterten Freiheitsbewegung angesichts der binärhierarchisierten Welt in Woolfs Roman erlangt das reisende Ich in Vita Sackville-Wests späterem Text *Passenger to Teheran* inmitten der fremden, persischen Landschaft vollständige innere Befreiung. Auch hier sind indirekt Einflüsse von Harrisons akademischem Werk merkbar, wie die Bedeutung des real-empirischen Fremderkundens für authentische Kulturbeschreibungen sowie die Reziprozität und Fusion von Binaritäten. Sackville-Wests Erzählerin gelingt es, duale Kategorien wechselwirkend aufeinander zu beziehen, wie etwa Alterität und Identität bzw. die Sicht nach außen und die Sicht nach innen. Mit dem neuen emotional-subjektiven und visuellen Modus der Reiseerfahrung erreicht die Erzählerin eine Haltung der kulturellen Selbstreflexion, die bis dato in der sachlich-informativen Reiseliteratur kaum etabliert war.[150] Der Text ist neben dem Einfluss der ethnologischen Anthropologie in der Sicht auf das Fremde deutlich von Woolfs Erzählstil und der modernistischen Literatur geprägt. Dies zeigt sich vor allem im impressionistischen Erzählstil, der die sinnliche Wahrnehmung des einzelnen Augenblicks als Ausdruck emotionaler, subjektiver Reiseerfahrung stärkt.

Alle drei Autorinnen offenbaren in ihren Schriften, wie räumliche Transgressionen mit der Überschreitung soziokultureller Normen koalieren und wie dadurch eine *queere* Durchkreuzung dualer Kategorien vorgenommen wird. In der Verwischung von Binaritäten wie eigen/fremd, normiert/verrückt, männlich/weiblich, emotional/rational, matrilinear/patrilinear, menschlich/nicht-menschlich, real/fiktiv, subjektiv/objektiv oder aktiv/passiv wird künstlerisch und akademisch eine neue Welt imaginiert, in der gesellschaftliche Machtverhältnisse umgeordnet sind und weibliche Subjektpositionen befreit und autonom leben – wenn auch nur zeitweilig oder an außerweltlichen Orten.

---

150 Trotz dieser selbstreflexiven Haltung, dass Fremdes nicht nach eigenen Maßstäben abgeurteilt werden sollte, zeigen Sackville-Wests Text und Woolfs Roman auch deutlich Züge einer kulturrassistischen Prägung ihrer Zeit. So beschreibt die Erzählerin in *Passenger to Teheran* Menschen, die sie unterwegs trifft und mit denen sie kein Wort wechselt, teilweise infantilisierend als kindlich und ungebildet, teilweise herabsetzend als erbärmlich und unzivilisiert. Auch Woolfs Text zeugt von einer ignoranten Haltung dem Fremden gegenüber. Die native Bevölkerung Santa Marinas wird kaum und wenn, dann nur als unbestimmte, anonyme Masse beschrieben, die der narrativen Figurenausgestaltung des englischen Personals dient. Bei beiden Autorinnen zeigt sich, dass sie zwar bei der eigenen Gesellschaft hierarchische Ordnungen hinterfragen, aber selbst kaum mit außereuropäischen Kulturen in Kontakt kamen und zum Teil vom imperialistischen Selbstverständnis Englands geprägt waren.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Literaturverzeichnis

Ahmed, Sara: Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others, Durham 2006.

Carpentier, Martha C.: Ritual, Myth, and the Modernist Text. The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot, and Woolf, Amsterdam 1998.

Degele, Nina: Gender, Queer Studies. Eine Einführung, Paderborn 2008.

Friedman, Susan Stanford: Spatialization, Narrative Theory, and Virginia Woolf's *The Voyage Out*, in: Mezei/Kathy (Hrsg.): Ambiguous Discourse. Feminist Narratology & British Women Writers, Chapel Hill, NC et al. 1996, S. 109–136.

Harrison, Jane Ellen (Hrsg.): Mythology and Monuments of Ancient Athens, London 1890.

Harrison, Jane Ellen: Prolegomena to the Study of Greek Religion, 2. Aufl., Cambridge 1908 [1903].

Harrison, Jane Ellen: Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion, Cambridge 1912.

Harrison, Jane Ellen: Ancient Art and Ritual, New York/London 1913.

Hite, Molly: The Public Woman and the Modernist Turn: Virginia Woolf's *The Voyage Out* and Elizabeth Robins's *My Little Sister*, in: Modernism/modernity 17 (2010), H. 3, S. 523–548.

Keller, Andreas/Siebers, Winfried: Einführung in die Reiseliteratur, Darmstadt 2017.

Kelley, Joyce: »Nooks and Corners Which I Enjoy Exploring«: Investigating the Relationship between Vita Sackville-West's Travel Narratives and Woolf's Writing, in: Southword/Helen, Sparks/Elisa Kay (Hrsg.): Woolf and the Art of Exploration. Selected Papers from the Fifteenth International Conference on Virginia Woolf, Clemson (South Carolina) 2006, S. 140–149.

Meadows, Lucien Darjeun: Queer Ecology in the Forests of Virginia Woolf's *The Voyage Out*, in: Philia. Filosofia, Literatura & Arte 4 (2022), H. 1, S. 201–215.

Peacock, Sandra J.: Jane Ellen Harrison. The Mask and the Self, New Haven et al. 1988.

Pfister, Manfred: Robert Byron and the Modernisation of Travel Writing, in: Poetica 31 (1999), H. 3-4, S. 462–487.

Sackville-West, Vita: Passenger to Teheran, London 1991 [1926].

Wade, Francesca: Square Haunting. Five Women, Freedom and London Between the Wars, London 2020.

Woolf, Virginia: The Voyage Out, hrsg. v. C. Ruth Miller und Lawrence Miller, Cambridge (MA) 1995 [1915].

Woolf, Virginia: Mrs. Dalloway, London 1925.

Woolf, Virginia: Orlando. A Biography, London 1928.

Woolf, Virginia: A Room of One's Own, London 1929.

Yılmaz, Victoria Bilge: Virginia Woolf's *The Voyage Out*. Carnivalization of Gender Spaces, in: Journal of Narrative and Language Studies, 9 (2021), H. 16, S. 96–105.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Esther K. Bauer

Gender Trouble in Anton Räderscheidts Kunstwerken des Magischen Realismus

Anton Räderscheidts (1892-1970) Werke aus den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen bezeugen sein großes Interesse an den Veränderungen der Geschlechterbeziehungen und an den öffentlichen Debatten zu diesem Thema. Seine magisch-realistischen Bilder präsentieren aber nicht nur gängige Sichtweisen auf die Entwicklung der Geschlechterrollen und deren Auswirkung auf heterosexuelle Paarbeziehungen. Vielmehr bieten sie kritische, pointierte und gelegentlich ironische Auseinandersetzungen mit den veränderten männlichen und weiblichen Rollen und der damit verbundenen weitverbreiteten Furcht vor einer Schwächung der patriarchalen Ordnung. Eine Verortung von Räderscheidts Bildern im zeitgenössischen Genderdiskurs und Kunstschaffen sowie in der bildenden Kunst der Moderne jenseits der 1920er Jahre belegt, dass er sich mit seinen Figuren und Sujets in die öffentlichen Debatten einmischte, indem er zentrale Ideen visualisierte, diese dann aber oft in radikaler Weise subvertierte. Während der Weimarer Republik gelangte er in seinem Werk zu einer immer stärkeren Auflösung des Geschlechterdualismus, die in *Selbstbildnis* (1928; Museé d'Art Moderne de la Ville de Paris) kulminiert.

Bei Räderscheidts piktorialer Erforschung der Geschlechterverhältnisse steht der Körper, nackt oder bekleidet, im Zentrum. Dies entspricht dem zeitgenössischen Diskurs, in dem die Biologie des menschlichen Körpers eine zentrale Rolle in der Begründung der männlichen und weiblichen Bilder spielte. Auch die Theorien der jungen, aber einflussreichen Psychoanalyse bezogen sich oft auf den Geschlechterdualismus und beriefen sich auf körperliche Unterschiede. Man erwartete, dass der Blick auf den Körper Aufschluss über Geschlecht und Geschlechtsidentität einer Person gab. Für Sigmund Freud waren »Wißtrieb«, »Schaulust«[1] und Sexualität eng miteinander verknüpft, und laut Peter Brooks wird dieser Zusammenhang im begehrenden Blick auf den erotisierten Körper ausgespielt.[2]

1 Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: Alexander Mitscherlich et al. (Hrsg.): Studienausgabe, Bd. 5: Sexualleben, Frankfurt a.M. 1972, S. 100.

2 Peter Brooks: The body in the field of vision, in: Paragraph 14 (1991), S. 55.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Das Bedürfnis nach Wissen ist folglich erotisiert, und das Begehren ist immer auch ein Wunsch, mehr über das begehrte Objekt zu erfahren. Mit seinen Werken lotet Räderscheidt aus, wie der Gegensatz von Ver- und Enthüllung und der Kontext, in dem dies geschieht, den Blick auf den Körper beeinflussen und wie selbst der nackte Körper zum Ort der Verschleierung werden kann. So gelingt es ihm, nicht nur eine Gender-bestimmte visuelle Dynamik in seinen Bildern darzustellen, sondern auch die Betrachter:innen in dieses Wechselspiel der Blicke hineinzuziehen und sie so zu zwingen, ihre eigenen Überzeugungen kritisch zu hinterfragen.

Anton Räderscheidt, Magischer Realismus und die Beziehungen der Geschlechter zwischen den Kriegen

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts trugen unter anderem die Frauenbewegung und die Industrialisierung und die damit verbundene Expansion des Banken-, Transport- und Servicewesens dazu bei, dass Frauen in allen Lebensbereichen an Einfluss gewannen. Gleichzeitig führte das verstärkte Interesse von Philosophen, Medizinern, Sexologen und Psychoanalytikern an den Geschlechterbeziehungen und der Regulierung der Sexualität zu (pseudo-)wissenschaftlichen Publikationen, die die öffentliche Debatte beeinflussten.[3] Obwohl die Entwicklungen beide Geschlechter betrafen, konzentrierten sich die Diskussionen auf die Rolle der Frau. Der weibliche Körper und die weibliche Sexualität wurden zum Ort, an dem Geschlechterrollen verhandelt wurden: Die »Moderne ist ein weibliches Syndrom«.[4]

Diese Entwicklung fand ihren Höhepunkt in den 1920er Jahren, als immer mehr sogenannte ›Neue Frauen‹ als Angestellte arbeiteten, finanziell unabhängiger wurden und nach mehr sexueller Freiheit und Gleichberechtigung im Privatleben strebten. Die Männlichkeit schien bedroht, und Publikationen zu Homosexualität und anderen sexuellen ›Verirrungen‹ sowie zu männlicher Hysterie und Neurasthenie zusammen mit der

3 Hierzu gehören Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903), Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* (1886), Havelock Ellis' siebenbändige *Studies in the Psychology of Sex* (1896-1928), Sigmund Freuds und Josef Breuers *Studien zur Hysterie* (1895) und Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905).

4 Albrecht Koschorke: Die Männer und die Moderne, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung, Amsterdam 2000, S. 149.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

großen Zahl versehrter Männer verstärkten diesen Eindruck nach dem Ende des Ersten Weltkriegs.[5] Gleichzeitig nahmen Prostitution und erotische Unterhaltungsangebote sprunghaft zu, sodass viele den vermeintlichen männlichen Kontrollverlust mit einer ungebremsten Sexualisierung der Gesellschaft verbanden. Die Befürworter:innen der alten Ordnung verstanden Geschlechterrollen als Ausdruck der Korrespondenz von biologischem Geschlecht und Charakter und damit als unveränderlich; die Gegenseite sah diese Rollen als soziokulturelle Konstrukte, die dem historischen Wandel unterworfen waren.

Die bildende Kunst war Teil der diese Entwicklungen begleitenden Debatten. Obwohl die weibliche Gleichberechtigung sich in der Realität eher langsam durchsetzte, entwickelten sich ab dem späten 19. Jahrhundert in Kunst und Literatur neue Frauenfiguren, denn, so die Historikerin Ute Frevert, »die Figur der unabhängigen Frau, die ihre sexuelle Freiheit rückhaltlos einklagte, löste massive Ängste aus«.[6] Diese Furcht drückte sich in Werken aus, die sowohl Zeichen des männlichen Begehrens waren als auch Versuche, die vermeintliche weibliche Gefahr aufzuhalten. Dazu gehören im Symbolismus und der Décadence Darstellungen der *femme fatale*[7] sowie phallische Frauen mit maskulinen Zügen, die die Furcht vor der Vermännlichung der Frau verkörpern.[8] Daneben entstanden auch Bilder der »Frau als hilfloses Opfer«[9] des überlegenen Mannes

5 Ebd., S. 141–162.

6 Ute Frevert: Von Männerängsten und Frauenwünschen: Geschlechterkämpfe 1850–1950, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 36.

7 Solche *femmes fatales* sind u.a. Franz von Stucks *Die Sünde* (um 1893; Sammlung Galerie Katharina Büttiker, Zürich) und *Salome* (um 1906; Privatbesitz), Gustav Klimts *Judith I* (1901; Österreichische Galerie im Belvedere, Wien) und Alfred Kubins zahlreiche Darstellungen männerverschlingender, mörderischer Frauen. Dasselbe Interesse an der *femme fatale* findet sich auch in der Literatur der Zeit, z.B. in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1870) und Frank Wedekinds *Erdgeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora* (1902), die später unter dem Titel *Lulu* zusammengefasst wurden.

8 Andreas Beyer: Die Körper als Bild: Die Kunst als Theater der Geschlechter, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 25. So z.B. Franz von Stucks Judith in *Judith und Holofernes* (um 1926, Staatliches Museum Schwerin).

9 Geschlechterkampf: eine Annäherung. Die Kuratoren Felicity Korn und Felix Krämer im Gespräch mit Rose-Maria Gropp, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 18.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

und der unschuldigen Kind-Frau.[10] Nach dem Ersten Weltkrieg wurde der Zusammenhang von Sexualität, Macht und Gewalt betonter. Bilder von Prostituierten lassen keinen Zweifel daran, dass ihre vom Beruf gezeichneten Körper als Resultat männlicher Dominanz erschienen, und die zahlreichen Darstellungen von Lustmorden an Frauen bezeugen ein gesteigertes Bedürfnis, die männlich konnotierte Identität des Unterdrückers zu behaupten.[11] Gleichzeitig tauchten Figuren, die die Geschlechtergrenzen und die Heteronormativität infrage stellten, öfter in der Kunst auf, wie z.B. gleichgeschlechtliche Personen, Transvestiten und androgyne Typen. Daneben zeigten zahlreiche Bilder die Neue Frau an den von ihr neu eroberten Orten, wie in Cafés und Bars, beim Sport oder am Steuer eines Autos. Diese vermittelten ein weibliches Selbstbewusstsein, das im Gegensatz zum Befinden vieler Männer stand, die nach dem verlorenen Krieg versehrt, arbeits- und perspektivlos waren.

Obwohl Anton Räderscheidt heute weniger bekannt ist, war der Kölner zwischen den Weltkriegen einer der erfolgreichsten deutschen Maler.[12] Er gilt als wichtiger Vertreter des Magischen Realismus, einer Ausprägung der Neuen Sachlichkeit, und der Kunstkritiker Franz Roh führte die Stilbezeichnung *Magischer Realismus* »durchaus im Hinblick auf Räderscheidt«[13] ein. Gustav Hartlaub, von 1923 bis 1933 Direktor der Mannheimer Kunsthalle, prägte die Bezeichnung *Neue Sachlichkeit* für nachexpressionistische Werke, die nach dem Chaos des Krieges und angesichts der Herausforderungen der modernen Gesellschaft in der nüchternen Darstellung des objektiv Sichtbaren Halt suchten.[14] Hartlaub unterschied

10 Z.B. Ernst Ludwig Kirchners *Artistin, Marcella* (1910, Brücke-Museum Berlin) und *Nacktes Mädchen hinter Vorhang (Fränzi)* (1910/1926, Stedelijk Museum Amsterdam) und Egon Schieles zahlreiche Darstellungen nackter Mädchen.

11 Siehe u.a. die Prostituierten in Otto Dix' *Drei Weiber* (1926) und in den Seitentafeln seines Triptychons *Großstadt* (1927/1928, beide Kunstmuseum Stuttgart) und George Grosz' *Die Straße* (1915, Staatsgalerie Stuttgart). Lustmorde wurden u.a. von Dix in *Lustmörder (Selbstbildnis)* (1920, Verbleib unbekannt), Grosz in *John, der Frauenmörder* (1918, Kunsthalle Hamburg) und *Der kleine Frauenmörder* (1918, Privatsammlung) und Heinrich Maria Davringhausen in *Der Träumer II* (1919, Hessisches Landesmuseum Darmstadt) dargestellt. Siehe außerdem Maria Tatar: Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany, Princeton 1995.

12 Günter Herzog: Anton Räderscheidt, Köln 1991, S. 7f.

13 Franz Roh: Anton Räderscheidt. Gemälde, Aquarelle, Bildnisse, Köln 1952, S. 1.

14 Gustav Hartlaub: Zum Geleit, in: Anton Kaes/Martin Jay/Edward Dimenberg (Hrsg.): Weimar Republic Sourcebook, Berkeley 1994, S. 491–93. Zuerst veröffentlicht in: Ausstellung »Neue Sachlichkeit«: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Mannheim 1925.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

zwischen einem linken, veristischen und einem rechten, klassizistischen Flügel der Neuen Sachlichkeit, und zu letzterem zählte er die Vertreter des Magischen Realismus. Dieser stand der italienischen *pittura metafisica* nahe und war gekennzeichnet von einem Element der Verfremdung oder Irritation, mit dem Versuche unterlaufen werden, den Sinn eines Werkes nur aus dem Dargestellten zu ergründen. Räderscheidt war als einziger Kölner Künstler 1925 mit zwei Werken an Hartlaubs die Neue Sachlichkeit etablierender Ausstellung beteiligt.

Unter den Magischen Realisten nimmt Räderscheidt eine Sonderstellung ein. Das Hauptzentrum der Stilrichtung war München, fernab der kulturellen und intellektuellen Neuerungen Berlins. Sabine Rewald schreibt: »The Magic Realists of Munich [...] sought refuge in nature and sentimentalized their subject matter.«[15] Nichts lag Räderscheidt ferner: Seine Werke zeigen Figuren in modernen Städten oder im Atelier, und anstatt sentimental zu sein, sind sie in ihrer Isolierung, Leere und Starrheit verstörend. Wie die übrigen Künstler:innen der Neuen Sachlichkeit distanzierte sich auch Räderscheidt von der Emotionalität des Expressionismus und der Irreverenz des Dadaismus, aber in ihrer extremen Nüchternheit stechen seine Werke dennoch heraus.

1926 schrieb Räderscheidt für einen Ausstellungskatalog: »Ich male den Mann mit steifem Hut und die hundertprozentige Frau, die ihn durch das Bild steuert.«[16] Damit erklärte er die Beziehung zwischen Mann und Frau zu seinem Hauptsujet. Obwohl die Gender Studies in der Erforschung der Weimarer Republik sehr präsent sind, hat Räderscheidts Werk weniger Beachtung gefunden als das anderer Künstler:innen, wie z.B. Otto Dix, George Grosz oder Hannah Höch. Dies mag verschiedene Gründe haben. So verschwanden die meisten von Räderscheidts frühen Arbeiten im Dritten Reich,[17] sodass er nach dem Zweiten Weltkrieg nicht an den Vorkriegserfolg anknüpfen konnte und für längere Zeit in Vergessenheit

15 Sabine Rewald: »I must paint you!«, in: Sabine Rewald (Hrsg.): Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s. New York et al. 2006, S. 9.

16 Anton Räderscheidt zit. in: Ulrich Gerster: »…und die hundertprozentige Frau«: Anton Räderscheidt 1925–1930, in: kritische berichte 4 (1992), S. 42.

17 Herzog: Anton Räderscheidt, S. 8f.; Hildegard Reinhardt: Leben wie unter dem »Rasiermesser«: Marta Hegemann und Anton Räderscheidt, in: Renate Berger (Hrsg.): Liebe macht Kunst: Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2000, S. 319.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

geriet.[18] Für Wissenschaftler:innen bedeutet der Verlust der Werke, dass sie mit Schwarzweißfotografien statt der Originale arbeiten müssen, was genaue Analysen erschwert. Außerdem scheinen Räderscheidts Arbeiten mit ihrer »radikale[n] Reduktion der sichtbaren Dingwelt«[19] und der starken Stilisierung seiner Figuren auf den ersten Blick weniger gesellschaftskritisch oder radikal als die anderer Künstler:innen.

Während die Isolation, Kommunikationslosigkeit und Puppen- oder Marionettenhaftigkeit von Räderscheidts Paaren in praktisch allen Studien erwähnt und meist mit der Einsamkeit des Individuums in der Moderne, Räderscheidts eigener Erfahrung in seiner Ehe mit der Malerin Marta Hegemann und dem Einfluss von Otto Weiningers 1903 veröffentlichter Schrift *Geschlecht und Charakter* in Verbindung gebracht werden, gibt es nur wenige wissenschaftliche Arbeiten zur Darstellung von Gender und Geschlechterbeziehungen bei Räderscheidt.[20] So schreibt der Räderscheidt-Biograf Günter Herzog, dass der Künstler in allen Figuren sich selbst malte und mit seinen Werken immer nach einem besseren Verständnis seiner selbst, »der Beschaffenheit des Weiblichen und seines Verhältnisses zur Frau«[21] suchte. Auch Horst Richter bestimmt die Selbstdarstellung als Räderscheidts Hauptthema.[22] Joachim Heusinger von Waldegg, der die ›einsamen Paare‹ des Malers untersucht, kommt zu dem Schluss, dass diese Darstellungen »ikonographisch[...] und ideologisch[...]« im 19. Jahrhundert verwurzelt seien.[23] Ebenso sieht Ulrich Gerster den Bezug der Paarbilder zum vorigen Jahrhundert und zur Biografie des Malers und entdeckt eine Parallele zwischen dem Gegensatz von weiblicher und männlicher Macht und dem von öffentlichem

18 Zur Wiederentdeckung Räderscheidts in den 1960ern, siehe Joachim Heusinger von Waldegg: Zur Ikonographie der »einsamen Paare« bei Anton Räderscheidt, in: Pantheon 37 (1979) H. 1, S. 59.

19 Herzog: Anton Räderscheidt, S. 27.

20 Zur Beziehung von Räderscheidt und Marta Hegemann und deren Niederschlag im Werk, siehe Reinhardt: Leben wie unter dem »Rasiermesser«; Erika Esau: The Künstlerehepaar: Ideal and Reality, in: Marsha Meskimmon/Shearer West (Hrsg.): Visions of the Neue Frau: Women and the Visual Arts in Weimar Germany, Aldershot 1995, S. 28–41.

21 Herzog: Anton Räderscheidt, S. 28. Siehe auch Günter Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, in: Werner Schäfke/Michael Euler-Schmidt (Hrsg.): Anton Räderscheidt, Köln 1993, S. 21–37.

22 Horst Richter: Anton Räderscheidt, Recklinghausen 1972, S. 18.

23 Heusinger von Waldegg: Zur Ikonographie, S. 59f. Schon 1926 hatte Franz Roh »die bürgerliche Welt« als Gegenstand von Räderscheidts Werken bestimmt. Roh: Zur jüngsten niederrheinischen Malerei, in: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 366.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

und privatem Raum.[24] Für Janina Nentwig subvertieren Räderscheidts sogenannte ›Sportbilder‹, d.h. jene Werke, die eine nackte Athletin oder Artistin zeigen, die Vorstellung, dass die Neue Frau der traditionellen Rollenerwartung entgehen kann.[25] Ähnlich stellt Maria Makela fest, dass Räderscheidts Arbeiten Ausdruck seines Unbehagens mit der Verwischung der Geschlechtergrenzen sind.[26] In ihren Arbeiten zum Neuen Mann der 1920er Jahre nähert sich Änne Söll Räderscheidts Männerfiguren über die Mode, die den Körper und das Geschlecht gesellschaftlich verortet. Sie interpretiert dabei die Wahl der Männerbekleidung bei Räderscheidt als Versuch, männliche Identität gegenüber der Neuen Frau durch »vestimentäre Strategien der ›Resouveränisierung‹«[27] zu behaupten, und argumentiert, dass die »Entemotionalisierung«[28] und Betonung der Autonomie des Individuums in Räderscheidts Bildern eine Reaktion auf die Krisensituation der Zwischenkriegszeit sei. Die folgende Analyse baut auf diesen Einsichten auf.

In der Regel werden Räderscheidts magisch-realistische Paarbilder in drei Gruppen eingeteilt: die Werke der frühen Zwanzigerjahre, die ein Paar in Alltagssituationen zeigen, die sogenannten ›Sportbilder‹, die zwischen 1925 und 1930 entstanden, und die Darstellungen des Malers mit einem weiblichen Modell in seinem Atelier, an denen er zwischen 1926 und 1928 arbeitete. Wie Versuchsreihen präsentieren diese Bildgruppen unterschiedliche Formen des Umgangs des traditionellen Mannes mit der Neuen Frau. So stellt der Maler dasselbe Paar in verschiedene Situationen, die zeitgenössische Debatten über die Veränderungen der Geschlechterrollen aufgreifen und mit unterschiedlichen Machtkonstellationen experimentieren. Der Bubikopf der weiblichen Figur und ihre kurz unter dem

24 Gerster: »…und die hunderprozentige Frau«, S. 60.

25 Janina Nentwig: Akt und Sport: Anton Räderscheidts »hundertprozentige Frau«, in: Michael Cowan/Kai Marcel Sicks (Hrsg.): Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918-1933, Bielefeld 2005, S. 97–116.

26 Maria Makela: Rejuvenation and Regen(d)eration: Der Steinachfilm, Sex Glands, and Weimar Era Visual and Literary Culture, in: German Studies Review 38 (2015), H.1, S. 43.

27 Änne Söll: Der Neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt, 1914-1930, Paderborn 2016, S. 154. Siehe auch Änne Söll: Der Schwarze Anzug: Verlust und Restauration autoritativer Männlichkeit im Männerporträt der Neuen Sachlichkeit, in: Regards croisés 6 (2016), S. 85–96.

28 Änne Söll: Raumkälte: Architektur und Distanz in Anton Räderscheidts Porträts der 1920er Jahre, in: Annette Geiger/Gerald Schröder/Änne Söll (Hrsg.): Coolness: zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde, Bielefeld 2010, S. 150.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Knie endenden Kleider weisen sie als Neue Frau aus; der kurzhaarige junge Mann repräsentiert durch seine überaus formelle Kleidung ein konservatives Männerbild.[29] Wie bei wissenschaftlichen Experimenten werden mögliche Störfaktoren ausgeschaltet: Es gibt keine anderen Figuren (oder sie erscheinen wie Klone des Mannes), das Fehlen von Schatten lässt keine Rückschlüsse auf die Tageszeit zu, und die an de Chiricos Stadtlandschaften erinnernden geometrischen Szenarien sind stark reduziert und ähneln Kulissen, die jederzeit reproduziert werden können und in denen die Figuren Requisiten wie andere Objekte sind.[30] Gleichzeitig schafft die arbeitsintensive Lasurtechnik, die Räderscheidt für diese Gemälde verwendete und die keine Korrekturen zulässt, eine glatte, ›perfekte‹ Oberfläche, die diesen Versuchsanordnungen den Anschein der Endgültigkeit gibt.

Die durchgehende Darstellung der männlichen Figuren als ›Männer mit steifem Hut‹ spiegelt das Bedürfnis nach Stabilität und Bewahrung patriarchaler Macht. Umgekehrt reflektieren die Variationen in den Frauenfiguren die weitreichenden Veränderungen in der weiblichen Rolle und den Fokus des Geschlechterdiskurses auf die Frau. Dadurch entsteht der Eindruck, dass jede Bildgruppe eine mögliche Reaktion des Mannes auf die Neue Frau erprobt: Beharrung auf dem traditionellen Beziehungsmodell durch Abschottung (frühe Werke), Sexualisierung und Objektivierung der Frau durch deren Reduktion auf den Körper (›Sportbilder‹) und Beherrschung der Frau durch ihre Bannung auf die Leinwand und damit Bestätigung der männlichen Überlegenheit (›Atelierbilder‹). In keinem der Werke wird die männliche Dominanz erfolgreich bestätigt, sondern höchstens starrköpfig inszeniert. Aber auch weibliche Dominanz entsteht nicht.

Räderscheidt entwickelte die Figur des Mannes mit steifem Hut zu Beginn der 1920er Jahre und stilisierte sich auch selbst in dieser Rolle, wie Fotografien von August Sander und Werner Mantz belegen.[31] Der junge

29 Verschiedene Interpret:innen haben darauf hingewiesen, dass es sich bei den Figuren sehr wahrscheinlich um Räderscheidt und seine Frau Marta Hegemann handelt. Siehe Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 24–27; Esau: The Künstlerehepaar, S. 37; Reinhardt: Leben wie unter dem »Rasiermesser«, S. 302; Heusinger von Waldegg: Zur Ikonographie, S. 61.

30 Auch Söll sieht die Architektur bei Räderscheidt als »kulissenhaft[…]« (Raumkälte, S. 156).

31 Zu Räderscheidts Selbstinszenierung für Sanders Fotos, einschließlich Abbildungen, siehe Dorothy C. Rowe: After Dada: Marta Hegemann and the Cologne avant-garde, Manchester et al. 2013, S. 124–175. Für eines der Fotos von Mantz, siehe Herzog: Anton Räderscheidt, S. 26. Zu den Fotografien siehe auch Söll: Der neue Mann, S. 188f.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Mann in den Gemälden ähnelt in jeweils unterschiedlichem Grade dem Maler und trägt wie dieser auf den Fotos einen schwarzen Anzug, ein weißes Hemd mit abknöpfbarem Kragen, eine schwarze Fliege und fast immer eine Melone.[32] Der schwarze Anzug war im Laufe des 19. Jahrhunderts »ein Zeichen männlicher Eleganz und Macht«[33] geworden und wurde bis in die 1920er Jahre mit dem Image des ›korrekten Herrn‹ assoziiert, der sich durch »sovereignty, authority, physical and moral integrity, and a perfect, impenetrable bodily surface«[34] auszeichnete. Mit der Entwicklung hin zu einem jugendlicheren Männlichkeitsideal wurde während der Zwanzigerjahre der Anzug modernisiert – die Weste verschwand, der steife Stehkragen wurde durch den angenähten Hemdkragen und die Fliege durch die Krawatte ersetzt, und Jacke und Hose saßen lockerer.[35] Männerkleidung sollte vermitteln, dass der Mann der Neuen Frau in der Bewältigung der modernen Welt in nichts nachstand.[36] Räderscheidt hält jedoch am Anzug der Vorkriegszeit fest, sodass er und seine Figuren zusehends altmodisch anmuten.[37] Damit widersetzt der Maler sich auch dem Trend in der Kunst, wo der schwarze Anzug eher zur Ausnahme zählte und für die Abendgarderobe angeblich effeminierter Figuren wie dem Homosexuellen oder dem Dandy eingesetzt wurde.[38]

Bei Räderscheidt vermittelt der schwarze Anzug nicht männliches Selbstbewusstsein und Unabhängigkeit, sondern hält die Figuren wie in einer Rüstung oder Uniform gefangen. Franz Kafka trieb diese Idee in *Die Verwandlung* auf die Spitze, wenn der Handelsreisende Gregor Samsa seinen Anzug gegen den Panzer eines Ungeziefers tauscht und sich letztlich beide als gleich restriktiv und zerstörerisch erweisen. Räderscheidts Anzügen fehlen Knöpfe, Knopflöcher, Nähte und die Art von Knitterfal-

32 Für Gerster repräsentieren Räderscheidts »Männer mit steifem Hut« den Angestellten, der nach dem Ersten Weltkrieg das Stadtbild zu dominieren begann. Dies übersieht aber die altmodische, steife Form der Figuren, die diesem »Sozio-Typ« widerspricht. (»…und die hundertprozentige Frau« S. 44).

33 Söll: Der Neue Mann, S. 169.

34 Änne Söll: Puppets, Patterns, and »Proper Gentlemen«: Men's Fashion in Anton Räderscheidt's New Objectivity Paintings, in: dies.: Fashion in European Art: Dress and Identity, Politics and the Body, 1775-1925, London 2017, S. 237. Siehe auch Söll: Der Neue Mann, S. 182–186.

35 Söll: Der Schwarze Anzug, S. 87.

36 Ebd., S. 85.

37 Ebd., S. 88; Söll: Puppets, S. 236f.; Söll: Raumkälte, S. 157.

38 So z.B. in Christian Schads *Graf St. Genois d'Anneaucourt* (1927, Centre Georges Pompidou, Paris) und Max Beckmanns *Selbstbildnis mit Smoking* (1927, Busch-Reisinger-Museum, Harvard University, Cambridge).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ten, die sich beim Tragen ergeben.[39] Dies scheint die Redensart von der Kleidung, die ›wie angegossen‹ sitzt, zu visualisieren, und bedeutet auch, dass diese Anzüge nicht ausgezogen werden können, sondern Teil der Figuren sind: Es gibt für Räderscheidts Männer kein Entkommen aus dem Rollenzwang. Der Anzug ist genauso ein Körperpanzer wie das Außenskelett des verwandelten Samsa, und die Abwehr jeglicher Entwicklung ist Teil der Männlichkeit, die der Anzug ›verkörpert‹. Die obligatorische Melone unterstützt den Eindruck des traditionellen Männerbildes. Gehörten Fedora oder Homburg bis weit ins letzte Jahrhundert zur Standardbekleidung des bürgerlichen Mannes und des Angestellten, die das Straßenbild der Zwanzigerjahre prägten, war die Melone eher bei älteren Herren und Honoratioren beliebt und wurde entsprechend mit konservativen Werten assoziiert. Für Räderscheidt war der Hut »die einzig mögliche Kopfbedeckung«,[40] und wie Stahlhelm und Pickelhaube zur Uniform des Soldaten gehörte die Melone zu der des korrekten Herrn.[41] Aber wie die militärische Uniform für ein durch den Krieg erschüttertes Männerbild stand, so wurde angesichts einer Krise der Männlichkeit der schwarze Anzug zum Symbol eines immer umkämpfteren und schließlich immer unrealistischeren Ideals.

Geschlechterbeziehungen in Räderscheidts frühen Paarbildern: Abschottung von der Frau

In der ersten Gruppe der Paarbilder, zu der *Begegnung* (1921, Verbleib unbekannt), *Das Haus Nr. 9* (1921, Privatbesitz) und *Die Rasenbank* (1921, Verbleib unbekannt) gehören, wird das Image des korrekten Herrn beinahe aggressiv inszeniert, und je mehr die Neue Frau als Repräsentantin des Fortschritts und damit als Gefahr für die männliche Dominanz erscheint, desto trotziger wirkt diese Inszenierung. In *Begegnung* versucht die Frau, die Distanz zum Mann zu überwinden, indem sie ihn ansieht und vorsichtig die Hände nach ihm ausstreckt. Dieser aktiven Annäherung einer Frau im öffentlichen Raum, ein Verhalten, das vor dem Krieg für eine ›anständige‹ Frau unmöglich gewesen wäre, verschließt sich der Mann komplett:

39 Söll: Der neue Mann, S. 189.
40 Räderscheidt zit. in Richter: Anton Räderscheidt, S. 22.
41 Gerster erklärt das Bedürfnis nach einem Körperpanzer und Kopfschutz mit Räderscheidts Fronterfahrung und dem Image des gestählten Soldaten (»…und die hundertprozentige Frau«, S. 44).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

In seinem schwarzen Anzug mit Melone wirkt er wie ein undurchdringlicher Block. Aufgrund der Rückenansicht wird das Schwarz weder durch die weiße Hemdbrust noch das Gesicht unterbrochen. In der Tat verbirgt der Mann selbst die Hände in den Hosentaschen und zieht die Schultern hoch, sodass auch der Nacken komplett zwischen Hut und Anzugkragen verschwindet. Seine Platzierung in der Bildmitte in voller Breite konfrontiert die Betrachter:innen unmittelbar mit der Starrheit und Verschlossenheit des Mannes, der die Frau zu ignorieren scheint. Die männliche Figur verweigert sich nicht nur der Frau, deren Blick und Geste er meidet, sondern auch dem Publikum, dessen Blick seine ›Rüstung‹ nicht durchdringen kann und so auf den Kontext zum besseren Verständnis der Situation angewiesen ist. Die zwei im gleichen Winkel wie die Figuren zueinanderstehenden Gebäude, deren Fluchtlinien auseinanderlaufen, lassen keinen Zweifel daran, dass der Mann sich nicht auf die Neue Frau einlassen wird: Er gibt sich unbeweglich wie die Bauhaus-Gebäude im Bild, für die ausschließlich männliche Architekten verantwortlich zeichneten.

Eine ähnliche Dynamik vermittelt auch *Die Rasenbank*, wo Räderscheidt den auf seinen Anzug reduzierten, scheinbar körperlosen Mann mit einer Partnerin konfrontiert, die die Sexualisierung und gesteigerte Körperlichkeit der Neuen Frau repräsentiert. Hatte die Frau in *Begegnung* noch ein Outfit, das ähnlich starr und undurchlässig wie das des Mannes wirkte und so ihre Annäherung auf Geste und Körperhaltung beschränkte, trägt die Frau in *Die Rasenbank* ein sehr viel transparenteres Kleid. Unter dem dünnen fließenden Stoff ihres hellen, kurzärmeligen Kleides zeichnen sich ihre Brüste, Bauch und Beine deutlich ab; der dreieckige Schatten ihrer linken Hand evoziert den Venushügel. Ihr abgelegter Mantel erinnert daran, dass ihr Körper noch weiter enthüllt werden könnte. Das Tageskleid ebenso wie die entspannte, geöffnete Haltung der auf der Bank zurückgelehnten Frau kontrastieren mit der aufrechten Positur des Mannes und seinem rüstungsartigen Abendanzug, der die Idee, dass die Kleidung den männlichen Körper vor Verweiblichung durch Erotisierung schützen und »hygienic rationality«[42] vermitteln soll, ins Extrem steigert. Der unter dem Stoff erahnbare Frauenkörper lädt zur Betrachtung und weiteren Enthüllung ein, weckt aber durch den Kontrast auch das Interesse am männlichen Körper. Der sichtbare weibliche Körper erinnert daran,

42 Christopher Breward: Manliness, Modernity and the Shaping of Male Clothing, in: Joanne Entwistle/Elizabeth Wilson (Hrsg.): Body Dressing, Oxford 2001, S. 172. Siehe zum Anzug als Schutz vor Effeminierung, Breward: Manliness, S. 166.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

dass auch unter dem Anzug ein Körper steckt, der mehr über den Mann verraten und ihn erotisieren könnte. D.h. gerade in der Abgrenzung von der gesteigerten Körperlichkeit der Frau durch seinen Anzug provoziert der Mann die Art von effeminierendem Interesse, dem er entgehen will. Während die Frau in seine Richtung gedreht ist, steht er links vor ihr und ist den Betrachter:innen, die er direkt ansieht, frontal zugewendet. Seine rechte Handfläche zeigt in Höhe der Hüfte nach hinten, als wolle er den Abstand zur Frau unter allen Umständen wahren. Außer dieser Geste verrät nichts an seiner Haltung, dass er die Figur neben sich bemerkt. Wie der Mann in *Begegnung* wirkt er entschlossen, die Neue Frau zu ignorieren und sich so der Gefahr, die von ihr ausgeht, zu entziehen.

Das Haus Nr. 9 ist das einzige der drei Bilder dieser Gruppe, in dem das Paar Blickkontakt haben könnte. Am Kölner Hildeboldplatz 9 befand sich die Wohnung des Malers und seiner Familie, allerdings hat Räderscheidt die Fassade des Gründerzeithauses deutlich vereinfacht und geometrisiert, damit es wie die Gebäude in *Begegnung* modern aussieht.[43] Die Figuren stehen einander um Körperbreite versetzt gegenüber, sodass die Betrachter:innen den Mann von vorne, die Frau von hinten sehen; er ist im Anzug, sie im formellen Mantelkostüm. Ihre Hände sind auf dem Rücken verschränkt, seine sichtbare Hand steckt zur Hälfte in der Jackentasche, es gibt höchstwahrscheinlich keinen Körperkontakt zwischen ihnen. Hier versucht die Frau nicht wie in *Begegnung* und *Die Rasenbank*, offensiv in die Sphäre des Mannes einzudringen. Vielmehr deutet sich eine vorsichtige gegenseitige Annäherung an, die bisher übersehen wurde[44]: Die Stellung der Füße beider Figuren, die Schultern der Frau und der Schatten auf dem Gesicht des Mannes verraten, dass sie sich ganz leicht zueinander neigen. Außerdem bilden sein rechter und ihr linker Arm parallele Linien. Der dunkle Eingang des Hauses, der nicht verrät, ob es eine Tür gibt, mag andeuten, dass die Möglichkeit einer Beziehung zwischen der Neuen Frau und dem traditionellen Mann und deren Gestaltung noch völlig offen ist. Seine Position erinnert an die eines Wächters, der ihr den Eintritt

43 Das Haus ist bis heute erhalten. Für ein Foto, siehe https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Hildeboldplatz_9.jpg (3.1. 2023).

44 So schreibt z.B. Reinhardt von der »unerbittliche[n] Kommunikstionslosigkeit der beiden Partner« (Leben wie unter dem »Rasiermesser«, S. 305), und Rowe meint, dass »any traces of emotion between the couple« fehlen (After Dada, S. 145).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

verweigern oder erlauben könnte. Nicht Abwehr des Mannes, sondern angespannte Ruhe vor dem nächsten Schritt bestimmt hier die Stimmung.[45]

In der im folgenden Jahr entstandenen Arbeit *Innenraum (Junge Ehe)* (1922, Verbleib unbekannt) hat der Maler das Paar aus den früheren Bildern in einen karg ausgestatteten Raum gestellt. Mit der Verlagerung in den Privatbereich und der Spezifizierung der Beziehung als Ehe hat sich die Paardynamik verschoben: In Umkehrung von *Begegnung* dominiert die ganz weiße Frauenfigur (selbst ihr dunkles Haar hat einen weißen Lichtreflex), die nun mit dem Rücken zu den Betrachter:innen wie ein Block in der Mitte des Bildes steht. Der Mann im schwarzen Anzug ohne Hut steht weiter hinten im Zimmer, sein Gesicht ist ausdruckslos. Er wirkt schmaler und verletzlicher als die in den 1920er Jahren erstarkte Neue Frau, und letztlich bleibt auch hier die versuchte Annäherung, angedeutet in seiner Haltung – er ist ihr im Dreiviertelprofil zugewandt – einseitig, obschon sich die Rollen vertauscht haben. Der runde Tisch mit nur einem Stuhl kann als Absage an das in den Zwanzigerjahren aufkommende Modell der Kameradschaftsehe gedeutet werden. Beider Hände sind auf dem Rücken verschränkt, sie scheinen in ihren Positionen verharrt und sind außerdem, wie Herzog erklärt, in einem jeweils eigenen »Perspektivsystem fixiert«.[46] Selbst in der Ehe, dem Ort intimer Zweisamkeit, bleibt die echte Annäherung aus, und man fühlt sich an Erich Kästners neusachliches Gedicht »Sachliche Romanze« erinnert. Die Kameradschaftsehe ist mit dem Bild des Mannes im altmodischen Anzug unvereinbar, und umgekehrt scheint auch die monolithische Neue Frau unbeweglich.

Geschlechterbeziehungen in den ›Sportbildern‹

Mit den ›Sportbildern‹ verlagert Räderscheidt die Erforschung des Geschlechterverhältnisses in einen Bereich, der in den Zwanzigerjahren als Testgebiet für die gleichberechtigte sachliche Kameradschaft von Mann und Frau galt. Mehr als in der ersten Bildgruppe werden die Betrachter:in-

45 Richter ist sich sicher, dass es sich bei den Figuren um den Maler und seine Frau handelt (Anton Räderscheidt, S. 17), und der biografische Bezug des Hauses kann auch als Hinweis auf Räderscheidts eigene Unsicherheit in der Ehe mit einer ebenbürtigen, emanzipierten Frau und Kollegin gedeutet werden. Zur Unsicherheit Räderscheidts siehe Rowe: After Dada, S. 133–34; Reinhardt: Leben wie unter dem »Rasiermesser«, S. 288.

46 Herzog: Anton Räderscheidt, S. 27.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

nen nun in die visuelle Geschlechterdynamik der Bilder mit hineingezogen. *Akt am Barren* (1925, Verbleib unbekannt), *Tennisspielerin* (1926, Pinakothek der Moderne, München), *Akt am Trapez* (1929, Verbleib unbekannt), *Drahtseilakt* (1929, Verbleib unbekannt) und *Die Schönheitskönigin* (1930, Verbleib unbekannt) kontrastieren alle eine nackte Sportlerin[47] mit einem Mann mit steifem Hut. Obwohl die Freikörperkultur den Nacktsport unterstützte, widersprach diese Konfiguration der Realität und hätte beim Publikum der Zeit Erstaunen hervorgerufen. Es gelingt dem Maler mit diesen Werken, unterschiedliche Dimensionen des zeitgenössischen Geschlechterdiskurses zusammenzubringen: Der Fokus auf die weiblichen Figuren spiegelt die einseitige Fixierung der Debatte auf die Frau und ihren Körper und visualisiert die Wahrnehmung des wachsenden weiblichen Einflusses, gegen den es sich (aus patriarchaler Sicht) zu wehren galt. Gleichzeitig enthüllt Räderscheidt die Voyeuristik im Sport, die ein Beispiel für die Objektivierung der Frau als Strategie männlicher Identitätsbehauptung ist. Der Maler belässt es aber nicht bei der Darstellung dessen, was er in seiner Umgebung beobachten konnte, sondern deutet an, wie Frauen dieses Kräftespiel durch ihren Körper manipulieren und für sich einen Platz im Sport zu ihren eigenen Konditionen reklamieren können. Außerdem zieht er die Betrachter:innen in die voyeuristische Dynamik der Werke hinein. So erweisen sich die ›Sportbilder‹ mit ihren nackten Athletinnen und Artistinnen nicht nur als grotesker, sondern auch als kritischer und provokativer als die erste Bildgruppe.

In der Weimarer Republik gehörten Sport und Sportveranstaltungen zum modernen Lebensstil, gerade auch für die Neue Frau. Räderscheidts Gattin, das Modell für alle ›Sportbilder‹, war selbst eine examinierte Zeichen- und Sportlehrerin.[48] Nach dem verlorenen Krieg sollte der Sport die Körper der Deutschen zu wohlfunktionierenden Maschinen machen, die das Ansehen des Landes wieder herstellen konnten. Außerdem galten Sport und Körperkultur als Ausgleich zur Mechanisierung und Rationalisierung der Arbeitswelt und des städtischen Lebens, die die Menschen

47 Auch wenn es sich nicht bei allen Frauenfiguren in dieser Gruppe um Sportlerinnen im engeren Sinne handelt, wird dieser Begriff der Einfachheit halber im Folgenden benutzt.

48 Wie Räderscheidt, der auch examinierter Zeichenlehrer war, arbeitete Hegemann nie als Lehrerin, sondern entschied sich für eine Karriere als freischaffende Künstlerin. Siehe Herzog: Anton Räderscheidt, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

angeblich sich selbst und ihrem Körper entfremdeten.[49] Während konservative Kreise den Frauensport als Vorbereitung auf die Anstrengungen von Schwangerschaft und Mutterschaft unterstützten, standen sie ihm gleichzeitig kritisch gegenüber, da er den weiblichen Körper ausstellte und ›vermännlichte‹ und mit der Forderung nach gleichberechtigter Kameradschaft der traditionellen Geschlechterordnung zuwiderlief. Für die Befürworter:innen der Frauenemanzipation waren besonders kompetitive Einzelsportarten eine Möglichkeit, weibliche Individualität und Unabhängigkeit zu demonstrieren.

Wie andere gesellschaftliche Phänomene der 1920er Jahre war auch die Sportlerin ein bei den Künstler:innen der Neuen Sachlichkeit beliebtes Motiv, um das Potential des von den wilhelminischen Zwängen befreiten Frauenkörpers zu feiern, z.B. in Willi Baumeisters *Läuferin II* (1925) und *Seilspringerin* (1925, beide Staatsgalerie Stuttgart) oder Lotte Lasersteins *Tennisspielerin* (1929, Privatsammlung). Ganz anders gestaltet sich die Behandlung des Sujets bei Räderscheidt, wo die weibliche Kraft im starren Körper der Figuren gefangen bleibt und die Gegenwart des Mannes mit steifem Hut und die Entblößtheit der Frau statt Freiheit und kameradschaftlichem Miteinander den Eindruck bedrohlicher erotisierter Spannung vermitteln.

Die ›Sportbilder‹ subvertieren das moderne Narrativ der Kameradschaft, indem sie den Sport als Bereich entlarven, in dem die Frau auf den Körper reduziert und dieser dem männlichen Blick im Werk (und dem der Betrachter:innen) präsentiert wird. Räderscheidts prominente weibliche Figuren dominieren also die Leinwand, aber nicht die dargestellten Beziehungen. Sie erleben den Sport nicht als Bestärkung oder Befreiung, sondern finden sich der traditionellen Geschlechterdynamik ausgesetzt. Dieser verweigern sie sich jedoch in unterschiedlichem Grade, indem sie sich in sich selbst, in den weiblichen Körper wie in einen »Körperpanzer«[50] zurückziehen: Sie präsentieren zwar ihr nacktes Äußeres, verweigern jedoch die Hinweise darauf, was in ihrem Inneren vorgeht oder wie dieser Körper in der Geschlechtermatrix zu interpretieren ist. So kommt dem Körper selbst hier die Rolle zu, die in den früheren Bildern die glatten, undurchdringlichen Anzüge und das transparente Kleid der Frau haben. Statt der erotischen Anziehung, die traditionell von der nackten

49 Für eine zeitgenössische kritische Sicht auf den Sport in den Zwanzigerjahren, siehe Siegfried Kracauer: Die Angestellten, Frankfurt 1971, S. 99ff.

50 Nentwig: Akt und Sport, S. 103.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

»Die Tennisspielerin,« 1926

weiblichen Form ausgeht, vermitteln diese statuesken Figuren kühle Distanz. Ihre Posen und Formen verwischen in unterschiedlichem Maße die Geschlechtergrenzen, sodass die Kopplung von biologischem Geschlecht und Geschlechtsidentität unsicher wird und sie weniger typisch weiblich wirken als die bekleideten Frauen in den früheren Werken. Der Blick auf

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

den Frauenkörper produziert keine verlässliche Information über deren Weiblichkeit mehr.

Das Publikum, das sowohl mit den kunstgeschichtlichen Traditionen der Aktdarstellung als auch mit zeitgenössischem Bildmaterial in Zeitschriften vertraut war, mussten Räderscheidts ›Sportbilder‹ irritieren: Indem der Maler geläufige Darstellungsweisen subvertierte und so etablierte Sehgewohnheiten unterbrach, enthüllte er die Widersprüchlichkeit der Geschlechterdebatte. Im gesamten 19. Jahrhundert waren die Rollen in der Aktmalerei klar verteilt: Meist männliche Künstler stellten weibliche Modelle dar; der männliche Akt war die Ausnahme. Dabei galt, dass die Nacktheit z.B. durch einen religiösen, mythologischen oder historischen Kontext oder durch Beschäftigungen wie die Körperpflege oder das Bad begründet sein sollte. So konnte die Lust an der Betrachtung der weiblichen Form zum Bildungsakt und Ausdruck der Kunstversiertheit umgedeutet werden. Einer der ersten, der diese Konvention als heuchlerisch entlarvte, war Edouard Manet mit seinem skandalträchtigen Gemälde *Le déjeuner sur l'herbe* (1862-1863, Musée d'Orsay, Paris), das eine nackte Frau mit zwei bekleideten Männern beim Picknick zeigt.[51] Ihre Nacktheit scheint einzig der Skopophilie der Männer und der Betrachter:innen zu dienen, wie ihr direkter auffordernder Blick bestätigt. Elemente von Manets Werk finden sich in Räderscheidts ›Sportbildern‹ wieder: der Gegensatz von nackter Frau und bekleideten Männern, die herausstechende Helligkeit und prominente Position der Frauenfigur, ihre makellose Haut und klassisch weiblichen Formen. Dennoch ist die Wirkung der Bilder verschieden: Bei Manet scheinen die Figuren entspannt, ihre physische Nähe vertraut; bei Räderscheidt hingegen starren sie mit unbewegten Gesichtern geradeaus und sind räumlich voneinander distanziert. Der größte Unterschied ist jedoch der Grad der Entblößung der Frauenfiguren. Manet stellt seine sitzende Figur mit angezogenen Knien von der Seite dar, ihr Genitalbereich entzieht sich dem Blick, wir schauen nur seitlich auf ihre Brüste. Dagegen zeigt Räderscheidt seine Sportlerinnen von vorne mit leicht gespreizten Beinen, und ihr Intimbereich bildet das Zentrum der Bilder. So wirken Räderscheidts Sportlerinnen exponierter als die Frauenfigur Manets. Von letzterer nahmen zeitgenössische Betrachter:innen an, dass es sich um eine Prostituierte handelte.[52] In der Weimarer

51 Herzog erwähnt Manets Werk ebenfalls, entwickelt den Vergleich aber nicht weiter (Anton Räderscheidt, S. 39).

52 Marilyn Stokstad/Michael W. Cothren: Art History, 4. Aufl., Boston, 2011, S. 977.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Republik wurde, so vermitteln Räderscheidts Bilder, im Sport das Angebot des Frauenkörpers für den männlichen (visuellen) Konsum genauso gebilligt wie in der Prostitution.

Der Sexualisierung widerspricht scheinbar der Umstand, dass Räderscheidt die weiblichen Geschlechtsmerkmale teilweise weggelassen hat. Anders als z.B. Otto Dix und Christian Schad, die das weibliche Genital wiederholt darstellten, steht er damit in einer auf das fünfte vorchristliche Jahrhundert zurückgehenden Tradition, die Schamhaar, -lippen oder -spalte durch glatte Haut ersetzte.[53] Fotografien von nackten Frauen in Magazinen und auf Plakaten der 1920er Jahre wurden ebenfalls oft retuschiert.[54] So wird bei Räderscheidt der weibliche Körper selbst zum Ort, an dem sich die Falschheit der zeitgenössischen Diskussion um den Frauensport enthüllt. Während in der bildenden Kunst die Forderung nach einem moralisch akzeptablen Sujet und die Vernachlässigung anatomischer Korrektheit als Deckmantel für den visuellen Konsum des weiblichen Körpers dienten, tut dies die Berufung auf die Förderung von weiblicher Gesundheit und Emanzipation im Sport. Indem Räderscheidt die Konvention der bildenden Kunst mit dem Thema des Sports kombiniert, enthüllt er diesen als Ort der »Pseudoemanzipation«[55] statt als Bereich, wo Frauen im kameradschaftlichen Miteinander der Geschlechter einen gesunden Körper und Geist entwickeln konnten.

In den ›Sportbildern‹ experimentiert der Maler mit unterschiedlichen Ausprägungen des Geschlechterkonflikts, indem er die Posen und Körper der Frauenfiguren und ihre unmittelbare Umgebung variiert. Am deutlichsten ist der Kontrast zwischen Objektivierung der Frau und deren Verweigerung der Objektrolle in *Die Schönheitskönigin*. Dieses letzte Werk der Reihe ist keiner Sportart im eigentlichen Sinne gewidmet, spitzt aber die Ikonografie und Spannungen der früheren Bilder zu und präsentiert mit dem Schönheitswettbewerb eine Institution, die sich gerade durch die systematische Objektivierung des weiblichen Körpers durch eine meist männliche Jury definiert. Als 1927 die erste Miss Germany und die erste Miss Europe gewählt wurden, waren solche Wettbewerbe

53 Ann-Sophie Lehmann: Das unsichtbare Geschlecht: Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst, in: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hrsg.): Körperteile: Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 316–39.

54 Nentwig: Akt und Sport, S. 112.

55 Ebd., S. 103; Hans-Jürgen Maes: Identitätsbeschaffung in einer totalitären Gegenwart: Perspektive, Horizont und Balance in den Sportbildern Anton Räderscheidts, in: Werner Schäfke/Michael Euler-Schmidt (Hrsg.): Anton Räderscheidt, Köln 1993, S. 13.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

in vielen westeuropäischen Ländern und den USA schon etabliert und galten als Zeichen der Frauenemanzipation.[56] In Deutschland entstanden überregionale, kommerzielle Wettbewerbe erst nach dem Ersten Weltkrieg, als der Anblick kriegsversehrter Männer und ausgemergelter Frauen die Sehnsucht nach physischer Schönheit schürte und Geschäftsleute die Anziehungskraft erkannten, die Wettstreits leicht bekleideter junger Frauen auf die wachsende Zahl unterhaltungsbedürftiger Angestellter hatten. Zeitungen und Zeitschriften taten das Übrige, um das Interesse an den Veranstaltungen zu wecken und gleichzeitig normative Schönheitsideale zu etablieren.

Die Schönheitskönigin ist das einzige der ›Sportbilder‹, in dem die Frau dem Blick von mehr als einer männlichen Figur ausgesetzt ist. Sie steht breitbeinig mit hinter dem Rücken verschränkten Händen auf einem von einem Geländer eingefassten Podest und blickt die Betrachter:innen direkt an. Die Konfiguration erinnert an eine Statue im Museum, einen Viehmarkt oder einen Boxring, d.h. an Kontexte, in denen der Körper im Zentrum steht und anhand unterschiedlicher, allgemein anerkannter Kriterien beurteilt wird, z.B. Schönheit, Makellosigkeit, Stärke, Fitness. Dabei gilt in diesen Szenarien das Urteil genauso dem präsentierten Objekt wie der meist männlichen Person, die damit unmittelbar assoziiert wird und deren berufliche Qualitäten gleichfalls bewertet und als Zeichen ihrer moralischen Integrität gedeutet werden: dem Künstler, dem Züchter oder dem Trainer. Die nackte Frau auf dem Podest weckt so Assoziationen, die Räderscheidts Figur in eine Reihe mit Objekten in von Männern dominierten Bereichen stellen. Insbesondere der Bezug zum Boxsport verankert das Werk in den 1920er Jahren, als Boxkämpfe zu den beliebtesten Massenveranstaltungen gehörten und Boxer wie Max Schmeling als Verkörperungen des männlichen Ideals galten.[57] Dass einige Neue Frauen boxten, war entsprechend umstritten.

Eine Männerfigur ähnlich der in *Begegnung*, die größer als die Schönheitskönigin ist und deren schwarze Rückenansicht mit Hut links vorne ein Gegengewicht zu ihrer hellen Form bildet, steht auf der obersten

56 Veit Didczuneit/Dirk Külow: Miss Germany: Die deutsche Schönheitskönigin, Hamburg 1998, S. 12–23; Nina Wuttke: Miss Germany: A Century of Beautiful Women, in: Deutsche Welle, 2.2.2018, https://www.dw.com/en/miss-germany-a-century-of-beautiful-women/a-37579589 (15.1.2023).

57 So kann es nicht verwundern, dass Max Schmeling beim ersten deutschen Schönheitswettbewerb 1927 in der Jury saß. Siehe Didczuneit/Külow: Miss Germany, S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Stufe der Treppe zum Podest und versperrt so der Frau wie anderen Betrachter:innen den Ab- bzw. Zugang. Maes interpretiert den angewinkelten linken Arm des Mannes als Hinweis darauf, dass er möglichweise masturbiert[58] und so die Frau zum bloßen Werkzeug seiner einseitigen Lustbefriedigung macht. Hinter der Frau stehen mindestens drei weitere, kleinere Männer, die im Anzug, aber ohne Hut, Krawatte, Haare oder Gesicht anonymisiert erscheinen, als ob Räderscheidt den männlichen Blick als eine soziale Kraft jenseits des individuellen Mannes darstellen wollte, die die Frau in der traditionellen Geschlechtermatrix zu fixieren versucht und der sie nur schwer entkommen kann.

Die Frauenfigur ist in ihrer Nacktheit entblößter als die in Badeanzügen oder kurzen Kleidern abgelichteten Schönheitskönigginnen der Zeit. Dennoch zeigt ein Vergleich mit Fotos von tatsächlichen Wettbewerben, dass sich Räderscheidts Modell nicht mit der weiblichen Rolle des Objekts identifiziert. Die historischen Schönheitskönigginnen wurden typischerweise im schmeichelhaften Halb- oder Dreiviertelprofil, mit geschlossenen oder gekreuzten Beinen und oft mit etwas geneigtem Kopf fotografiert, während sie die Betrachter:innen anlächelten. Die Einladung zum Schauen wurde gelegentlich durch ein Winken unterstrichen. Diese Frauen strahlen aus, was Laura Mulvey als »to-be-looked-at-ness« bezeichnet:

> The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.[59]

Paradoxerweise verweigert sich gerade Räderscheidts Figur dieser ›exhibitionistischen‹ Rolle, obwohl sie in ihrer Nacktheit zeigt, was die echten Schönheitskönigginnen scheu verstecken. Die in der traditionellen visuellen Dynamik geübten Betrachter:innen können den Körper der Figur nicht entlang der üblichen Geschlechterparadigmen ›lesen‹. Gemäß dem essentialistischen Geschlechtsverständnis sollten primäre und sekundäre weibliche Geschlechtsmerkmale mit einer ebensolchen Geschlechtsidentität gepaart sein. Die frontale Pose und das ausdruckslose Gesicht von Räderscheidts Figur erinnern aber an die Fotografien männlicher Sportler bei Preisverleihungen oder der Präsentation von Mannschaften. Da ihr

58 Maes: Identitätsbeschaffung, S. 17.

59 Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen 16 (1975) H. 3, S. 11 (kursiv im Original). Obwohl Mulvey dieses Konzept für Filme entwickelte, lässt es sich mühelos auf andere Bereiche der künstlerischen Darstellung übertragen.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Körper die einzige Quelle für Informationen über diese Schönheitskönigin ist, finden sich die Betrachter:innen in einer widersprüchlichen Situation: Ihre Aufmerksamkeit wird durch die Nacktheit, Ikonographie und Organisation der Leinwand auf diesen Körper gezogen, der aber ihren ›Wißtrieb‹ und ihre Erwartungen frustrieren muss und sich der Sexualisierung widersetzt.

Für *Akt am Trapez* wählte Räderscheidt einen Kontext, der ebenso wie der Schönheitswettbewerb den weiblichen Körper zur Unterhaltung der Massen zur Schau stellt und dabei den männlichen Blick auf die weibliche Form zieht. Anders als die Schönheitskönigin akzeptiert die Trapezkünstlerin aber diesen Blick und damit die gegenderte Rollenverteilung, d.h. den *status quo*, indem sie dem Mann zuwinkt und so die einladende Geste der tatsächlichen Schönheitskönigin aufnimmt. Dazu passt auch, dass sie von allen Akten den am wenigsten ›retuschierten‹ Körper hat und ihre Sexualisierung durch den Blick des Mannes besonders deutlich wird: Sie ist von einem kastenartigen Gerüst umgeben, und die männliche Figur außerhalb dieser Struktur beobachtet sie von unten durch eine Öffnung. Sein Blick ist in Richtung ihrer Scham gerichtet. Die Geschlechter sind klar getrennt und ihre Rollen als Schauender und Angeschaute fest verteilt. Die Annahme ihrer Rolle macht die Trapezkünstlerin zu einer Gegenfigur der Schönheitskönigin.

In *Die Tennisspielerin* stellte Räderscheidt eine Vertreterin *des* Sports der Neuen Frau dar und eine Sportart, in der Männer wie Frauen Geschlechterrollen neu definierten. In den 1920 Jahren entwickelte sich ein Gender-inverser Gegensatz zwischen ›weichem‹ Herrentennis, dessen Spieler sich ungewöhnlich viel mit Körperpflege, Kleidung und Liebesbeziehungen beschäftigten, und kämpferischem, international erfolgreicherem Damentennis, das von einem ›männlichen‹ Grad an »strength, aggression, and self-sufficiency«[60] geprägt war. Während andere Sportarten einen asketischen Lebensstil erforderten, verfolgten Tennisspieler:innen offen ihre sexuellen Interessen: Der Tennisplatz war nicht nur ein Ort des Sports, sondern auch des Begehrens.

Räderscheidts die Leinwand dominierende Tennisspielerin vermittelt durch ihre Größe (ihr Kopf stößt an den oberen Bildrand) und unmittelbare Körperlichkeit weibliches Selbstbewusstsein, Überlegenheit und sexuelle Freiheit und erinnert so an die Schönheitskönigin. Anders als bei

60 Erik N. Jensen: Body by Weimar: Athletes, Gender, and German Modernity, Oxford 2013, S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

dieser sind ihre Hände aber nicht jeglichen Kontakt verweigernd auf dem Rücken verschränkt. Vielmehr präsentiert sie mit ausgebreiteten Armen die ›Insignien‹ der Neuen Frau als Tennisspielerin – Schläger und Ball – und lädt so zum Blick auf ihren ›geöffneten‹ Körper, die Quelle ihres sportlichen Erfolgs, ein. Sie mag hoffen, dass die Betrachter:innen die Sportlichkeit ihres Körpers bewundern und ihn nicht sexualisieren, wie dies der allgemeine Diskurs um den Sport als Ort der gleichberechtigten Partnerschaft verspricht und wie es ihre nur schwach angedeuteten Sexualmerkmale auf den ersten Blick vermitteln. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass Räderscheidts *Tennisspielerin* dem kunsthistorischen Muster folgt und die ›Retuschierung‹ der Sexualmerkmale höchstens die erotische Vereinnahmung des weiblichen Körpers kaschieren kann: die Frau ist auch hier mehr Objekt als Subjekt. Schon die Unbeholfenheit, mit der sie Schläger und Ball hält, minimiert ihren Status als ernstzunehmende Spielerin und damit den Eindruck weiblicher Stärke.[61] Auch wenn Tennisspielerinnen ihren männlichen Kollegen oft überlegen waren, wurden immer wieder ihre Weiblichkeit und damit implizit ihre vermeintlich geringeren körperlichen Fähigkeiten und allgemeine Schwäche betont – eine Sichtweise, die man gerade mit der konservativen Männerfigur im Anzug mit steifem Hut im Hintergrund assoziieren würde. Obwohl deutlich kleiner als die Frau, scheint er sie zu kontrollieren. Er steht hinter einem Zaun, der zusätzlich zur Markierung des Tennisfelds den Bewegungsraum der Frau begrenzt und wahrscheinlich den gesamten Platz umschließt. Wie das Gerüst um die Trapezkünstlerin hält der Zaun die Spielerin gefangen wie ein Käfig, in dem der männliche Blick (vor und auf der Leinwand) sie sich jedoch jederzeit, auch ohne ihr Wissen und damit schutzlos, unterwerfen kann.[62] Die weibliche Überlegenheit auf dem Tennisplatz, so Räderscheidts Bild, ist eine vermeintliche; selbst dort haben Männer das Sagen, wie in der Realität der Einfluss von Trainern, Klubvorständen usw. bestätigte.

Deutlicher als in den anderen ›Sportbildern‹ wird in *Drahtseilakt* der Körper der Frauenfigur zum Ort der Subversion des Geschlechterdualismus. Außer den kleinen, nur angedeuteten Brüsten der Artistin weist nichts an ihrer jungenhaften Figur eindeutig auf ihr Geschlecht hin, sodass sie eher androgyn als weiblich erscheint, wie es auch immer

61 Zur unsportlichen Erscheinung der Tennisspielerin, siehe Rowe: After Dada, S. 153.

62 Für eine Diskussion der Blicke in *Die Tennisspielerin*, siehe Gerster: »…und die hundertprozentige Frau«, S. 50.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

wieder von der Neuen Frau behauptet wurde. Zusätzlich verdeckt die Balancierstange der Seiltänzerin deren Genitalbereich, und ihr Gesicht ist weniger feminin als das der übrigen Sportlerinnen. Sie hat auch keinen Bauchnabel, was vielleicht bedeutet, dass sie ein hautfarbenes oder weißes Ganzkörpertrikot trägt.[63] Dies wäre eine Annäherung an die Männerfigur, deren Anzug hier durch ein schwarzes Trikot ersetzt wurde. Dieser Angleichung der Geschlechter in der Körperform und Kleidung setzt er allerdings seine Melone entgegen, und seine auf dem Rücken verschränkten Hände verweigern der Frau jegliche Hilfe bei den letzten Schritten aufs sichere Dach. Nicht Kameradschaft der Geschlechter, sondern Distanz (Konkurrenz?[64]) bestimmt auch diese Beziehung.

So erteilen die ›Sportbilder‹ dem Sport als Ort der gleichberechtigten Begegnung von Mann und Frau eine Absage. Stattdessen erweist er sich als Weiterführung der bestehenden Ungleichheit der Geschlechter. Der Sport ist ein Bereich, in dem die Neue Frau sich gegen die Vereinnahmung ihrer neugefundenen körperlichen und sexuellen Freiheit durch patriarchale Strukturen wehren muss und an dem der Mann seine dominante Rolle nach Möglichkeit verteidigt.

Die ›Atelierbilder‹: Versuch der Bannung auf die Leinwand

Besonders die ›Atelierbilder‹ verraten das Ausmaß der Herausforderung, die der Umgang mit der Neuen Frau für den Mann bedeutete. Definitionen von Männlichkeit und Weiblichkeit bedingen sich immer gegenseitig, und Darstellungen des Künstlers mit seinem weiblichen Modell und dessen Präsentation auf der Leinwand sind auch immer Kommentare über die geltenden Männer- und Frauenbilder und eine Selbsteinordnung des Malers in diese Geschlechtermatrix. In den ersten zwei ›Atelierbildern‹ entwickelt Räderscheidt die Strategie der ›Sportbilder‹ weiter, d.h. die Sexualisierung und Objektivierung der Frau, und erkundet, wie diese Herangehensweise auch die Konzeption des Mannes als ihres Gegenbildes beeinflussen könnte. Mit *Selbstbildnis* unternimmt er schließlich das Expe-

63 Da nur Schwarz-Weiß-Fotografien überliefert sind, kann dies nicht endgültig bestimmt werden. Allerdings spricht die Linie, die den dunkleren Körper der Fraufigur vom helleren Hals und Gesicht trennt, für ein Trikot.

64 Die Idee der Konkurrenz drängt sich durch den autobiografischen Kontext der Werke auf, da Räderscheidt sich in Konkurrenz zu seiner ebenfalls malenden Frau fühlte. Siehe Reinhardt: Leben wie unter dem »Rasiermesser«, S. 307.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

riment einer Annäherung, das aber, wie die detaillierte Analyse zeigt, nur mit einer Reihe von ›Sicherheitsnetzen‹ gegen die Gefahren der Verweiblichung oder der Dominanz der Frau unternommen werden kann.

Die ›Atelierbilder‹ entstanden nach den beiden ersten ›Sportbildern‹, *Akt am Barren* und *Die Tennisspielerin*, und Verbindungen zwischen den ›Atelierbildern‹ und den ›Sportbildern‹ belegen, wie zentral die Suche nach einem neuen Geschlechterverhältnis für den Maler in den 1920er Jahren war. Das Selbstbildnis mit Modell ist ein Topos der bildenden Kunst und dient der (Selbst-)Bestätigung des Künstlers in seinem Beruf. Es beleuchtet die Spannung zwischen dem meist weiblichen Modell als Muse und als Produkt des männlichen Künstlers,[65] schafft aber auch die ungewöhnliche Situation, dass der Künstler gleichzeitig Subjekt und Objekt seines Blickes ist, sich gleichzeitig im Spiegel sieht und sein Bild für die Betrachter:innen manipuliert. Räderscheidt war sich der Mehrfachrolle des Malers in Selbstbildnissen bewusst: »Er [der Maler, E.B.] gestaltet das Ich, das er sein will. Aber wo ist er?«[66] So machen es Darstellungen von Maler mit Modell besonders deutlich, dass das Kunstwerk und seine Figuren Gebilde der künstlerischen Fantasie und als solche auch Experimente mit der Wirklichkeit sind – in diesem Falle mit der Beziehung des Künstlers zur Frau.

In *Maler und Modell* (1926, Verbleib unbekannt) hat Räderscheidt die Organisation der Leinwand von *Die Tennisspielerin* umgekehrt: Nun steht der bekleidete Maler groß im Vordergrund und sieht die Betrachter:innen direkt an, während das deutlich kleinere nackte Modell im Hintergrund auf einem Podest steht. Mit der Tennisspielerin teilt sie die Pose, wenn auch mit spiegelverkehrter Haltung der Arme und ohne Requisiten. Ihre Beine sind jedoch geschlossen, sodass sie weniger exponiert erscheint. Da sie jedoch Brustwarzen und Schambehaarung hat, wirkt ihr Körper gleichzeitig realistischer und sexualisierter. In der Arbeitssituation des Ateliers (und zumal das Modell die eigene Frau ist) ist komplette Abschottung von der Neuen Frau nicht mehr möglich. Vielmehr muss sich der Künstler, um dem Modell als Frau und Individuum in der Darstellung gerecht zu werden, auf dieses einlassen. Nur so kann er ihr auf der Leinwand ›eine Stimme‹ geben, statt nur eine Hülle abzubilden.

Dies scheint dem Maler aber nicht zu gelingen. Er hält die unbenutzte Palette eher ungelenk, und das Fehlen jeglicher Pinsel und die leere Lein-

65 Siehe Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 28.
66 Räderscheidt zit. in Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 21.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

wand lassen Zweifel daran aufkommen, dass er die Frau auf der Leinwand ›einfangen‹ kann. Zu groß mag der Unterschied zwischen der vom Modell verkörperten Neuen Frau und dem konservativen Frauenbild des Mannes im Anzug sein. Indem er sich mit der Staffelei als Schutzschild in sicherer Entfernung vom Modell, das in den Hintergrund des Studios verbannt ist, hält, verhindert er den Austausch. Anstatt die Frau zu malen, wird ihm deren Gestaltung zur Gestaltung seiner selbst. So sieht es aus, als ob er selbst das Porträt auf der Leinwand ist, und schon Roh wies darauf hin, dass die Beine des Malers kaum von denen der hölzernen Staffelei zu unterscheiden sind: Sein ganzer Körper ›wächst‹ in die Staffelei und Leinwand hinein, und er selbst wird so gleichzeitig Maler und Modell, Kunstschaffender und Kunstwerk.[67] Nicht ohne Ironie verrät Räderscheidt, dass er sich dieser Dynamik und der Ängste, die sie antrieben, bewusst war. Seinem ›impotenten‹ Maler stellt er ein Yoni-Symbol in Form des Fingerlochs der Palette vor den Genitalbereich, und einen Hut trägt dieser auch nicht mehr.[68] Die Furcht vor dem Verlust der Männlichkeit im Kontakt mit der Neuen Frau hat sich schon erfüllt, die Grenzen zwischen weiblich-passivem Modell und männlich-aktivem Künstler sind verschwommen.

In *Maler und Modellpuppe* ist die Frau zu einer einarmigen, kahlen, nackten Gliederpuppe reduziert, die der Maler mit der Linken vor sich am Hals hält, als wolle er sie präsentieren oder von sich fernhalten. Sein Griff mutet brutal an, und mit ihren geschlossenen Augen ist die Frauenfigur im visuellen Machtspiel ganz auf die Objektrolle beschränkt. Anstatt auf Distanz gehalten oder sexualisiert zu werden, ist die Frau nun ihrer Humanität beraubt zum Ding geworden, auch wenn ihre »Fleischlichkeit«[69] zusammen mit ihren verwischten Gelenken etwas Belebtes hat. Der Maler bestimmt sein Verhältnis zur Neuen Frau nicht in deren Gegenwart, sondern versucht, sich an einem unbelebten Gegenstand abzuarbeiten, der keine Anforderungen stellen kann. Aber auch dieser Versuch schlägt fehl: Die leere Leinwand, auf die er mit einem Stift weist, deutet an, dass der Maler nicht mehr in der Lage ist, ein Frauenbild zu entwerfen. Er kann die Frau in seinem Studio nicht als traditionelles Pendant zum Mann mit steifem Hut gestalten. Stattdessen führt ihre Anwesenheit noch in Form einer Puppe in diesem persönlichsten Bereich des Künstlers zu einer Schwächung seiner Position und kreativer Ohnmacht. Schon kahl und

67 Franz Roh: Zur jüngsten niederrheinischen Malerei, S. 367.
68 Gerster: »…und die hundertprozentige Frau«, S. 53.
69 Herzog, Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 28.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ohne Hut hat auch der den Betrachter:innen direkt zugewandte Maler etwas von einem Automaten. Die fast identischen Gesichter und Glatzen der Figuren unterstreichen die Verwischung der Grenzen zwischen Puppe und Mensch, Mann und Frau, Modell und Künstler.

Mit *Selbstbildnis* macht der Künstler die Fragilität der männlichen Rolle angesichts der Neuen Frau noch deutlicher und erprobt die Möglichkeit einer Aufhebung der Grenzen zwischen den Geschlechtern. Das Werk zeigt den Maler vor einer Leinwand mit der Kohlezeichnung eines weiblichen Aktes (Marta Hegemann), aber es bleibt offen, welche der Figuren das Porträt des Malers ist oder ob beide zusammen sein Selbstbildnis darstellen. Diese Vagheit ist von Kunsthistoriker:innen unterschiedlich interpretiert worden. So schreibt Rowe, dass das Werk verschiedene Facetten des Malers repräsentiere,[70] und ganz ähnlich sieht auch Matthias Eberle das Bild als eine mögliche »Synthese aus Mann und Frau«.[71] Für Sigrun Paas scheitert die Synthese dieser in ihren Augen völlig getrennten Identitäten allerdings, sodass das Bedürfnis des Malers, auch weiblich zu sein, unerfüllt bleiben muss.[72] Paas' Betonung der Unterschiede zwischen den Figuren vernachlässigt aber die mehrdeutige Ikonografie des Werkes, die die Möglichkeit ihrer Annäherung, selbst ihrer Verschmelzung und die Abwehr- oder Schutzhaltung des Mannes nebeneinanderstellt. Ein Vergleich von *Selbstbildnis* mit den anderen ›Atelierbildern‹ sowie dem *Selbstportrait vor dem Spiegel* (1928, Privatbesitz), einem Aktbild, belegt, dass Räderscheidt nicht nur mit unterschiedlichen (Macht-)Beziehungen der Geschlechter experimentierte, sondern auch interpiktografische Verbindungen herstellte, die die Geschlechtergrenzen unterhöhlen und so die Möglichkeit der Angleichung und Nähe erprobte.[73]

---

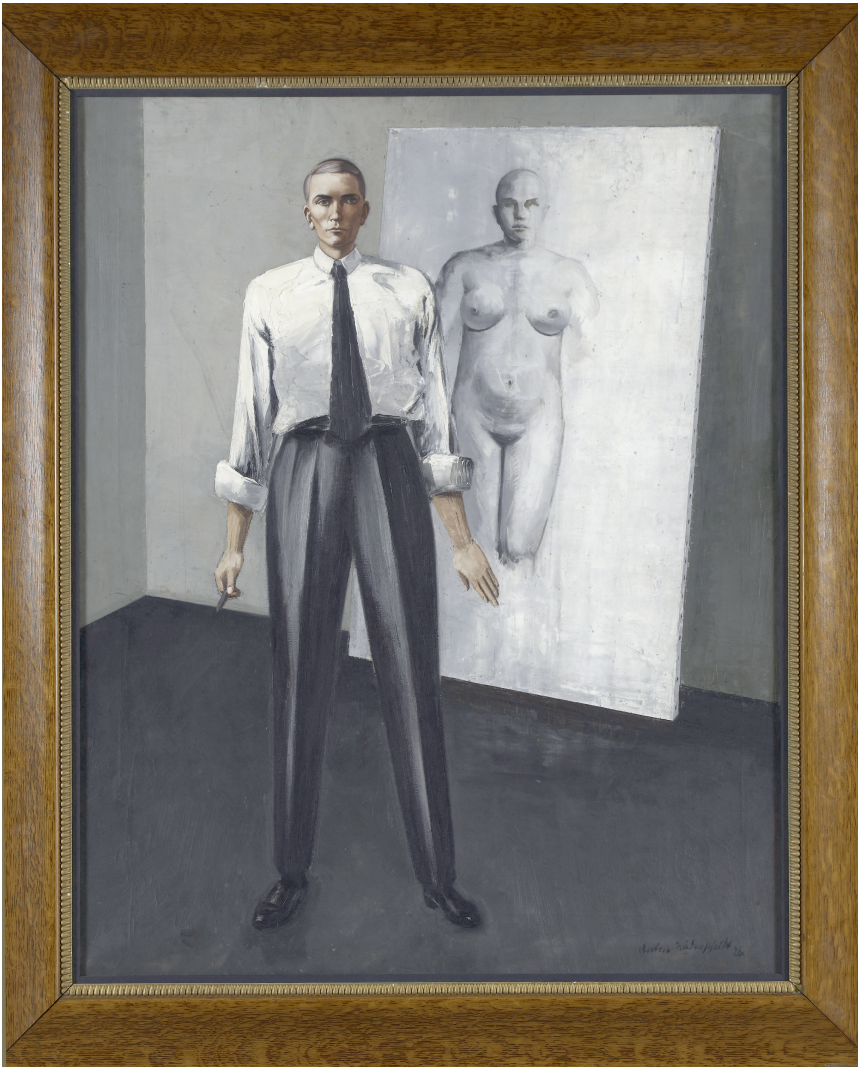
70 Rowe: After Dada, S. 162.

71 Matthias Eberle: Ausstellungsverzeichnis, in:: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste, Schloss Charlottenburg, Bd.4: Neue Wirklichkeit: Surrealismus und Neue Sachlichkeit. Große Orangerie im Schloss Charlottenburg, Wieland Schmied/Matthias Eberle (Hrsg.), Berlin 1977, S. 214.

72 Sigrun Paas: Freundinnen, in: Werner Hofmann (Hrsg.): Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, München 1986, S. 281.

73 Für *Graf St. Genois d'Anneaucourt* und *Selbstportrait* verfolgt Christian Schad eine ähnliche Technik der Angleichung der Geschlechter im Bild und interpiktorial. Siehe Esther K. Bauer: Penetrating Desire: Gender in the Field of Vision in Thomas Mann's *Der Zauberberg* and Christian Schad's *Graf St. Genois d'Anneaucourt,* in: Monatshefte 101 (2009) H.4, S. 485-490.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb



Anton Räderscheidt, »Selbstporträt,« 1928

Selbstportrait vor dem Spiegel ist höchstwahrscheinlich eine Studie für ein weiteres verschollenes ›Atelierbild‹, das nur auf einem Foto von Hannes

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Maria Flach aus dem Jahre 1931 überliefert ist.[74] Die Studie zeigt den Maler in genau derselben Pose wie seine Figur in *Selbstbildnis*, jedoch völlig nackt. Anders als der ›gepanzerte‹ Mann mit steifem Hut, dessen Ähnlichkeit mit Räderscheidt besonders in den frühen Paarbildern und den ›Sportbildern‹ eher vage ist, hat sich der Maler hier deutlich erkennbar sowie selbstbewusst und energisch dargestellt. Der männliche Körper erscheint als Quelle der Stärke und vermittelt die Art von athletischer Männlichkeit, die zum Wiedererstarken Deutschlands beitragen sollte. Der Künstler ist in seiner Nacktheit aber auch der Gefahr der Sexualisierung und Objektivierung ausgesetzt, die normalerweise der weiblichen Form ›vorbehalten‹ sind.

Anders als in den anderen ›Atelierbildern‹ ist in *Selbstbildnis* das weibliche Modell nicht anwesend, sondern nur seine lebensgroße Darstellung in Kohle, d.h. der Akt der künstlerischen Aneignung ist vorbei und die Leinwand zeigt die Frau, wie sie in das Selbstbildnis des Malers passt. Ein erster Hinweis darauf, dass in *Selbstbildnis* die Geschlechtergrenzen durchlässiger sind, ist die weniger formelle Kleidung des Malers. Obwohl er auch hier perfekt gebügelte Hosen, ein weißes Hemd und eine schwarze Krawatte trägt, markieren das Fehlen eines Jacketts und Huts und die hochgerollten Hemdsärmel eine Lockerung gegenüber den früheren Männern mit steifem Hut und entsprechen auch eher der Herrenmode der Zeit.[75] Der Mann ist moderner geworden.

Räderscheidt stellt sich und die weibliche Figur in fast identischen Posen nebeneinander: Beide schauen die Betrachter:innen direkt an und haben die gleiche Körper- und Armhaltung. Räderscheidt betont diese Übereinstimmung, indem er sich und die abgebildete Frau Schulter an Schulter stehen lässt. Dazu musste er die Darstellung beider Figuren manipulieren, wodurch es wirkt, als ob der Maler sich unnatürlich zurücklehnt, während die Ausrichtung des Frauenkörpers von der Neigung der Leinwand abweicht. Arm- und Körperhaltung teilen die beiden Figuren auch geschlechtsübergreifend mit dem Maler in der Aktstudie und dem weiblichen Modell in *Maler und Modell*. Diese Parallelen werden durch

74 Das großformatige Werk auf dem Foto muss zwischen 1928 und 1931 entstanden sein, wahrscheinlich eher zu Beginn dieses Zeitraums, als auch die Studie gemalt wurde. Da die Qualität der Reproduktion dieses Fotos schwach ist und das Gemälde außerdem nur teilweise und im Hintergrund zu sehen ist, soll es hier nicht weiter besprochen werden. Siehe Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 43f.

75 Söll: Der Neue Mann, S. 159.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

die Abwesenheit der Unterschenkel in der Studie und bei der weiblichen Figur unterstrichen. Die Schatten auf den bemerkenswert ähnlichen Gesichtern des Malers und der Kohlezeichnung spiegeln sich, d.h., ihre dunkle Gesichtshälfte ist seiner dunklen am nächsten. Darüber hinaus ist die Zeichnung, die unvollendet wirkt, wesentlich vollständiger auf der Seite des Malers.[76] Zusammen mit den Schatten verstärkt dies den Eindruck von der Frau als seinem Spiegelbild oder seiner Doppelgängerin. Genau in der Bildmitte, an seinem linken Oberarm, scheinen die zwei sogar zusammenzuwachsen. Außerdem bilden die beiden Figuren zusammen eine V-Form, so dass die von den Beinen beschriebenen Linien sich schließlich treffen müssen. Die Farbgebung von *Selbstbildnis*, das fast ganz *en grisaille* gehalten ist, betont die Ähnlichkeit von Maler und Kohlezeichnung noch zusätzlich. Anders als in den übrigen Bildern sticht der weibliche Körper nicht durch seine Helligkeit hervor.

Dieser Annäherung von Mann und Frau wirken allerdings verschiedene Elemente des Bildes entgegen. So hat es den Anschein, als ob der Maler für eine gleichberechtigte Beziehung bzw. für die vollständige Aufhebung von Geschlechtergrenzen noch nicht bereit ist und deshalb eine Reihe von Schutzmaßnahmen ergriffen hat. Diese betreffen die Darstellung des Mannes und der Frau gleichermaßen. So wird zum einen die angedeutete Verschmelzung nur mit einem Kunstwerk, das der Maler geschaffen hat (er hält noch den Kohlestift!) und über das er völlige Kontrolle hat, entworfen, nicht mit einer echten Frau. Außerdem hat er diese weibliche Figur nackt und mit klar herausgearbeiteten Brüsten, Rundungen und Schambehaarung dargestellt. Ihre Reduzierung auf den Torso sorgt dafür, dass der Blick besonders auf diese Sexualmerkmale gezogen wird und die Figur so zum erotisierten Blick auf den Körper einlädt. Außerdem lassen die fehlenden Gliedmaßen und Haare sie – besonders im Vergleich zur vollständig bekleideten Männerfigur mit Haar – kraftlos erscheinen. Dieser Schwächung des Weiblichen setzt der Maler seine demonstrative Stärke entgegen. Durch die Froschperspektive wirkt er leicht erhöht, wie die Aktstudie vermittelt er Kraft und Selbstbewusstsein, und seine Krawatte, die er für die weniger phallische Fliege eingetauscht hat,[77] betont seinen männlich-überlegenen Status. Aufgrund der Perspektive scheint die Frau aus dem Bild herauszutreten – eine Bewegung, die er mit der abweisenden Geste seiner Linken, die er mit dem Mann in *Die Rasenbank*

76 Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 43.
77 Gerster: »…und die hundertprozentige Frau«, S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

teilt, abzuwehren versucht. Auch wenn er die Frau auf der Zeichnung mit den traditionellen Mitteln – Erotisierung, Einschränkung der Bewegungsfreiheit, Fixierung auf die Rolle der Schwachen – zu kontrollieren versucht, scheint diese Form der Bannung nicht mehr zu funktionieren. Die Frau droht, in seinen Bereich einzudringen, aber er ist dafür noch nicht bereit.

Selbstbildnis nimmt im magisch-realistischen Werk des Künstlers und in seiner Behandlung des Paarmotivs eine Sonderstellung ein. Anders als die anderen Werke dieser Phase mit ihrer perfekten »stahlglatte[n] Bildhaut«[78] ist dieses Gemälde spontaner und weniger glatt gemalt und versteckt den Schaffensprozess nicht.[79] Es ist auch das einzige echte Selbstporträt.[80] Gleichzeitig ist es das einzige Werk, in dem die Frau einerseits unmissverständlich als Kreation des Mannes dargestellt ist, und wo es andererseits zur größten Annäherung von Mann und Frau kommt. Dies alles legt nahe, dass der Maler mit *Selbstbildnis* eine neue Phase im Umgang mit Geschlechterrollen markierte.

Fazit

Mit seinen Arbeiten der Zwischenkriegsjahre vermittelt Räderscheidt eine dezidiert männliche Perspektive auf die paradigmatischen Verschiebungen in den Geschlechterverhältnissen, die er um sich herum sah und in seiner Ehe erlebte. Diese Perspektive ist von der männlichen Furcht vor Verweiblichung und Machtverlust geprägt. Indem Räderscheidt den Körper ins Zentrum seiner Auseinandersetzung mit Männlichkeit und Weiblichkeit stellt, greift er die Schlüsselfrage der zeitgenössischen Geschlechterdebatte auf, nämlich ob Geschlechtsidentität biologisch oder kulturell bestimmt ist. Er macht den Körper selbst zu dem Ort, an dem er mit der Verwischung der Geschlechtsidentität experimentiert und unterläuft so nicht nur die strikte Unterscheidung von Männlichkeit und Weiblichkeit, sondern entzieht auch der Frage, an der sich die Genderdebatte entzündete, die Grundlage. Wenn der Körper selbst keine Stabilität in der Genderzuschreibung garantiert, dann können auch ein perfekter Anzug und steifer Hut den Mann nicht vor der vermeintlichen Verweiblichung

78 Franz Roh zit. in Richter: Anton Räderscheidt, S. 26.
79 Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 46.
80 Ebd., S. 43.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

schützen. Diese Einsicht erklärt vielleicht, weshalb Räderscheidt sich im selben Jahr, 1928, als entschieden männlichen Akt und in gelockertem Outfit darstellte.

Literaturverzeichnis

Bauer, Esther K.: Penetrating Desire: Gender in the Field of Vision in Thomas Mann's *Zauberberg* and Christian Schad's *Graf St. Genois d'Anneaucourt*, in: Monatshefte 101 (2009), Nr. 4, S. 483–98.

Beyer, Andreas: Die Körper als Bild: Die Kunst als Theater der Geschlechter, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 22–29.

Breward, Christopher: Manliness, Modernity and the Shaping of Male Clothing, in: Joanne Entwistle/ Elizabeth Wilson (Hrsg.): Body Dressing, Oxford 2001, S. 165–81.

Brooks, Peter: The body in the field of vision, in: Paragraph 14 (1991), S. 46–67.

Didczuneit, Veit/Külow, Dirk: Miss Germany: Die deutsche Schönheitskönigin, Hamburg, 1998.

Eberle, Matthias: Ausstellungsverzeichnis, in: Wieland Schmied/Matthias Eberle (Hrsg.): Tendenzen der Zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste, Schloss Charlottenburg, Bd. 4: Neue Wirklichkeit: Surrealismus und Neue Sachlichkeit. Große Orangerie im Schloss Charlottenburg, Berlin 1977, S. 4/37–4/272

Esau, Erika: The *Künstlerehepaar*: Ideal and Reality, in: Marsha Meskimmon/Shearer West (Hrsg.): Visions of the »Neue Frau«: Women and the Visual Arts in Weimar Germany, Aldershot 1995, S. 28–41.

Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: Alexander Mitscherlich et al. (Hrsg.): Studienausgabe, Bd. 5: Sexualleben, Frankfurt: 1972, S. 37–145.

Frevert, Ute: Von Männerängsten und Frauenwünschen: Geschlechterkämpfe 1850–1950, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 30–41.

Geschlechterkampf: eine Annäherung. Die Kuratoren Felicity Korn und Felix Krämer im Gespräch mit Rose-Maria Gropp, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 12–21.

Gerster, Ulrich: ›…und die hunderprozentige Frau‹: Anton Räderscheidt 1925–1930, in: kritsche berichte 4 (1992), S. 42–63.

Hartlaub, Gustav: Zum Geleit, in: Anton Kaes/Jay, Martin/Dimenberg, Edward (Hrsg.): Weimar Republic Sourcebook, Berkeley 1994, S. 491–93. Zuerst veröffentlicht in: Ausstellung »Neue Sachlichkeit«: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Mannheim 1925.

Herzog, Günter: Anton Räderscheidt, Köln 1991.

Herzog, Günter: Anton Räderscheidts ›Selbstbetrachtungen‹, in: Werner Schäfke/Michael Euler-Schmidt (Hrsg.): Anton Räderscheidt, Köln 1993, S. 21–37.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Heusinger von Waldegg, Joachim: Zur Ikonographie der ›einsamen Paare‹ bei Anton Räderscheidt, in: Pantheon 37 (1979), H.1, S. 59–68.

Jensen, Erik N.: Body by Weimar: Athletes, Gender, and German Modernity, Oxford 2013.

Koschorke, Albrecht: Die Männer und die Moderne, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung, Amsterdam 2000, S. 141–62.

Kracauer, Siegfried: Die Angestellten, Frankfurt 1971.

Lehmann, Ann-Sophie: Das unsichtbare Geschlecht: Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst, in: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hrsg.): Körperteile: Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 316–39.

Maes, Hans-Jürgen: Identitätsbeschaffung in einer totalitären Gegenwart: Perspektive, Horizont und Balance in den Sportbildern Anton Räderscheidts, in: Werner Schäfke/Michael Euler-Schmidt (Hrsg.): Anton Räderscheidt, Köln 1993, S. 9–18.

Makela, Maria: Rejuvenation and Regen(d)eration: »Der Steinachfilm«, Sex Glands, and Weimar-Era Visual and Literary Culture, in: German Studies Review 38 (2015), Nr. 1, S. 35–62.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen 16 (1975), Nr. 3, S. 6–18.

Nentwig, Janina: Akt und Sport: Anton Räderscheidts ›hunderprozentige Frau‹, in: Michael Cowan/Kai Marcel Sicks (Hrsg.): Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918–1933, Bielefeld 2005, S. 97–116.

Paas, Sigrun: Anton Räderscheidt, Selbstbildnis, in: Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, München 1986, S. 281.

Reinhardt, Hildegard: Leben wie unter dem ›Rasiermesser‹: Marta Hegemann und Anton Räderscheidt, in: Renate Berger (Hrsg.): Liebe macht Kunst: Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2000, S. 287–325.

Rewald, Sabine: Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s, New York et al. 2006.

Richter, Horst: Anton Räderscheidt, Recklinghausen 1972.

Roh, Franz: Zur jüngsten niederrheinischen Malerei, in: Das Kunstblatt 10 (1926), S. 363–68.

Roh, Franz: Anton Räderscheidt. Gemälde, Aquarelle, Bildnisse, Köln 1952.

Rowe, Dorothy C.: After Dada: Marta Hegemann and the Cologne Avant-Garde, Manchester 2013.

Söll, Änne: Raumkälte: Architektur und Distanz in Anton Räderscheidts Porträts der 1920er Jahre, in: Annette Geiger/Gerald Schröder/Änne Söll: Coolness: zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde, Bielefeld 2010, S. 149–63.

Söll, Änne: Der Neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt 1914–1930, Paderborn 2016.

Söll, Änne: Der Schwarze Anzug: Verlust und Restauration autoritativer Männlichkeit im Männerporträt der Neuen Sachlichkeit, in: Regards croisés 6 (2016), S. 85–96.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Söll, Änne: Puppets, Patterns, and ›Proper Gentlemen‹: Men's Fashion in Anton Räderscheidt's New Objectivity Paintings, in: Justine De Young (Hrsg.): Fashion in European Art: Dress and Identity, Politics and the Body, 1775–1925, London 2017, S. 233–57.

Stokstad, Marilyn/Cothren, Michael W.: Art History, 4. Aufl., Boston 2011.

Tatar, Maria: Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany, Princeton 1995.

Wuttke, Nina: Miss Germany: A Century of Beautiful Women, in: Deutsche Welle, 2.2.2018, www.dw.com/en/miss-germany-a-century-of-beautiful-women/a-37579589 (15.1.2023).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

II
Non-binäre Konzepte in der Musik, Philosophie und den Künsten

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Johanna Spangenberg

Buchtheater und Musikpoesie. Panästhetik in Stéphane Mallarmés *L'Après-Midi d'vn Favne*[1]

Einleitung: Mallarmés Poetik der Transposition

Im späten 19. Jahrhundert etablierte sich in Frankreich eine literarische Strömung, die 1886 in dem Manifest *Le symbolisme* des Dichters Jean Moréas erstmals benannt wurde. Als Auftragswerk für die Zeitschrift *Le Figaro* verfasst, führt der Text die wesentlichen Grundsätze dieser neuen Kunsterscheinung an, wobei als zentrale Bestrebung der symbolistischen Dichtung die Absicht formuliert wird, die ›Idee‹ in Worte zu kleiden:

> Ennemie de ›l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective‹, la poésie symbolique cherche: à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi.[2]

Das Ziel einer jeden symbolistischen Dichtung, so die Erklärung Moréas', bestehe jedoch gerade nicht darin, diese Idee mit äußeren Analogien zu überdecken, sondern münde in der Kunst, sie lediglich anzudeuten, damit sie vor dem geistigen Auge der Leser:innen entstehen könne. Der Paradigmenwechsel, der sich in dieser neuen Art der Dichtung manifestiert, bedeutet eine eindeutige Abkehr von dem antiken Konzept der Mimesis, welches bis dato als vorherrschendes Diktum der Poesie galt. Nicht mehr die Repräsentation einer außerliterarischen Wirklichkeit wird in der Dichtung des Symbolismus angestrebt, sondern die Hervorbringung einer eigenen Gesetzlichkeit, deren Vorbild sich auf die semantische Unbestimmtheit der Musik zurückführen lässt: »Statt eherner Massivität, die der Zeit trotzt, wird für die Poesie nun gerade das Flüchtige, Verwehende

1 Die Entscheidung Mallarmés, den Namen seines Protagonisten mit einem ›v‹ anstelle eines ›u‹ zu schreiben, wird hier aufgrund ihrer strukturellen Relevanz übernommen und an späterer Stelle ausführlich diskutiert.

2 Vgl. Jean Moréas: Un manifeste littéraire, in: Le Figaro, 18.9.1886, S. 150–151, hier S. 150.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

gefordert, statt der klar umrissenen Form eine Kunst der Nuance und des Übergangs, in der auch das Vage seinen Platz hat.«[3] Gleich dem Symbol scheint das in sich geschlossene System der Musik in der Ferne zu entstehen und sich jedem Zugriff zu entziehen. Die Musik dient den symbolistischen Dichter:innen gerade in ihrer Unaussprechlichkeit als Idealform einer Poesie, die sich durch eine Abkehr von objektiven Beschreibungen und einer damit einhergehenden Hinwendung zu evokatorischen und suggestiven Andeutungen auszeichnet:

> Thus symbolist literature, with its rhapsodies to musical mystery, dealt profitably in poetic images of suggestive but unimaginable sound. Such sounds have their most famous incarnation in the melody of Mallarmé's faun flute, repository for all that cannot be thought, said or remembered. Mallarmé created a poetic symbol, verbally couched, which as symbol *per se* borrows the ineffability of music.[4]

Der 1898 verstorbene Dichter Stéphane Mallarmé, auf dessen *L'Après-Midi d'vn Favne* Carolyn Abbate sich hier bezieht, wurde von Moréas als Vorläufer der Strömung charakterisiert. Sein Werk, das zahlreiche Aspekte der symbolistischen Dichtung vorwegnahm, ist in seiner radikalen Modernität so einflussreich, dass seine Wirkung bis heute anhält. In seinem Zentrum steht der Versuch, die Grenzen der Poesie zu durchbrechen und auf diese Weise sowohl die Funktionsweise als auch die Erscheinungsform von Dichtung neu zu denken. Geprägt ist Mallarmés Poetik von der Überzeugung, dass es Aufgabe der Poesie sei, dasjenige von der Musik zurückzufordern, was rechtmäßig ihr gehöre. In seinem Textkonvolut *Crise de vers*, das Ausschnitte unterschiedlicher, über mehrere Jahre hinweg verfasster Texte und Artikel bündelt, beschreibt Mallarmé sein poetisches Selbstverständnis wie folgt:

> […] un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.[5]

---

3 Winfried Eckel: Zwischen Bildern und Tönen. Überlegungen zu Mallarmés *L'Après-midi d'un Faune*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 46 (1996), S. 287–301, hier S. 288.

4 Carolyn Abbate: Debussy's Phantom Sounds, in: Cambridge Opera Journal 10 (1998), H 1, S. 67–96, hier S. 67.

5 Stéphane Mallarmé: Crise de Vers, in: Bertrand Marchal (Hrsg.): Mallarmé. Œuvres complètes II, Paris 2003, S. 204–213, hier S. 212.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Die Poesie wird als Kunstform beschrieben, deren Ziel es ist, die Rückverwandlung der Musik in das Buch zu vollziehen. Während das universelle Streben zur Musik ein zentrales Motiv im Symbolismus bildete, zeichnet sich Mallarmés Poetik durch die Überzeugung aus, dass die Musik, in die sich die Poesie wandelt, aus der Poesie selbst entstanden sei. Diese ›wahre‹ Musik im Raum der Poesie wird demnach nicht aus den Klängen des Orchesters hervorgebracht, sondern findet ihren Ort in dem System von Beziehungen, das durch die Interaktion der Worte in der dichterischen Sprache entsteht. Um seine Neubestimmung des Musikbegriffs zu kennzeichnen und somit von dem zu differenzieren, was gemeinhin unter Musik verstanden wird, bedient sich Mallarmé einer Majuskel: ›la Musique‹. In einem Brief an den britischen Schriftsteller Edmund Gosse aus dem Jahr 1893 greift Mallarmé zahlreiche der oben genannten Aspekte erneut auf und ergänzt sie durch einige weiterführende Betrachtungen:

> Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole. […] Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique.[6]

Die inhaltliche Nähe der ›Musique‹ zu dem altgriechischen Konzept der μουσική (Musiké) als Vorstellung einer unlösbaren Verbindung zwischen den Künsten betont Mallarmé mehrfach. Neben der expliziten Referenz durch die Formulierung »le sens grec«, trägt auch die hervorgehobene Rolle, die dem Rhythmus bei seinem Unterfangen zukommt, entscheidend zu der Verbindung bei. So beschreibt der Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades die altgriechische Musik wie folgt: »Für die Griechen existierte die Musik vor allem im Vers. Der griechische Vers war eine sprachliche und gleichzeitig eine musikalische Wirklichkeit. Das Verbindende zwischen Sprache und Musik, ihr Gemeinsames, war der Rhythmus.«[7] Aus der ursprünglichen Einheitsvorstellung der μουσική, die neben Musik und Poesie auch Mimik, Tanz oder das Theater umfasste, war während der Entwicklung der abendländischen Kunst eine Vielheit entstanden, gegen die Mallarmé mit seinen Gedichten bewusst anschrieb.

---

6 Stéphane Mallarmé an Edmund Gosse, Paris, 10. Januar 1893, in: Henri Mondor/Lloyd James Austin (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance VI Janvier 1893–Juillet 1894, 1. Aufl., Paris 1981, S. 25–27, hier S. 26.

7 Thrasybulos Georgiades: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin et al. 1984, S. 4.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Seine ›Musique‹ bezeichnet nicht lediglich den Wohlklang der Worte, sondern ist untrennbar mit deren rhythmischen Beziehungen untereinander, mit der Interaktion der Worte, die durch unterschiedliche Kombinationen neue, ungewöhnliche Bedeutungsebenen erlangen können, verbunden: »les choses existent, nous n'avons pas à les créer; nous n'avons qu'à en saisir les rapports et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres«.[8] Aufgabe der Poesie ist es demnach nicht, über mimetische Repräsentation etwas zu erschaffen, sondern die Beziehung zwischen den Dingen, wie sie bereits bestehen, darzulegen. Der Rhythmus dieser Beziehungen formt den Vers und damit die Struktur der ›Musique‹, was zur Folge hat, dass die Worte aus ihren etablierten Bedeutungszusammenhängen gerissen werden und Sinn auf alternative Weise generiert wird. Wie Mallarmé in seinem Brief an Gosse dargelegt hatte, findet die ›Musique‹ ihren Ort in einem »au-delà« der Sprache, in einem beinahe magisch erzeugten Jenseits, welches durch die »disposition« der Worte auf der Seite hervorgebracht wird. Mit der Formulierung des »au-delà« greift Mallarmé einen Aspekt seiner Poetik auf, den er bereits in *Crise de vers* genannt hatte. Die Verbindung zu der dort erwähnten »transposition, au livre, de la symphonie« lässt sich mithilfe Mallarmés präferiertem Wörterbuch, Émile Littrés *Dictionnaire de la langue française*, feststellen. Wie über die etymologische Herleitung des Präfixes ›trans‹ in dem entsprechenden Eintrag ersichtlich wird, beschreibt der von Mallarmé gewählte Begriff der »transposition« eben jene Idee des »au-delà«, die von ihm so zentral genannt wird, und offenbart die ›Musique‹ somit als Resultat eines poetischen Verfahrens, das als dezidiert non-binär begriffen werden kann: »Préfixe qui entre dans la composition de certains mots, pour ajouter à leur signification l'Idée de au-delà, au travers«.[9] Die ›Musique‹, und das ist der entscheidende Punkt in Mallarmés Poetik, wird als Übergang erfahrbar, indem sie eine Durchquerung und damit Auflösung binärer Kategorien wie der Musik und der Poesie darstellt. Dass es sich hierbei um die Reformulierung eines antiken Ideals handelt, gibt tiefe Einblicke nicht nur in Mallarmés Denken, sondern auch in die Komplexität literarischer und künstlerischer Konzepte, die im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts prävalent waren.

8 Stéphane Mallarmé: Sur l'évolution littéraire [Enquête de Jules Huret], in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 697–702, hier S. 702.

9 Émile Littré: Art. Trans…, in: ders.: Dictionnaire de la langue française, Bd. 4, 2. Aufl., Paris 1883, S. 2312.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Fragestellung und Methode

Ziel des Aufsatzes ist es, herauszuarbeiten, wie sich Mallarmés Konzept der ›Musique‹ als Erscheinungsform einer die Sprachgrenzen überschreitenden, jedoch nicht durchdringenden dichterischen Ausdrucksform greifen lässt. Als Beispiel dient das berühmte Gedicht *L'Après-Midi d'vn Favne*, das Mallarmé als grundlegend ambiges Werk bezeichnete. Es greift neben konzeptionellen Verweisen auf das Theater auch das Ideal der ›Musique‹ auf inhaltlicher, sprachlicher sowie struktureller Ebene auf. Bei der 110 Verse umfassenden Darstellung eines lüsternen Fauns, der in der heißen Nachmittagssonne über seine Begegnung mit einem Nymphenpaar nachsinnt und dabei zwischen Traum, Erinnerung und Realität changiert, handelt es sich um eine jener »Fort- und Umschreibungen der Pan-Figur und seiner Artgenossen – Faune und Satyrn aus dem Gefolge des Dionysos«,[10] die im Symbolismus sehr verbreitet waren. Die intertextuelle Referenz auf den Mythos wird von Mallarmé ausdrücklich mitgetragen, wenn er während seiner ersten Arbeitsphase an dem Gedicht an Eugène Lefébure schreibt: »Mon sujet est antique, et un symbole«.[11] Über den Protagonisten, der als Mischwesen »mit theriomorphen Zügen (menschlicher Gestalt, doch Beinen, Füßen und Hörnern eines Ziegenbocks)«,[12] dargestellt wird, wird das poetische Verfahren der Transposition auch auf inhaltlicher und zeichenhafter Ebene in den Bereich der Non-Binarität verschoben. Mallarmés Favne steht nicht nur zwischen Mensch und Tier, sondern changiert auch zwischen den Geschlechtern, wobei das ihm verwandte Präfix ›pan‹ mit seiner Bedeutung des Allumfassenden auch die antike Einheitsvorstellung der Künste heraufbeschwört. In einer komplexen Wendung wird somit die Notwendigkeit formuliert, ein Moment des Zwischen erfahrbar zu machen, um die grenzüberschreitenden Impli-

10 Caroline Welsh: Antike Musikerzählungen und ihr literarisches Nachleben. Orpheus, die Sirenen und Pan, in: Nicola Gess/Alexander Honold (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik, Berlin et al. 2017, S. 246–272, hier S. 263. Für die unterschiedlichen Erscheinungsformen Pans in der deutschsprachigen Literatur vgl. Wilhelm Kühlmann: Der Mythos des ganzen Lebens. Zum Pan-Kult in der Versdichtung des Fin de Siècle, in: Achim Aurnhammer/Thomas Pittrof (Hrsg.): »Mehr Dionysos als Apoll«. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt a. M. 2002, S. 363f.

11 Stéphane Mallarmé an Eugène Lefébure, Tournon, Juli 1865, in: Henri Mondor (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, Paris 1959, S. 169–171, hier S. 169.

12 Jörg Robert: Art. Pan, in: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart et al. 2008, S. 539–544, hier S. 539.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

kationen des ›pan‹ zu erreichen. Anstatt sich gegenseitig auszuschließen, bedingen sich die beiden Konzepte und eröffnen den Blick auf eine ganz eigene Vorstellung von Non-Binarität. Die hier vorgestellten Überlegungen schließen dabei an den von Daniel Albright geprägten Begriff der ›Panaesthetics‹ an, von dem ausgehend ich eine neue Perspektive auf Mallarmés ›Musique‹, wie sie in *L'Après-Midi d'vn Favne* hervorgebracht wird, aufzeigen möchte. Albrights Verwendung des Terminus, als dessen Synonym er das deutsche Wort der ›Zwischenkunst‹ benennt, eröffnet einen theoretischen Referenzrahmen für die seit der Antike behandelte Frage, ob von einem übergreifenden Kunstbegriff auszugehen sei, oder ob die Künste in ihrer Pluralität benannt und diskutiert werden müssen.[13] Indem er das Moment des Zwischen, das zunächst die Möglichkeit einer Aufgliederung in binäre Kategorien andeutet, mit dem Präfix ›pan‹ gleichsetzt, formuliert Albright jene grundlegende Dialektik, die meines Erachtens zentral für Mallarmés Poetik ist. Gerade darin, dass ein Favne und nicht ein Pan als Protagonist des Gedichts erscheint und die Idee des Allumfassenden somit implizit vorhanden ist, sich jedoch, wie zu zeigen sein wird, an einem Namen entfaltet, der das Zwischen im wahrsten Sinne des Wortes in sich trägt, zeigt sich die beispiellose Komplexität seines Denkens. Die zugrundeliegende Annahme, dass Grenzen zwischen unterschiedlichen Kunstformen verschoben und aufgelöst werden können, lässt sich in unmittelbaren Bezug zu Mallarmés poetischem Ideal setzen und findet insbesondere für das Gedicht *L'Après-Midi d'vn Favne* eine entscheidende Neuerung. Zentral hierbei ist Albrights These, dass jede Kunstform zwar ein linguistisches Element aufweise, dieses ihren jeweiligen Gehalt jedoch nie in Gänze darzustellen vermöge:

> since the meaning (insofar as it can be conveyed to others) of the artwork is always linguistic, every artwork can be located in the domain of language, where everything is relatable to everything else. But every artwork, even a poem, also exists in a different space, where it has no meaning – indeed, where the concept of meaning has no meaning.[14]

Im Folgenden möchte ich diesem Raum des Jenseits, Mallarmés »au-delà«, nachspüren und herausarbeiten, auf welche Weise es den Paradigmen der Panästhetik folgt und welche Rückschlüsse sich dabei für die Idee der ›Musique‹ als antike Einheitsvorstellung der Künste ergeben. Ausschlagge-

13 Vgl. Daniel Albright: Panaesthetics. On the Unity and Diversity of the Arts, New Haven et al. 2014, S. xi/2.

14 Ebd., S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

bend ist hierfür meine Beobachtung, dass die bis heute vorherrschende Version von *L'Après-Midi d'vn Favne* aus dem Jahr 1876 in mehrfacher Hinsicht die Manifestation einer ›Zwischenkunst‹ bildet und durch diese Darstellung und gleichzeitige Durchbrechung binärer Trennungen zwischen Musik, Theater und Poesie den Raum für Mallarmés Transposition bietet.

Zwischen zwei. Die theatrale Rahmung von *L'Après-Midi d'vn Favne*

Das Théâtre Français

Ursprünglich als monologisch konzipiertes Stück für das Théâtre Français gedacht, hatte Mallarmé bereits im Sommer 1865 mit der Arbeit an seinem *L'Après-Midi d'vn Favne* begonnen: »depuis dix jours je me suis mis au travail. J'ai laissé *Hérodiade* pour les cruels hivers: cette œuvre solitaire m'avait stérilisé, et, dans l'*intervalle,* je rime un *intermède* héroïque, dont le héros est un Faune«.[15] Als ›intermède‹ wäre die erste Version des Gedichts mit ihren zahlreichen Bühnenanweisungen vermutlich als ›entr'acte‹ innerhalb eines anderen Stücks aufgeführt worden. Während einer Arbeitspause begonnen und als Einlage gedacht, überträgt sich das konzeptuelle Moment des Zwischen auch auf die Sprache des *Favne,* wie Mallarmé in seinem Brief an Henri Cazalis darlegt: »les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre,* mais *exigeant le théâtre*.«[16] Wie der Brief zeigt, verstand Mallarmé das Werk von Beginn an als grundlegend ambig, da der Effekt des Theaters ohne Verlust der poetischen Integrität erreicht werden sollte. Die Verse wurden von Mallarmé als uneingeschränkt szenisch beschrieben und sind seiner eigenen Aussage nach nicht nur für die Bühne gemacht, sondern fordern sie nachdrücklich ein:

> As an ›intermède‹ it would have been performed as an ›entr'acte‹ within another play, which may explain why Mallarmé speaks of its being not only possible

15 Stéphane Mallarmé an Henri Cazalis, Tournon, Juni 1865, in: Mondor: Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, S. 165–167, hier S. 166, eigene Hervorhebung. Ursprünglich sollte das Gedicht insgesamt drei Teile umfassen, vgl. hierzu Pierre Citron: Kommentar zu L'Après-Midi d'un Faune, in: ders. (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Poésies, Paris 1986, S. 242–258, hier S. 243.

16 Stéphane Mallarmé an Henri Cazalis, Tournon, Juni 1865, in: Mondor: Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, S. 165–167, hier S. 166.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> in the theatre […] but actually requiring the theatre. For the poem, from its earliest conception to its definitive version, is a poem about interruption; and its performance as the ›interruption‹ of another play would have been a brilliant and reflexive ›coup de théâtre‹.[17]

Die Idee des ›Zwischenspiels‹ lässt sich somit als strukturell relevant für das Gedicht benennen. Mallarmés Vorhaben, innerhalb der Poesie eine dezidiert dramatische Sprache zu erschaffen, zeigt deutlich, dass das für die Entstehung von *L'Après-Midi d'vn Favne* so zentrale Moment des Zwischen auch auf metaästhetischer Ebene als grundlegend neues Formprinzip behandelt wird: »Mehr denn als ein Zwischenspiel auf dem Theater (wie es damals Mode war) berührt das Stück im Verschwinden das *Zwischen* selbst, als Spalt, in dem im Modus des Theatralen etwas anderes als Theater aufscheint: etwas, das nicht auf eine Handlung, einen Akt zurückzuführen ist.«[18] Von Beginn an lässt sich für die Poetik des Gedichts eine Dynamik feststellen, die eine Trennung zwischen Theater und Poesie unmöglich werden lässt. Hält man sich vor Augen, dass Mallarmés Poesiebegriff selbst bereits in einem Zwischen verortet ist, wie seine Formulierung »la Poésie est quelque chose de situé *entre* la musique et la littérature«[19] nachdrücklich zeigt, ergibt sich für *L'Après-Midi d'vn Favne* in mehrfacher Hinsicht eine Transgression etablierter Dichotomien. Mallarmés »Theater-Utopie«[20] erscheint dezidiert als Zwischenkunst, bei der nicht die Aufführung allein, sondern die Idee von Aufführbarkeit in den Mittelpunkt gestellt wird. Die Grenzen der Poesie werden dieser konzeptionellen Idee zufolge nicht überschritten, sondern verschoben und sind von dem Streben nach einem Anderen gekennzeichnet. Dass ihm mit *L'Après-Midi d'vn Favne* ein gänzliches neues Dichten unter dem Gesichtspunkt des Dramatischen gelungen sei, bestätigt Mallarmé in einem Brief an Eugène Lefébure: »A force d'étude, je crois même avoir trouvé un vers dramatique nouveau, en ce que les coupes sons servilement calquées sur le geste, sans exclure une poésie de masse et d'effets, peu connue

17 Roger Pearson: Unfolding Mallarmé. The Development of a Poetic Art, Oxford et al. 1996, S. 109.

18 Judith Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, in: Melanie Möller (Hrsg.): Gegen/Gewalt/Schreiben. De-Konstruktionen von Geschlechts- und Rollenbildern in der Ovid-Rezeption, Berlin et al. 2020, S. 139–157, hier S. 139.

19 Stéphane Mallarmé an Arnold Goffin, Paris, 17. Juni 1888, in: Henri Mondor/Lloyd James Austin (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891: Supplément aux tomes I, II et III; Tables, Paris 1973, S. 528–529, hier S. 528, eigene Hervorhebung.

20 Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle, Frankfurt a. M. 1975, S. 119.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

elle-même.«[21] Die durch den Alexandriner bedingte Strukturierung der Verse wird von Mallarmé an die theatrale Geste gebunden und postuliert somit eine Einheit von Stimme, Körper und Bewegung im Medium der poetischen Sprache. Diese komplexe und sehr abstrakte Konzeption des Gedichts bildete jedoch den Grund dafür, dass *L'Après-Midi d'vn Favne* nach Einschätzung des Dichters Théodore de Banville und des Schauspielers Constant Coquelin nicht für die Bühne geeignet sei, was Mallarmé zu einer einstweiligen Unterbrechung seiner Arbeit bewegte: »Les vers de mon *Faune* ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public, et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes. J'abandonne mon sujet pendant quelques mois dans un tiroir, pour le refaire librement plus tard«.[22] Das Gedicht, so die Einschätzung de Banvilles und Coquelins, entspreche nicht dem, was die Zuschauer:innen im Theater zu sehen wünschten, und sei letztlich nur unter literarischen Gesichtspunkten von Interesse. Dessen ungeachtet kehrte Mallarmé über die nächsten zehn Jahre immer wieder zu der Arbeit an seinem Gedicht zurück. Nachdem eine spätere Version als Einreichung für die Gedichtanthologie *Le Parnasse Contemporain* ebenfalls abgelehnt worden war,[23] erschien *L'Après-Midi d'vn Favne* 1876 schließlich unabhängig in einer mit vier Illustrationen Édouard Manets versehenen und privat finanzierten Luxusausgabe bei dem Verleger Alphonse Derenne.[24] Die Auflage umfasste 195 nummerierte und handsignierte Exemplare und wurde für einen vergleichsweise hohen Preis zum Kauf angeboten. All dies trug dazu bei, den Band als authentisches, wertvolles Kunstobjekt zu stilisieren, das nur einer ausge-

21 Stéphane Mallarmé an Eugène Lefébure, Tournon, Juli 1865, in: Mondor: Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, S. 169–171, hier S. 169.

22 Stéphane Mallarmé an Théodore Aubanel, Tournon, 16. Oktober 1865, in: Mondor: Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, S. 173–175, hier S. 174.

23 Die Absage führte zu Mallarmés endgültigem Bruch mit der literarischen Bewegung. Zwei der drei literarischen Gutachter, Anatole France und François Coppée, hatten mit nein gestimmt, der dritte Gutachter hingegen, Théodore de Banville, lobte die musikalischen Qualitäten des Gedichts: »Doit, je crois, être admis, écrivait-il, en dépit du manque de clarté, à cause des rares qualités harmoniques et musicales du poème.« Henri Mondor/Lloyd James Austin (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance II 1871–1885, Paris 1965, S. 65, FN 2.

24 Vgl. Stéphane Mallarmé an Arthur O'Shaughnessy, Paris, 10. April [Mai] 1876, in: Mondor/Austin: Stéphane Mallarmé. Correspondance II 1871–1885, S. 113–114, hier S. 114. Für eine ausführliche Auflistung der Entstehungsgeschichte sowie der unterschiedlichen Versionen des Gedichts vgl. Henri Mondor: Histoire d'un faune, Paris 1948.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

wählten Leserschaft zugänglich sein sollte.[25] Als Gegenentwurf zu den Möglichkeiten der industriellen Reproduktion, auf die in einer beinahe dialektisch anmutenden Wendung dennoch zurückgegriffen wurde, schuf Mallarmé mit *L'Après-Midi d'vn Favne* ein sogenanntes ›livre de peintre‹, ein die Grenzen der Poesie ausreizendes Kunstbuch, dessen Publikation er sorgfältig betreute und dessen Effekte mit innovativen Techniken im Bereich der Illustration und typographischen Ausgestaltung erzielt wurden.[26] Diese Besonderheit des Bandes, so meine These, bildet einen zentralen Bestandteil von Mallarmés Bestreben, das ursprünglich geplante »théâtre réel«, die Bühnenversion von *L'Après-Midi d'vn Favne*, in ein »théâtre de l'esprit«,[27] ein imaginäres Theater, zu verwandeln und Poesie als intime Form des Theaters zu bestimmen.

Das Théâtre d'Art

Während die Anfänge von *L'Après-Midi d'vn Favne* als Bühnenwerk in der Forschung oft diskutiert wurden, finden sich nur vereinzelt Hinweise darauf, dass es einen zweiten Versuch Mallarmés gab, das Gedicht auf die Bühne zu bringen. Die Derenne-Version von 1876, die von Peter Szondi so bezeichnete ›Theater-Utopie‹, steht somit zwischen zwei realen Bühnenabsichten und erfüllt in gewisser Weise ihre ursprüngliche Konzeption als ›entr'acte‹. 1890 trug der junge französische Dichter Paul Fort die Idee an Mallarmé heran, *L'Après-Midi d'vn Favne* in seinem neu gegründeten Théâtre d'Art aufführen zu lassen.[28] Ein Brief Mallarmés an Edmond Deman beschreibt im Detail, wie dieses Projekt aussehen und welche Implikationen es nach sich ziehen würde:

> On me propose de montrer au théâtre l'*Après-midi d'un Faune,* qui est, en effet, écrit comme intermède scénique, à l'origine. La façon très rare et curieuse dont je compte produire cela vaudra à cet opuscule quelque retentissement nouveau. […] Je prépare une re-publication définitive, avec quelques réflexions de moi

25 Es gibt Nachweise darüber, dass Mallarmé Kaufanfragen ablehnte und somit versuchte, nur einem sehr elitären Zirkel Zugang zu seinem Band zu ermöglichen. Vgl. Anna Sigrídur Arnar: Original Printmaking Practices and Symbolic Gestures in Late Nineteenth-Century France. The Case of Stéphane Mallarmé, in: Philippe Kaenel/Rolf Reichardt (Hrsg.): Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert, Hildesheim et al. 2007, S. 741–761, hier S. 741f.

26 Vgl. ebd., S. 743.

27 Jacques Scherer: Le »Livre« de Mallarmé, Paris 1977, S. 10.

28 Vgl. Mondor/Austin: Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891, S. 164.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> sur la poésie et le théâtre, la récitation de ce poème et le point de vue exact d'une mise en scène. Un dessin colorié représentant cela, au besoin; et peut-être quelques indications sur le rien d'ouverture musicale. Bref, une brochure présentant le tout comme un monologue en vers […]. Quelque chose à la fois de courant et de plein de goût, une de ces publications d'à-propos qui deviennent des curiosités […]; ma mise en scène, vivante, avec l'aide de quelques peintres, fera événement.[29]

Die sehr seltene und kuriose Art, mit der Mallarmé auf den Vorschlag Forts zu reagieren beabsichtigte, versprach, wie er Deman gegenüber ausführte, eine neue Resonanz des Gedichts. Das Vorhaben zeigt, dass Mallarmé sich von seinem ursprünglichen Vorhaben, *L'Après-Midi d'vn Favne* auf die Bühne zu bringen, nie endgültig abgewandt hatte. Die geplante »republication« wurde als eine Art Gesamtkunstwerk inszeniert, das unterschiedliche Künste vereinen sollte. Als Komponist der angekündigten musikalischen Ouvertüre war Claude Debussy vorgesehen, auf dessen Musik Mallarmé nach einer Aufführung der *Cinque Poèmes de Baudelaire* aufmerksam geworden war.[30] Debussys musikalischer Beitrag zu dem Projekt sollte ursprünglich aus drei Teilen bestehen und war als *Prélude, interlude et paraphrase finale pour l'après-midi d'un faune* angekündigt worden.[31] Die Musik sollte demnach, wie der Kompositionstitel andeutet, in einem Echo der ursprünglichen Bühnenversion von *L'Après-Midi d'vn Favne* ihrerseits die Form eines ›entr'acte‹ einnehmen und zwischen den einzelnen Gedichtteilen erklingen: »The poem was to be recited, not sung; the music was to constitute a ›gloss‹ (that is, an exegetical musical commentary) rather than an accompaniment. We see that even as Mallarmé envisaged a theatrical collaboration of music and poetry, he resisted the idea of their

29 Stéphane Mallarmé an Edmond Deman, Paris, 29. November 1890, in: Mondor/Austin: Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891, S. 164–165, hier S. 164f.

30 Wie der Musikwissenschaftler François Lesure unter Berufung auf Mallarmés Zeitgenossen André-Ferdinand Hérold berichtet, hatte der Dichter diese Kollaboration initiiert: »Comme l'écrit Hérold d'une manière plus directe: ›il lui aurait plu que l'on joignit au poème de la musique, et comme, un soir, j'arrivais rue de Rome, il m'interrogea: »Croyez-vous que votre ami Debussy écrirait de la musique pour l'*Après-midi d'un faune*?«. Le mardi suivant, j'amenais Debussy chez Mallarmé‹. C'est vraisemblablement à l'automne 1890 que se situe cette rencontre. Le plus surprenant, c'est l'annonce qui a été faite, quelques mois plus tard, d'un spectacle prévu pour le 27 février 1891: ›L'après-midi d'un faune, 1 tableau en vers de Stéphane Mallarmé, partie musicale de Mr. de Bussy‹.« François Lesure: Claude Debussy. Biographie critique, Paris 1994, S. 115–116.

31 Vgl. Robert Orledge: Debussy and the Theatre, Cambridge et al. 1982, S. 155.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

union, or synthesis.«[32] Am 30. Januar 1891 wurde die geplante Veranstaltung in der Tageszeitung *L'Écho de Paris* angekündigt[33] und auch die 1891 bei Edmond Deman erschienene kleine Werkausgabe *Pages* enthält einen Verweis auf das geplante Projekt.[34] Mitte Februar 1891, und somit nur wenige Tage vor der geplanten Aufführung, zog Mallarmé seine Zusage jedoch aus unbekannten Gründen zurück. Der entsprechende Brief an Fort ist nicht überliefert, dessen Antwortschreiben zeigt jedoch, dass die Entscheidung sehr kurzfristig getroffen worden sein musste: »Nous avions annoncé dans tous les journaux votre poème dramatique – et quand j'ai appris à tous nos proches en littérature le retard de l'*Après-midi d'un faune* – ceci nous fit *un mal énorme.* Je ne vous demanderai pas l'*Après-midi d'un faune* encore, je comprends trop, Monsieur, l'exquise délicatesse qui vous a fait le retarder.«[35] Über die Gründe für Mallarmés Rückzug lässt sich nur mutmaßen, er stimmte jedoch dem Vorschlag Forts zu, ein anderes seiner Gedichte von der eigens engagierten Schauspielerin Georgette Camée vortragen zu lassen. Am 24. Februar 1891 druckte *L'Écho de Paris* einen Brief Paul Forts ab, der darauf hinweist, dass die ursprünglich für den 27. Februar geplante Aufführung in den März verschoben werde und zudem eine Programmänderung enthalte: »La représentation prévue pour le 27 février eut lieu le 19 et le 20 mars. La lecture, par Georgette Camée, du *Guignon,* remplaça *L'Après-midi d'un faune* […]«.[36] Die kurzfristige Absage betraf auch die Musik Debussys, von dessen Komposition schlussendlich nur das 110 Takte umfassende *Prélude à l'après-midi d'un faune* realisiert wurde. Die Uraufführung fand im Dezember 1894 statt; ein anschließender Brief Mallarmés an Debussy zeigt das Ausmaß seiner Begeisterung: »Je sors du concert, très ému: la merveille! votre illustration de *l'Après-midi d'un faune,* qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse,

32 Mary Lewis Shaw: Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual, University Park (PA) 1993, S. 126.

33 »La prochaine représentation du Théâtre d'Art (ancien Théâtre-Mixte), fixée au 27 février, sera donnée au Théâtre Montparnasse et se composera de: […] 3. l'*Après-midi d'un faune,* un tableau, en vers, de Stéphane Mallarmé«. Mondor/Austin: Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891, S. 188.

34 In der Rubrik »Du même Auteur«, welche dem Werk vorangestellt ist, findet sich folgende Ankündigung: »*L'Après-midi d'un Faune,* édition nouvelle définitive pour la lecture et la scène, avec notes, indications, etc. (sous presse).« Stéphane Mallarmé: Pages, Brüssel 1891, o. S.

35 Mondor/Austin: Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891, S. 193–194.

36 Ebd., S. 202.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirativement, Debussy.«[37] Indem er die Bezeichnung der ›illustration‹ verwendet, macht Mallarmé kenntlich, dass er Debussys Musik lediglich als eine Art Beigabe zu seiner eigenen ›Musique‹ verstand und keinerlei Konflikt zwischen den beiden Ausdrucksformen sah. Die ›illustration‹ stellt keine Synthese des Gedichts dar, sondern evoziert eine Reihe aufeinanderfolgender Szenen, die die lüsternen Gedanken des Favnes in der Mittagshitze darstellen.[38] Anstatt den Gedichttext zu ersetzen, wird er durch die Musik ergänzt und verlängert, ohne dabei in Widerspruch zu dem Paradigma der μουσική zu stehen. Debussy, der seine Komposition selbst als »modeste essai d'illustrer ce poëme d'arabesques concordantes«[39] bezeichnet hatte, unterstreicht ebenfalls Mallarmés kompositionsästhetische Grundidee, Musik und Poesie als Resultat einer komplexen Transposition wahrzunehmen. Neben klanglichen Entsprechungen, wie der Evokation der flimmernden Sommerhitze durch den charakteristischen Beginn der Komposition, umfasst die Transposition primär strukturelle Aspekte. So entzieht sich die Musik den bis dato etablierten Gesetzen der Tonalität und zeichnet sich in der dadurch entstehenden Uneindeutigkeit durch eben jenen Verweischarakter aus, den Mallarmé mit seinen Versen zu erreichen suchte.

Zwischen zwischen-zwei. *L'Après-Midi d'vn Favne* (1876)

Performanz und Illustration

Die 1876 veröffentlichte Ausgabe von *L'Après-Midi d'vn Favne*, die das Gedicht in seiner bis heute bekannten Form darstellt, entzieht sich einer definitiven Lesart. Wie im Verlauf des Gedichts deutlich wird, changiert die Erzählsituation, in der der Favne über seine gewaltsame, stark sexuell konnotierte Begegnung mit den beiden Nymphen nachsinnt, zwischen Traum und Wachzustand, Tatsache und Imagination, Erinnerung und Gegenwart. Die Handlung wird nicht linear erzählt, sondern zeichnet sich durch Vor- und Rückblenden aus und ähnelt in ihrer komplexen Zeit-

37 Stéphane Mallarmé an Claude Debussy, 23. Dezember 1894, in: François Lesure/Denis Herlin (Hrsg.): Claude Debussy. Correspondance 1872–1918, Paris 2005, S. 229–230, hier S. 229f.

38 Vgl. Orledge: Debussy and the theatre, S. 155.

39 Claude Debussy an Charles-Henry Hirsch, November 1895, in: Lesure/Herlin: Claude Debussy. Correspondance 1872–1918, S. 286.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

lichkeit der Struktur einer von Wiederholungen geprägten musikalischen Komposition.[40] Die unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen, die sich im Gedicht vermischen, finden eine Entsprechung in der auffälligen Typographie, die mehrere kursiv gesetzte und als wörtliche Rede ausgezeichnete Abschnitte umfasst und somit eine ganz eigene Art der Inszenierung darstellt. Diese Abschnitte stellen die Wiederaufnahme bereits berichteter Erlebnisse dar, die gleichzeitig jedoch auch hinterfragt werden. Der Favne erscheint sowohl als Protagonist der Rahmenhandlung und als Protagonist der lückenhaft erinnerten Erzählung, wobei die von ihm gewählten unterschiedlichen Anredepronomina sich selbst gegenüber von einer im Verlauf des Gedichts eintretenden Dekonstruktion der Subjektposition zeugen.[41] Der vermeintliche innere Monolog, als der sich das Gedicht zunächst präsentiert, nimmt somit vielmehr die Gestalt eines Bühnengesprächs an, was die hybride Persona der Sprecherinstanz spiegelt: »The poem both produces and suspends narrative; it describes and speculates and blurs the distinction between decor and thought; a lyric ›voice‹ ›speaks‹ and thus becomes fragmented and depersonalized«.[42] In der unzuverlässigen Auslegung von Wirklichkeit sowie durch die offenkundige Diskrepanz von Rede und Schrift wird die Sprache selbst hinterfragt, die Verse scheinen sich gegen sich selbst zu wenden und an der Diskrepanz zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit zu zerbrechen.

Für die Publikation war der Titel von Mallarmé um die, ebenfalls antikisierend geschriebene, Gattungsbezeichnung ›Églogve‹ ergänzt worden und enthält somit einen weiteren Hinweis auf die bukolische Rahmung des Gedichts. Da der Begriff der Ekloge ursprünglich eine Auswahl oder ein Fragment eines Werks bezeichnete, wird *L'Après-Midi d'vn Favne* der Verweis auf einen übergreifenden, jedoch abwesenden Text unmittelbar eingeschrieben.[43] Somit, so ließe sich argumentieren, ist es Mallarmé möglich, die frühe Bühnenversion des Gedichts gerade in ihrer Abwesenheit

40 Vgl. Heath Lees: Mallarmé and Wagner. Music and Poetic Language, Aldershot et al. 2007, S. 153.

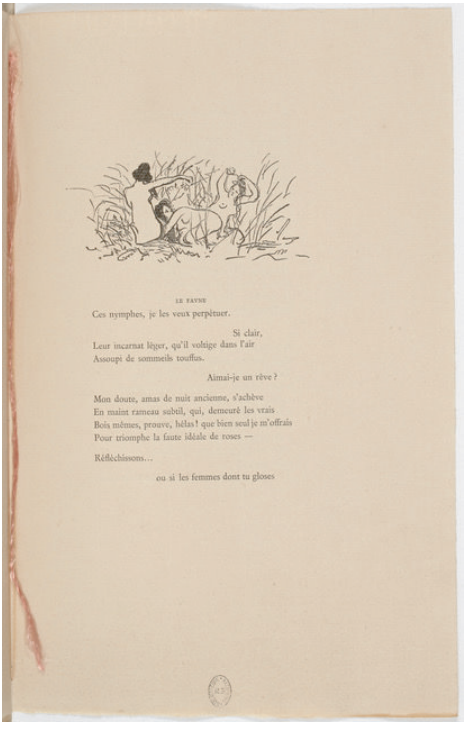
41 Neben der ersten Person Singular (»Ces nymphes, je les veux perpétuer«) gleich zu Beginn des Gedichts finden auch die zweite Person Singular (»les femmes dont tu gloses«) sowie die dritte Person Singular Verwendung (»Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la*«).

42 Nathaniel Wing: The Limits of Narrative. Essays on Baudelaire, Flaubert, Rimbaud and Mallarmé, Cambridge et al. 1986, S. 98.

43 Vgl. Renato Poggioli: »L'Heure du Berger«. Mallarmé's Grand Eclogue, in: ders. (Hrsg.): The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal, Cambridge (MA) et al. 1975, S. 283–311, hier S. 289. Vgl. auch David J. Code: Hearing Debussy Reading

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

aufrecht zu erhalten. Die Verse der Version von 1876 hingegen zeigen ihre Verbindung zum Theater auf andere Art. Neben einer ausgeprägten Homophonie, die auf eine dezidierte Sprachlichkeit des Gedichts verweist, deuten unterschiedliche konzeptionelle und auch thematische Verweise auf eine grundlegende Aufführbarkeit des Gedichts hin.[44] Zwar hatte Mallarmé die ursprünglich enthaltenen Regieanweisungen entfernt, die graphische Ausgestaltung offenbart jedoch ein Residuum der ursprünglichen theatralen Struktur:



LE FAVNE

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses —

Réfléchissons...

ou si les femmes dont tu gloses

Abbildung 1 Stéphane Mallarmé: L'Après-Midi d'vn Favne. Églogve, 1. Aufl., Paris 1876, o. S. © BnF.

Mallarmé. Music *après Wagner* in the *Prélude à l'après-midi d'un faune,* in: Journal of the American Musicological Society 54 (2001), H. 3, S. 493–554, hier S. 544.

44 Roger Pearson sieht in der ausgeprägten Stellung der Homophonie im Gedicht einen Hinweis auf dessen grundlegend theatrale Konzeption, da dieser Effekt in gesprochener Form auf der Bühne eine noch größere Wirkung erziele. Vgl. Pearson: Unfolding Mallarmé, S. 109.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Der Favne, Protagonist der ›Églogve‹, wird als dramatische Sprecherinstanz benannt, wobei der Beginn in medias res auf eine vorangegangene, nicht näher ausgeführte Handlung hindeutet. Indem die zwölf Silben des Alexandriners, »Ces nymphes, je les veux perpétuer. Si clair«, auf zwei Zeilen verteilt werden, zeigt sich gleich zu Beginn des Gedichts, dass die Idee des binären Reimpaars als Strukturelement der Dichtung aufgebrochen wird. Durch die Isolation der beiden Worte »Si clair«, deren Anordnung auf der Seite dem weißen Hintergrund des Papiers eine zusätzliche Bedeutungsebene zuzuschreiben scheint, wird der erste Vers des Gedichts durch eine Bewegung auseinandergetrieben, die eng mit der Figur des Favne als Sprecherinstanz verbunden ist. Durch das Enjambement entsteht eine Diskrepanz zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit, da der Alexandriner durch den zwischengeschobenen weißen Raum doppelt gebrochen erscheint. Das Weiß der Seite, das als dezidierte Abwesenheit die Buchstaben nicht nur umgibt, sondern sie überhaupt erst hervorbringt, übersteigt diese ursprüngliche Funktion in Mallarmés Denken. Seine poetische Sprache beruht auf der Prämisse, dass die materielle Präsentation der Gedichte deren Inhalte signifikant erweitert und Bedeutung sich somit gerade in ihrer vermeintlichen Abwesenheit zeigt: »L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que le vers.«[45] Das die Verse umgebende Weiß muss, so die Auffassung Mallarmés, ebenfalls aktiv hervorgebracht werden und bildet einen integralen Bestandteil des Gedichts. Die hierarchische Dichotomie zwischen den Zeichen und ihrem notwendigen, jedoch bedeutungsleeren Hintergrund wird aufgebrochen. Syntax und Metrum werden gegeneinander gewendet, wodurch sich der Bedeutungsgehalt der Formulierung »Si clair« vervielfältigt. Rein metrisch müssen die beiden Worte zu dem ersten Vers gezählt werden, durch ihre Anordnung auf der Seite sowie die Reimkette »clair/léger/l'air« lässt sich jedoch auch eine Orientierung hin zu dem nachfolgenden Vers feststellen. Mit »Si clair« wird gleich zu Beginn des Gedichts auch die Möglichkeit einer anderen zugrundeliegenden Struktur eingeführt, die eng mit Mallarmés ›Musique‹ in Verbindung steht. Es ist kein Zufall, dass das zentrale Wort ›si‹ im Französischen eine Anspielung auf die siebte Stufe der Tonleiter bildet, dass die Eingangsszene des Gedichts also um die ›helle Note

45 Stéphane Mallarmé: Sur la philosophie dans la poésie, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 659.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

H‹, »Si clair«, herum strukturiert ist.[46] Auch hier zeigt sich demnach das zentrale poetische Konzept, das innerhalb der als ›Musique‹ konzipierten Sprache zwischen Wort und Musik changiert, damit jedoch keine binäre, sondern eine dezidiert non-binäre Denkweise aufzeigt. Der Vers lässt sich als deiktische Äußerung des Favne lesen und steht in direktem Bezug zu den unmittelbar zuvor bildlich dargestellten Nymphen.[47] Die Illustration Édouard Manets, die eigens für die Publikation des Gedichts entworfen worden war, erweitert das Gedicht über die Sprachgrenzen hinweg in den Bereich der bildenden Kunst und lässt sich über ihre dramatisch-darstellende Komponente als Andeutung eines Bühnenbildes lesen.

Bei dem ersten Vers des Gedichts handelt es sich zudem um einen performativen Sprechakt im Sinne J. L. Austins, da die Äußerung nicht nur einen Sachverhalt beschreibt, sondern diesen gleichzeitig ausführt.[48] Austins Theorie stellt eine Möglichkeit dar, jene sprachlichen Äußerungen theoretisch zu greifen, die nicht lediglich etwas beschreiben, sondern eine Handlung implizieren. Die Aussage des Favne lässt sich vor diesem Hintergrund in zwei Richtungen deuten. Zum einen besteht durch die Deixis ein Bezug zu der Illustration, die die Nymphen auf bildlicher Ebene verewigt, zum anderen bildet der Vers den Auftakt des Gedichts, das die Geschichte der Nymphen im Medium der Sprache festhalten wird. Die angedeuteten Buchstaben am linken Rand der Illustration tragen zusätzlich dazu bei, dass die Grenzen zwischen Poesie und Malerei noch weiter verschwimmen. Dies bildet einen zentralen Bestandteil der Poetik Mallarmés: »Mallarmé's famous obscurity lies not in his devious befogging of the obvious but in his radical transformation of intelligibility itself through the ceaseless production of seemingly mutually exclusive readings of the same piece of language.«[49] Erweitert wird dieses performative Ele-

46 Dieses Spiel treibt Mallarmé in dem Titel seines Gedichts auf die Spitze, indem er gleich auf vier Töne der französischen Solmisation ›do re mi fa sol la si do‹ anspielt: *L'Après-Mi*di d'un *Fa*vne.

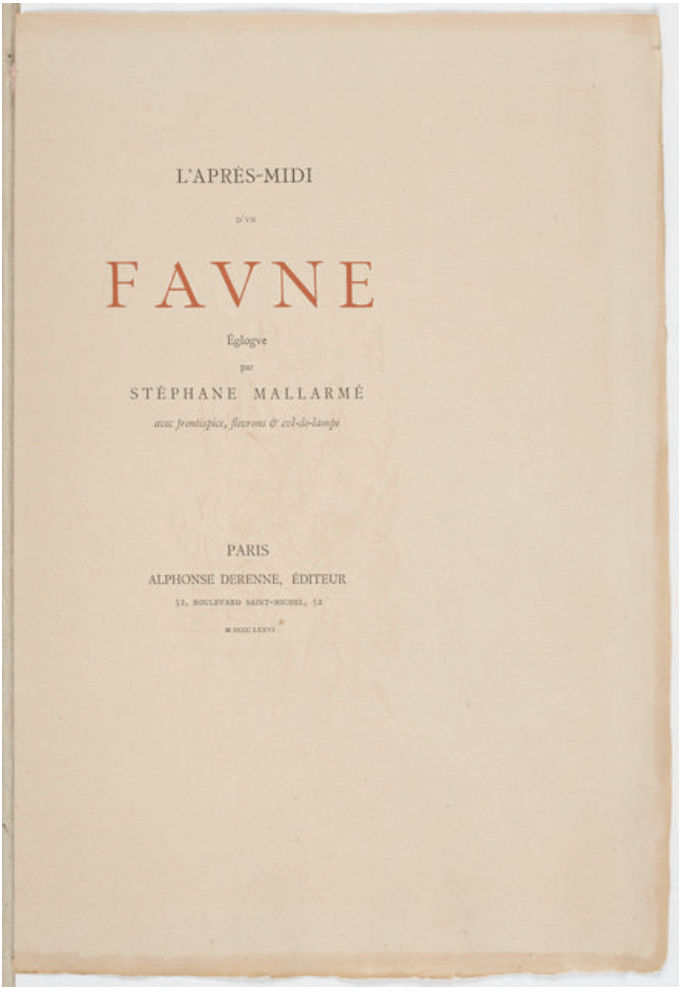
47 Dass der erste Vers ein verbindendes Element zu einer vorangegangenen Handlung darstellt, wird auch von Judith Kasper erkannt, wenn sie darauf hinweist, dass das Verb ›perpétuer‹ nicht nur Anklänge an »die Tötung *(tuer)* und de[n] Penetrationswunsch *(pénétrer)*« enthält, sondern auch einen Hinweis auf das »*perpetuum carmen*«, das unendliche Lied, in dem nicht nur Episoden aneinandergereiht, sondern Übergänge geschaffen werden. Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, S. 144.

48 Vgl. J. L. Austin: How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University, 2. Aufl., Oxford et al. 1980, S. 60.

49 Barbara Johnson: Poetry and Performative Language, in: Yale French Studies 54 (1977), S. 140–158, hier S. 156.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ment durch die implizite Aufforderung des Gedichts an seine Leser:innen, mit ihrer Lektüre selbst die Rolle ›le favne‹ zu besetzen und die Verse somit aktiv hervorzubringen.[50] Vor diesem Hintergrund erlangt auch die Ausgestaltung der Titelseite des Gedichts eine neue Bedeutung:


L'APRÈS-MIDI

D'VN

FAVNE

Églogve

par

STÉPHANE MALLARMÉ

avec frontispice, fleurons & cul-de-lampe

PARIS

ALPHONSE DERENNE, ÉDITEUR

52, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 52

M DCCC LXXVI

Abbildung 2 Stéphane Mallarmé: L'Après-Midi d'vn Favne. Églogve, 1. Aufl., Paris 1876, o. S. © BnF.

50 Vgl. Code: Hearing Debussy Reading Mallarmé, S. 499.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Die auffallend rote Farbe lässt sich als Verweis auf antike Grabinschriften lesen. Diese wurden in der altgriechischen Kultur »mit phönizischem Rot […] gemalt […], um das Sprechen der Vorbeigehenden anzuregen. Durch die roten Buchstaben […] ziehen die Wörter eine Stimme an, sodass die Toten noch sprechen können, lange nachdem sie physisch verstummt sind.«[51] Die Farbe Rot als Anklang an die antike Praxis, die Passant:innen zum lauten Vorlesen zu motivieren, verbindet sich demnach auf vielfältige Weise mit der Theater-Utopie, die das Gedicht darstellt. Jede Rezeption wird in die Rolle des Favne gedrängt, ahmt bei der Lektüre dessen Sprache nach und bildet ein Reenactment, das die abwesende Bühne hervorbringt.

Die Musik des *Favne*

Indem sowohl die ungewöhnliche Typographie als auch die ›blancs‹ neue Resonanz- und Bedeutungsräume eröffnen, übersteigt *L'Après-Midi d'vn Favne* herkömmliche Formen des poetischen Ausdrucks auf unterschiedliche Weise. Nicht das referentielle, sondern das strukturelle Moment der Sprache wird somit exponiert, was eine Erweiterung des Wortes über die Sprachgrenze hinweg zur Folge hat: »Stéphane Mallarmé transgresse les limites du langage, détrône l'indicible et ouvre de vastes espaces de résonance au-delà ou à coté de la parole.«[52] In der Erkenntnis, dass der Vers sich nicht allein aus Worten zusammensetzt, sondern auch den Raum jenseits der Sprache umfasst, liegt die entscheidende Neuerung der Poetik Mallarmés. Dieses ›au-delà‹ lässt sich auf die ›blancs‹ ebenso beziehen wie auf die alternativen Bedeutungskomponenten, die sich aus der Anordnung der Worte ergeben und bildet hierbei nichts weniger als den Agens und Motor der Lust am Lesen, wie Mallarmé selbst schreibt: »car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur«.[53] Die ›Musique‹ findet ihr Wort im Jenseits der Sprache. Gegenüber Jules Huret beschrieb der Dichter seine Poetik für *L'Après-Midi d'vn Favne* wie folgt: »J'y essayais, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte

51 John T. Hamilton: *Carmina carnis*. Der rote Ursprung der lebendigen Sprache bei Hölderlin, in: Figurationen 19 (2019), H. 2, S. 46–60, hier S. 48.

52 Annette de la Motte: Au-delà du mot. Une »écriture du silence« dans la littérature française au vingtième siècle, Münster 2004, S. 59.

53 Stéphane Mallarmé: La Musique et les Lettres, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 62–77, hier S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions.«[54] Das Gedicht wird somit als Versuch beschrieben, neben dem Alexandriner eine Art Klavierbegleitung aus Worten zu konzipieren, die den historischen Vers umspielt und somit aufspaltet und neu bestimmt. Dass Mallarmé hier das Beispiel des Klaviers wählt, scheint insbesondere mit Blick auf einen visuellen Aspekt relevant zu sein. So suggeriert die Tastatur eine punktuelle Unterteilung der Töne, die Mallarmés sprachwissenschaftliches Denken, die zwölf Silben des Alexandriners ebenso aufspalten zu können, wie dies mit den zwölf Halbtönen der Oktave möglich ist, darzustellen scheint.[55] Über den Rhythmus der Verse werden Bedeutungskomponenten verschoben, wobei Mallarmés ›Musique‹ dezidiert in einem Jenseits verortet wird und über die Transposition von Musik in Poesie eine neue Form des Dichtens hervorbringt, die das Wort grundlegend neu als Zeichen versteht. In Abgrenzung von der alltäglichen verstand Mallarmé die poetische Sprache in einem beinahe sprachwissenschaftlich anmutenden Sinn: »Es ist besonders wichtig, daß er das Material der 24 Buchstaben ähnlich den zwölf Tönen der Oktave als ein Zeichensystem auffaßte, aus dessen unbegrenzter Kombinationsmöglichkeit die Literatur resultiere, und die Worte als ›clavier verbal‹, als ›verbales Klavier‹, was wiederum auf das Wort als kombinatorisches Material hindeutet.«[56] Etymologische Bedeutungskomponenten der Worte fließen ebenso in diese neue literarische Sprache ein wie der Versuch, eine Übereinstimmung von Sinn und Klang zu erzielen: »the Faune is also the voice of language speaking: he is, after all, ›un phone‹.«[57] Die Klangähnlichkeit zwischen Favne/phone verweist auf struktureller Ebene ein weiteres Mal auf die grundlegende Dialektik des Gedichts. Das Phonem, die kleinste Lauteinheit der Sprache, ist gleichzeitig ein mündliches und schriftliches Phänomen und vereint darüber hinaus Laut und Sinn

54 Stéphane Mallarmé: Sur l'évolution littéraire, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 701.

55 Auch eine Entsprechung zwischen den schwarzen und weißen Tasten des Instruments und der Gedichtseite, auf der schwarze Schrift auf den ihr ebenbürtigen, da ebenfalls semantisch aufgeladenen weißen Raum trifft, lässt sich feststellen. Für diesen Hinweis danke ich Gesa zur Nieden.

56 Marianne Kesting: Mallarmé und die Musik, in: Melos. Zeitschrift für Neue Musik, 35 (1968), H. 2, S. 45–56, hier S. 47.

57 Pearson: Unfolding Mallarmé, S. 110.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

(son/sens).[58] Unterstrichen wird dies zusätzlich durch das antikisierende ›v‹, das Mallarmé sowohl für die Gattungsbezeichnung ›Églogve‹ als auch im Namen des Favne einsetzt, und das sich ebenfalls gegen eine Einheit von Wort und Schrift auflehnt.[59] Das ›v‹, das in der Vergangenheit sowohl für den Vokalwert ›u‹ als auch für den Halbvokal ›w‹ verwendet wurde, deutet somit auf eine alternative Verwendung von Sprache hin: »V ist mithin ein ambivalentes, hybrides Schriftzeichen, was Mallarmés Poetik sehr entgegenkommt.«[60] Die vordergründige Unaussprechlichkeit, die durch die antikisierende Verwendung des ›v‹ produziert wird, bildet eine Manifestation des Zusammenfalls von Bildlichkeit, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, der dem Gedicht eingeschrieben ist. Den Knotenpunkt dieser Poetik bildet die Flöte des Favne:

> Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue:
> Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
> Rêve, dans un solo long, que nous amusions
> La beauté d'alentour par des confusions
> […]
> Une sonore, vaine et monotone ligne.
> Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
> Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!
> Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
> […].[61]

Wie aus der Beschreibung des Zwillingsrohrs, ›jumeau‹ hervorgeht, handelt es sich bei der Flöte um einen Aulos, dessen Doppelrohr aus einem einzigen Luftstrom zwei Töne hervorbringt und somit eine Mehrstimmigkeit erzeugt: »One rarely noted musical insight of great importance lies in the fact that the faun has not one pipe but two – a joined pair of pipes (›deux tuyaux‹) that often appear in pictures of Pan, whose flute is also traditionally made up of two, differently sized pipes. These have to be carefully measured to sound an octave apart, or more frequently at the interval of a fifth«.[62] Indem der Favne sein Musizieren zunächst als

58 Vgl. Pearson: Unfolding Mallarmé, S. 119.
59 Vgl. ebd., S. 134.
60 Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, S. 145, FN 15. Mallarmé hatte die Änderung von ›Faune‹ zu ›Favne‹ erst in der letzten Überarbeitungsphase vorgenommen und dann auf dem Titelblatt der Derenne-Ausgabe prominent in Szene gesetzt. Vgl. ebd.
61 Stéphane Mallarmé: L'Après-Midi d'vn Favne. Églogve, in: Bertrand Marchal (Hrsg.): Mallarmé. Œuvres complètes I, Paris 1998, S. 22–25, hier S. 24.
62 Lees: Mallarmé and Wagner, S. 153.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

›solo long‹ beschreibt, dessen Klang eine ›monotone ligne‹ bildet, wird das Prinzip der Binarität zugunsten eines komplexen Moments der Ununterscheidbarkeit aufgelöst, das als Emblem von Mallarmés ›Musique‹ und somit der poetischen Transposition verstanden werden kann:

> Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion […]: que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée. L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts: deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier.[63]

Die ästhetische Schlussfolgerung Mallarmés, dass Musik und Poesie zwei Seiten desselben Phänomens darstellen, wird in *L'Après-Midi d'vn Favne* nicht nur auf struktureller, sondern auch auf bildlicher Ebene dargestellt. Wie aus dem zitierten Ausschnitt hervorgeht, entledigt sich der Favne seiner Flöte an einem Punkt, um von nun an nicht mehr zu spielen, sondern zu sprechen. Diese Veränderung vollzieht sich in der Mitte des Gedichts, wodurch innerhalb der poetischen Sprache ein Wechsel zwischen zwei Ausdrucksformen suggeriert wird. *L'Après-Midi d'vn Favne* lässt sich somit nicht nur im wörtlichen Sinn als ›Zwischenkunst‹ greifen, sondern eröffnet mit dem Raum des Zwischen eben jenes Konzept der ›Musique‹, das sich außerhalb einer binären Denkweise befindet. Auch auf Zeichenebene lässt sich dies feststellen, wie Judith Kasper argumentiert hat: »In der Schreibweise FAVNE würde nicht nur die lateinisch-römische Herkunft des Signifikats erkennbar, sondern auch, dass dieser Signifikant durch sein Flötenspiel selbst schon verwandelt ist, insofern die Doppelflöte, der αὐλός (lateinisch: die *tibia*), der graphisch als V dargestellt werden kann, in den (Wort-)Körper buchstäblich eingeschrieben ist.«[64] Die Ankündigung des Favne, sein Instrument von sich zu werfen und sich in der Folge nicht mehr über das Flötenspiel, sondern über die Sprache auszudrücken, gelingt nur unter der Prämisse, dass er das Instrument und alles, was es bedeutet, in sich trägt. Diese These offenbart eine enge Verbindung von Sprachlichkeit und Körperlichkeit: »The poetic space, even with spatializing language and tearing apart meaning, does not completely unveil a void or a gap, but a body of writing.«[65]

---

63 Mallarmé: La Musique et les Lettres, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 69.
64 Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, S. 146.
65 Dominique D. Fisher: Staging of language and language(s) of the stage. Mallarmé's *Poëme critique* and Artaud's poetry-minus-text, New York et al. 1994, S. 86.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Von Nymphen und Hymen

Dass in *L'Après-Midi d'vn Favne* zwei Nymphen auftreten, stellt eine Verdopplung des zugrundeliegenden Mythos Ovids dar.[66] In gewisser Weise wird somit die hybride Persona des Favne, des Antagonisten der beiden Nymphen, gespiegelt. Er hatte das Paar im Schilf erblickt, als er gerade dabei war, seine Flöte zu schnitzen, und die mit der Begegnung einhergehende Entfesselung zeigt sich deutlich in der Selbstunterbrechung, die den Bericht kennzeichnet. Die unterschiedlichen Erzählebenen gehen innerhalb nur eines einzigen Verses ineinander über:

> *»Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux*
> *»Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve*
> *»Ou plonge …*
> Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
> Sans marquer par quel art ensemble détala
> Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la*:[67]

Dem langsamen Vorspiel, »prélude lent«, das die Geburt der Flöte aus dem Schilfkörper markiert, folgt nun seine Suche nach dem Ton A, »le *la*«, dem Kammerton, der am Beginn einer jeden musikalischen Aufführung steht: »›La‹ – seemingly a nonsense syllable, glossolalia – also has a specific, sensible meaning in French, as the pitch A. […] A is […] the tonic of the Aeolian mode, the traditional pastoral mode«.[68] Die Suche nach dem *»la«* führt jedoch nicht nur zum Pan-Mythos und dessen Begründung der Hirtengesänge, sondern, in einer dialektischen Bewegung, gleichzeitig weg von dem Favne und hin zu den Nymphen. Mit der Hervorbringung des Tons geht jedoch deren Flucht einher, was auf sprachlicher Ebene durch den Reim »détala/la« bereits angekündigt worden war. Der lüsterne Versuch des Favne, sich den Nymphen zu nähern, wird durch seine eigene Musik zunichte gemacht: »Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la*«. Bei dem *»la«* handelt es sich um die einzige kursiv gesetzte Äußerung außerhalb jener Passagen des Gedichts, die in Anführungszeichen gesetzt sind, was sowohl die Materialität des Worts betont, als auch auf dessen sprachlich-inhaltliche Mehrdeutigkeit hinweist. Neben der musikalischen Äußerung markiert das Wort auch das lüsterne Streben des Favne nach dem Weiblichen: »qui cherche le *la*«. Die Figur des Favne steht hierbei

66 Vgl. Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, S. 142.
67 Mallarmé: L'Après-Midi d'vn Favne, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes I, S. 23.
68 Abbate: Debussy's Phantom Sounds, S. 84.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

in einer komplexen Beziehung zu den Nymphen, da das hybride ›v‹ in seinem Namen nicht nur auf den Aulos verweist, sondern über dessen virginale und vaginale Konnotationen[69] zusätzlich auch als sexuelle Einschreibung des weiblichen Geschlechts in den Sprachkörper des Favne gelesen werden kann:

> das weibliche Geschlecht hat sich in den Körper des Mallarméschen FAVNE selbst eingetragen. Nicht mehr die sinnliche und/oder sublimierte Berührung bildet das Deutungsmuster ihrer Beziehung, sondern die sexuelle Einschreibung der Nymphe in den FAVNE und damit die Herausstellung ihrer bisexuellen Ungeschiedenheit.[70]

Dieses Moment der Ununterscheidbarkeit erlangt auch an anderer Stelle Bedeutung. Der Versuch des Favne, die beiden Nymphen nach ihrer Verschleppung zu entzweien, erkennt er selbst als seine größte Untat an: »›*Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs/Traîtresses, divisé la touffe échevelée*‹«.[71] Der Drang nach Erfüllung seiner Lust bildet das grundlegende Dilemma des Favne, da er die beiden Nymphen weder allein, noch gemeinsam besitzen kann: »Ultimately, the act of love (whose consummation would mean fusion since it could produce a synthesis) is characterized as both criminal and impossible. The Faune's crime, and his failure, is his attempt to alter the oxymoronic status of the object of his desire: he can neither separate the couple (which he must do in order to possess fully either one) nor possess them simultaneously.«[72] Das Bild der beiden ineinander verflochtenen Nymphen lässt sich als Inbegriff des Prinzips der Ununterscheidbarkeit lesen, das ein von Dualität geprägtes Entweder/Oder-Denken zugunsten einer Mehrdeutigkeit negiert und in Form eines »Miteinander der Bedeutungen«[73] ein Denken ausagiert, das von Mallarmé mit dem Wort des Hymens bezeichnet wird. Das Hymen steht in etymologischer Verbindung zu dem griechischen Hochzeitsgott Hymenaios und beschreibt dadurch »[p]ar extension et dans le langage poétique ou élevé, mariage, union conjugale.«[74] Gleichzeitig handelt es sich bei dem Wort um einen anatomischen Begriff, der die Membran

69 Vgl. Pearson: Unfolding Mallarmé, S. 134.
70 Vgl. Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, S. 147.
71 Mallarmé: L'Après-Midi d'vn Favne, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes I, S. 25.
72 Shaw: Performance in the Texts of Mallarmé, S. 136.
73 Hans-Jost Frey: Studien über das Reden der Dichter. Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin, München 1986, S. 17.
74 Émile Littré: Art. Hymen, in: ders.: Dictionnaire de la langue française, Bd. 2, 2. Aufl., Paris 1883, S. 2073.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

bezeichnet, die sich unmittelbar vor der Vaginalöffnung befindet und von den kleinen Labien, den sogenannten Nymphen, umrahmt wird.[75] Die bis heute tradierte Vorstellung, dass das Hymen ein Symbol der Jungfräulichkeit darstellt und mit dem Vollzug der Ehe zerstört wird, suggeriert, dass es nur bestehen kann, wenn dieser Vollzug gerade nicht stattfindet und die Vereinigung ausgesetzt wird.[76] Indem das Hymen jedoch auch eben diese Hochzeit bezeichnet, befindet es sich zwischen zwei Wesenszuständen, die es gleichzeitig trennt und verbindet. Es bildet eine »[o]pération qui ›à la fois‹ met la confusion *entre* les contraires et se tient *entre* les contraires. Ce qui compte ici, c'est l'*entre,* l'entre-deux de l'hymen. L'hymen ›a lieu‹ dans l'*entre,* dans l'espacement entre le désir et l'accomplissement, entre la perpétration et son souvenir.«[77] Das Hymen erscheint als das Unentschiedene, das alles umfassende Zwischen zwischen-zwei, »l'*entre*, l'entre-deux«, welches in der Mitte zwischen einem Wunsch und dessen Erfüllung steht. Das untrennbare Nymphenpaar verkörpert diese Idee von Vereinigung und Jungfräulichkeit, aber auch der Favne selbst erscheint als deren Manifestation, indem er seinen Ort zwischen den binären Strukturen des Gedichts findet und diese gerade dadurch aufspaltet. Wie das Nymphenpaar werden die Reimpaare in *L'Après-Midi d'vn Favne* durch die Sprecherinstanz auseinandergerissen, wobei der Favne selbst als Resultat einer Aufspaltung erscheint. Auch er selbst folgt der Logik des Hymens, indem er sich einem dialektischen oder ontologischen Denken nicht nur widersetzt, sondern es umkehrt: »Au bord de l'être, le medium de l'hymen ne devient jamais une médiation ou un travail du négatif, il déjoue toutes les ontologies, tous les philosophèmes, les dialectiques de tous les bords. Il les déjoue et, comme milieu encore et comme tissu, il les enveloppe, les retourne et les inscrit.«[78] Der Favne lässt sich als eine dieser Einschreibungen deuten, indem er auf der Zeichenebene in seinem eigenen Zwischen-zwei das Hymen trägt, das seinen Namen sowohl teilt als auch verbindet: FA V NE. Aber auch auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene wird er durch das Zwischen-zwei bestimmt, indem seine Ausdrucksform zwischen Musik und Poesie und, davon ausgehend, zwischen dieser ›Musique‹ und dem Theater changiert. Die Dichotomie zwischen Realität und

75 Vgl. ebd. Vgl. hierzu auch Émile Littré: Art. Nymphe, in: ders.: Dictionnaire de la langue française, Bd. 3, 2. Aufl., Paris 1883, S. 771–772, hier S. 771.
76 Vgl. Jacques Derrida: La dissémination, Paris 1972, S. 243.
77 Ebd., S. 240.
78 Ebd., S. 244.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Imagination wird dabei ebenso ausgesetzt wie diejenige zwischen direkter und indirekter Rede. Der Favne und seine Panästhetik führen eine spezifische Form der ›Zwischenkunst‹ vor, die nicht nur eine komplexe Überlagerung von Musik, Poesie und Theater im Vers darstellt, sondern dieses Phänomen auch auf inhaltlicher Ebene weiterträgt: *L'Après-Midi d'vn Favne* führt eine dezidiert non-binäre Grundidee anhand einer non-binären Identität aus.

Schluss

Wie die Entstehungsgeschichte von *L'Après-Midi d'vn Favne* zeigt, handelt es sich bei dem Gedicht in vielerlei Hinsicht um ein Werk der Zwischenkunst. Nicht nur ist die Derenne-Version von 1876 von zwei Vorstößen eingerahmt, das Stück auf die Bühne zu bringen, auch Sprache und Handlung deuten auf die zentrale, von einem Moment der Unentscheidbarkeit geprägten Funktion des Zwischen hin. Wie gezeigt werden konnte, erfährt das Gedicht zahlreiche Aufspaltungen, die immer tiefer in seine Verse eingreifen und die Sprachgrenzen einerseits verunsichern, andererseits jedoch auch öffnen für eine neue, alles umfassende Form des Ausdrucks. Mallarmés ›Musique‹ dient hierbei nicht als Ersatz des Theaters, sondern als Mittel, um es vor dem inneren Auge heraufzubeschwören: »un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause, mais les rappelant impérieusement, au contraire.«[79] Das imaginierte ideale Theater umfasst weder Schauspieler:innen noch ein Bühnenbild, sondern entsteht, sobald das Buch geöffnet wird, und löst somit nicht nur die historische Trennung zwischen Kunst und Literatur auf, sondern scheint eine Trennung zwischen den Künsten überhaupt in Frage zu stellen: »Mallarmé's theater puts an end to the traditional distinction between art and literature: theater, poetry, and music operate the ›disjunction of words‹ […]. For Mallarmé, the theatrical character has the same status as the poetic word: that of a screen behind which the end of representation is staged.«[80] Die Sprache dieser Panästhetik ist geprägt von Suggestion und besetzt den Ort neben den Worten, deren ›au-delà‹, neu. Vermeintlich vorgegebene Beziehungen zwischen Signifikat und Signifikant werden zugunsten eines

79 Stéphane Mallarmé: Vers et Prose. Morceaux choisis, Paris 1893, S. 195.
80 Fisher: Staging of language and language(s) of the stage, S. 81.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

relationalen, sich bei jeder Lektüre neu erschließenden Spiels der Worte untereinander aufgelöst und markieren somit, wie Mallarmé selbst darlegte, einen entscheidenden Moment in der Geschichte der französischen Literatur: »Nous assistons, en ce moment, *m'a-t-il dit*, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie: chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît«.[81] Mallarmés ›Musique‹ wird durch die Transposition von Musik und Poesie hervorgebracht und besetzt dabei einen Raum zwischen den beiden Ausdrucksformen. Wie das Beispiel von *L'Après-Midi d'un Favne* zeigt, ist das Moment des Zwischen von zentraler Bedeutung für die Hervorbringung der ›Musique‹, die sich dabei als dezidiert non-binär erweist.

Literaturverzeichnis

Abbate, Carolyn: Debussy's Phantom Sounds, in: Cambridge Opera Journal 10 (1998), H. 1, S. 67–96.

Albright, Daniel: Panaesthetics. On the Unity and Diversity of the Arts, New Haven et al. 2014.

Arnar, Anna Sigrídur: Original Printmaking Practices and Symbolic Gestures in Late Nineteenth-Century France. The Case of Stéphane Mallarmé, in: Philippe Kaenel/Rolf Reichardt (Hrsg.): Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert, Hildesheim et al. 2007, S. 741–761.

Aurnhammer, Achim/Pittrof, Thomas (Hrsg.): »Mehr Dionysos als Apoll«. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt a. M. 2002.

Austin, J. L.: How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University, 2. Aufl., Oxford et al. 1980.

Citron, Pierre: Kommentar zu L'Après-Midi d'un Faune, in: ders. (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Poésies, Paris 1986, S. 242–258.

Code, David J.: Hearing Debussy Reading Mallarmé. Music *après Wagner* in the *Prélude à l'après-midi d'un faune,* in: Journal of the American Musicological Society 54 (2001), H. 3, S. 493–554.

Cohn, Robert Greer: Toward the Poems of Mallarmé, 1. Aufl., Berkeley et al. 1965.

de la Motte, Annette: Au-delà du mot. Une »écriture du silence« dans la littérature française au vingtième siècle, Münster 2004.

Derrida, Jacques: La dissémination, Paris 1972.

Derrida, Jacques: Acts of literature, New York et al. 1992.

81 Mallarmé: Sur l'évolution littéraire, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 697.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Eckel, Winfried: Zwischen Bildern und Tönen. Überlegungen zu Mallarmés *L'Après-midi d'un Faune,* in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 46 (1996), S. 287–301.

Fisher, Dominique D.: Staging of language and language(s) of the stage. Mallarmé's *Poëme critique* and Artaud's poetry-minus-text, New York et al. 1994.

Frey, Hans-Jost: Studien über das Reden der Dichter. Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin, München 1986.

Georgiades, Thrasybulos: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin et al. 1984.

Hamilton, John T.: *Carmina carnis*. Der rote Ursprung der lebendigen Sprache bei Hölderlin, in: Figurationen 19 (2019), H. 2, S. 46–60.

Johnson, Barbara: Poetry and Performative Language, in: Yale French Studies 54 (1977), S. 140–158.

Kasper, Judith: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, in: Melanie Möller (Hrsg.): Gegen/Gewalt/Schreiben. De-Konstruktionen von Geschlechts- und Rollenbildern in der Ovid-Rezeption, Berlin et al. 2020, S. 139–157.

Kesting, Marianne: Mallarmé und die Musik, in: Melos. Zeitschrift für Neue Musik 35 (1968), H. 2, S. 45–56.

Lees, Heath: Mallarmé and Wagner. Music and Poetic Language, Aldershot et al. 2007.

Lesure, François: Claude Debussy. Biographie critique, Paris 1994.

Lesure, François/Herlin, Denis (Hrsg.): Claude Debussy. Correspondance 1872–1918, Paris 2005.

Littré, Émile: Dictionnaire de la langue française, 2. Aufl., Paris 1883.

Mallarmé, Stéphane: Pages, Brüssel 1891, o. S.

Mallarmé, Stéphane: Vers et Prose. Morceaux choisis, Paris 1893.

Marchal, Bertrand (Hrsg.): Mallarmé. Œuvres complètes I, Paris 1998.

Marchal, Bertrand (Hrsg.): Mallarmé. Œuvres complètes II, Paris 2003.

Mondor, Henri: Histoire d'un faune, Paris 1948.

Mondor, Henri (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, Paris 1959.

Mondor, Henri/Austin, Lloyd James (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance II 1871–1885, Paris 1965.

Mondor, Henri/Austin, Lloyd James (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891, Paris 1973.

Mondor, Henri/Austin, Lloyd James (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891: Supplément aux tomes I, II et III; Tables, Paris 1973.

Mondor, Henri/Austin, Lloyd James (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance VI Janvier 1893–Juillet 1894, Paris 1981.

Moréas, Jean: Un manifeste littéraire, in: Le Figaro, 18.9.1886, S. 150–151.

Orledge, Robert: Debussy and the Theatre, Cambridge et al. 1982.

Pearson, Roger: Unfolding Mallarmé. The Development of a Poetic Art, Oxford et al. 1996.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Poggioli, Robert: »L'Heure du Berger«. Mallarmé's Grand Eclogue, in: ders. (Hrsg.): The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal, Cambridge (MA) et al. 1975, S. 283–311.

Robert, Jörg: Art. Pan, in: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart et al. 2008, S. 539–544.

Scherer, Jacques: Le »Livre« de Mallarmé, Paris 1977.

Shaw, Mary Lewis: Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual, University Park (PA) 1993.

Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle, Frankfurt a. M. 1975.

Welsh, Caroline: Antike Musikerzählungen und ihr literarisches Nachleben. Orpheus, die Sirenen und Pan, in: Nicola Gess/Alexander Honold (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik, Berlin et al. 2017, S. 246–272.

Wing, Nathaniel: The Limits of Narrative. Essays on Baudelaire, Flaubert, Rimbaud and Mallarmé, Cambridge et al. 1986.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Anne-Marie Lachmund

»Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas« – Proust zwischen Hoch- und Populärkultur

Einleitung

Marcel Prousts nun 100-jähriges Romanepos *À la recherche du temps perdu* gilt innerhalb der Proust-Kreise aus Gelehrten und Forschenden als geadelte Hochkultur. Ein Nimbus des Elitären wird über die textuell-ästhetisch-poetische Ebene begründet und anhand der imaginierten Welt aus Adligen, Reichen, bildender Kunst und Kultur bestätigt. Das Universum der Proust'schen Figuren, die an Spielorten des mondänen Lebens, den prestigereichsten Salons von Paris, über die Geschicke des Landes, Politik und Geschichte diskutieren und somit Repräsentant:innen des sowohl ökonomischen als auch kulturellen wie symbolischen Kapitals darstellen, ist mit Verweisen aus der Kunsthistorie[1], Philosophie[2], Literatur, der Mythologie[3] und Kulturgeschichte gespickt. Somit fällt die Annahme nicht schwer, Prousts *Recherche* als Werk einer doppelten Hochkultur zu deuten – sowohl auf diskursiver als auch auf textueller Ebene – und dieses als solches auszuweisen.

Zugleich führt der Roman jedoch abseits des wissenschaftlichen Diskurses längst ein lebendiges Eigenleben in den populären Medienkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts, wie der Werbung, dem Comic, den sozialen Medien oder der Konsumkultur[4]. Die moderne Leserschaft lernt die *Recherche* nurmehr durch die Brille des medial vielfältig verarbeite-

1 Vgl. u.a. Eric Karpeles: Paintings in Proust: A Visual Companion to 'In Search of Lost Time', London 2008; Sophie Bertho (Hrsg.): Proust et ses peintres, CRIN 37, Amsterdam 2000; Jean-Pierre Montier/Jean Cléder (Hrsg.): Proust et les images: Peinture, photographie, cinéma, vidéo, Rennes 2003.

2 Stellvertretend für Forschung zur Proust'schen Philosophie: Vincent Descombes: Proust: Philosophie du roman, Paris 1987; Ursula Link-Heer (Hrsg.): Marcel Proust und die Philosophie, Frankfurt a.M. et al. 1997.

3 Zu den mythologischen Bezügen, v.a. zur griechisch-lateinischen Mythologie, vgl. Victor E. Graham: The Imagery of Proust, Oxford 1966, S. 159. Graham zählt 156 »images empruntées«, aber auch biblische Verweise; vgl. auch Marie Miguet-Ollagnier: La Mythologie de Marcel Proust, Paris 1982, S. 23.

4 Anne-Marie Lachmund: Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust, Berlin et al. 2021.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ten Monumentalschriftstellers kennen und konsumiert unter diesem gefilterten Blick sowohl den Autor selbst als auch dessen Werke: Proust »enveloped in celebrity«[5] erlaubt somit einen Einblick in die populären Rezeptionsprozesse eines literarischen Klassikers, die Autor und Werk im Zeichen einer Demokratisierung, Medialisierung und Digitalisierung semiologisch neu einrichten und teils reduzieren. Allerdings können bereits im Proust'schen Werk selbst populäre Qualitäten[6] und Sozialfiguren der Gegenwart[7] nachgewiesen werden, wenn die Binaritäten ›elitär‹ und ›populär‹ anhand von Musik und Un-Musik subvertiert oder die Salon-Kultur mit ihrer Ablösung der adligen Hierarchisierung im Zuge einer Öffnung zum Populären auf dem Weg in die moderne High Society revolutioniert wird.

Das postmoderne Potential des Proust'schen Opus, so die These des vorliegenden Beitrags, zeigt sich in der Betrachtung der vermeintlich niederen, populären Kultur, die in der *Recherche* eine Aufwertung und Wertschätzung erfährt, wodurch die klare Unterscheidung zwischen traditioneller Kultur mit Bildungsanspruch und Aktivitäten zur reinen Unterhaltung innerhalb der bürgerlichen Kultur unterlaufen wird.

Proust zwischen Hoch- und Populärkultur

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts,[8] das sich durch die Urbanisierung und Demokratisierung und das Entstehen einer Mittelklasse mit bürgerlichen Freiheiten charakterisiert, die auswählt, was zu rezipieren ist und somit die Verbürgerlichung der Unterhaltung bedingt, verschwimmt die ästhetische mit der sozialen Distinktion. Nach dem Diktum: »Sage mir, womit du dich unterhältst; und ich sage dir, was du bist« wird die Unterhaltung zunehmend zur sozialen Bestimmung eines Individuums oder einer Gruppe herangezogen, die auch in der Topographie der Unterhaltung zum

5 David Ellison: Modernism, in: Adam Watt (Hrsg.): Marcel Proust in Context, Cambridge 2013, S. 214.

6 Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten – Zum Strukturwandel der Moderne, Frankfurt a.M. 2018, S. 170.

7 Stephan Moebius/Markus Schroer (Hrsg.): Diven, Hacker, Spekulanten: Sozialfiguren der Gegenwart, Berlin 2010.

8 Hans-Otto Hügel (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart et al. 2003, S. 1–22. Laut Hügel zeichnet sich das Ende des 19. Jahrhunderts durch eine zunehmende soziale Mobilität, das Aufkommen einer bürgerlichen Kultur und die Entstehung von Illustrierten (ab 1842) und Magazinen aus, mit ihren reduzierten, zielgruppenspezifischen Angeboten.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Ausdruck kommt[9]. Ab 1890 kann anhand der Etablierung von sozialen, außerhäuslichen Gewohnheiten, Orten, Institutionen und bestimmten Zeiten, die der Unterhaltung gewidmet sind (Zirkus, Revue, *café-concert* etc.), von der Entstehung der Unterhaltungskultur gesprochen werden[10]. Daran anschließend soll laut Kaspar Maase[11] eine schicht- und klassenübergreifende Massenkultur um 1900 auszumachen sein, da zu dieser Zeit ein Fundus von Repräsentationsformen entstand, der strategisch zumeist von Akteur:innen der Oberschicht genutzt wurde, um mittels Prominenz und kultivierter Aufmerksamkeit die eigenen Interessen durchzusetzen[12].

In der subjektiven Vereinnahmung von Interessen und Fantasien sieht Grossberg[13] die Hauptfunktion der Populärkultur. Mit ihrem Bedeutungsspektrum ruft sie Begeisterung und Leidenschaft hervor und provoziert damit körperliche Reaktionen, die jenseits der bewussten Kontrolle liegen: »Die Populärkultur arbeitet an der Schnittstelle von Körper[14] und Gefühl«[15] und speist somit ihre Macht aus der exponierten Stellung im affektiven Erleben der Menschen, bewusst oder unbewusst, um »für einen

9 Jene bürgerliche Kultur, die auf der Distinktion zwischen traditionswürdigem Kulturkanon und unwürdigem Amüsierbetrieb basiert, hat in ihrem binären Charakter im Zuge der »beginnenden Ablösung fester Regeln des Schönen durch subjektive Geschmacksurteile« die lang vorherrschende Ansicht geprägt, die Pop einerseits als oberflächliche, unoriginelle, effekthascherische, niedere, triviale, seichte, kitschige, standardisierte und damit schlechte und fehlerhafte Kunst, Unterhaltung und Vergnügungskultur schematisiert. Thomas Hecken: Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies, Bielefeld 2007, S. 11.

10 Hügel: Populäre Kultur, S. 18.

11 Kaspar Maase: Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900, Köln et al. 2001.

12 Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts manifestieren sich, Maase zufolge, die heute als postmodern geltenden Prozesse der Demokratisierung, »Eventisierung« und Vermarktung, wenn bspw. die Weltausstellung mit ihrem Kompilieren von Zitaten, Imitationen, *pastiche et mélange* und frei Erfundenem aus dem Fundus der Weltgeschichte und ferner Kulturen (Stichwort ›Orientalismus‹) einen gemeinsamen Geschmack verschiedener Bevölkerungsgruppen sucht, um in den Konversationen eine Konsum-Ästhetik und die Zentralität moralisch schillernder Prominenz anzuvisieren.

13 Lawrence Grossberg: Zur Verortung der Populärkultur, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hrsg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, 5. Aufl., Lüneburg 1999, S. 227.

14 Traditionell ging die Unterscheidung von Hochkultur und niederer Kultur hartnäckig mit der Spaltung von Geist und Körper einher, da u.a. populäre Musik nur ein Minimum an geistiger Aktivität fordere und populäre Vergnügen *per se* mit »Geistlosigkeit« ausgestattet und körperliche Reaktionen *per definitionem* geistlos seien. Frank Howes: A Critique of Folk, Popular and »Art« Music, in: British Journal of Aesthetics 2 (1962), S. 239–248.

15 Grossberg: Populärkultur, S. 228.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Großteil der Leute zu einer Selbstverständlichkeit und zum Bezugspunkt ihrer affektiven Besetzungen« zu werden[16]. Weiter weist Grossberg der Dimension des Affektiven komplexe Wirkungszusammenhänge zu, die »die Stärke der Besetzung, die die Leute an bestimmte Erfahrungen, Praktiken, Identitäten, Bedeutungen und Vergnügungen bindet«,[17] wie eine Landkarte organisieren, in der sich die affektiven Schichten[18] artikulieren. Innerhalb der kritischen Theorie der Frankfurter Schule wurden eben jene Qualitäten des Populären als Gegensatz zur ernsten Kultur mit ihrem Geist, Wissen, Denken und ihrer Wahrheit und Rationalität modelliert, da die Dominanz des Körpers, der sinnlichen und körperlichen Lust, der Gefühlsebene und der Unkontrollierbarkeit der Affekte vermeintlich niedere, vulgäre Regungen des Menschen beschrieben, die nicht zu kultivieren seien[19].

Der Proust'sche Text oszilliert zwischen diesen beiden Kulturverständnissen und nähert sich in seinem subversiven Potential dem postmodernen Verständnis des medial vermittelten Populären der *cultural studies* an. Im Folgenden soll dies am Beispiel der Rolle der Musik in der *Recherche* herausgearbeitet werden, denn der Erzähler sieht in der Unterhaltungs- und Trivialmusik rezeptionsästhetischen Wert und steht für eine Aufwertung derselben ein.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 230.

18 Grossberg definiert die affektiven Schichten als Maß an Betroffenheit, als Interesse, Leidenschaft und die Art und Weise, wie einem bestimmten Ereignis Bedeutung verliehen wird. Er weist der Existenz von Artikulationslinien und affektiven Fluchtpunkten eine wichtige Rolle bei der ständigen Aushandlung in den sozialen Auseinandersetzungen zu. Ebd., S. 230–231.

19 Eine kulturpessimistische Beurteilung populärkultureller Phänomene, die allesamt kommerziell-motiviert seien (Stichwort »Kulturindustrie«), prägten vor allem die Denker der Kritischen Theorie, dazu zählen u.a. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal und Walter Benjamin. Jene Vertreter der Frankfurter Schule beschäftigten sich frühzeitig mit Aspekten einer Kultur- und Medienanalyse und bestätigten somit deren Relevanz für allgemeine soziologische und philosophische Überlegungen, vgl. Grossberg: Populärkultur, S. 223. Zu den Qualitäten des Populären, u.a. in der Unterhaltungsmusik: Theodor W. Adorno: Résumé über Kulturindustrie, in: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften, Bd. 10.1., Frankfurt a.M. 1977, S. 337–345.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Proust zwischen guter und »schlechter« Musik

Proust kannte sich in der Welt der Musik sehr gut aus: Seine Figuren besitzen Komponisten- und Epochenwissen, wenn sie von Richard Wagner, Franz Schubert oder César Franck sprechen; sie verlieben sich, während sie Musik hören; sie nehmen aktuelle Trends ihrer Zeit auf. Proust selbst führte einen regen Briefwechsel mit Reynaldo Hahn und tauschte sich mit diesem über dessen Kompositionen aus. Vinteuil, ein erfundenes Komponistengenie des Romanzyklus, vereint Werk und biographische Versatzstücke von Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, César Franck und Claude Debussy.

Hundert Jahre nach Prousts Tod wird dieser primär in Verbindung mit dem klassischen Kanon der sinfonischen Musik im Frankreich des beginnenden 20. Jahrhunderts gebracht[20]. Allerdings finden sich in Prousts *Recherche* diverse Verweise auf Musik, die der Operette, dem Schlager, dem Volkslied oder den *café-concerts* zuzuordnen sind. Einige Figuren des Romanzyklus sind »moderne Hörer:innen«, die zwischen den musikalischen Genres oszillieren und die damals manchmal noch so benannte ›leichte‹ Musik (*musique populaire/traditionnelle*) der ›seriösen‹ (*musique savante/sérieuse*) vorziehen. Jener demokratisierende Zugang, der der Welt der Adligen, der bildenden Kunst und der Eliten diametral gegenüberzustehen scheint, zeigt einmal mehr den transgressiven Charakter des Proust'schen Opus und lässt *Grenzverwischungen*[21] willentlich zu.

Nicht nur in seinem Roman sprengt Proust die Grenzen des ›Guten‹ und ›Schlechten‹, des Geschmackvollen und Geschmacklosen, sondern auch in einem kleinen Essay mit dem Titel »Éloge de la mauvaise musi-

20 Zu Prousts 150. Geburtstag spielt die Pianistin Shani Diluka auf *The Proust Album* (2021) dessen Lieblingskomponisten, darunter u.a. Debussy, Fauré, Gluck, Hahn.

21 Jene Grenzverwischungen sind auch schon im Genre selbst zu finden, so beispielweise bei Jacques Offenbach, der im Figaro – damals am Puls der Zeit für das gesellschaftliche Leben, das Theater und die Mode in Paris – die französische Operette aus der Geschichte der französischen *Opéra Comique* herleitete. Mit Offenbach als Direktor des Theaters »Bouffes parisiens« galt der Figaro als »Journal officiel des Bouffes Parisiens«, der dem Künstler eine Kommunikationsplattform bot und an dessen Inszenierung, Werbung und öffentlichen Verteidigung beteiligt war: Marie-Aude Bonniel: 1865: Le Figaro publie la correspondance d'Offenbach, roi de l'opérette, in: Le Figaro, Histoire Archives, 19.06.2019, https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/il-y-a-200-ans-naissait-jacques-offenbach-le-roi-de-l-operette-20190619 (21.05.2023).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

que«,[22] in dem er Reflexionen zum kritischen Umgang, zur Verhöhnung und Verachtung der populären Musik[23] ausgehend von den Eliten anstellt. Provokant und auffordernd beginnt der kleine Eintrag in *Les plaisirs et les jours* mit »Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas«. Er fordert zu Ehrfurcht vor der ›schlechten‹ Musik auf:

> Comme on la joue, la chante bien plus, bien plus passionnément que la bonne, bien plus qu'elle s'est peu à peu remplie du rêve et des larmes des hommes. Qu'elle vous soit par là vénérable. Sa place, nulle dans l'histoire de l'Art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés.[24]

Aufgrund der ubiquitären Verwendung, der omnipräsenten Bedeutung und der immensen affektiven Macht jener Musik, die häufig weitaus leidenschaftlicher gespielt und gesungen wird, ist sie ein Tresor für die Träume und Tränen der Menschen, ein Surrogat von Hoffnung und ein treibender Faktor in der sentimentalen Topographie einer Gesellschaft. Auch wenn Proust die bis *dato* unbedeutende Stellung in der Geschichte der Kunst anspricht, antizipiert er gleichsam die Bedeutungsfülle der populären Musik, die gleichzeitig wertgeschätzt und diskreditiert[25] wird, da sie einerseits keinen intrinsischen Wert habe, andererseits aber Wege abseits der elitären Kritik gefunden werden müssten, um den Wert einer Kunst- oder Kulturform zu bestimmen:

> Le respect, je ne dis pas l'amour, de la mauvaise musique, n'est pas seulement une forme de ce qu'on pourrait appeler la charité du bon goût ou son scepticisme, c'est encore la conscience de l'importance du rôle social de la musique. Combien de mélodies, du nul prix aux yeux d'un artiste, sont au nombre des confidents élus par la foule des jeunes gens romanesques et des amoureuses.[26]

---

22 Marcel Proust: Éloge de la mauvaise musique, in: Ders.: Jean Santeuil, précédé de Les plaisirs et les jours, hrsg. von Pierre Clarac, Paris 1971, S. 121.

23 Für eine intensive Beschäftigung mit dem Stellenwert der ›schlechten‹ Musik aus musikwissenschaftlicher Perspektive: Albert Gier: Kitsch als Un-Musik. Proust und die *mauvaise musique*, in: Ders. (Hrsg.): Proust und die Musik, Frankfurt a.M. et al. 2012, S. 104–122. Zur Definition von *mauvaise musique*: Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6, Wiesbaden 1996. Mehr zum »emotionalen Hörer« in Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt a.M. 1997, S. 203–214.

24 Proust: Éloge de la mauvaise musique, S. 121.

25 Ebenso wie in der einstigen Dichotomisierung von guter und schlechter Kultur existiert analog ›schlechte‹, als wertlos eingestufte Musik nur im Kontrast zu als ›gut‹ eingestufter Musik. Dahlhaus: Musik des 19. Jahrhunderts, S. 263.

26 Proust: Éloge de la mauvaise musique, S. 121.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Indem er den sozialen Gehalt von Musik als Orientierung für die subjektive ebenso wie objektive Wertschätzung vorschlägt, wertet der Autor den Aspekt der Alltäglichkeit einer Gesellschaft auf, die schon immer sentimental und affektiv angetrieben wurde und die vor allem in ihrer Demokratisierung des Begehrens alle gesellschaftlichen Schichten abbildet:

> […] confidentes ingénieuses et inspirées qui ennoblissent le chagrin et exaltent le rêve, et en échange du secret ardent qu'on leur confie donnent l'enivrante illusion de la beauté. Le peuple, la bourgeoisie, l'armée, la noblesse, comme ils ont les mêmes facteurs porteurs du deuil qui les frappe ou du bonheur qui les comble, ont les mêmes invisibles messagers d'amour, les mêmes confesseurs bien-aimés.[27]

Proust erstellt eine soziologische Galerie, im etymologischen Sinne eine griechische *panêguris*, die in der Versammlung aller Menschen einen homogenisierenden Effekt hat und somit das Potential besitzt, alle Menschengruppen durch Musikproduktion oder -konsum zu vereinen[28]. Jene »mauvais musiciens« konsumieren nicht, wie kulturpessimistisch die Frankfurter Schule die Rezeption populärer Musik einschätzt, sondern sie partizipieren an ihr:

> Telle fâcheuse ritournelle, que toute oreille bien née et bien élevée refuse à l'instant d'écouter, a reçu le trésor de milliers d'âmes, garde le secret de milliers de vies, dont elle fut l'inspiration vivante, la consolation toujours prête, toujours entrouverte sur le pupitre du piano, la grâce rêveuse et l'idéal.[29]

Somit liegt es an der Rezeptionskraft der einfachen Melodien[30], an der Aufnahme und Annahme der Rezipient:innen, was diese an Interpretation in die Musik hineinlegen. Hieran lässt sich auch die Faszination Prousts für die Langlebigkeit, die universelle Verwendbarkeit und Wiedererkennbarkeit eingängiger Melodien ablesen, die eine mysteriöse Macht ausüben können, für die Wissenschaft und Vernunft kein Erklärungsmuster finden:

---

27 Ebd.

28 Edward J. Hughes: Proust, Class, and Nation, Oxford 2011, S. 273.

29 Proust: Éloge de la mauvaise musique, S. 121.

30 Folgende Formen der eingängigen, simplen Melodien mit oder ohne Text dominierten um die Jahrhundertwende: 1. Salonmusik (bürgerlich): Teetrinken mit musikalischer Untermalung, überschaubare Harmonien, einfach zu spielen, da auch – oder gerade – sich Dilettant:innen an diesen Stücken versuchten; 2. Operetten; 3. Populäre Tanzmusik, z.B. *bal-musette*, Wiener Walzer von Johann Strauß und Schlager der berühmten Chansonniers. Gier: Kitsch als Un-Musik, S. 105.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> Je crois que l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés – peinture, sculpture) de notre âme, qui commence là où la science s'arrête aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux.[31]

Auch in der *Recherche* wird diese Aufwertung und Umdeutung der *mauvaise musique* deutlich, wenn der junge Erzähler in seinem Kinderzimmer das Summkonzert der Fliegen als »sommerliche Kammermusik« wertet und somit ein animalisches Geräusch zum menschlichen Ausdruck von Kunst erhebt:

> […] les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été : elle ne l'évoque pas à la façon d'un air de musique humaine, qui, entendu par hasard à la belle saison, vous la rappelle ensuite ; elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire : née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible.[32]

Mit diesem Vergleich subvertiert der Proust'sche Erzähler die hierarchische Ordnung des gutbürgerlichen Kunst- und Musikgeschmacks. Die provokative ästhetische Ordnung, das Alltägliche, Niedere, Banale als besonders und wertvoll einzuschätzen, ist direkt an das Hochgefühl des Sommers gebunden und entfaltet ihre besondere affektive Qualität im Wiedererkennungswert einer »retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible« im Dispositiv einer erotisch aufgeladenen Entdeckung der eigenen Lust. Ein weiteres Beispiel für die Eröffnung hin zu erotischen Szenen und Lustspielen, einer ununterbrochenen »Sequenz sexueller Anzüglichkeiten, eine[r] Orgie von Obszönitäten«[33] ist im Beziehungsgefüge mit Albertine zu Beginn von *La prisonnière* vorzufinden:

> Dans ces divers sommeils, comme en musique encore, c'était l'augmentation ou la diminution de l'intervalle qui créait la beauté. Je jouissais d'elle mais, en revanche, j'avais perdu dans ce sommeil, quoique bref, une bonne partie des

31 Marcel Proust: Brief an Suzette Lemaire, 20. Mai 1895, in: Ders.: Correspondance, hrsg. von Philip Kolb, Bd. 1, Paris 1971, S. 386–389.

32 Marcel Proust: Du côté de chez Swann, Paris 1987, S. 82.

33 Rainer Warning: Aura und Profanation. Zur Poetik und Poesie der Intermedialität in Prousts *À la recherche du temps perdu*, in: Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hrsg.): Marcel Proust und die Künste, Frankfurt a.M. et al. 2004, S. 270.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> cris où nous est rendue sensible la vie circulante des métiers, des nourritures de Paris.[34]

In diesem Singsang der Straßenverkäufer:innen hört der Erzähler mittelalterliche Gregorianik heraus, da diese in ihren Werbestrophen dem Rhythmus und der Silbentrennung liturgischen Gesängen entsprechen:

> Dans sa petite voiture conduite par une ânesse, qu'il arrêtait devant chaque maison pour entrer dans les cours, le marchand d'habits, portant un fouet, psalmodiait : « Habits, marchand d'habits, ha... bits » avec la même pause entre les deux dernières syllabes d'habits que s'il eût entonné en plain-chant : « Per omnia saecula saeculo... rum » ou : « Requiescat in pa... ce » […].[35]

Dass eindringliche, wiederkehrende Melodien, wie in der »Éloge de la mauvaise musique« genannt, Trost spenden, Kummer verarbeiten und Geheimnisse bewahren, zeigt sich an einigen Beispielen in der *Recherche*, in denen die psychische Verfassung der Protagonisten die Empfänglichkeit für ›leichte‹ Melodien ausmacht: Als der Erzähler nach der Mahnung seiner Mutter die Schwärmerei für die Duchesse aufgeben will, findet er in einem Liedchen Trost, das er sich stundenlang weinend vorsingt und von dem er fälschlicherweise annimmt, es wäre von Schubert:

> La journée qui avait suivi avait été consacrée à dire un dernier adieu à ce mal auquel je renonçais ; j'avais chanté des heures de suite en pleurant l'« Adieu » de Schubert :
> *... Adieu, des voix étranges*
> *T'appellent loin de moi, céleste sœur des Anges.*
> Et puis ç'avait été fini.[36]

Eine weitere Schlüsselszene zur transformativen Macht der populären Musik findet sich beim Hören des neapolitanischen Volkslieds – und heutigen Welthits – *O sole mio*: Als der Erzähler bei seinem Aufenthalt in Venedig zusammen mit seiner Mutter die Kammerfrau der Baronin Putbus kennenlernen will und vorschlägt, deswegen länger zu verweilen, vernimmt er eine eingängige Melodie:

> Et quand fut venue l'heure où, suivie de toutes mes affaires, elle partit pour la gare, je me fis porter une consommation sur la terrasse, devant le canal, et m'y installai, regardant se coucher le soleil tandis que sur une barque arrêtée en face de l'hôtel un musicien chantait *Sole mio*.[37]

---

34 Marcel Proust: La prisonnière, Paris 1988, S. 632–633.
35 Ebd., S. 625.
36 Marcel Proust: Le côté de Guermantes, Paris 1988, S. 666.
37 Marcel Proust: Albertine disparue, Paris 1989, S. 231.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Das *Sole mio*-Lied, das ihn eigentlich gar nicht interessiert, da er die abgedroschene Plattheit und Banalität von Wort und Melodie verurteilt, zieht den Erzähler unwillkürlich in seinen Bann:

> Sans doute ce chant insignifiant entendu cent fois, ne m'intéressait nullement. Je ne pouvais faire plaisir à personne ni à moi-même en l'écoutant aussi religieusement jusqu'au bout. Enfin aucun des motifs connus d'avance par moi, de cette vulgaire romance ne pouvait me fournir la résolution dont j'avais besoin […].[38]

Zunächst versucht er, sich der Anziehungskraft der Melodie zu entziehen, jedoch verdammt ihn die Melodie zur *immobilité*, die ihm die Rationalität, die Vernunft sowie die Entscheidungsgewalt nimmt:

> Sans doute il aurait fallu cesser de l'écouter si j'avais voulu pouvoir rejoindre ma mère et prendre le train avec elle, il aurait fallu décider sans perdre une seconde que je partais, mais c'est justement ce que je ne pouvais pas : je restais immobile, sans être capable non seulement de me lever mais même de décider que je me lèverais.[39]

Der *chant* wird zu einer Chiffre der tiefen Trauer am Rande der Verzweiflung,[40] wobei sich das Gefühl der Einsamkeit und Trennung mit einem neugierigen, sehnsüchtigen, erotischen Begehren mischt: »[…] c'était ma détresse que le chant de *Sole mio* s'élevant comme une déploration de la Venise que j'avais connue, semblait prendre témoin.«[41]. Unterstützt wird die Faszination für die Wirkmacht auf Körper und Geist auch durch den ›Orientalismus im Orientalismus‹, da ein *mezzogiorno*-Lied an der nordostitalienischen Adria nicht mit dem stimmungsvollen Umfeld dieser spirituellen, mysteriösen Gefühlslage korrespondiert:

> Et c'est peut-être cette tristesse, comme une sorte de froid engourdissant, qui faisait le charme désespéré mais fascinateur de ce chant. Chaque note que lançait la voix du chanteur avec une force et une ostentation presque musculaires venait me frapper en plein cœur.[42]

Doch nicht nur negative Gefühle von Trauer und Einsamkeit werden maßgeblich mithilfe populärer Melodien evoziert und untermalt, auch spiegeln sie flüchtige Stimmungen wider, wenn der junge Erzähler am ersten schönen Frühlingstag eine lange vergessene »air de café-concert«[43]

38 Ebd., S. 232.
39 Ebd.
40 Ebd., S. 233.
41 Ebd., S. 232.
42 Ebd., S. 233.
43 Proust: Guermantes, S. 441.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

trällert oder Morel in seinem Glücksgefühl, endlich Charlus entkommen zu sein, lauthals singt: »Le samedi soir, après le turbin«[44] (aus der Chanson *Viens, pou-poule* von Henri Christiné und Trebitsch von 1902[45]).

Einen zerstreuenden Effekt besitzen die gängigen, lebhaften Melodien in der *Recherche* vor allem in der Kombination mit körperlicher Bewegung, mit Tanz und mit alkoholisierten Rauschzuständen:

> […] arrivant à Rivebelle, j'avais jeté loin de moi ces béquilles du raisonnement, du contrôle de soi-même qui aident notre infirmité à suivre le droit chemin, et me trouvais en proie à une sorte d'ataxie morale.[46]

Jene »Krücken des Argumentierens und der Selbstkontrolle« stößt der Erzähler entgegen jeder Moral in einem Restaurant in Rivebelle ab, in dem Tanzmusik, »arrangements de valses, d'opérettes allemandes, de chansons de café-concerts«[47], geboten werden. Dort entwickelt die Musik in Kombination mit Bier, Champagner und »beaucoup de porto« eine neue Dynamik eines körperlichen Lustempfindens:

> […] nous entrions dans la salle du restaurant aux sons de quelque marche guerrière jouée par les tziganes, nous nous avancions entre les rangées de tables servies comme dans un facile chemin de gloire, et, sentant l'ardeur joyeuse imprimée à notre corps par les rythmes de l'orchestre qui nous décernait ses honneurs militaires et ce triomphe immérité, nous la dissimulions sous une mine grave et glacée, sous une démarche pleine de lassitude, pour ne pas imiter ces gommeuses de café-concert qui, venant chanter sur un air belliqueux un couplet grivois, entrent en courant sur la scène avec la contenance martiale d'un général vainqueur.[48]

Die Musik der »tziganes« in Rivebelle vermag es, den Körper des Erzählers zum Mitmarschieren zu bewegen. Abseits des disziplinierten Körpers der Salons will sich dieser seinen spontanen Neigungen ergeben und den Rhythmus aufnehmen. Der Erzähler greift den Konflikt auf, dass ein gebildeter und intellektueller Mann dem Verlust der Affektkontrolle entgegenwirken muss. Der verführerische Reiz der ›Trivialmusik‹ zur Transgression sozialer Normen und Werte äußert sich auch im sexuellen Dispositiv, in das diese Szene eingebettet ist:

---

44 Marcel Proust: Sodome et Gomorrhe, Paris 1988, S. 452.
45 Siehe hierzu: Gier: Kitsch als Un-Musik.
46 Marcel Proust: À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Paris 1988, S. 172.
47 Ebd., S. 169.
48 Ebd., S. 167.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> Je laissais la musique conduire elle-même mon plaisir sur chaque note où, docilement, il venait alors se poser. […] ce restaurant de Rivebelle réunissait en un même moment plus de femmes au fond desquelles me sollicitaient des perspectives de bonheur que le hasard des promenades ne m'en eût fait rencontrer en une année ; d'autre part, cette musique que nous entendions – arrangements de valses, d'opérettes allemandes, de chansons de cafés-concerts, toutes nouvelles pour moi – était elle-même comme un lieu de plaisir aérien superposé à l'autre et plus grisant que lui. Car chaque motif, particulier comme une femme, ne réservait pas comme elle eût fait, pour quelque privilégié, le secret de volupté qu'il recélait : il me le proposait, me reluquait, venait à moi d'une allure capricieuse ou canaille, m'accostait, me caressait, comme si j'étais devenu tout d'un coup plus séduisant, plus puissant ou plus riche ; je leur trouvais bien, à ces airs, quelque chose de cruel ; c'est que tout sentiment désintéressé de la beauté, tout reflet de l'intelligence leur étaient inconnus ; pour eux le plaisir physique existe seul.[49]

Parallel zur gesteigerten sexuellen Potenz lässt ihn der Rausch von Musik, Bewegung und emotionaler Opulenz »plus séduisant, plus puissant ou plus riche« fühlen, gleichzeitig besorgen ihn die Ignoranz, die Sorglosigkeit und sein Wagemut, provoziert durch die leichten Melodien, die sich negativ auf seinen Geschmack auswirken könnten.[50] Jene Sorglosigkeit geht auch mit der Arbeitslosigkeit einher, da er sich weit weg von seinen intellektuellen Verpflichtungen befindet: »je ne voyais plus que dans un lointain sans réalité ma grand-mère, ma vie à venir, mes livres à composer […]«[51]. Schließlich ergibt er sich jedoch den Versuchungen. Die Aufwertung des populären Settings zeigt sich auch im Schauspiel der Servierkellner, in dem der Erzähler aufgrund der wimmelnden Emsigkeit eine Ähnlichkeit mit allegorischen Bildern alter Zeit, Harmonie und Ästhetik entdeckt. In diesem symmetrischen Rollentausch wird das strenge Geschmacksurteil aufgeweicht und Schönheit im Vulgären und Trivialen entdeckt. Der Besuch im Restaurant von Rivebelle wird im Zusammenspiel von Musik, Tanz,[52] Sexualität, Performance, Rausch und sorgenfreier Unterhaltung zu einem wichtigen Erinnerungsmoment:

---

49 Ebd., S. 169.

50 Ebd., S. 172.

51 Ebd.

52 In der Szene *Danse contre seins* im Band *Sodome et Gomorrhe,* S. 191f., bei der Albertine und Andrée im Casino von Incarville Walzer tanzen, doziert der Arzt Cottard über die erogenen Zonen der Frau, sprich die Brüste, in denen er Quellen der Lust erkenne. Weiter stellt er heraus, dass der Walzer an sich eine besonders erotische Form des Paartanzes sei. Dieser Hinweis soll ein weiterer Anstoß für Albertines *lesbianisme imaginé* sein, wobei auch an anderer Stelle evident wird, dass Homosexualität und Walzer ver-

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> Ein Abend in einem Provinztheater, den die Sachwalter des guten Geschmacks als lächerlich empfinden, kann ihn in viele Erinnerungen und Träume versetzen – mehr als eine mustergültige Aufführung in der Pariser Oper oder die eleganteste Soirée im Faubourg Saint-Germain.[53]

Die *petite phrase*: Ohrwurm und »Jukebox der Liebe«

Schließlich soll noch die wohl berühmteste musikalische Einheit in Prousts *Recherche* angesprochen werden, die *petite phrase*, eine Sonate des fiktiven Komponisten Vinteuil, anhand derer die Gesamtverschiebung kultureller Wertigkeit der Geschmackshierarchien am Beispiel des Kunstkenners Charles Swann abgelesen werden kann.

Das dialektische, nahezu symbiotische Verhältnis von Hoch- und Populärkultur kann *par excellence* anhand der Beziehung der Schlüsselfiguren Odette und Swann beobachtet werden: Zu Beginn verkehrt der geistreiche, reflektierende, rationale Kunstkenner Swann, der eine unglückliche Beziehung mit der Kokotte Odette de Crécy eingeht, in adligen Kreisen des Faubourg Saint-Germain, hält Audienzen und ist zu den exklusivsten Soiréen eingeladen. Er steigt lediglich für die käufliche Liebe in das ›leichte‹ Milieu ab, das ihm Trost vom Müßiggang und den geistreichen Künsten und Wissenschaften bringen soll. Nur in der Kunst können die intimsten Empfindungen zum Ausdruck gebracht und realisiert werden, so Swanns Erkenntnis beim Hören der *petite phrase* im Salon der Verdurin, die dieser jedoch nicht in seiner bekanntlich rationalen, sondern hingegen in rein emotionaler, zügelloser, narzisstischer Manier als eine Liebes-Melancholie rezipiert:

> Et Swann aperçut, immobile en face de ce bonheur revécu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu'il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu'il dut baisser les yeux pour qu'on ne vît pas qu'ils étaient pleins de larmes. C'était lui-même.[54]

---

bunden sind: Als der Erzähler auf die Rückkehr von Françoise im Hotel von Balbec wartet, die sich auf die Suche nach Albertine begeben hat, unternimmt der Erzähler erste Reflexionen zur Vermutung von Albertines Homosexualität während eine Drehorgel vor dem Hotel einen Wiener Walzer nach dem anderen spielt: Proust: Sodome et Gomorrhe, S. 183.

53 Werner Hofmann: Die Poesie des Autogestanks, in: Thomas Hunkeler/Luzius Keller (Hrsg.): Marcel Proust und die Belle Époque, Frankfurt a.M. et al. 2002, S. 73.

54 Proust: Swann, S. 341.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Swann reagiert rein körperlich (vgl. die Tanzszene in Rivebelle) und völlig unwillkürlich mit Tränen; er ist gezwungen, die Augen, die Fenster zur vernunftbasierten Aufnahme der Realität, zu schließen und ist so sehr mit seiner emotionalen Reaktion beschäftigt, dass sich sein rationaler, analytischer Blick verschließt. *Immobile* muss sich Swann seinen Emotionen ergeben und ist nicht länger Herr seiner Affekte, seines erlernten Habitus, sondern ein »emotionaler Hörer«[55] (vgl. der *Sole mio-chant* in Venedig). Die erste Reaktion nun auf die *petite phrase* ist die einer gefühlten Verjüngung des Hörers, der sich wie ein durchschnittlich gebildeter junger Verliebter *mauvaise musique* anhört.

Die Betonung der wahrnehmungsästhetischen Rezeptionsweise von Musik findet sich auch in der modernen Popmusik wieder, welche aufgrund der Position im Gefüge von Massenmedien und Ökonomie als emotionaler Katalysator *par excellence* betrachtet wird[56]. Musik als Resonanzraum für Gefühle spielt hierbei auch mit den unerfüllten Träumen bzw. unerfüllbaren Begehren der Massen und stellt in seiner bürgerlichen Vereinnahmung ein Surrogat für Glück dar, das Erinnerung, Hoffnung, Sehnsucht, zugleich aber nie gelebte Gegenwart ist[57]. Adorno zufolge nutzt der »emotionale Hörer« Musik – meist eingängige Melodien – als »Mittel zu Zwecken der eigenen Triebökonomie«, die er umfunktioniert »in ein Medium bloßer Projektion«, welches aufgrund der unmittelbaren, bildhaften Vorstellungen und Assoziationen zu einem Anti-Intellektualismus führt und frappierend zum Kitsch tendiert[58].

Rojek ergänzt hinsichtlich dieser Annahme, dass die ›leichte‹, unpolitische Unterhaltung, die die Popmusik darstellen kann, professionalisiert mit Stereotypen, Klischees und Melodrama arbeite, um ein Individuum emotional direkt anzusprechen.[59] Dabei wird von Geschehnissen aus dem Leben eines durchschnittlichen Individuums mitsamt den Topoi Liebe, Schmerz, Trennung, Betrug usw. erzählt, ohne dabei zu kritisieren oder soziale, psychologische Alternativen aufzuzeigen. Dadurch entsteht eine kollektive Identität, die ihr Ausdrucksvermögen primär auf der Ebene

55 Adorno: Musiksoziologie, S. 185.
56 Beate Flath: Like a Virgin. Sound Image und Geschlechteridentität(en) in der Popmusik, in: Christa Brüstle (Hrsg.): Pop-Frauen der Gegenwart: Körper – Stimme – Image, Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung, Bielefeld 2015, S. 33–34.
57 Chris Rojek: Pop Music, Pop Culture, Cambridge 2011, S. 3.
58 Adorno: Musiksoziologie, S. 185–187.
59 Rojek: Pop Music, Pop Culture, S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

des ›Gefühle-Darstellens‹ konstituiert und von einem heterogenen, multikulturellen Publikum ohne Vorwissen verstanden wird.[60] Als Kanal kultureller Erinnerung, da aus Erfahrungen Aktionen hervorgehen, ist Pop ein Produkt kultureller und sozialer Kräfte, das wie kaum ein anderes Medium Qualitäten zugunsten des »unwillkürlichen Erinnerns« besitzt.[61]

Als Odette für Swann die Nationalhymne ihrer Liebe[62] spielt, steht außer Frage, dass die Pianistin aufgrund ihrer mangelnden Fähigkeiten lediglich eine schlechte Version des Stücks realisieren kann, jedoch wird die Bedeutung von musikalischer Ästhetik grundlegend umgedeutet, wenn erst das schlechte, mittelmäßige Klavierspiel die einzig wertvolle Version darstellt: »la vision la plus belle qui nous reste d'une œuvre est souvent celle qui s'éleva, au-dessus des sons faux tirés par des doigts malhabiles, d'un piano désaccordé«[63]. Denn gerade im Mangel an Professionalität liegt der Reiz der eingängigen Melodien, die sich wie Ohrwürmer in das Gedächtnis fressen: »Swann lässt Odette die « petite phrase » auf ihrem Klavier immer wieder spielen: In der Wiederholung der Wiederholung wird die « petite phrase » zu einer Art Jukebox der Liebe.«[64]

Schluss

Die Proust'sche *Recherche* löst die Binaritäten ›gute Musik‹ versus ›schlechte Musik‹ und damit auch die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur auf. Der Erzähler nimmt eine Aufwertung der ›trivialen‹ Musik vor und schlägt Kriterien der Umwertung abseits des hochkulturellen Kanons vor, indem die emotionalen und sozialen Qualitäten der *mauvaise musique* in den Vordergrund gerückt werden. Er korrigiert damit seine naive Ansicht, dass ein Geschmack notwendigerweise einen anderen ausschlägt,[65] und subvertiert den elitären, vergeistigten und rationalen Geschmack von Kunst und Kultur, beispielsweise wenn die Lektüre von Stationsnamen der Eisenbahn mehr Glück und Freude bereitet als die schönste philoso-

60 Ebd., S. 18f.
61 Ben Anderson: Recorded Music and Practices of Remembering, in: Social and Cultural Geography 5 (2004), H. 1, S. 3–19.
62 Proust: Swann, S. 215.
63 Proust: Swann, S. 232.
64 Uta Felten: Medialisierung der Wahrnehmung und Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust, in: apropos, Perspektiven auf die Romania 1 (2018), S. 38.
65 Proust: Sodome et Gomorrhe, S. 268.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

phische Abhandlung: »Et, bien que mon exaltation eût pour motif le désir de jouissances artistiques, les guides l'entretenaient encore plus que les livres d'esthétique et, plus que les guides, l'indicateur des chemins de fer«[66]. Mit dem Hervorheben der subjektiven Wirkungsweise der ›leichten‹ Melodien und Unterhaltung wird die Intensität des Erlebens auch in Zusammenhang mit den (poetischen) Qualitäten der *mémoire involontaire* gebracht, da sie situationsabhängig abseits des Logischen und Planbaren liegt und in ihrem ›Zufälligen‹ eine besondere Intensität hervorzurufen vermag.

Somit erbringt Prousts Werk, indem es zwischen beiden Kulturen oszilliert, selbst den Beleg, dass ein und derselbe literarische Text gleichzeitig in hoch- und populärkulturellen Kontexten bestehen kann. Die Grenze wird willkürlich und ständig neu gezogen.

Bibliographie

Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie, in: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften, Bd. 10.1., Frankfurt a.M. 1977, S. 337–345.

Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt a.M. 1997, S. 203–214.

Anderson, Ben: Recorded Music and Practices of Remembering, in: Social and Cultural Geography 5 (2004), H. 1, S. 3–19.

Bertho, Sophie (Hrsg.): Proust et ses peintres, CRIN 37, Amsterdam 2000.

Bonniel, Marie-Aude: 1865: Le Figaro publie la correspondance d'Offenbach, roi de l'opérette, in: Le Figaro, Histoire Archives, 19.06.2019, https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/il-y-a-200-ans-naissait-jacques-offenbach-le-roi-de-l-operette-20190619 (21.05.2023).

Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6, Wiesbaden 1996.

Descombes, Vincent: Proust: Philosophie du roman, Paris 1987.

Ellison, David: Modernism, in: Watt, Adam (Hrsg.): Marcel Proust in Context, Cambridge 2013, S. 214–220.

Felten, Uta: Medialisierung der Wahrnehmung und Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust, in: apropos, Perspektiven auf die Romania 1 (2018), S. 33–42.

66 Proust: Swann, S. 384.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Flath, Beate: Like a Virgin. Sound Image und Geschlechteridentität(en) in der Popmusik, in: Brüstle, Christa (Hrsg.): Pop-Frauen der Gegenwart: Körper – Stimme – Image, Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung, Bielefeld 2015, S. 33–46.

Gier, Albert: Kitsch als Un-Musik. Proust und die *mauvaise musique*, in: Ders. (Hrsg.): Proust und die Musik, Frankfurt a.M. et al. 2012, S. 104–122.

Graham, Victor E.: The Imagery of Proust, Oxford 1966.

Grossberg, Lawrence: Zur Verortung der Populärkultur, in: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hrsg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, 5. Aufl., Lüneburg 1999, S. 215–236.

Hecken, Thomas: Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies, Bielefeld 2007.

Hofmann, Werner: Die Poesie des Autogestanks, in: Hunkeler, Thomas/Keller, Luzius (Hrsg.): Marcel Proust und die Belle Époque, Frankfurt a.M. et al. 2002, S. 70–83.

Howes, Frank: A Critique of Folk, Popular and »Art« Music, in: British Journal of Aesthetics 2 (1962), S. 239–248.

Hughes, Edward J.: Proust, Class, and Nation, Oxford 2011.

Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart et al. 2003.

Karpeles, Eric: Paintings in Proust: A Visual Companion to 'In Search of Lost Time', London 2008.

Lachmund, Anne-Marie: Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust, Berlin et al. 2021.

Link-Heer, Ursula (Hrsg.): Marcel Proust und die Philosophie, Frankfurt a.M. et al. 1997.

Maase, Kaspar: Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900, Köln et al. 2001.

Miguet-Ollagnier, Marie: La Mythologie de Marcel Proust, Paris 1982.

Moebius, Stephan/Schroer, Markus (Hrsg.): Diven, Hacker, Spekulanten: Sozialfiguren der Gegenwart, Berlin 2010.

Montier, Jean-Pierre/Cléder, Jean (Hrsg.): Proust et les images: peinture, photographie, cinéma, vidéo, Rennes 2003.

Proust, Marcel: Éloge de la mauvaise musique, in: Ders.: Jean Santeuil, précédé de Les plaisirs et les jours, hrsg. von Pierre Clarac, Paris 1971, S. 121–122.

Proust, Marcel: Brief an Suzette Lemaire, 20. Mai 1895, in: Ders.: Correspondance, hrsg. von Philip Kolb, Bd. 1, Paris 1971, S. 386–389.

Proust, Marcel: À la recherche du temps perdu, hrsg. von Jean-Yves Tadié, 4 Bde.

Bd. 1: Du côté de chez Swann, Paris 1987.

Bd. 2: À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Le côté de Guermantes, Paris 1988.

Bd. 3: Sodome et Gomorrhe, La prisonnière, Paris 1988.

Bd. 4: Albertine disparue, Paris 1989.

Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten – Zum Strukturwandel der Moderne, Frankfurt a.M. 2018.

Rojek, Chris: Pop Music, Pop Culture, Cambridge 2011.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Warning, Rainer: Aura und Profanation. Zur Poetik und Poesie der Intermedialität in Prousts *À la recherche du temps perdu*, in: Nitsch, Wolfram/Zaiser, Rainer (Hrsg.): Marcel Proust und die Künste, Frankfurt a.M. et al. 2004, S. 263–291.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Eva-Tabea Meineke

Ikone non-binärer Wirklichkeitsauffassungen. Das »être multiple« der Anna de Noailles (1876-1933)

1. Einleitung: Anna de Noailles als »vergessene Poetin« und Vorreiterin der Diversität

Anna de Noailles (1876–1933) war in ihrer Zeit eine sehr erfolgreiche und vielrezipierte Dichterin und Autorin von Romanen und ist doch heute eine »vergessene Poetin« – unter diesem Titel wurde ihr vor zwei Jahren eine Ausstellung an der Universität Gießen gewidmet, im Rahmen eines DFG-geförderten Projekts.[1] Seit den späten 1980er Jahren wird sie zunehmend von der Forschung wiederentdeckt, ihr Werk wieder neu herausgegeben.[2] Ihre Verortung im literarischen Feld ihrer Zeit steht jedoch noch aus.

Aktuell stellt sich die Moderne in der Literaturgeschichtsschreibung und in der Vermittlung noch als vornehmlich *männliche* Epoche dar; dies bestätigt Aleida Assmanns Aussage, dass »die Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses eine Frage von Autorität und Machtstruktur ist, die männliche Kriterien der Auswahl widerspiegelt, die patriarchalischen, nationalen oder imperialen Prinzipien folgen« und dass man »lange davon aus[ging], dass […] das Leben der Frauen zyklisch, unscheinbar und der Natur nahe stehe, was sie von einem Eintritt in die Geschichte grundsätzlich

1 Im Jahr 2022 haben Studierende des Instituts für Romanistik an der Justus-Liebig-Universität Gießen unter der Leitung von Jana Keidel die DFG-finanzierte Ausstellung »Vergessene Poetin/Poétesse oubliée – Anna de Noailles (1876–1933)« konzipiert und von Dezember 2022 bis Juni 2023 in der Universitätsbibliothek präsentiert. Die Ausstellung ist als 360°-Panorama unter folgendem Link zugänglich: https://ilias.uni-giessen.de/goto.php?target=htlm_347117&client_id=JLUG (19.1.2024); Jana Keidel verdanke ich einige wertvolle Hinweise auf Noailles.

2 Vgl. den detaillierten Forschungsüberblick in Jenny Haase: Vitale Mystik. Formen und Rezeptionen mystischen Schreibens in der Lyrik von Anna de Noailles, Ernestina de Champourcin und Antonia Pozzi, Berlin et al. 2022, S. 131–137.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

ausschloss«.[3] Den Frauen wurde in der Regel das Genie abgesprochen,[4] und z. T. standen sich Autorinnen durch das verinnerlichte Patriarchat selbst im Weg.[5] Erst mit dem Feminismus der 1970er Jahre wurden diese Einschätzungen in der Theorie in Frage gestellt. Julia Kristeva z.B. antwortet im dritten Band ihrer Studie *Le génie féminin*, der der Autorin Colette gewidmet ist, auf die Frage »Y-a-t-il un génie féminin?«, dass das, was wirklich zähle, unabhängig vom Geschlecht,[6] die Kreativität sei, die im Genie vollständig zur Entfaltung gelange. Sie verwendet hier den Begriff des »incommensurable du singulier«, und sie sieht die Valorisierung der Einzigartigkeit des Einzelnen als die große Herausforderung des dritten Jahrtausends.[7]

Anna de Noailles wurde von ihren Zeitgenoss:innen das männlich konnotierte Genie vielfach explizit zugeschrieben,[8] und doch geriet sie im Zuge der Avantgardebewegungen und des durch die Totalitarismen angefachten Patriarchats für ein gutes halbes Jahrhundert in Vergessenheit.[9] Bis heute erweisen sich der Literaturkanon und die gesamte Akademia trotz aller gesellschaftlichen Entwicklung im Hinblick auf die Anerkennung von Diversität als äußerst widerständig; Martine Reid konstatiert eine »surprenante résistance du champ académique français et de ses acteurs, des enseignants, éditeurs et médias«[10]. In den letzten Jahren hat jedoch z.B. die Erweiterung des literarischen Feldes auf die Frankophonie, die mit vergleichbaren Hierarchisierungen zu kämpfen hat, entschieden zur Sensibilisierung für die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Neube-

3 Aleida Assmann: Kanon und Archiv. Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses, in: Marlen Bidwell-Steiner/Karin Wozonig (Hrsg.): A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies, Innsbruck et al. 2006, S. 20–34, hier S. 29–30.

4 Vgl. Martine Reid: Des femmes en littérature, Paris 2010, S. 6.

5 Vgl. Irmgard Scharold: Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie, Tübingen 2002, S. 14–15.

6 Julia Kristeva (Le génie féminin, Paris 2002, S. 544, Hervorh. im Original) betont die Existenz einer »*spécificité féminine* qui se décline différemment dans les deux sexes (féminin de la femme, féminin de l'homme), et de manière singulière pour chaque sujet, sans l'enfermer dans l'›autre‹ ou dans l'›irréprésentable‹.«

7 Kristeva: Le génie féminin, S. 566.

8 Vgl. Tama Lea Engelking: Anna de Noailles Oui et Non: The Countess, the Critics, and la poésie féminine, in: Women's Studies: An Interdisciplinary Journal, 23, 2 (1994), S. 95–111, hier: S. 95.

9 Vgl. dazu Angela Bargenda: La poésie d'Anna de Noailles, Paris 1995, S. 17; Jenny Haase: Vitale Mystik, S. 125.

10 Reid: Des femmes en littérature, S. 6.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

trachtung der Literaturgeschichte im Sinne der Vielfalt beigetragen.[11] Vor diesem Hintergrund erscheint eine Revision der Epoche der Moderne durch die Aufhebung von Marginalisierungen zeitgemäß.[12]

Eine weitere Besonderheit Anna de Noailles', die sich eindeutigen Klassifizierungen widersetzt, bildet – neben der Inszenierung als Autorin im männlichen literarischen Feld – ihre transkulturelle Identität. Die daraus entstehende hybride *posture* hat ihr in ihrer Epoche selbst zu großem Erfolg verholfen. Anna de Noailles ist in Paris geboren, doch ihr Vater ist ein rumänischer Prinz, Grégoire Bibesco-Bassaraba, prince de Brancovan (1827–1886), und ihre Mutter Rachel, deren Vorfahren aus Kreta stammen, ist als Raluka Musurus (1847–1923) in Konstantinopel geboren und in London aufgewachsen, wo ihr Vater Botschafter war.[13] Anna de Noailles erhält 1897 mit der Heirat des Comte de Noailles (1873–1942) zusätzlich zu ihrer rumänisch-griechischen Abstammung einen französischen Adelstitel.[14] Sie sieht sich als Französin, auch mit einem gewissen Stolz, und doch geht ihre transkulturelle Identität über die nationale Verortung hinaus: Sie bezeichnet und inszeniert sich selbst als »Fille de l'Orient, mais née sous le ciel de France«[15].

Anna de Noailles ist in der Gesellschaft und dem künstlerischen wie wissenschaftlichen Feld ihrer Zeit stark vernetzt und über die Grenzen Frankreichs hinaus sichtbar.[16] Sie engagiert sich politisch als *dreyfusarde*, nach dem Ersten Weltkrieg bewegt sie sich im Umfeld der Völkerbundverhandlungen in Genf, die um die Friedenssicherung bemüht sind. Auch mit Naturwissenschaftlern ihrer Epoche wie z.B. Albert Einstein steht Anna de Noailles in Verbindung, sie interessiert sich für die den Geist der Zeit umwälzenden Erkenntnisse in der Physik und macht diese für ihre poetologischen Überlegungen fruchtbar. Anna de Noailles wurde vielfach ausgezeichnet und geehrt. 1921 erhält ihr erster Gedichtband *Le Cœur innombrable* den *Grand Prix de Littérature* der Académie Française; 1922 wird sie erstes weibliches Mitglied der Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique; 1931 erfolgt die Ernennung als erste

11 Ebd., S. 14-15.
12 Vgl. zur Situierung Noailles' innerhalb einer frankophonen Literaturgeschichte Roxana M. Verona: Parcours francophones. Anna de Noailles et sa famille culturelle, Paris 2011.
13 Vgl. Frédéric Martinez: Anna de Noailles. Biographie, Paris 2018, S. 9–14.
14 Vgl. François Raviez: Introduction, in: Anna de Noailles: Anthologie poétique et romanesque, édition de François Raviez, Paris 2013, S. 7–39, hier: S. 11.
15 Jean Cocteau: La comtesse de Noailles. Oui et Non, Paris 1963, S. 192.
16 Vgl. Haase: Vitale Mystik, S. 127.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Frau zum *Commandeur de la Légion d'Honneur*.[17] Anna de Noailles hat sich zu Lebzeiten selbst für mehr Gerechtigkeit im Literaturbetrieb eingesetzt und steht bereits 1905 dem Komitee für den ersten *Prix Fémina* vor.[18] Sie ist als Autorin im literarischen Feld ihrer Zeit deutlich präsent und befindet sich, wie zu zeigen sein wird, u.a. im Austausch mit Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Filippo Tommaso Marinetti oder Sibilla Aleramo.

Der folgende Beitrag führt Anna de Noailles' Erfolg zu ihren Lebzeiten als europaweit angesehene, schillernde Figur des Literaturbetriebs und öffentlichen Lebens[19] vor dem Hintergrund ihrer ›doppelten Marginalisierung‹ innerhalb der Literaturgeschichtsschreibung und ihrer Verdrängung aus dem kulturellen Gedächtnis auf ihre Selbstinszenierung als Ikone nonbinärer Wirklichkeitsauffassungen zurück: Sie versperrt sich eindeutigen Kategorisierungen. Aus unserer heutigen gesellschaftlichen Perspektive erzwingt ihre Non-Binarität in verschiedenen Bereichen eine Neuverhandlung der Gedächtniskonstruktion.[20] Es soll in den folgenden Kapiteln erstens gezeigt werden, wie Anna de Noailles als Autorin und Muse ihre non-binäre *posture* im patriarchal geprägten literarischen Feld ihrer Zeit begründet und in ihrem autobiographisch gefärbten Werk die Geschlechterdichotomie unterläuft (Kap. 2); zweitens, wie sie sich in der Moderne zwischen Nationalismus und Transkulturalität, Totalität und Pluralität situiert (Kap. 3); und drittens wie sie über die Natur eine universalistische Verortung jenseits aller Binaritäten propagiert.

2. *Poète et héroïne à la fois.* Anna de Noailles als Dichterin und Muse im patriarchal geprägten literarischen Feld ihrer Zeit

Der kanonische Autor der französischen Moderne *par excellence*, Marcel Proust, mit dem Anna de Noailles von 1893 bis zu dessen Tod 1922 einen intensiven Austausch pflegt, widmet ihrem Gedichtband *Les*

17 Vgl. ebd.; vgl. auch die Internetseite https://www.annadenoailles.org/ von Catherine Perry (19.1.2024).

18 Vgl. Haase: Vitale Mystik, S. 127.

19 Chinmoy Guha (›In Silence We Recline‹: Tagore and Anna De Noailles, in: Sanjukta Dasgupta (Hrsg.): Tagore – At Home in the World, New Delhi 2013, S. 38–43, hier: S. 40) bezeichnet sie als »queen bee of the Parisian high society«.

20 Vgl. Assmann 2006, S. 33. Assmann betont, dass aufgrund des »Austausch-Verhältnises« von Kanon und Archiv »das kulturelle Gedächtnis wandelbar und in einem bestimmten Rahmen immer wieder neu verhandelbar« sei.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Éblouissements im Juni 1907 eine wichtige Rezension in der literarischen Beilage des *Figaro*, in der er ihr Genie[21] hervorhebt und sie als Verkörperung des Dichterideals präsentiert. Dies tut er, indem er ihre Alterität als Autorin hervorhebt, und zwar mit Hilfe der Bilder des symbolistischen Malers Gustave Moreau, der »cette abstraction le Poète«[22] zur Darstellung bringe. Die Dichterfigur Moreaus trägt orientalisierende Züge, die Indien und Persien anklingen lassen, und Proust macht darauf aufmerksam, dass Moreau bewusst das Geschlecht der Figur offenlasse, man sich fragen könne, ob es sich nicht um eine Frau handele: »on se demande, à le bien regarder, si ce poète n'est pas une femme«, denn »le poète contient en lui toute l'humanité, doit posséder les tendresses de la femme«[23]. Proust kommt letztlich zu dem Schluss, dass er in dem androgynen Dichterideal Anna de Noailles wiedererkenne:

> Et toujours, dans l'une ou l'autre de ces figures auxquelles l'art du peintre a donné une sorte de beauté religieuse dans le poète subjuguant la foule par son éloquence, dans la poétesse inspirée aussi bien que dans la petite voyageuse du ciel persan dont les chants sont le charme des dieux, j'ai toujours cru reconnaître Mme de Noailles.[24]

Proust schreibt der Comtesse eine gewisse Androgynität zu (»l'androgynie de son génie«[25]), sie sei Dichter und Heldin zugleich, Subjekt und Objekt der Dichtung; sie bringe sich in ihrem dichterischen Werk selbst unvermittelt zum Ausdruck, und es bedürfe keiner zusätzlichen fiktionalen Figur, der sie die Wahrheit in den Mund legen müsse:

> Et tandis que les poètes hommes, quand ils veulent mettre dans une bouche gracieuse de doux vers, sont obligés d'inventer un personnage, de faire parler une femme, Mme de Noailles, qui est en même temps le poète et l'héroïne, exprime directement ce qu'elle a ressenti; sans l'artifice d'aucune fiction, avec une vérité touchante.[26]

---

21 Marcel Proust: *Les Éblouissements* par la Comtesse de Noailles, in: Marcel Proust/Anna De Noailles: Correspondance (1901–1922), préface et notes de Mathilde Bertrand, Paris 2021, S. 245–263, hier: S. 245: »On se dit que si, à propos d'elle, on parle de génie, elle ne l'a vraiment pas volé!«

22 Ebd., S. 247.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 248.

25 Mathilde Bertrand: Préface, in: Proust/Noailles: Correspondance, S. 7–20, hier: S. 13.

26 Proust: *Les Éblouissements* par la Comtesse de Noailles, S. 250.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Schreibende Frauen waren um die Jahrhundertwende fortwährend männlicher Kritik ausgesetzt,[27] das Schreiben konnte sich sogar negativ auf die Heiratsfähigkeit einer Frau auswirken und ihr bürgerliches Leben kompromittieren. Von ihrer Mutter erhielt Noailles dementsprechend den Rat, nicht vor ihrer Heirat zu publizieren und sich gemäß den gesellschaftlichen Geschlechtervorgaben zu verhalten: »›Si tu veux te marier, ne publie pas de vers avant ton mariage… et essaie de porter un corset!‹«[28] Ihre ersten beiden Gedichtbände und ihr erster Roman erschienen unter dem Namen ihres Mannes: ›Comtesse Mathieu de Noailles‹.[29] Dies hängt damit zusammen, dass Frauen traditionell die Objekte der Kunst von Männern waren und als Musen angesehen wurden.[30] Anna de Noailles zeigt die Möglichkeit auf, diese jahrhundertealte Binarität zu überwinden und Subjekt und Objekt in eins zu fassen: schreibende Frau zu sein und sich zugleich selbst in ihren Werken zu inszenieren.[31] Proust hat diese ihre besondere Voraussetzung erkannt und anhand von Moreaus *Poète* verbildlicht. Auch Anna de Noailles' Darstellung auf dem Gemälde von Ignacio Zuloaga aus dem Jahr 1913 als liegende, lesende, denkende und auch provokante Frau mit ihren orientalisierenden Zügen, z.B. ihren schwarz umrandeten Augen,[32] die sie dem Alltag entheben, ist vor dem

27 Vgl. in Bezug auf Anna de Noailles Catherine Perry: In the Wake of Decadence. Anna de Noailles' Revaluation of Nature and the Feminine, in: L'Esprit créateur (Women of the Belle Époque/Les Femmes de la Belle Époque) 37 (Winter 1997), S. 94–105, hier: S. 94f. und Engelking: Anna de Noailles Oui et Non, S. 95f.

28 Claude Mignot-Ogliastri: Anna de Noailles, une amie de la princesse de Polignac, Paris 1986, S. 96; vgl. François Raviez: Introduction. Le vertige et la volupté, in: Anna de Noailles: La nouvelle espérance, édition préfacée et annotée par François Raviez, Paris 2015, S. 7–26, hier: S. 8; vgl. auch Claude Mignot-Ogliastri: Introduction, in: Anna de Noailles/Maurice Barrès: Correspondance 1901-1923, édition établie, présentée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri, Paris 1994, S. VII–XLI, hier: S. VIII: »Mathieu l'encourage à donner ses vers aux revues (elle a dû attendre d'être mariée).«

29 Vgl. Raviez: Introduction. Le vertige et la volupté, S. 8.

30 Vgl. zur »selbsterzeugten Muse« als Ausdruck des Erotischen und auch des Schreibbegehrens bei Flaubert, Nietzsche, Breton und Bataille Christian Schärf: Das Erotische denken, in: Friederike Reents (Hrsg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur, Berlin et al. 2009, S. 37–48.

31 Vgl. zur Bedeutung von Gender-Aspekten in Noailles' Werk u. a. Catherine Perry: Persephone Unbound. Dionysian Aesthetics in the Works of Anna de Noailles, Lewisburg 2003, S. 118: »[T]he issue of gender stands at the forefront of her artistic enterprise«, und ebd., S. 110. In Bezug auf ihre Wahl der Bezeichnung ›poète‹ sowohl für männliche als auch für weibliche Dichter und ihre Ablehnung des verkleinernden Begriffes der ›poétesse‹ vgl. Haase: Vitale Mystik, S. 136 und S. 139.

32 Die schwarz umrandeten Augen antizipieren André Bretons Nadja, die für den Surrealismus, als einer dezidiert männlich deklarierten Epoche, zur Muse *par excellence* wurde;

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Hintergrund der doppelten Tradition der *femme-poète* zu lesen, die Subjekt und Objekt zugleich ist. Das Gemälde stellt sich in die malerische Tradition seit Tizians *Venus von Urbino* (1538), auf die Édouard Manet 1863 mit seinem Skandalbild *Olympia* antwortet, das die provozierende *femme-objet* ausstellt, und zugleich bildet es auch einen Widerhall zu Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins *Goethe in der römischen Campagna* von 1787, indem es sich nämlich um eine Dichterdarstellung handelt. Bei Zuloaga ist allerdings die Leserichtung orientalisierend entgegengesetzt – von rechts nach links. Anna de Noailles verkehrt die Tradition, indem sie die Binaritäten durchkreuzt: Sie ist Dichterin, Heldin und Muse zugleich.

Von ihren Zeitgenossen wird Anna de Noailles immer wieder als Genie wahrgenommen,[33] aber auch als Muse für das eigene Schaffen. Ihre Weiblichkeit wird darüber hinaus als Motiv der Abgrenzung von männlicher Literatur betrachtet. So resümiert Maurice Barrès mit seiner Aussage »le chant est plus beau que le rossignol« das Genie und seine Bewunderung für Noailles als »poète«.[34] Zugleich bezeichnet er sie auch als Muse, indem er sein eigenes Werk im Zusammenhang ihrer »Anrufung« (»invocation«) sieht; ihren Namen möchte er seinem eigenen Werk voranstellen:

---

von Nadja heißt es, sie sei »curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde« (André Breton: Nadja, in: ders.: Œuvres complètes, vol. I, Paris 1988, S. 683). Christian Schärf (Das Erotische denken, S. 42-45) bezeichnet Nadja als »totale Muse«, die den Surrealismus selbst verkörpere, »Ausgeburt der Autorpsyche« sei, die dem Autor selbst über den Weg laufe. Schärf weist darauf hin, dass die Tatsache, dass die erotische Ebene von einer Frau verkörpert werde, »im Schema einer männlich dominierten Literaturgeschichte« liege (ebd., S. 43). Erst in jüngerer Zeit wird auch der Beitrag der Surrealistinnen von der Forschung stärker fokussiert, eine umfassende Erweiterung der künstlerischen Bewegung um marginalisierte Akteur:innen steht allerdings noch aus, vgl. diesbezüglich z.B. Alexandra Arvisais/Marie-Claude Dugas/Andrea Oberhuber (Hrsg.): Fictions modernistes du masculin-féminin, 1900–1940, Rennes 2016; Susanne Elpers: Autobiographische Spiele. Texte von Frauen der Avantgarde, Bielefeld 2008; Karoline Hille: Spiele der Frauen – Künstlerinnen im Surrealismus, Stuttgart 2009; Eva-Tabea Meineke: Rivieras de l'irréel. Surrealismen in Italien und Frankreich, Würzburg 2019; Ingrid Pfeiffer (Hrsg.): Fantastische Frauen: Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo, München 2020.

33 Vgl. u.a. Jean Cocteau: La comtesse de Noailles. Oui et Non, S. 192.

34 Mignot-Ogliastri: Introduction, S. X. Vgl. auch Mignot-Ogliastri: Anna de Noailles, S. 184–185, zit. nach Patricia Ferlin: Femmes d'encrier, Paris 1995, S. 23: »C'est dans ses vers qu'éclate son génie. Et Génie est bien le seul mot pour signifier le phénomène par lequel les plus beaux poèmes de ce temps se forment dans cette jeune femme de vingt-cinq ans.«

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> Tout ce que j'ai éprouvé de plaisir et de douleur dans la vie, c'est à vous, Madame, que je le dois, à vous que j'appelais avant même que je vous eusse rencontrée. Vous étiez dans les *Barbares,* dans les *Déracinés,* dans *Du Sang,* dans tous mes premiers livres aussi bien que dans *Sparte,* les *Amitiés,* la *Colline* et l'*Oronte.* Ainsi mon œuvre s'est placée, malgré moi, sous votre invocation, et maintenant je demande qu'un jour votre nom qui fut le rêve et le secret de ma vie soit inscrit à la première page de ce qui pourrait survivre de votre ami.[35]

Auch im Ausland wird das Genie der Dichterin erfasst. Filippo Tommaso Marinetti, der spätere Wortführer der Futuristen, reiht sie in dem Porträt, das er ihr 1905 im zweiten Heft seiner Zeitschrift *Poesia* widmet, in die »grands poètes des siècles passés« ein, und er hebt dabei ihre Besonderheit hervor, die ›geheimnisvolle weibliche Wesenheit‹ zu offenbaren: »de toutes les poétesses, Madame de Noailles est celle qui nous a mieux révélé, sans vantardise, l'essence mystérieuse impénétrable et perverse de la chair et des nerfs féminins.«[36]

Die spezifische Weiblichkeit der Kunst Anna de Noailles' ist zudem für Rainer Maria Rilke von großem Interesse, der 1907 seinen Aufsatz *Die Bücher einer Liebenden* schreibt, um »vor einem deutschen Publikum die reine und heroisch weibliche Kunst von Madame de Noailles darzustellen«[37]. Die Dichterin wird für Rilke Vorbild für seine in seinen Werken, wie z.B. auch dem *Malte,* idealisierten ›großen Liebenden‹. Rilke nimmt bis zu seinem Lebensende aber auch immer wieder auf die Werke Anna de Noailles' Bezug und übersetzt einzelne Gedichte ins Deutsche; Ende 1920 empfiehlt er Madame Clavel in einem Brief die Gedichtsammlungen der Comtesse de Noailles, »›die [er], vielleicht als die einzige Dichterin unserer Zeit, ganz und ehrerbietig bewundere‹«.[38]

Anhand von Anna de Noailles' erstem Roman von 1903, *La nouvelle espérance,* soll ergänzend veranschaulicht werden, wie sich die Alterität als Autorin und die damit verbundenen Grenzüberschreitungen in ihrer Literatur zeigen, die über die männlich konnotierte begrenzende Ratio und

---

35 Maurice Barrès: Lettre à Anna, 11 mai 1923, in: ders./Noailles: Correspondance, S. 775; vgl. Ferlin: Femmes d'encrier, S. 43.

36 Filippo Tommaso Marinetti: La Comtesse De Noailles, in: ders. (Hrsg.): Poesia 2 (1905), S. 19. https://archive.org/details/poesia-a.-i-n.-2-marzo-1905/mode/2up (19.1.2024).

37 Rainer Maria Rilke: Brief an Rodin vom 8. März 1908, in: ders.: Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin, Frankfurt a.M. 2001, S. 222–223, hier: S. 223. Die Hinweise zu Rilke verdanke ich z. T. Nikolas Immer.

38 Rilkes Brief vom 31. Dezember 1920 an Fanette Clavel-Respinger; zit. nach Ingeborg Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926, Frankfurt a.M. 1996, S. 719.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

eine weiblich konnotierte Emotionalität und Passivität hinausgehen und das geheimnisvolle Wesen der androgynen Figur ausmachen. Noailles geht zunächst von den in ihrer Gesellschaft vorherrschenden binären Geschlechtervorstellungen aus, was ihr z.B. von Vassiliki Lalagianni den Vorwurf einbrachte, dass sie traditionelle Geschlechterrollen perpetuiere; Lalagianni spricht von »relations hiérarchiques entre les genres bien déterminées: la femme appartient au domaine privé tandis que l'homme appartient à la vie publique«.[39] Anna de Noailles deutet vor diesem Hintergrund aber explizit androgyne Konstellationen an, dies wird z.B. in folgenden Zitaten aus *La nouvelle espérance* deutlich: »Elle l'avait aimé d'une mâle et maternelle tendresse«, »cette âme double, à la fois mâle et femelle«[40].

In *La nouvelle espérance,* der im Folgenden immer wieder exemplarisch für ihr Prosa-Werk herangezogen wird, geht es um drei Liebesaffären der verheirateten Sabine de Fontenay und am Schluss um ihren Freitod. Der Textauszug ist der dritten und dramatischsten Affäre entnommen, die Barrès besonders beeindruckte.[41] Die Protagonistin verschwimmt hier, als Alter-Ego der Autorin, mit dem Geliebten (»je suis vous«), aber auch mit den Geheimnissen des Universums, mit der Musik und der Literatur. Der rational ausgerichtete Geliebte kann sie in ihrem multiplen Sein nicht fassen, mittels ihrer Visionen dringt sie über die äußeren Begrenzungen hinaus in unbekannte Bereiche der Erfahrung und des Wissens vor und integriert alle verdrängten Emotionen ins Bewusstsein; dabei bleibt sie zugleich aktiv und selbstbestimmt – bezüglich ihres Selbstmords heißt es: »Elle se sentait précise et forte.«[42] Nun zur entsprechenden Szene:

> Ne parlez pas de cela, vous ne pouvez pas me connaître. Vous ne pouvez pas savoir comment je suis quand vous n'êtes pas là, et quand vous êtes là, je suis vous…

39 Vassiliki Lalagianni: La condition masculine dans les romans d'Anna de Noailles, in: France Grenaudier-Klijn (Hrsg.): Écrire les hommes. Personnages masculins et masculinité dans l'œuvre des écrivaines de la Belle Époque, Saint Denis 2012, S. 241–257, hier: S. 246. Haase (Vitale Mystik, S. 136) bezieht sich diesbezüglich auf Perrys Position (vgl. Prometheus Unbound, S. 114f.): »Perry bezeichnet die stete Bewegung zwischen Affirmation und Zurückweisung traditioneller Geschlechtermodelle als paradoxe Strategie, sich neue Identifikationsmodelle zu erschreiben.«

40 Anna de Noailles: La nouvelle espérance, S. 98 und S. 250.

41 Vgl. Maurice Barrès: Lettre à Anna de Noailles, 7 février 1903, in: ders./Noailles: Correspondance, S. 11.

42 Noailles: La nouvelle espérance, S. 253.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> Mais il la voyait vivre, et ce qui le tourmentait, ce n'étaient point les abattements de la jeune femme, mais ses rêveries dépaysées, la curiosité sur l'univers de ses yeux irradiants et son rire ouvert qui semblait mordre à l'inconnu.
> »Comment la garderai-je, pensait-il, et qui l'empêchera de vouloir et d'agir… Elle entre en toute émotion comme dans une île qui l'isole. Elle appartient à la musique qu'elle écoute et au roman qu'elle lit.[…]«[43]

Sabine de Fontenay ist eine ›große Liebende‹ im Sinne Rilkes,[44] die das Liebesgefühl von Voraussetzungen entbindet und in universelle Dimensionen entgrenzt; so beteuert sie gegenüber dem Geliebten: »›Ce n'est pas vous que j'aime; j'aime aimer comme je vous aime. […]‹«[45] Haase sieht Noailles' Liebesdiskurs in der Tradition der Mystikerinnen »als Selbstaffektion, als Selbstpraxis […], mit Hilfe welcher das schreibende Subjekt sich in Hinblick auf das Ideal intensiver Emotionalität formt und gestaltet«. Sie schließt sich Angela Bargendas[46] Einschätzung an, die in »Noailles' Autoreferenzialität der objektlosen Liebe eine Neuerung in Hinblick auf traditionelle Liebeslyrik von Autorinnen, eine ›esthétique d'amour tout à fait révolutionnaire‹« ausmacht.[47] Dies lässt sich auch auf die Romane Noailles' ausweiten, die die Autonomie und große emotionale Energie des weiblichen Subjekts zu formen suchen. Mit Sabine de Fontenay inszeniert Anna de Noailles sich selbst als »selbsterzeugte Muse«[48].

Im Werk ihrer italienischen Schriftstellerkollegin Sibilla Aleramo, die 1906 mit *Una donna* den ersten feministischen Roman in Europa vorlegte und darin eine androgyne Haltung propagierte,[49] erkennt Noailles spiegelbildlich ihre eigene Lebensenergie wieder, die sich trotz gesundheitlicher Einschränkungen und widriger gesellschaftlicher Umstände immer wieder bahnbricht. Noailles betont im Hinblick auf Aleramos poetisches Prosawerk *Il passaggio*, das 1922 in einer Übersetzung von Pierre Paul

43 Ebd., S. 233 f.
44 Vgl. dazu Jenny Haase: »Je ne vis plus d'être vivante,/Et ne mourrai pas d'être morte!«: Teresa von Ávila in der Lyrik Anna de Noailles', in: Martina Bengert/Iris Roebling-Grau (Hrsg.): Santa Teresa. Critical Insights, Filiations, Responses, Tübingen 2019, S. 193–212, hier: S. 208 f.
45 Noailles: La nouvelle espérance, S. 247.
46 Bargenda: La poésie d'Anna de Noailles, S. 218.
47 Haase: Teresa von Ávila in der Lyrik Anna de Noailles', S. 208.
48 Vgl. FN 30.
49 Vgl. dazu den Beitrag von Lena Schönwälder im vorliegenden Band und Anna-Katharina Gisbertz/Eva-Tabea Meineke/Stephanie Neu-Wendel: Creazione e (ri)nascita del soggetto femminile: scrittrici europee del modernismo, in: CosMo – Comparative Studies in Modernism 21 (Fall), 2022, S. 73–88.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Plan in französischer Sprache bei Riéder erschien,[50] das »glühende« Leben der Kunst Aleramos: »À travers les brumes douloureuses d'une grippe accablante, j'ai lu, relu, infiniment aimé votre livre flamboyant. La vie y est à l'état incandescent. Je vous remercie, Fille du Feu, de m'avoir adressé, avec tant d'amitié, ces pages d'un éternel été!«[51]

3. »N'être enfermé[e] en rien«. Anna de Noailles zwischen Nationalismus und Transkulturalität, Totalität und Pluralität

Aufgrund ihrer griechisch-rumänischen Herkunft stieß Anna de Noailles in Paris durchaus auf Vorurteile und Tendenzen der Ausgrenzung. So notiert Barrès beispielsweise 1899 in seinen *Cahiers* die Reaktion der Madame de Montebello auf die »›deux petites Brancovan‹ dreyfusardes – ›Vous, des Françaises!... De quel droit?... Allons donc, vous êtes des gavroches de Byzance!...‹«[52] Die privilegierte Heirat des Comte de Noailles sicherte Noailles in dieser Situation offiziell ihre bereits durch ihre Geburt in Paris besiegelte Bindung an Frankreich: »Il lui a semblé épouser la France.«[53] Mit ihrer non-binären national-transkulturellen Zuordnung, ihrer »doppelten Wahl« (»double choix«) begründet Anna de Noailles ihr poetologisches Konzept und ihre dichterische »Weisheit« (»sagesse«), ihre Originalität. Gleich zu Beginn ihrer Autobiographie, *Le livre de ma vie* (1932), betont sie ihre Zugehörigkeit zur Hauptstadt Paris und der französischen Nation sowie deren Literatur – sie zitiert in diesem Zusammenhang den symbolistischen Dichter Verlaine –, und zugleich befreit sie sich aus diesem eng gesteckten Rahmen, indem sie ihr eigentliches Privileg als Dichterin, ihr »être multiple«, und damit ihre Komplexität hervorhebt.[54] Sie entscheidet sich für das ›sowohl…als auch‹ statt eines ausschließenden ›entweder…oder‹.

> Je suis née à Paris. Ces quelques mots m'ont, dès l'enfance, conféré un si solide contentement, ils m'ont à tel point construite, j'ai puisé en eux la notion d'une

50 Vgl. Bruna Conti: Postfazione, in: Sibilla Aleramo: Il passaggio, a cura di Bruna Conti, 2. Aufl., Milano 2020 (1. Aufl. 1985), S. 94–114, hier: S. 110.
51 Anna de Noailles zit. nach Conti: Postfazione, S. 113.
52 Maurice Barrès: Mes cahiers 1896–1923, Paris 1994, S. 123; vgl. Mignot-Ogliastri: Introduction, S. VII.
53 Ebd.
54 Vgl. dazu auch Haase: Vitale Mystik, S. 139.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> chance si particulière et qui présiderait à toute ma vie, que je pourrais répéter ce vers de Verlaine:
> *L'amour de la patrie est le premier amour…*
> Ainsi illustrerais-je une de mes vérités, car on sent bien que le poète a pour privilège d'être multiple, de pouvoir prouver sa sincère abondance, de n'être enfermé en rien. Chez lui, le double choix n'est pas contradiction, mais prolongement du raisonnement et croissance de la sagesse. Les sentiments que je dépeindrai, même tout uniment, ne seront donc jamais absolument simples, quelle que puisse être leur apparente netteté.[55]

Mit diesem ihrem multiplen Wesen stellt sie auf poetologischer Ebene dem »Zentralaspekt der Totalität«[56] in der künstlerischen Moderne ein Pendant entgegen und unterstreicht die Non-Binarität von Totalität und Pluralität. Bei aller Vielfalt und Kontingenz strebt die Moderne zuletzt stets nach epiphanischen Augenblicken, in denen das krisenhafte Subjekt klare Strukturen erkennt (»netteté«) und daraus Stärke erlangt – man denke z.B. an Prousts *Recherche* und diesbezüglich die »Geschlossenheit des gesamten Werks«[57]. Das ›Zerfließen‹ des Subjekts in der Pluralität oder den Differenzen wird erst nach den Totalitarismen, d.h. in der zweiten Jahrhunderthälfte, also *post*modern, populär. Anna de Noailles scheut bereits in ihrer Zeit nicht davor zurück, die Pluralität als der Totalität gleichwertig anzuerkennen.

Auf politischer Ebene gelangt diese Non-Binarität von Öffnung und Geschlossenheit, Vielfalt und Einheit in Noailles' Verhältnis zum Nationalismus zum Ausdruck, das in der (platonischen) Liebesbeziehung mit dem bereits erwähnten rechtsnationalen Autor Maurice Barrès besonders durchscheint. Barrès steht Noailles in seiner politischen Auffassung diametral entgegen, und doch verehrt sie ihn sehr; Ferlin schreibt: »La dreyfusarde et le nationaliste convaincu auraient pu n'avoir rien à se dire. Mais déjà l'attirance est plus forte que les divergences.«[58] Barrès bietet Noailles' multiplem Wesen das Gegenstück, sie nimmt ihn als »esprit admirable« wahr, »dont l'attachement [lui] donne enfin, de la vie, une impression d'ordre, de profondeur, et de paix«[59]. Entsprechend greift auch er bei ihr das Gegensätzliche heraus, das seine Liebe anfacht: »Il aime sa

55 Anna de Noailles: Le livre de ma vie, présentation et notes de François Broche, 4. Aufl., Paris 2021 [1932], S. 31.
56 Christian Schärf: Der Roman im 20. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 2001, S. IX.
57 Ebd., S. 52.
58 Ferlin: Femmes d'encrier, S. 20.
59 Claude Mignot-Ogliastri: Anna de Noailles, S. 187, zit. nach Ferlin: Femmes d'encrier, S. 22.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

langueur étudiée, sa nonchalance, son orientalisme, ses manières affectées, sa verve et ses vers aussi. Il aime l'encre voluptueuse des cheveux et le grain pâle de la peau. Il aime ses artifices et ses excès. Il aime tout court.«[60] In seinem Brief an sie vom 29. Juni 1903 hebt Barrès Noailles' Alterität hervor, die sich in ihrer Verkörperung des Orients manifestiere: »Jamais mon regard ne s'est distrait d'une beauté imaginaire que je plaçais là-bas, là-bas, défendue par les espaces et les fièvres de la Perse. Et maintenant cet Orient veut bien m'acceuillir avenue Henri-Martin, enveloppé, c'est vrai, de plus de fièvres qu'il n'en est au golfe persique.«[61]

Die politische und wesenhafte ›Scheidung der Geister‹ der beiden wird auch in Bezug auf die Konzeption Noailles' dichterischen Werks deutlich, und zwar an der Auseinandersetzung um den Titel ihres ersten Gedichtbands *Le Coeur innombrable*, der Barrès widerstrebte: Er plädierte für die Reduktion des Plurals (Stichwort ›innombrable‹) auf den Singular und damit für die Einheit des Werkes als eines »poème« anstatt einer »Sammlung von Einzelstücken« (»un receuil de pièces«). Er schreibt:

> Oserais-je vous dire, Madame, que je n'aime pas vos titres qui atténuent trop, qui détournent du sentier très net où chemine constamment votre pensée. C'est un poème que vous avez écrit, non un recueil de pièces. Il ne fallait que mettre dans l'ordre logique, dans leur succession sentimentale, ces divers cantiques et les diviser par des chiffres; à peine sur le côté, en très petits caractères, quelques sous-titres. Et »*Le Cœur innombrable*« est-ce bien le titre qu'il faut à ce psaume où les mêmes sentiments de toutes manières exprimés reviennent aux lèvres du poète?[62]

Doch Anna de Noailles *hat* ein »vielzähliges Herz« und ist mit ihrer non-binären Haltung, die nationale Zugehörigkeit und Transkulturalität, Totalität und Pluralität auch auf der Werkebene zusammenführt, äußerst erfolgreich, sowohl in Frankreich – sie wird u.a. auch von den Soldaten im Ersten Weltkrieg gelesen (einen solchen Feldbrief kann man in der Gießener Ausstellung sehen)[63] –, als auch im europäischen Ausland. So wird z.B. im Februar 1905, im ersten Heft der bereits erwähnten, von Filippo

60 Ebd., S. 21 f.

61 Barrès: Lettre à Anna de Noailles, 29 juin 1903, in: ders./Noailles: Correspondance, S. 23. Noailles' Verkörperung des Orients verquickt Barrès in diesem Brief mit ihrer Rolle als Muse. Er schreibt in der Folge: »… je suis une page blanche où vous inscrivez le bien et le mal.« (Ebd.)

62 Barrès: Lettre à Anna de Noailles, 9 mai 1901, in: ders./Noailles: Correspondance, S. 3-4.

63 Vgl. Fußnote 1. In Elisabeth Higonnet-Dugua: Anna de Noailles. Cœur innombrable: Biographie – Correspondance, Paris 1989 sind mehrere Feldpostbriefe abgedruckt.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Tommaso Marinetti herausgegebenen Zeitschrift *Poesia* ein Gedicht der Comtesse De Noailles abgedruckt, in französischer Sprache, unter dem Titel *Poésie.* Dieses Gedicht nimmt in Anlehnung an die Décadence Bezug auf die Anna de Noailles so wichtige Natur und die Vergänglichkeit, es führt aber auch, in Vorausschau auf die Avantgarde, die Polaritäten im Spannungsfeld von Leben/Liebe und Tod, Realität und Traum zusammen und gipfelt im letzten Vers in der an die Grenzen gehenden Vereinigung im Augenblick, den die Dichtung (»la poésie«) leistet: »Mourir au cœur des belles chances«. Das Gedicht visualisiert außerdem eine alles umfassende, universale Welt (»le monde«, »les jardins du monde«):

> Nature, vous avez fait le monde pour moi.
> Pour mon désespoir et ma joie;
> Le soleil pour qu'il glisse entre mes bras étroits,
> Et l'air bleu pour que je m'y noie.
> […]
> Mais quand je suis, si chaude et tout ivre de moi,
> Debout dans les jardins du monde,
> La rose de mon rêve enfonce dans mon doigt
> Son épine la plus profonde.
> […]
> Attendrai-je que l'ombre enlace mes genoux,
> Que les soirs las sur moi s'avancent?
> –Il faudrait, quand on est aussi tendre que nous,
> Mourir au cœur des belles chances…[64]

Im Porträt aus Heft 2 von *Poesia*, vom März 1905, das bereits im Zusammenhang der Weiblichkeit ihrer Dichtung angesprochen wurde, stellt Filippo Tommaso Marinetti sie in die Traditionslinie Dantes, des italienischen Genies und Vertreters der nationalen Einheit *par excellence*, im Versuch, ihre Komplexität als Dichterin synthetisch zu erfassen, »le génie multiforme, vibrant et visionnaire de Madame de Noailles, sa sensualité déchirée crépitante et suave; la charnelle mollesse de son style oriental, ses somnolentes rêveries chargées d'aromes [sic!] violets…«[65]. Anna de Noailles' Werk führt Marinetti zum einen in die Erinnerungen an seine persönliche Vergangenheit im kolonisierten Afrika, als einem Raum der Alterität: »un rêve de terrasses bariolées sur la mer Africaine«.[66] Er nimmt

64 Anna de Noailles: Poésie, in: Filippo Tommaso Marinetti (Hrsg.): Poesia 1 (1905), S. 12, https://archive.org/details/poesia-a.-i-n.-1-febbraio-1905/mode/2up (19.1.2024).
65 Filippo Tommaso Marinetti: La Comtesse De Noailles.
66 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

zum anderen in einer europäischen Dimension die Anklänge der Romane und Gedichte (er nennt *La nouvelle espérance*, *Le visage émerveillé* und *Le Cœur innombrable*) an die Musik und an Richard Wagner wahr und ordnet sie in den französischen Symbolismus ein, der für Italien in jener Zeit ein wichtiges Vorbild war. Dabei betont er ihre Originalität: »son art complexe, symphonique et wagnérien se rattache à la grande école symboliste, tout en demeurant foncièrement original et inventé«.[67]

Neben den italienischen wird Anna de Noailles auch von deutschen Dichtern der Zeit mit großer Faszination aufgenommen, z.B. von Hugo von Hofmannsthal oder auch dem bereits genannten Rainer Maria Rilke. Dieser stilisiert sie in seinem zuvor zitierten Aufsatz *Die Bücher einer Liebenden* (1907) als »unvergleichlich Liebende«, deren Herz von Geburt und Kindheit an verschiedene Kulturen, Bilder und Landschaften einschloss:

> Bewegt von altem griechischem Blut, von orientalischen Sinnen restlos und gleichzeitig bedient, riß dieses Herz schon die Kindheit, die ganz nahe herankommt, so leidenschaftlich in sich hinein, wurde schon von den frühen Bildern der Landschaften Savoyens und der Ile-de-France zu so großer Glücks- und Leidensmöglichkeit ausgedehnt, daß kein Schicksal mehr es je hätte füllen können.[68]

Die vielfältige Klage dieser »großen Liebenden« Anna de Noailles verbildlicht Rilke mit Motiven und Eindrücken der Reise, die verschiedene Länder und Kulturen, den Westen und den Osten verbindet:

> Sie [die Klage von der zu großen Liebe] stürzt sich mit den Zügen hinaus und wirft Länder um sich aus Verzweiflung. Sie reißt Spanien an sich wie eine Rettung; sie erkennt sich erschreckt in der Wehmut Venedigs, sie träumt von den Wassern von Damaskus und von der Klarheit Ispahans wie von einer Erleichterung.[69]

In Anna de Noailles' Werk gelangt die Weltoffenheit zusätzlich durch intermediale Darstellungsformen und die Evokation anderer Medien, die Malerei und die Musik, zum Ausdruck. Raviez erklärt im Hinblick auf die Gedichte aus *Les Éblouissements:* »Comme un peintre promenant sa palette à travers l'Europe et l'Orient, Anna de Noailles esquisse une scène, une atmosphère en Espagne, à Venise ou à Constantinople.«[70] Das Zusammen-

67 Ebd.
68 Rainer Maria Rilke: Bücher einer Liebenden, in: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 6, Frankfurt a.M. 1966, S. 1016–1020, hier: S. 1017.
69 Ebd., S. 1019.
70 Raviez: Introduction, S. 26.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

spiel der Künste und die Öffnung der Welt gehen mit erotischer Hingabe und Synästhesien einher, wodurch alles verbunden erscheint und eine Intensität des Erlebens entsteht: »L'offrande du poème devient une érotique de l'écriture«[71]. Dies soll wiederum an einem Auszug aus *La nouvelle espérance* aufgezeigt werden, in dem Sabine de Fontenay das Klavierspiel und den Gesang ihres Geliebten Jérôme erlebt; in ihrer Erfahrung werden die Binaritäten überwunden, und es entsteht der Eindruck des Allumfassenden, verbildlicht durch die Natur.

> Il chantait, et la musique, mêlée aux mots, s'épanouissait, sensuelle et rose, comme une fleur née du sang. Il chantait, et c'était comme une déchirure légère de l'âme, d'où coulerait la sève limpide et sucrée.
> »Les roses d'Ispahan…«
> le soupir gonflait, s'exhalait, recommençait,
> »dans leurs gaines de mousse…«
> encore une fois toute l'angoisse délicieuse aspirée et rejetée,
> »les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger…«
> la note penchante et tenue troublait comme un doigt appuyé sur le sanglot voluptueux… Quel parfum! quelle ivresse! quel flacon d'odeur d'Orient cassé là; quelles fleurs de magnolia écrasées, dont l'arôme à l'agonie fuyait et pleurait…[72]

Anna de Noailles positioniert sich als französische Autorin zugleich zwischen den Kulturen und vereint in ihrem Werk Totalität und Pluralität; in ihrer mobilen, non-binären Situierung zeigt sich ihre Fortschrittlichkeit im Hinblick auf die literatur- und kulturgeschichtlichen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts.

4. »Ma vie est faite avec / La matière du monde« – Anna de Noailles' Natur- und Universalismus-Konzept

Anna de Noailles überwindet zuletzt die Binarität von Stadt und Land bzw. (moderner) Zivilisation und Natur. Sie schöpft einerseits das mondäne Leben in der Hauptstadt aus, wo sie sich schnell als »l'une des reines de la vie parisienne« entpuppt, als Ikone des gesellschaftlichen Lebens der Zeit, und die Aufmerksamkeiten ganz auf sich zu lenken versteht: »la pyrotechnie de sa conversation, ou plutôt de son monologue, étourdit les invités«; »[s]a présence dans un salon, lors d'une manifestation artistique ou mondaine, où elle arrive toujours en retard, deviendra vite un

71 Ebd., S. 19.
72 Noailles: La nouvelle espérance, S. 53.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

évènement.«[73] Andererseits fühlt sie sich seit ihrer Kindheit in Amphion bei Évian am Genfer See beheimatet, wo die Familie ihren Landsitz hat, die Villa Bassaraba; Haase bezeichnet dies als »Gegenpol zum mondänen Pariser Leben«[74]. Hier findet ihr Herz seine letzte Ruhestätte, ihr Leib ist in Paris bestattet, wie es sich für einen großen französischen Dichter gebührt. Bereits in ihren Kindertagen entwickelt Anna eine besondere Leidenschaft für die Natur, mit der sie sich innig verbunden fühlt, und dies paradoxerweise durch die Vermittlung einer groben und geradezu bösartigen deutschen Gouvernante, die aber eine fast religiös anmutende Hingabe (»piété«) besitzt; die deutsche Sprache spielt daher eine wichtige Rolle für Annas inniges Verhältnis zur Natur. In *Le livre de ma vie* schreibt sie:

> Une gouvernante allemande traînait ma petite personne et mes petits pieds dans les allées ravissantes du jardin d'Amphion, et elle m'apprenait dans sa langue le nom des saisons, des mois, des fleurs, des oiseaux. Elle était rude et sans bonté, elle rendit notre enfance très malheureuse, mais la piété envers la nature habitait en elle: par son inconsciente action, elle me lia d'amitié éblouie et familière avec ce qu'il y a de sublime et de modeste également dans l'univers. Je lui dois mes rêveries oppressantes jusqu'à la souffrance devant les ciels du soir et la lune songeuse, à qui nous adressions des prières chantées, comme aussi à la neige et au muguet.[75]

Die intensive Erfahrung der Natur, die Anna de Noailles mit Amphion verbindet, geht auf entscheidende Weise in ihr Werk ein und prägt es stärker als es die Hauptstadt tut. Auch wenn zugleich eine gewisse Erotisierung der Technik auszumachen ist, die an Apollinaire erinnert,[76] so stehen doch die Natur, auch in ihren detailliertesten Aspekten, und das damit verbundene Gefühl von Heimat sowie die universelle Verwurzelung im Zentrum ihres Schreibens. Raviez erklärt:

> Nul besoin, pour nourrir une œuvre, d'avoir couru l'univers: un lieu aimé suffit. Le chalet d'Amphion, son jardin, le lac, les montagnes, le ciel… Les sensations des jeunes années revivront en cent poèmes. La nature est, pour Anna, un

73 Raviez: Introduction, S. 12.

74 Haase: Vitale Mystik, S. 126. Catherine Perry hat sich darüber hinaus mit Noailles' Naturwahrnehmung im Zusammenhang mit der Gender-Thematik befasst, vgl. Perry: In the Wake of Decadence. Vgl. zur Binarität der Darstellung Noailles' im Zusammenhang ihrer Naturliebe als »representative ›feminine‹ poet of her generation« Tama Lea Engelking: ›La mise en scène de la femme-écrivain‹. Colette, Anna de Noailles, and Nature, in: Modern Language Studies 34, 1–2 (Frühling/Herbst 2004), S. 52–64, hier: S. 55.

75 Noailles: Le livre de ma vie, S. 41.

76 Vgl. Raviez: Introduction, S. 23–24.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> lieu de révélation et d'exaltation. La vie au bord du Léman est de plus riche intensité que dans l'hôtel particulier, où les leçons des maîtresses rythment la journée. À Amphion, en 1885, on reçoit Frédéric Mistral, puis le prince de Galles, futur Édouard VII. Ce sont là de grands moments, mais les événements véritables se passent dans l'herbe ou les nuages. L'errance d'une abeille, l'odeur mentholée de la pluie, un rayon de soleil qui traverse le volet, voilà de quoi nourrir la sensibilité. Dans le vert paradis d'Amphion, l'enfant observe, absorbe, engrange.[77]

Rückblickend bestätigt Noailles selbst die Bedeutung ihrer Kindheitserinnerungen in Amphion für ihre Entwicklung als Dichterin und das Gefühl des Universalen, das ihr Werk ganz im Sinne der non-binären Haltungen vermittelt und damit eine bislang nicht ausreichend berücksichtigte Facette der Moderne zeigt: »›La petite ville d'Évian, en Savoie, au bord du lac Léman, est pour moi le lieu de tous les souvenirs. C'est là que j'ai, dans mon enfance, tout possédé, et, dans l'adolescence, tout espéré.‹«[78]

In ihrem lyrischen Werk macht François Raviez zum einen den Wunsch der Dichterin aus, auf die Natur »zuzugreifen« (»emprise«), und zum anderen, mit der Natur eine »osmotische« Beziehung einzugehen; er erkennt darin den »Traum einer pantheistischen Fusion«, die die Unterscheidung von Menschen- und Pflanzenwelt aufhebt;[79] er bezieht sich beispielhaft auf das Gedicht *La vie profonde* aus *Le Cœur innombrable*, wo das lyrische Ich einem »menschlichen Baum« gleich seinen Platz in der Natur einnimmt.

> Être dans la nature ainsi qu'un arbre humain,
> Étendre ses désirs comme un profond feuillage,
> Et sentir, par la nuit paisible ou par l'orage,
> La sève universelle affluer dans ses mains.[80]

Dieses Ineinandergreifen von Mensch und Natur und das damit einhergehende Gefühl von Einheit tritt auch in *La nouvelle espérance* zutage, wo Sabine de Fontenay als Alter Ego ihrer Autorin ebendiese Erfahrung macht und in ihrer Körperhaltung ununterscheidbar von einem Baum erscheint: »Elle se maintenait ainsi, tendue, courbée dans l'attitude d'un arb-

77 Ebd., S. 10.
78 Anna de Noailles: Exactitudes, ce que j'appellerais le ciel, Paris 1930, S. 147, zit. nach Raviez: Introduction, S. 25.
79 Raviez: Introduction, S. 22: »Désir d'emprise et désir d'osmose alternent au gré des textes, voire au sein d'un même texte, jusqu'au rêve d'une fusion panthéiste abolissant toute différence entre humain et végétal«.
80 Anna de Noailles: La vie profonde, zit. nach Raviez: Introduction, S. 22.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

re sous l'orage.«[81] Auch hier tragen sinnliche Erfahrungen zu non-binären Konstellationen bei, die Protagonistin verschmilzt z.B. in der folgenden Textstelle im alles umfassenden Duft mit der sie umgebenden, universal präsenten Natur und dringt bis in deren Inneres vor.

> À quelques places du jardin, l'arôme de certaines fleurs – de l'œillet double et de la tubéreuse – était si fort que Sabine se sentait arrêtée brusquement par la présence de l'odeur, prise dans son cercle dense; et elle n'osait plus bouger, émue vraiment de se trouver dans ce royaume, dans cette ronde du parfum comme au cœur même d'une rose énorme, car, de quelque côté qu'on se tournât, il y avait du parfum… Apaisée, assise au milieu du feuillage, la tête levée, elle regardait, pendant les heures chaudes, l'infini glisser aux parois bleues du ciel imaginaire.[82]

Es gelingt Anna de Noailles mit ihrem (nicht nur dichterischen) Werk, die individuellen Alteritäten zu überwinden und an das Universelle heranzureichen, ein Ideal, das alle Differenzen anerkennt und toleriert: »[de] dépasser les limites de son être individuel pour communier avec l'univers.«[83]

5. Fazit: »Je n'étais pas faite pour être morte…«

Anna de Noailles ist eine transkulturelle Persönlichkeit, die in ihrem Werk die Komplexität ihrer Subjekte zum Ausdruck bringt, die ihre eigene ist, und gerade auch in ihrer Alterität als *femme-poète* einen wesentlichen Beitrag zur Moderne leistet. Aufgrund ihrer tiefgründigen Beziehung zur Natur, die ihre Erfahrung des Universellen bedingt, und ihres Verzichts auf ›große Erzählungen starker Subjekte‹ füllt sie eine wichtige Lücke im Feld der Moderne und gibt wesentliche Anstöße für die europäischen Autor:innen und Akteur:innen ihrer Zeit. Aus der aktuellen wissenschaftlichen Perspektive vertritt Anna de Noailles mit ihrem Schreiben eine bislang nicht beachtete, doch für die folgenden Epochen durchaus bedeutende Facette der Moderne, die dem einseitigen Fortschrittsdenken Visionen von Non-Binarität, eine moderne Nachhaltigkeit sowie grenzüberschreitende Menschlichkeit und auch Empathie entgegenstellt. Es ist höchste Zeit, der Einzigartigkeit Anna de Noailles' als Ikone non-binärer Perspektiven im Feld der Moderne ihren verdienten Platz einzuräumen

81 Noailles: La nouvelle espérance, S. 107.
82 Ebd., S. 102.
83 Raviez: Introduction, S. 24.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

und das Panorama der Epoche in dieser Hinsicht zu erweitern. Dies ist bislang trotz der zunehmenden Forschung noch nicht vollständig gelungen. Marcel Proust hatte eine gewisse Vorahnung, die Befangenheit des Literaturbetriebs betreffend, als er im Mai 1901 in seinem ersten Brief an die Comtesse seine leidvolle Befürchtung bekundete, dass sie und ihr *Cœur innombrable* an lächerliche Grenzen in ungastlichen Köpfen stoßen würden: »[J]e souffre à penser que ces choses infinies vont se limiter ridiculement dans des esprits inhospitaliers.«[84]

Literatur

Arvisais, Alexandra/Dugas, Marie-Claude/Oberhuber, Andrea (Hrsg.): Fictions modernistes du masculin-féminin, 1900–1940, Rennes 2016.

Assmann, Aleida: Kanon und Archiv. Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses, in: Bidwell-Steiner, Marlen/Wozonig, Karin (Hrsg.): A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies, Innsbruck et al. 2006, S. 20–34.

Ausstellung »Vergessene Poetin/Poétesse oubliée – Anna de Noailles (1876–1933)«, https://ilias.uni-giessen.de/goto.php?target=htlm_347117&client_id=JLUG (19.1.2024).

Bargenda, Angela: La poésie d'Anna de Noailles, Paris 1995.

Bertrand, Mathilde: Préface, in: Proust, Marcel/Noailles, Anna de: Correspondance (1901–1922), préface et notes de Mathilde Bertrand, Paris 2021, S. 7–20.

Breton, André: Nadja, in: ders.: Œuvres complètes, vol. I, Paris 1988.

Cocteau, Jean: La comtesse de Noailles. Oui et Non, Paris 1963.

Conti, Bruna: Postfazione, in: Aleramo, Sibilla: Il passaggio, a cura di Bruna Conti, 2. Aufl., Mailand 2020 (1. Aufl. 1985), S. 94–114.

Engelking, Tama Lea: Anna de Noailles Oui et Non: The Countess, the Critics, and *la poésie féminine*, in: Women's Studies: An Interdisciplinary Journal, 23, 2 (1994), S. 95–111.

Engelking, Tama Lea: ›La mise en scène de la femme-écrivain‹. Colette, Anna de Noailles, and Nature, in: Modern Language Studies 34, 1–2 (Frühling/Herbst 2004), S. 52–64.

Elpers, Susanne: Autobiographische Spiele. Texte von Frauen der Avantgarde, Bielefeld 2008.

Ferlin, Patricia: Femmes d'encrier, Paris 1995.

84 Marcel Proust: Lettre à Anna de Noailles, 1er? Mai 1901, in: ders./Noailles: Correspondance, S. 29.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Gisbertz, Anna-Katharina/Meineke, Eva-Tabea/Neu-Wendel, Stephanie: Creazione e (ri)nascita del soggetto femminile: scrittrici europee del modernismo, in: CosMo – Comparative Studies in Modernism 21 (Fall), 2022, S. 73–88.

Guha, Chinmoy: ›In Silence We Recline‹: Tagore and Anna De Noailles, in: Dasgupta, Sanjukta (Hrsg.): Tagore – At Home in the World, Neu Delhi 2013, S. 38–43.

Haase, Jenny: »Je ne vis plus d'être vivante,/Et ne mourrai pas d'être morte!«: Teresa von Ávila in der Lyrik Anna de Noailles', in: Bengert, Martina/Roebling-Grau, Iris (Hrsg.): Santa Teresa. Critical Insights, Filiations, Responses, Tübingen 2019, S. 193–212.

Haase, Jenny: Vitale Mystik. Formen und Rezeptionen mystischen Schreibens in der Lyrik von Anna de Noailles, Ernestina de Champourcin und Antonia Pozzi, Berlin et al. 2022.

Higonnet-Dugua, Elisabeth: Anna de Noailles. Cœur innombrable: Biographie – Correspondance, Paris 1989.

Hille, Karoline: Spiele der Frauen – Künstlerinnen im Surrealismus, Stuttgart 2009.

Lalagianni, Vassiliki: La condition masculine dans les romans d'Anna de Noailles, in: Grenaudier-Klijn, France (Hrsg.): Écrire les hommes. Personnages masculins et masculinité dans l'œuvre des écrivaines de la Belle Époque, Saint Denis 2012, S. 241–257.

Kristeva, Julia: Le génie féminin, Paris 2002.

Marinetti, Filippo Tommaso (Hrsg.): Poesia 1 (1905), https://archive.org/details/poesia-a.-i-n.-1-febbraio-1905/mode/2up (19.1.2024).

Marinetti, Filippo Tommaso: La Comtesse De Noailles, in: ders. (Hrsg.): Poesia 2 (1905), https://archive.org/details/poesia-a.-i-n.-2-marzo-1905/mode/2up (19.1.2024).

Martinez, Frédéric: Anna de Noailles. Biographie, Paris 2018.

Meineke, Eva-Tabea: Rivieras de l'irréel. Surrealismen in Italien und Frankreich, Würzburg 2019.

Mignot-Ogliastri, Claude: Anna de Noailles, une amie de la princesse de Polignac, Paris 1986.

Mignot-Ogliastri, Claude: Introduction, in: Noailles, Anna de/Barrès, Maurice: Correspondance 1901–1923, édition établie, présentée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri, Paris 1994, S. VII-XLI.

Noailles, Anna de: Exactitudes, ce que j'appellerais le ciel, Paris 1930.

Noailles, Anna de/Barrès, Maurice: Correspondance 1901-1923, édition établie, présentée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri, Paris 1994.

Noailles, Anna de: Anthologie poétique et romanesque, édition de François Raviez, Paris 2013.

Noailles, Anna de: La nouvelle espérance, édition préfacée et annotée par François Raviez, Paris 2015.

Noailles, Anna de: Le livre de ma vie, présentation et notes de François Broche, 4. Aufl., Paris 2021 (1. Aufl. 1932).

Pfeiffer, Ingrid (Hrsg.): Fantastische Frauen: Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo, München 2020.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Perry, Catherine: In the Wake of Decadence. Anna de Noailles' Revaluation of Nature and the Feminine, in: L'Esprit créateur (Women of the Belle Époque/Les Femmes de la Belle Époque) 37 (Winter 1997), S. 94–105.

Perry, Catherine: Persephone Unbound. Dionysian Aesthetics in the Works of Anna de Noailles, Lewisburg 2003.

Proust, Marcel/Noailles, Anna de: Correspondance (1901–1922), préface et notes de Mathilde Bertrand, Paris 2021.

Proust, Marcel: *Les Éblouissements* par la Comtesse de Noailles, in: Proust, Marcel/Noailles, Anna de: Correspondance (1901–1922), préface et notes de Mathilde Bertrand, Paris 2021, S. 245–263.

Raviez, François: Introduction, in: Anna de Noailles: Anthologie poétique et romanesque, édition de François Raviez, Paris 2013, S. 7–39.

Raviez, François: Introduction. Le vertige et la volupté, in: Anna de Noailles: La nouvelle espérance, édition préfacée et annotée par François Raviez, Paris 2015, S. 7–26.

Reid, Martine: Des femmes en littérature, Paris 2010.

Rilke, Rainer Maria: Bücher einer Liebenden, in: ders.: Sämtliche Werke Bd. 6, Frankfurt a.M. 1966, S. 1016–1020.

Rilke, Rainer Maria: Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin, Frankfurt a.M. 2001.

Schärf, Christian: Der Roman im 20. Jahrhundert, Stuttgart et al. 2001.

Schärf, Christian: Das Erotische denken, in: Reents, Friederike (Hrsg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur, Berlin et al. 2009, S. 37–48.

Scharold, Irmgard: Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie, Tübingen 2002.

Schnack, Ingeborg: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926, Frankfurt a.M. 1996.

Verona, Roxana M.: Parcours francophones. Anna de Noailles et sa famille culturelle, Paris 2011.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Kathrin Neis

»Alles muß in der Luft stehen …« – Programmatische Nicht-Binarität in Thomas Manns *Der Kleiderschrank* (1899/1903)

1 Einleitung

In Thomas Manns früher und der für sein Werk eher ungewöhnlichen Erzählung *Der Kleiderschrank*[1] scheint vieles ungewiss: Nicht nur wird am Ende von der heterodiegetischen Erzählinstanz die Möglichkeit aufgeworfen, dass der Protagonist Albrecht van der Qualen gar nicht aufgewacht ist, den Zug überhaupt nicht verlassen hat, von dem aus er sich spontan zu einem Stadtausflug aufgemacht hatte, um Seltsames zu erleben, sondern auch andere Aspekte des Geschehens in der Zwischenzeit erscheinen uneindeutig. Dazu zählen ungewisse Zeitwahrnehmung, Lokalisation, Geschlecht einer Figur – des ›Wesens‹, dem van der Qualen im Kleiderschrank seines Pensionszimmers begegnet[2] – und deren Realitätsstatus.

In den folgenden Abschnitten sollen diese verschiedenen Aspekte von Nicht-Binarität in Thomas Manns Erzählung näher betrachtet werden. Nicht-Binarität verstehe ich in diesem Kontext als Mehrdeutigkeit (Ambivalenz) jenseits von binären Oppositionen, die u.U. ein drittes Element generieren kann. Dabei gehe ich von der Hypothese aus, dass die im kennzeichnenden letzten Satz »Alles muß in der Luft stehen …« (DK 203; auch DK 195) ausgedrückte Uneindeutigkeit das Programm des Textes ist.[3] Im Zusammenhang mit dem Realitätsstatus von Ereignissen stützt sich meine Analyse auf die Auffassung phantastischer Ambivalenz nach Uwe Durst,[4]

---

1 Thomas Mann: Der Kleiderschrank, in: Reed, Terence J. (Hrsg.): Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893–1912, in der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe (Bd. 2.1), 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2014, S. 193–203. Im Folgenden im Fließtext zitiert mit der Sigle ›DK‹.

2 Vgl. insbesondere Franziska Bergmann: Poetik der Unbestimmtheit. Eine queer-theoretische Lektüre von Thomas Manns Erzählung *Der Kleiderschrank. Eine Geschichte voller Rätsel*, in: Stefan Börnchen/Georg Mein/Gary D. Schmidt (Hrsg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, Paderborn 2012, S. 81–93; hier: S. 87f.

3 Vgl. auch Stefanie Kreuzer: Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst, Paderborn 2014, DOI: 10.30965/9783846756737; hier: S. 407; Bergmann: Poetik der Unbestimmtheit, S. 93.

4 Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, 2. Aufl.; aktualis., korr. u. erw. Neuausg., Berlin 2010.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

die gewissermaßen ›ein Drittes‹ bildet, das sich nicht eindeutig in die Binarität von ›Realismus-kompatiblem Realitätssystem‹ (in etwa Todorovs ›Unheimliches‹) und ›Wunderbarem‹ einordnen lässt. Ferner untersuche ich mögliche Hinweise auf den Traumstatus von Geschehnissen, das Ende des Textes und seine Auswirkungen auf die Lektüre sowie die Möglichkeit des Vorhandenseins einer Traum-im-Traum-Struktur.[5]

2 »War es Abend oder Morgen?«: Zeit und Ort

Eine erste Ebene der Nicht-Eindeutigkeit im *Kleiderschrank* bezieht sich auf die äußeren Gegebenheiten von Zeit und Ort. Nachdem zu Beginn der Erzählung Albrecht van der Qualen offensichtlich im Zugabteil erwacht ist und seine Umgebung beobachtet, heißt es über den Bahnhof: »Dämmerung herrschte in der bescheidenen Halle. War es Abend oder Morgen? Er wußte es nicht. Er hatte geschlafen, und es war ganz und gar unbestimmt, ob er zwei, fünf oder zwölf Stunden geschlafen hatte« (DK 194; vgl. ähnlich DK 195). Hier fungiert die schon im ersten Satz als Adjektiv (»dämmerig«, DK 193) erwähnte Dämmerung als ein Dazwischen; sie symbolisiert die Unbestimmtheit des Zustandes, da sie zugleich morgens oder abends stattfinden kann. Später wird sie zeitweilig vereindeutigt: »Es war Abend« (DK 196).

Doch nicht allein die Tageszeit oder die Schlafdauer erscheint im *Kleiderschrank* merkwürdig unbestimmt: Van der Qualen, der bewusst »keine Uhr« (DK 194) trägt und sogar darauf stolz ist (vgl. DK 194f.), »liebte es nicht, sich in Kenntnis über die Stunde oder auch nur den Wochentag zu befinden« (DK 195), und nutzt seit Längerem auch keinen Kalender mehr (vgl. ebd.). Wie weit sein bewusstes Nichtwissen geht, ist Gegenstand einer Frage: »Genügte es ihm vielleicht nicht, ungefähr zu bemerken, welche Jahreszeit man hatte?« (ebd.). Diese kann als stellvertretend für die Verfahren zur Herstellung von Mehrdeutigkeit bzw. Uneindeutigkeit auf mehreren Ebenen angesehen werden: Weder ist durch die Frageform mit ironischem Anklang und dem Anschein erlebter Rede eindeutig, wer

5 Traum-im-Traum-Strukturen sind Gegenstand meiner Dissertation. Das entscheidende Kriterium dafür ist nach meiner Definition, ob eine Traumdarstellung eine weitere Traumebene enthält, vgl. Kathrin Neis: ›A dream within a dream within a dream …‹? Formen, Funktionen und komparatistische Analysen von Traum-im-Traum-Strukturen, Paderborn 2024, DOI: 10.30965/9783846768228; hier: S. 6.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

welchen Anteil an dieser Aussage hat (die heterodiegetische Erzählinstanz oder intern fokalisiert van der Qualen), noch ist der Wahrheitsgehalt der Aussage durch die Verneinung sowie das modalisierende »ungefähr« exakt zu ermitteln.

Gleiches gilt auch für Zeitspannen. Die mögliche Ursache von van der Qualens Ablehnung zeitmessender Mittel, eine todbringende Erkrankung, ist in den Prognosen »[v]erschiedene[r] Ärzte« (DK 194) ebenso ungenau wie sein tatsächliches Alter »zwischen fünfundzwanzig und dem Ende der Dreißiger« (ebd.). So verweigert die Erzählinstanz auch geradezu, den Zeitraum näher zu bestimmen, in dem van der Qualen und das ›Wesen‹ miteinander interagieren, denn: »Niemandem würde es nützen, wenn hier die Zahl stünde. […] Und wir wissen, daß van der Qualen von mehreren Ärzten nicht mehr viele Monate zugestanden bekommen hatte« (DK 203). Dabei bezieht sie nonchalant die Leser:innen als »wir« mit ein. Wie Hans Castorp im *Zauberberg* ist van der Qualen »der Zeit enthoben« (DK 194),[6] obgleich »in jeder Beziehung Herbst« (DK 196) zu sein scheint.

In gleicher Weise sind örtliche Bestimmungen der Veruneindeutigung unterworfen. Neben dem titelgebenden Kleiderschrank sowie dem gesamten Realitätsstatus, worauf ich noch näher eingehen werde, bleibt schon der Bahnhof, an dem sich van der Qualen zum Aussteigen entscheidet, trotz einiger Gelegenheiten – einer »Tafel […], die möglicherweise den Namen der Station aufgewiesen hatte« (DK 195) und mehreren Rufen der Schaffner (vgl. ebd.) – auf auffallende Weise unbestimmt. Den »ordinären Namen« (DK 196) des dortigen Flusses nicht zu kennen, empfindet der Protagonist als »[a]ngenehm« (ebd.). Seine Wege in der Stadt sind, wie Stefanie Kreuzer gezeigt hat,[7] geradezu labyrinthisch angelegt, geht er doch zunächst »andauernd nach links« (DK 197), und in der Pension sind mehrere Richtungsänderungen erforderlich (vgl. DK 197f.).

Die Betrachtung der räumlichen Struktur des Textes ermöglicht auch einen ersten Blick auf mögliche Realitätsebenen. Van der Qualen befindet sich an folgenden (eventuell auch bloß imaginierten) Orten: Coupé im Schnellzug Berlin–Rom, Bahnhof, Stadt, Pension, dort Zimmer, Stadt,

6 Vgl. auch Terence J. Reed: [Kommentar zu] Der Kleiderschrank, in: Ders. (Hrsg.): Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893–1912, in der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe (Bd. 2.2), Frankfurt a.M. 2004, S. 89–95; hier: S. 92.

7 Vgl. Kreuzer: Traum und Erzählen, S. 397f. Kreuzer liest dies als Hinweis auf die mögliche Traumhaftigkeit des Geschehens. Vgl. Bergmann: Poetik der Unbestimmtheit, S. 85f., die die ›quere‹ Bewegung auch im Zeichen von *›queerness‹* analysiert.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Restaurant, Stadt, Pension, dort Zimmer, dort Kleiderschrank, Coupé (?). Innerhalb der Erzählung ist eine Bewegung vom intimen Ort, dem Eisenbahnabteil des »Alleinreisende[n]« (DK 193), zur Öffentlichkeit (Bahnhof, Stadt, Restaurant) und wieder zum Privaten (Pensionszimmer) zu beobachten, welches wiederum den im doppelten Sinne intimen Ort des Kleiderschranks beinhaltet. Beim Betreten der Stadt überschreitet der Protagonist die ›Schwelle‹ einer Brücke, die einen Fluss überspannt. Ebendies wird – gemeinsam mit dem Kahnmotiv (vgl. DK 196) – in der Forschung des Öfteren mit dem Styx und gar der kritischen »Schwelle zum Geisterreich«[8] assoziiert[9] und lässt später an einen Sterbetraum denken. Zeitliche und lokale Mehrdeutigkeiten erzeugen einen ersten Eindruck von Rätselhaftigkeit innerhalb der Erzählung.

3 »Ein Wesen, so hold«: Geschlechtsidentität

Eine weitere wichtige Inhaltsebene, die Aspekte der Nicht-Binarität behandelt, ist die der Geschlechtszuschreibungen – in Analysen eher vernachlässigt – und in diesem Zusammenhang auch der Identität.[10] Bevor ich mich analytisch den zentralen Figuren der Erzählung – Albrecht van der Qualen und dem ›Wesen‹ – zuwende, betrachte ich Nebenfiguren, denn es ist auffällig, dass deren Geschlechtszuschreibungen eindeutiger und teils geradezu stereotyp erscheinen. So sieht der durch das Zugfenster blickende van der Qualen zu Beginn der Erzählung auf dem Bahnsteig »verschiedene Männer«, die sich »mit dem Ausladen von Packeten [sic] zu schaffen« (DK 193) machen; sie sind also in einer als ›typisch männlich‹ zu lesenden Tätigkeit begriffen.

Den Kontrast dazu bildet eine »große und dicke Dame in langem Regenmantel«, die »mit unendlich besorgtem Gesicht eine centnerschwere Reisetasche« (ebd.) schleppt. Ihr für den Beobachter kennzeichnendstes

8 Moritz Baßler: Literarische und kulturelle Intertextualität in Thomas Manns *Der Kleiderschrank*, in: Alexander Honold/Niels Werber (Hrsg.): Deconstructing Thomas Mann, Heidelberg 2012, S. 15–27; hier: S. 27.

9 Vgl. Hermann Wiegmann: Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien, Bielefeld 1992, S. 63; vgl. auch Reed: Der Kleiderschrank, S. 93; Überblick in Kreuzer: Traum und Erzählen, S. 397.

10 Vgl. Bergmann: Poetik der Unbestimmtheit, S. 81. Butler verbindet beide im Begriff ›*gender*‹; vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, 22. Aufl., Frankfurt a.M. 2021; hier: S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Merkmal, »ihre Oberlippe, […] auf der ganz kleine Schweißtropfen standen, hatte etwas namenlos Rührendes« (DK 194); er scheint Mitleid zu empfinden und sie geradezu kindlich zu sehen, bleibt aber getreu dem einzelkämpferischen Motto »jeder für sich« (ebd.) bewusst in seiner passiven, beinahe voyeuristischen Haltung.

Eine weitere näher beschriebene Frauenfigur ist die Wirtin der Pension, in der van der Qualen absteigt. Sie, eine »große, magere Dame, alt und lang« (DK 198), besitzt aus der Perspektive des Gastes zunächst hauptsächlich Attribute des Hässlichen: Die am stärksten hervortretenden sind »ein eingefallenes Vogelgesicht« (ebd.) und auf ihrer Stirn ein »Ausschlag […], ein moosartiges Gewächs. […] etwas ziemlich Abscheuliches« (ebd.). Die Dame, die van der Qualen in Gedanken als »wie ein Alb, wie eine Figur von Hoffmann« (ebd.)[11] wahrnimmt, ist allerdings über die vereindeutigenden Assoziationen ›weiblich‹, ›alt‹ und ›hässlich‹ hinaus mehrdeutig, denn sie besitzt neben Tier- und Pflanzeneigenschaften ein Attribut der Schönheit, das van der Qualen entdeckt, als sie ihre Stirnflechte berührt: eine »schöne[ ], lange[ ], weiße[ ] Hand« (DK 199). So ist sie in ihrer Gegensätzlichkeit nicht nur raumtheoretisch eine ›Türhüterin‹ auf dem Weg von den eindeutigen Geschlechtszuschreibungen des Anfangs zu der zunehmenden Nicht-Binarität in der Folge.

Beim Protagonisten selbst ist das Geschlecht eindeutig: »Er war ein Herr in einem halblangen, dunkelbraunen Winterüberzieher mit Sammetkragen« (DK 194). Sein Alter wiederum ist »aus seinen Zügen […] sehr schwer zu erkennen« (ebd.).

Die unter dem Aspekt der Nicht-Binarität bei Weitem interessanteste Figur im *Kleiderschrank* ist das ›Wesen‹. Eingeführt wird es bei seinem ersten Auftauchen im Kleiderschrank wie folgt:

> [J]emand stand darin, eine Gestalt, ein Wesen, so hold, daß Albrecht van der Qualens Herz einen Augenblick stillstand und dann mit vollen, langsamen, sanften Schlägen zu arbeiten fortfuhr … Sie war ganz nackt und hielt den einen ihrer schmalen, zarten Arme hervor, indem sie mit dem Zeigefinger einen Haken an der Decke des Schrankes umfaßte. Wellen ihres langen braunen Haares ruhten auf ihren Kinderschultern, von welchen ein Liebreiz ausging, auf den man nur mit Schluchzen antworten kann. (DK 201)

11 Ein erster potenzieller Traumhinweis? Vgl. ausführlich zum Hoffmann-Bezug Claudia Lieb/Arno Meteling: E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan*, in: E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003), S. 34–59.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Die zugeordneten Pronomen sind also in der Reihenfolge ihres Erscheinens: ›er‹ (»jemand«, auch neutral), ›sie‹ (»Gestalt«, auch neutral) und ›es‹ (»Wesen«).[12] Wie Bergmann beschreibt, wird in der Forschung mehrheitlich eine vereindeutigende Einordnung als weiblich getroffen,[13] während Baßler auch die Interpretation als »feminine[ ] Ich-Abspaltung«[14] van der Qualens vorschlägt.

Die dem ›Wesen‹ auch in der Folge zugeteilten Attribute können keiner geschlechtlichen Binarität[15] zugeordnet werden. Sie stammen tendenziell[16] aus dem Bedeutungsfeld ›Frau‹ (u.a. »Sie«, »lange[s] braune[s] Haar«, »Mund […] so süß«, DK 201, »kleine[ ] Brüste«, DK 202), sind eher neutral (»längliche[ ] schwarze[ ] Augen«, DK 201, »Mund […] ein wenig breit«, ebd., »schlanke[ ] Beine«, ebd.) und – am brisantesten – ›Kind‹ (»Kinderschultern«). Es sind verschiedene intertextuelle und intermediale Referenzen denkbar, darunter mythologische Vorbilder,[17] die mehrdeutige Mignon-Figur in Goethes *Wilhelm Meister*[18] »bis hin zu Winckelmanns androgyner Rezeptionsästhetik«[19] oder auch Balzacs *Sarrasine*.

Angesichts kindlicher Assoziationen erscheint van der Qualens späteres übergriffiges Verhalten umso problematischer. Doch selbst die Natur dieser Übergriffe ist nicht eindeutig zu bestimmen. So wie innerhalb der Erzählung neben zeitlichen Signalen Satzzeichen der Auslassung dominieren (»…«[20] und einmal »***«, DK 203), so bleibt die Erzählinstanz an dieser Stelle vage und gebraucht Umschreibungen:

> Oftmals vergaß er sich … Sein Blut wallte auf in ihm, er streckte die Hände nach ihr aus, aber sie wehrte ihm nicht. Aber er fand sie dann mehrere Abende nicht im Schranke, und wenn sie wiederkehrte, so erzählte sie doch noch

12 Vgl. auch Bergmann: Poetik der Unbestimmtheit, S. 88.
13 Vgl. ebd.
14 Baßler: Literarische und kulturelle Intertextualität, S. 27.
15 Ich gehe davon aus, dass eine binäre ›männlich‹/›weiblich‹-Struktur den Diskurs dominiert, die zudem heteronormativ ist, vgl. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 45f.
16 Auch diese Analyse (re-)konstruiert vereindeutigende Zuschreibungen, die sich auf stereotypisierte äußere Merkmale beziehen.
17 Vgl. Bergmann: Poetik der Unbestimmtheit, S. 88.
18 Vgl. ebd., S. 88f.
19 Ebd., S. 88; vgl. S. 89f.
20 DK 193–203, also auf jeder Seite, und gegen Ende zunehmend. Kennzeichnend ist die Verwendung in der Motto-Formulierung »Alles muß in der Luft stehen …« am Ende, DK 203. Siehe Kleists berühmte Verwendung des Gedankenstrichs in *Die Marquise von O.…* an Stelle der Vergewaltigung.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

> mehrere Abende nichts und begann dann langsam wieder, bis er sich abermals vergaß. (DK 203)

Diese rituell erscheinende Wiederholungsstruktur der gewaltsamen Grenzüberschreitung, die mit einer gestörten Kommunikation[21] und unterbrochenem Erzählen verbunden ist,[22] spiegelt sich und wird vorweggenommen auf der intradiegetischen Ebene in den Erzählungen des ›Wesens‹. Auch in dem Bericht der Erzählung dort scheint Gewalt auf: »wie wenn Zwei sich unauflöslich umschlungen halten, und, während ihre Lippen aufeinander liegen, das Eine dem Anderen ein breites Messer oberhalb des Gürtels in den Körper stößt, und zwar aus guten Gründen« (DK 202f.). Hier wird ebenfalls keine geschlechtliche Einordnung dieser ›Zwei‹ vorgenommen, die sich hauptsächlich durch ihre Differenz (»das Eine dem Anderen«) definieren, obgleich im Deutschen »dem Anderen« sowohl neutrales wie männliches Genus sein kann.[23]

Eros und Thanatos erscheinen unlösbar verbunden,[24] was der mutmaßlich todkranke van der Qualen bei seinen Übergriffen verkörpert. Dabei scheint sich ein Wechselspiel der Macht zu ergeben: Während van der Qualen körperlich überlegen ist, besitzt das ›Wesen‹ durchaus die Macht, ihm das für ihn offensichtlich essenzielle Erzählen temporär zu entziehen. Somit prägt den *Kleiderschrank* auch in diesem sensiblen Themenbereich eine geradezu bewusst erscheinende Nicht-Binarität, konzentriert im ›Wesen‹.

4 »Wer weiß auch nur, ob überhaupt […]«: Realität vs. Traum (im Traum) und Phantastik

Die letzte hier untersuchte Ebene der Nicht-Binarität ist die des Realitätsstatus selbst; in diesem Zusammenhang können im *Kleiderschrank* verschiedene Aspekte in Frage gestellt werden: ob es sich um einen oder mehrere Träume bzw. traumähnliche Phänomene handelt, und wenn ja,

21 Vgl. auch DK 202, als das ›Wesen‹ van der Qualen zunächst nicht antwortet, bevor es ihm das Erzählangebot unterbreitet.

22 Dies erinnert an Schehrezâds Erzählen gegen den Tod, vgl. ebenso Lieb/Meteling: E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann, S. 57.

23 Vgl. ebenso Bergmann: Poetik der Unbestimmtheit, S. 92.

24 Vgl. ähnlich Wiegmann: Die Erzählungen Thomas Manns, S. 65f.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

wie weit diese sich erstrecken, sowie nach der Wunderbarkeit/Phantastik von Ereignissen.[25]

Betrachten wir die Struktur der Erzählung, nähern wir uns zuerst der Frage nach dem Traumstatus. Den äußeren ›Rahmen‹ der Erzählung bilden nämlich van der Qualens (vermeintliches?) Erwachen im Zug von Berlin nach Rom und die Äußerung der heterodiegetischen Erzählinstanz am Ende. Diese generiert eine Twist-Struktur[26] mit einer überraschenden Wendung, die eine erneute Lektüre des Textes unter neuen Vorzeichen erfordert, und soll wegen ihrer Bedeutung für die Analyse der Erzählung in Gänze zitiert werden:

> Wie lange dauerte das … wer weiß es? Wer weiß auch nur, ob überhaupt Albrecht van der Qualen an jenem Nachmittage wirklich erwachte und sich in die unbekannte Stadt begab; ob er nicht vielmehr schlafend in seinem Coupé erster Klasse verblieb und von dem Schnellzuge Berlin—Rom mit ungeheurer Geschwindigkeit über alle Berge getragen ward? Wer unter uns möchte sich unterfangen, eine Antwort auf diese Frage mit Bestimmtheit und auf seine Verantwortung hin zu vertreten? Das ist ganz ungewiß. »Alles muss in der Luft stehen …« (DK 203)

Zunächst fällt der ironische, die Leser:innen durch das Pronomen ›wir‹ sowie die rhetorischen Fragen miteinbeziehende Ton der Äußerung auf, für Thomas Manns Erzählen nicht ungewöhnlich (u.a. im *Zauberberg*). Er verstärkt die Distanz, welche durch den Eingriff der Erzählinstanz entsteht, die zuvor oftmals intern fokalisiert und damit dichter an van der Qualens Erleben und Gedanken erzählt hat. Hinzu kommt der Inhalt der Aussage, der nicht weniger als das gesamte vorherige Geschehen – van der Qualens Erwachen im Zug, dessen spontanes Verlassen, Gang durch die Stadt, Finden der Pension, Restaurantbesuch und vor allem die merkwürdigen Geschehnisse um den Kleiderschrank und das ›Wesen‹ – infrage stellt, wobei die Erzählinstanz unter Zuhilfenahme einer früheren Formulierung des Protagonisten (vgl. DK 195)[27] bewusst Antworten schuldig bleibt.

Angeregt durch die überraschende Wendung können Leser:innen nun rückblickend die Geschehnisse neu bewerten. Vorab sei jedoch gesagt,

25 Vgl. auch Kreuzer: Traum und Erzählen, S. 394.

26 Die Begriffe ›Twist‹ bzw. ›Twist-Struktur‹ verwende ich in Anlehnung an Willem Stranks Forschung zu *twist endings*; vgl. zusammenfassend Willem Strank: Twist Ending, in: Lexikon der Filmbegriffe, 10.03.2022, https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:twistending-8845 (25.11.2024).

27 Vgl. Reed: Der Kleiderschrank, S. 95.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

dass der Text getreu seinem Schlussmotto keine eindeutige Entscheidung über den Traumstatus zulässt. Jedoch ist es möglich, in einer hermeneutischen Lektüre detektivisch nach Hinweisen zu suchen, wie es u.a. Kreuzer ausführlich getan hat.[28]

In dieser Hinsicht ist es bedeutsam, dass die Struktur der Erzählung eine mehrgliedrige Unterteilung ermöglicht und damit auch auf dieser Ebene mehrdeutig ist: Im *Kleiderschrank* existieren verschiedene ›Grenzstellen‹, an denen ein mögliches Träumen beginnen oder enden könnte (siehe Abb. 1): 1) Der Traum kann die gesamte Handlung umfassen und damit mit dem Erklärungsangebot der Erzählinstanz am Ende übereinstimmen, 2) alles Geschehen kann real sein, womit den Ereignissen um das ›Wesen‹ im Kleiderschrank ein möglicherweise wunderbarer Status zukommt, oder 3) die Ereignisse um den Kleiderschrank könnten einem traumähnlichem Zustand oder einer Halluzination zuzuschreiben sein.[29] Trotz der das Zugabteil als mögliche Grenze markierenden Aussage der Erzählinstanz verstehen manche Interpretierende allein den Kleiderschrank als ›phantastisch‹ (d.h. wunderbar in Dursts Sinne), verweisen höchstens auf einzelne frühere Elemente;[30] für andere ist es beispielsweise die Wirtin.[31]

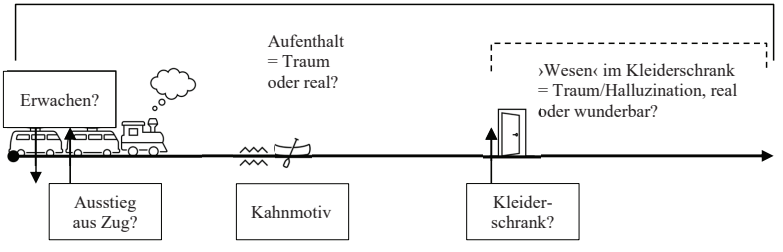


Abbildung 1: Traumalternativen und ›Grenzstellen‹ im *Kleiderschrank*

Im ersten Fall wäre Albrecht van der Qualen entgegen der frühen Darstellung gar nicht »wirklich erwacht[ ]«, sondern »schlafend in seinem

28 Vgl. Kreuzer: Traum und Erzählen, S. 394–404 (inhaltliche und konzeptionelle Merkmale des Traums), S. 404–408 (Hinweise).

29 Vgl. auch ebd., S. 401f.

30 Vgl. Wiegmann: Die Erzählungen Thomas Manns, S. 65; vgl. Reed: Der Kleiderschrank, S. 93 alternativ der Fluss als Styx; vgl. zum Teil Baßler: Literarische und kulturelle Intertextualität, S. 16; angedeutet in Kreuzer: Traum und Erzählen, S. 395.

31 Vgl. die Übersicht in Kreuzer: Traum und Erzählen, S. 401f.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Coupé erster Klasse verblieb[en]« (DK 203); das Erwachen wäre damit ein falsches Erwachen. Solche *false awakenings* sind u.a. Gegenstand der Forschung zum luziden Träumen[32] und außerdem ein häufiges Darstellungsmittel in Literatur, Film und Fernsehen.[33] Sie stützen sich auf die weitgehend realistisch und damit der Wachwelt entsprechend erscheinende Darstellung von Geschehnissen, die dann jedoch durch eines oder mehrere abweichende Elemente durchbrochen wird. Wenn darauf ein erneutes Erwachen folgt, wird das bisherige Geschehen im Rückblick als geträumt gekennzeichnet – ähnlich dem Erklärungsangebot der Erzählinstanz im *Kleiderschrank*.

Zu den entscheidenden Traumhinweisen, also ›Indizien‹, die auf einen Traumzustand hindeuten, zählen neben dem Schluss ›Rätsel‹ (so der Untertitel der Erstausgabe),[34] die Beschreibung des Erwachens und der Gebrauch des Wortfeldes ›Schlaf‹. Zu den ›Rätseln‹ zählen hier Ereignisse, die merkwürdig und u.U. gar bizarr erscheinen und deshalb einer Auffassung von Träumen als durch solche Bizarrerien gekennzeichnet folgen.[35] Hierzu können die oben analysierte merkwürdige Zeitlosigkeit, die Auslassungen, die Figur der Wirtin, labyrinthische Ortsstrukturen sowie Irritationen, deren Höhepunkt das nackte ›Wesen‹ bildet, gezählt werden.

Kennzeichnend für Beschreibungen möglicher falscher Erwachensmomente sind auch ausführliche – gar beharrliche – Thematisierungen des Erwachens, was auch im *Kleiderschrank* geschieht. Mit dem Wissen um das Deutungsangebot als Traum erscheint dies beachtenswert. Nachdem van der Qualen im Zug »mit einem faden Geschmack im Munde« (DK 193) »erwachte« (ebd.), was er »wie ein Zusichkommen aus einem Rausche, einer Betäubung« (ebd.) empfindet, heißt es: »[E]r hatte geschlafen, und nun, da er erwachte, fühlte er sich so völlig der Zeit enthoben« (DK 194). Baßler bemerkt außerdem: »Van der Qualen richtet sich empor und er-

32 Eine gängige Definition lautet: »They can take a number of distinct forms, but in all of these a person believes that he has woken up when he has not«, Celia Green/Charles McCreery: Lucid Dreaming. The Paradox of Consciousness During Sleep, London et al. 1994; hier: S. 65 [»Diese können verschiedene Formen annehmen, aber jeweils meint eine Person, aufgewacht zu sein, wobei sie es tatsächlich nicht ist«, meine Übersetzung].

33 Siehe dazu meine Dissertationsschrift, wo ich auch den *Kleiderschrank* unter diesem Aspekt kurz behandle, vgl. Neis: ›A dream within a dream within a dream …‹, S. 137–144.

34 Vgl. Reed: Der Kleiderschrank, S. 92.

35 Vgl. dazu Manfred Engel: Towards a Poetics of Dream Narration (with Examples by Homer, Aelius Aristides, Jean Paul, Heine and Trakl), in: Bernard Dieterle/Manfred Engel (Hrsg.): Writing the Dream/Écrire le rêve, Würzburg 2017, S. 19–44; hier: S. 22f., 25.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

wacht erst danach«,[36] denn die Aussage »In einem Coupé erster Klasse mit Spitzendecken über den breiten Plüschsesseln richtete sich ein Alleinreisender empor: Albrecht van der Qualen« (DK 193) ist der Beschreibung des Erwachens vorangestellt. Diese Vertauschung kommt als weiterer Hinweis auf die Irrealität seines Zustandes infrage.

Ähnlich auffällig gestaltet ist die Häufung von Begriffen aus dem Wortfeld ›Schlaf‹; es ist die Rede vom »Reiseschlaf« (ebd.) mit ungewöhnlicher, aber zugleich unbestimmbarer Schlafdauer (vgl. DK 194), die offenbar für den Protagonisten typisch ist: »Kam es nicht vor, daß er vierundzwanzig Stunden und länger schlief, […], außerordentlich tief« (ebd.). Diese Aussagen können vor dem Hintergrund des »Eisenbahn- oder Nervendiskurs[es]«[37] der Jahrhundertwendezeit verstanden werden. In fiktionalen wie nichtfiktionalen Texten wurden Bahnreisen als einschläfernd wie fantasieanregend beschrieben;[38] auch sind über das Tagträumen Verbindungen zu Somnambulismus und Spiritismus zu ziehen.[39] Dennoch reichen die dargestellten Hinweise kaum aus, um für Erstleser:innen den Traum-Twist vorwegzunehmen.

Zugleich wird bei der Lesart als ›großer‹ Traum die Deutung möglich, dass es sich bei den Ereignissen um das ›Wesen‹ um eine Art Traum im Traum handeln könnte. Zwar wird kein zweites (falsches?) Erwachen eindeutig erwähnt, doch die Ereignisse um den Inhalt des Kleiderschranks sind in potenzierter Weise elliptischem Erzählen unterworfen (auch erkennbar an den Auslassungszeichen), beinhalten mit dem erzählten Erzählen eine weitere diegetische Ebene und das Erscheinen des ›Wesens‹ wird bewusst räumlich getrennt und mit spärlicher Beleuchtung geradezu theatral inszeniert (vgl. DK 201f.).[40] Zudem wird die Frage nach der Zuverlässigkeit visueller Wahrnehmung angedeutet, indem van der Qualen sich davor über die Augen streicht (vgl. DK 202).

Der zweite Fall (alle Ereignisse sind real, das ›Wesen‹ potenziell wunderbar) und der dritte Fall (die Geschehnisse um den Kleiderschrank sind ein Wunschtraum) lassen sich mithilfe der Phantastiktheorie näher untersuchen. Hierbei kann neben dem Traumstatus einzelner Aspekte auch explizit nach der Existenz des Wunderbaren gefragt werden. Im Rah-

36 Baßler: Literarische und kulturelle Intertextualität, S. 24.
37 Ebd., S. 21.
38 Vgl. ebd., S. 21–23.
39 Vgl. ebd., S. 24f.
40 Vgl. auch Bergmann: Poetik der Unbestimmtheit, S. 90–92.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

men seiner *Theorie der phantastischen Literatur*, die auf einem minimalistischen Verständnis des Begriffs in der Nachfolge Tzvetan Todorovs beruht, unterscheidet Uwe Durst ›reguläre‹ bzw. ›Realismus-kompatible Realitätssysteme‹ und ›wunderbare Realitätssysteme‹ innerhalb von Texten. Diese bilden das Spektrum möglicher Realitätssysteme ab. Genau dazwischen befindet sich das ›Nichtsystem‹, welches dem Phantastischen entspricht[41] und damit die vorhandene Binarität um eine dritte Kategorie ergänzt.

Ein mögliches wunderbares Ereignis innerhalb eines Textes, das für die Bestimmung des Realitätssystems entscheidend sein kann, muss explizit oder implizit markiert werden[42] und beruht in Dursts Verständnis auf einer ›Sequenzlücke‹.[43] Um ein ›Nichtsystem‹, also Phantastik, herzustellen, ist die Erzählinstanz entscheidend. Diese muss ›destabilisiert‹ sein, was sowohl auf der Mikroebene durch sprachliche ›Modalisationen‹, Kennzeichen der Ungewissheit, und ungewöhnliches sprachliches Verhalten wie »grammatische Zerrüttung«[44] als auch auf der Makroebene durch entgegengesetzte Perspektiven (verschiedener Figuren) auf ein potenziell wunderbares Ereignis geschehen kann.[45]

Es besteht die Möglichkeit, speziell das plötzliche Auftauchen des ›Wesens‹ in Albrecht van der Qualens Kleiderschrank als wunderbar zu lesen. Den ›regulären‹ Gegenpart bildet die Erklärung als Traum/Halluzination bzw. Traumebene, was zugleich den brisanten Inhalt entkräften würde. Die ›Realismus-kompatible‹ Seite wird auch dadurch bestärkt, dass die Hauptfigur bei der Inspektion des zudem ideal in die »Türnische« (DK 199) passenden Kleiderschrankes bemerkt, »daß dieses solide Möbel gar keine Rückwand besaß, sondern hinten durch einen grauen Stoff, hartes gewöhnliches Rupfenzeug abgeschlossen war, das mit Nägeln und Reisstiften an den vier Ecken befestigt war« (DK 200), also eine reale Person ihn rückseitig betreten könnte.

Nach der ›Erscheinung‹ des ›Wesens‹ werden die Leser:innen an dieses Detail erinnert: »[E]r sah auch, daß dort unten in der rechten Ecke das graue Rupfenzeug vom Schranke gelöst war …« (DK 202) – jedoch erst, nachdem van der Qualen über seine Augen gestrichen hat. Durch diese

41 Vgl. Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 103.
42 Vgl. ebd., S. 120f. unter Verwendung von Marianne Wünschs Konzept des ›Klassifikators der Realitätsinkompatibilität‹.
43 Vgl. ebd., S. 239–264 in Anlehnung an Roland Barthes' Modell der Sequenzanalyse.
44 Ebd., S. 191, vgl. ebd., S. 189–191 mit Thomas Wörtche.
45 Vgl. ebd., S. 191–194.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Markierung der Wahrnehmung in Verbindung mit den vielfachen Ellipsen (vgl. ebd.) sowie der eingeschränkten Erzählperspektive des angetrunkenen Mannes (vgl. DK 200f.) ist der Status des »Märchenmädchens«[46] fraglich und erscheint phantastisch.

Die Schlusswendung stellt über das Geschehen insgesamt Phantastik her, sie »eröffnet die Möglichkeit einer mehrfachen Lektüre: (1) einer realistischen Lektüre, die im Phantastischen mündet, und (2) einer Lektüre als Traumzustand, der zufolge sich van der Qualen die ganze Zeit im Coupé befand«.[47] Doch gerade die Natur des Schlusstwists im *Kleiderschrank* mit dem ironischen Eingriff der heterodiegetischen Erzählinstanz kompliziert eine eindeutige Zuordnung des Phantastischen.

Durst zufolge ist es nämlich so, dass die für das Entstehen von Phantastik erforderliche Destabilisierung bei einer allwissenden Erzählinstanz nicht möglich und vielmehr eine Ich- oder eingeschränkte Dritte-Person-Perspektive erforderlich sei:[48] »Wo aus der Perspektive Gottes gesprochen wird, gibt es keine Zweifel«.[49] Allerdings ist – wie zuvor erwähnt – zu bemerken, dass ansonsten weitgehend interne Fokalisierung und damit eine eingeschränkte Perspektive im Text vorherrscht. Van der Qualen ist zudem immanent durch »Schläfrigkeit, seinen Alkoholgenuss sowie seinen möglichen Fieberwahn destabilisiert«,[50] wodurch zumindest die durch seine eingeschränkte Wahrnehmung vermittelte Evaluation der Geschehnisse um das ›Wesen‹ verunklart wird.

In jedem Fall ist diese ›rückwirkende‹ und vergleichsweise wenige Traumhinweise beinhaltende[51] Art der Herstellung von Unschlüssigkeit in der Literatur dieser Zeit eher ungewöhnlich. Allerdings erschien wenige Jahre zuvor Ambrose Bierces für unzuverlässiges Erzählen wegweisender Text *An Occurence at Owl Creek Bridge* (1890). Matthias Brütsch hat sich mit der Medienspezifik unzuverlässigen Erzählens auseinandergesetzt und herausgefunden, dass diese – auch im *Kleiderschrank* angewandte –

46 Reed: Der Kleiderschrank, S. 94.
47 Baßler: Literarische und kulturelle Intertextualität, S. 26.
48 Vgl. Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 198.
49 Ebd., S. 189. Vgl. dagegen Kreuzer: Traum und Erzählen, S. 392.
50 Kreuzer: Traum und Erzählen, S. 396.
51 Vgl. auch ebd., S. 407.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Form mit überraschendem Schlusstwist eher filmtypisch ist –[52] sie ist zudem jünger.[53]

Der Kleiderschrank ist nicht nur an der Schwelle zum neuen Jahrhundert entstanden, die innovative und ungewöhnlich wirkende Umsetzung des Traums (im Traum) als Erklärungsmöglichkeit scheint auch eine Übergangsstellung einzunehmen, die im 19. Jahrhundert vorbereitet wurde und im 20. Jahrhundert fortgeführt wird. So nutzt beispielsweise E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung *Der Magnetiseur* (1814) schon die Darstellung eines möglicherweise falschen Erwachens zur Verunklarung des Realitätsstatus,[54] eine Technik, die Edgar Allan Poe potenziert in *A Tale of the Ragged Mountains* (1844)[55] ausgestaltet. Im Bereich der Erzählungen mit (Traum-)Twist und phantastischer Unschlüssigkeit bietet sich Leo Perutz' Roman *Sankt Petri-Schnee* (1933) zum Vergleich an. Hier bildet – neben umfassender Ungewissheit über viele Ereignisse – u.a. der *Ein*stieg in einen Zug eine mögliche ›Grenzstelle‹.[56]

Schließlich weist *Der Kleiderschrank* in mehrerer Hinsicht auf Manns großen Roman *Der Zauberberg* voraus: Dort wird der ebenfalls nicht gesunde Hans Castorp von einem Zug »über alle Berge« (DK 203) getragen, und der Roman endet mit einem Verweis der gleichfalls ironischen Erzählinstanz auf Traumhaftigkeit: »Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum?«[57] Die verschwimmende Zeitwahrnehmung ist ein

52 Matthias Brütsch: Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung. Wie sich das unzuverlässige Erzählen von der Literatur- in die Filmwissenschaft verschob, in: Kunsttexte (2011), H. 1, S. 1–15, DOI: 10.48633/ksttx.2011.1.87973; hier: vgl. S. 2f., 5.

53 Ludwig Tiecks *Die Freunde* (1797) mit einem Traum(-im-Traum)-Twist ist eine noch frühere Ausnahme. Ludwig Tieck: Die Freunde, in: Marianne Thalmann (Hrsg.): Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden nach dem Text der Schriften von 1828–1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Bd. I: Frühe Erzählungen und Romane, Darmstadt 1963, S. 59–72; hier: vgl. S. 71.

54 E.T.A. Hoffmann: Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit, in: Hartmut Steinecke/Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sieben Bänden. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814: Text und Kommentar, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 178–225; hier: vgl. S. 184f.

55 Edgar Allan Poe: A Tale of the Ragged Mountains, in: Thomas Ollive Mabbott/Eleanor D. Kewer/Maureen C. Mabbott (Hrsg.): The Collected Works of Edgar Allan Poe. Vol. III: Tales and Sketches 1843–1849, Cambridge (MA) et al. 1978, S. 935–953, www.eapoe.org/works/mabbott/tom3t009.htm (10.12.2022); hier: vgl. S. 943–949.

56 Leo Perutz: Sankt Petri-Schnee, München 1994; hier: vgl. S. 36. Vgl. dazu Neis: ›A dream within a dream within a dream …‹?, S. 266–295.

57 Thomas Mann: Der Zauberberg. Roman, in der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe (Bd. 5.1), 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2015; hier: S. 1080. Vgl. ebd.,

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

wichtiges Thema des Textes, ebenso wird die an Castorps Jugendfreund erinnernde Clawdia Chauchat geschlechtlich ambivalentisiert.

5 Fazit

Im *Kleiderschrank* existiert Nicht-Binarität auf verschiedenen Ebenen. Dazu zählen bewusst ungewisse Zeitbestimmungen, die räumliche Orientierung, Mehrdeutigkeit geschlechtlicher Zuschreibungen, Unschlüssigkeit über Realitätsstatus und -ordnung sowie phantastische Ambivalenz. Allerdings sind dabei Unterschiede in der Ausformung zu betrachten: Während hinsichtlich phantastischer Ambivalenz die Ordnung zweier Gegensätze (›Realismus‹ und ›Wunderbares‹) zugunsten einer dritten, wenngleich ambivalenten, Entität aufgehoben wird, sind in den Kategorien der Zeit und des Ortes, der Ausdehnung des Traums (im Traum) sowie speziell der geschlechtlichen Identität keine eindeutigen Kategorisierungen mehr möglich.

Weiterhin variiert die narrative Vermittlung der Nicht-Binarität, ist jedoch stets durch das Verschwimmen von Perspektiven der Erzählinstanz und des Protagonisten geprägt. Gerade beim Traumstatus tritt die heterodiegetische Instanz in den Vordergrund, wendet sich gar an die Leser:innen und scheint die Deutungshoheit zu übernehmen, während geschlechtliche und sexuelle Darstellungen eher der Figurenperspektive angepasst sind. Hier sind die Leser:innen noch mehr auf ihre eigenen Interpretationen zurückgeworfen, was ermöglicht, persönliche und kulturelle Zuschreibungen zu reflektieren. Nicht-Binarität bestimmt das Erzählen in *histoire* wie *discours* und verstärkt so den Eindruck einer Veränderung der bestehenden Zeichenordnung, was als kennzeichnend modern gelten kann.

Literaturverzeichnis

Baßler, Moritz: Literarische und kulturelle Intertextualität in Thomas Manns *Der Kleiderschrank*, in: Honold, Alexander/Werber, Niels (Hrsg.): Deconstructing Thomas Mann, Heidelberg 2012, S. 15–27.

S. 934–950 den mehrstufigen ›Schneetraum‹ mit falschem/ungewissem Erwachen sowie verwirrtem Zeitempfinden.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Bergmann, Franziska: Poetik der Unbestimmtheit. Eine queer-theoretische Lektüre von Thomas Manns Erzählung *Der Kleiderschrank. Eine Geschichte voller Rätsel*, in: Börnchen, Stefan/Mein, Georg/Schmidt, Gary D. (Hrsg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, Paderborn 2012, S. 81–93.

Brütsch, Matthias: Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung. Wie sich das unzuverlässige Erzählen von der Literatur- in die Filmwissenschaft verschob, in: Kunsttexte (2011), H. 1, S. 1–15, DOI: 10.48633/ksttx.2011.1.87973.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, 22. Aufl., Frankfurt a.M. 2021.

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur, 2. Aufl.; aktualis., korr. u. erw. Neuausg., Berlin 2010.

Engel, Manfred: Towards a Poetics of Dream Narration (with Examples by Homer, Aelius Aristides, Jean Paul, Heine and Trakl), in: Dieterle, Bernard/Engel, Manfred (Hrsg.): Writing the Dream/Écrire le rêve, Würzburg 2017, S. 19–44.

Green, Celia/McCreery, Charles: Lucid Dreaming. The Paradox of Consciousness During Sleep, London et al. 1994.

Hoffmann, E.T.A.: Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit, in: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard/Segebrecht, Wulf (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sieben Bänden. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814: Text und Kommentar, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 178–225.

Kreuzer, Stefanie: Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst, Paderborn 2014, DOI: 10.30965/9783846756737.

Lieb, Claudia/Meteling, Arno: E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan*, in: E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003), S. 34–59.

Mann, Thomas: Der Kleiderschrank, in: Reed, Terence J. (Hrsg.): Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893–1912, in der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe (Bd. 2.1), 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2014, S. 193–203. [Sigle DK]

Mann, Thomas: Der Zauberberg. Roman, in der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe (Bd. 5.1), 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2015.

Neis, Kathrin: ›A dream within a dream within a dream …‹? Formen, Funktionen und komparatistische Analysen von Traum-im-Traum-Strukturen, Paderborn 2024, DOI: 10.30965/9783846768228.

Perutz, Leo: Sankt Petri-Schnee, München 1994.

Poe, Edgar Allan: A Tale of the Ragged Mountains, in: Mabbott, Thomas Ollive/Kewer, Eleanor D./Mabbott, Maureen C. (Hrsg.): The Collected Works of Edgar Allan Poe. Vol. III: Tales and Sketches 1843–1849, Cambridge (MA) et al. 1978, S. 935–953, www.eapoe.org/works/mabbott/tom3t009.htm (10.12.2022).

Reed, Terence J.: [Kommentar zu] Der Kleiderschrank, in: Ders. (Hrsg.): Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893–1912, in der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe (Bd. 2.2), Frankfurt a.M. 2004, S. 89–95.

Strank, Willem: Twist Ending, in: Lexikon der Filmbegriffe, 10.03.2022, https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:twistending-8845 (25.11.2024).

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Tieck, Ludwig: Die Freunde, in: Thalmann, Marianne (Hrsg.): Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden nach dem Text der Schriften von 1828–1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Bd. I: Frühe Erzählungen und Romane, Darmstadt 1963, S. 59–72.

Wiegmann, Hermann: Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien, Bielefeld 1992.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Daniel M. Feige

Dialektik der Non-Binarität

Ausgangspunkt des vorliegenden Bandes ist die Diagnose, dass eine Reihe binärer Unterscheidungen, die in unserem Denken und Handeln, aber auch in wissenschaftlichen Selbstverständigungsprozessen eine Rolle spielen, im Kontext aktueller kulturwissenschaftlicher Beiträge in zweierlei Weise unterlaufen werden: Entweder in dem Sinne, dass etwas, was nach einer zweistelligen Disjunktion aussieht, vielfältige unsaubere Übergänge und Zwischenstufen kennt. Oder in dem Sinne, dass eine in dieser Disjunktion angegebene Alternative in bestimmten Kontexten in ihrer Relevanz suspendiert wird. Letzteres ist offenkundig im Kontext gendertheoretischer oder rassismuskritischer Perspektiven ein veritables Verfahren.

Ich möchte gleichwohl mit den folgenden Überlegungen fragen, in welcher Weise der Begriff der ›Non-Binarität‹ das theoretische wie emanzipatorische Versprechen einzulösen vermag, das er nahelegt. Ich werde mit Blick auf zwei paradigmatische Diskussionsfelder – nämlich die gendertheoretische Kritik der Kategorien ›Mann‹ und ›Frau‹ und die aus dem Kontext der Wissenschaftsforschung lancierte Kritik der Unterscheidung von ›Natur‹ und ›Kultur‹ – zeigen, dass die Kritik hier nicht allein die Unterscheidungen voraussetzt, die sie zu verabschieden trachtet, sondern dass es Gründe gibt, warum wir ohne sie als *Unterscheidungen* auch nicht auskommen. Meine Diagnose wird somit lauten, dass wir den Begriff der ›Non-Binarität‹ nur dann als kritische (und/oder epistemische) Ressource ansetzen können, wenn wir ihn ausgehend von einer dialektischen Logik denken. Dazu gehe ich in drei Schritten vor. Ich beginne im ersten Teil mit kurzen Bemerkungen zur logischen Grammatik des Begriffs der ›Non-Binarität‹. Daraufhin exemplifiziere ich diese Überlegungen im zweiten Teil an der gendertheoretischen Kritik der Kategorien ›Mann‹ und ›Frau‹ (hier sind meine Bezugspunkte die Theorien Sally Haslangers und Judith Butlers) und im dritten Teil anhand der aus der Wissenschaftsforschung bekannten Kritik an der Unterscheidung von ›Natur‹ und ›Kultur‹ (hier beziehe ich mich auf Bruno Latour und John McDowell). Ich werde dafür argumentieren, dass wir über binäre Oppositionspaare auch in den Feldern, wo sie politisch und sozial umstritten sind, nicht hinauskommen,

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

dass wir sie aber in einer dialektischen Weise explizieren können, so dass sie nicht notwendigerweise emanzipatorischen Anliegen im Wege stehen.

I. Vorbemerkungen zur logischen Grammatik von ›Non-Binarität‹

Einleitend hatte ich zwischen dem Vorschlag, den Gebrauch bestimmter Unterscheidungen in bestimmten Kontexten kritisch zu hinterfragen, und der These, dass etwas mit Unterscheidungen schlechthin nicht stimmen könnte, unterschieden. Der erste Fall ist unproblematisch: Wer bei einem Bild mit einer weißen Person und einer BPoC Person die Hautfarbe zum Unterscheidungskriterium wählt, nimmt nicht etwa das ›natürlichste‹ oder ›naheliegendste‹ Kriterium (im Kontrast etwa zu Körpergröße, wenn es um die Beurteilung von Baseballer:innen geht, Muskelkraft bei Bodybuilder:innen oder Anzahl der Fachaufsätze, wenn es um Wissenschaftler:innen geht), sondern drückt damit in vielen Fällen einen verkappten Rassismus unfreiwillig aus. Der Gedanke, dass mit Unterscheidungen, die disjunktiv sind (d.i. durch ein logisches ›oder‹ gekennzeichnet und hier so gemeint, dass sie zweistellig sind), etwas Grundsätzliches nicht stimmt, ist in vielen Fällen hingegen nicht einfach zu verstehen.

Zunächst ist festzuhalten: Mit Unterscheidungen selbst gibt es nicht grundsätzlich ein Problem; Musikstücke sind keine Huftiere und man tut beiden keine Gewalt an, indem man sie voneinander unterscheidet. Es mag zwar sein (wie Theodor W. Adorno geltend gemacht hat[1]), dass Allgemeinbegriffe wie diese Ungleiches gleichsetzen – aber wir haben (wie sich mit Albrecht Wellmer sagen ließe[2]) durchaus Möglichkeiten in unserem Sprachgebrauch selbst, auch das Besondere zu adressieren (in komplizierten Fällen wie Farbprädikaten oder Geschmacksprädikaten unter anderem in Form deiktischer Ausdrücke[3]). Das schließt natürlich keineswegs aus, dass Begriffe und Unterscheidungen in bestimmten Kontexten auch problematisch verwendet werden können.

---

1 Vgl. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik, Frankfurt a.M. 1966, Einleitung und auch schon Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 1969, S. 9ff.

2 Vgl. Albrecht Wellmer: Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: Ders.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt a.M. 1985, S. 9–47.

3 Vgl. dazu John McDowell: Mind and World, Cambridge (MA) 1996, Lecture III.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Die Kritik, die mit dem Begriff der Non-Binarität verbunden ist, adressiert aber, wenn ich sie richtig verstehe, Unterscheidungen, die eben disjunktiv zweistellig einen Begriff definieren und nicht Unterscheidungen schlechthin: Ein Mensch ist *entweder* ein Mann *oder* eine Frau, ein Mensch ist *entweder* Produkt der Natur *oder* der Kultur. Diese Kritik kann selbst wiederum mindestens auf zwei Weisen verstanden werden: Sie kann einerseits so gemeint sein, dass beide Seiten einer Unterscheidung keine strikte Unterscheidung adressieren, sondern eher einen Möglichkeitsraum mit potentiell unendlich differenzierten Variablen abstecken. Oder sie kann so gemeint sein, dass sie als Unterscheidung etwas ausschließt, dem sie Rechnung tragen müsste.

Der erste Weg scheint mir wenig aussichtsreich zu sein: Wer behauptet, die Begriffe ›Mann‹ und ›Frau‹ seien gewissermaßen äußere Pfeiler auf einem kontinuierlichen Feld, geht einer topologischen Metapher auf den Leim. Unstrittig ist, dass es geschlechtliche Identitäten gibt, die weder eindeutig als ›Mann‹ oder ›Frau‹ verortet werden können – aber das heißt nicht, dass sie an einer bestimmten Stelle in einem kontinuierlichen Feld verortet sind (hier landet man schnell bei einer Theorie geschlechtlicher Identität, die ich als ›Facebook-Drop-Down-Menü-Theorie‹ bezeichnen würde). Vor allem aber ist noch die Kritik an den Begriffen im Rahmen dieses ›Pfeilermodells‹ von Oppositionen verstanden als disjunktive Unterscheidungen auf die beiden Eckpunkte angewiesen. Es mag dann zwar sein, dass man sich für diese Eckpunkte in der Theorie weniger interessiert – aber damit werden sie stillschweigend dennoch weiterhin gesetzt. Oder es werden andere gesetzt: Man kann natürlich anstatt von unendlich differenzierten Variablen auch von einem kontinuierlichen Feld mit endlichen Variablen ausgehen. Aber hier wird vollends deutlich, was auch für die erste Variante gilt: Die Opposition bleibt intakt, es werden hier schlichtweg zusätzlich disjunktive Glieder in die Kette eingeführt (so dass sie nicht mehr zweistellig, sondern n-stellig wird). Letztlich drohen Begriffe in diesem Modell zu Versuchen zu werden, in einem empirischen Feld selbst wiederum empirische Markierungen zu setzen. Eine solche Auffassung ist nicht länger eine Auffassung von Begriffen als Begriffe, da sie die konstitutive Rolle begrifflicher Unterscheidungen herunterspielt (bzw. sie aus der Sichtlinie verschiebt): Begriffe sind keine austauschbaren empirischen Mittel zur Einteilung empirischer Mannigfaltigkeiten, sondern sie sind die Form, im Rahmen derer sich dem Menschen überhaupt etwas *als* etwas zeigen kann (und sie sind mit Blick auf andere Formen der Symbolisation, wie pikturale, musikalische oder gestische, Bedingung der

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Möglichkeit auch solcher Symbolisationen).[4] Aussichtsreicher gegenüber dem Versuch, weitere Elemente in ein System binärer Oppositionen einzutragen, scheint mir der Versuch zu sein, es daraufhin zu befragen, was es konstitutiv ausschließen muss.

Ein solches Vorgehen kann sich auf die Tradition der Negativen Dialektik Adornos ebenso berufen wie auf die Tradition der Dekonstruktion Jacques Derridas[5]. Derrida sucht das in unseren Unterscheidungen auf, was Bedingung der Möglichkeit dieser Unterscheidungen ist und dennoch in ihnen selbst nicht etwa als eine Seite der Unterscheidung auftauchen kann; ich werde im Folgenden noch auf ein Beispiel zu sprechen kommen. Sein leitender Gedanke lautet dabei, dass diese Bedingung das Ungedachte der Unterscheidung ist und sie zugleich ermöglicht (durch ihren Ausschluss wird sie erst als Unterscheidung konstituiert) wie verunmöglicht (im Sinne der Möglichkeit einer kohärenten Ausbuchstabierung und systematischen Verteidigung dieser Unterscheidung). Dazu hat er den Begriff des ›Supplements‹ geprägt; es meint die scheinbar unwesentliche Zutat, die man schnell versucht, systematisch beiseite zu wischen, die sich aber in ihrer Gefährdung der Unterscheidung selbst als für diese wesentlich zeigt. Allerdings droht Derridas Position meiner Auffassung nach von einem Problem heimgesucht zu werden, dass Žižek in seinen Hegellektüren anhand des Schlagworts des ›Mobilismus‹ kritisiert hat:[6] Eine ›mobilistische‹ Position pocht auf die andauernde Veränderung unserer Selbst- und Weltverhältnisse, kann sie aber in ihrer historischen Spezifik (und das heißt für Žižek wie Hegel: in der Tatsache, dass es Ereignisse gibt, die rückblickend das Feld von vorangehenden Ereignissen restrukturieren)[7] nicht denken. Adorno trägt für meine Begriffe klarer der historischen Grammatik von Unterscheidungen Rechnung als Derrida (der sie im Sinne eines gewissermaßen transzendentalen Zeichengeschehens überspringt). Was Kunst ist, ist nicht dasselbe wie Unterhaltung, so wenig wie es ausschließlich Ausdruck klassistischen Unterscheidungsbegehrens ist.[8] Aber es ist doch von seinem Anderen, einer entfremdeten gesellschaftli-

4 Vgl. dazu ebd., Lecture I.

5 Vgl. v.a. Jacques Derrida: Grammatologie, Frankfurt a.M. 1983.

6 Vgl. Slavoj Žižek: Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism, London 2012, S. 199f.

7 Vgl. dazu Daniel M. Feige: Retroaktive Teleologie. Zur Aktualität geschichtsphilosophischen Denkens, in: Zeitschrift für Kulturphilosophie 2 (2018), S. 347–361.

8 Vgl. als schlagende Kritik letzterer These (anhand des Beispiels von Pierre Bourdieus entsprechender Kritik): Martin Seel: Dialektik des Erhabenen. Kommentare zur

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

chen Realität ebenso wie von unumwunden funktionalen Beschreibungen affiziert, gegenüber denen es sich qua seiner Organisation im Sinne eines geformten Materials oder einer materialen Form verwahrt.[9] Affiziert ist es von diesen als aber jeweils sein Anderes; wer verstehen will, was Kunst ist, muss, ohne die Kunst damit wegzuerklären, doch mit einem Auge, einer Hand und einem Ohr immer bei dem sein, was gerade keine Kunst ist.

Dieses Motiv negativer Dialektik möchte ich im Folgenden anhand von zwei Bereichen konkretisieren, die meinem Eindruck nach paradigmatisch für Diskussionen um Non-Binarität sind: Die gendertheoretische Kritik der Kategorien ›Mann‹ und ›Frau‹ und die aus der Wissenschaftsforschung bekannte Zurückweisung des Unterschieds von ›Natur‹ und ›Kultur‹.

II. Transidentität als Bedingung der Möglichkeit des Geschlechtsunterschiedes

Sally Haslanger steht als eine zentrale Figur einer analytischen feministischen Kritik in der Philosophie für das Vorhaben,[10] unsere eingespielten Praxiszusammenhänge im Namen machtkritischer Perspektiven ausgehend von weitreichenden theoretischen Festlegungen zu hinterfragen. Dazu hat sie in einem einflussreichen Aufsatz zwischen begrifflichen, deskriptiven und analytischen (später von ihr ›ameliorativ‹ genannten) Arten, Begriffe zu erläutern, unterschieden.[11] Während Ersteres eine Aufklärung des Sinns unserer Begriffe im Lichte unserer faktischen Verwendungen meint und Zweiteres auf die Extension eines Begriffs durch eine quasi-empirische Beschreibung zielt, ist das ameliorative Projekt der Frage verpflichtet, welche Rolle ein Begriff im Rahmen unserer Praxis idealerweise spielen sollte. Ihr Vorschlag ist im Kontext jüngerer Debatten deshalb als ›conceptual engineering‹ erläutert worden.[12] Und dass diese Frage berechtigt ist, zeigt sich gerade an Genderkategorien; wer hier *nur* auf un-

---

»ästhetischen Barbarei heute«, in: Ders.: Adornos Philosophie der Kontemplation, Frankfurt a.M. 2003, S. 117–155, hier S. 136ff.

9 Vgl. für diese Perspektive insgesamt Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1973.

10 Vgl. dazu die jüngst bei Suhrkamp übersetzte Auswahl ihrer Texte mit Sally Haslanger: Der Wirklichkeit widerstehen. Soziale Konstruktion und Sozialkritik, Berlin 2021.

11 Vgl. Sally Haslanger: Gender und Race: (Was) Sind sie? (Was) Sollen sie sein?, in: Dies.: Der Wirklichkeit widerstehen, S. 64–105, hier S. 67ff.

12 Vgl. dazu einführend auch Hermann Capellen: Fixing Language. An Essay on Conceptual Engineering, Oxford 2018.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

sere Verwendungsweisen schaut, schreibt wahrscheinlich problematische politische und soziale Hierarchisierungen und Ausschlüsse fort.

Allerdings scheint mir ihr Vorschlag für ein Re-engineering der Kategorien von ›race‹ und ›gender‹ deshalb problematisch zu sein, weil es mit einer bestimmten und dabei kontroversen Variante eines Sozialkonstruktivismus einhergeht. Haslanger hat diese Position explizit entfaltet und überzeugend an ihr ist,[13] dass ihr Konstruktivismus keineswegs mit einem Realismus inkompatibel ist: Nicht nur greifen unsere geteilten Praktiken in ihren Unterscheidungen auch Dimensionen einer physikalisch beschreibbaren Realität in unterschiedlicher Weise auf, sondern vor allem folgt aus der Tatsache, dass sie anders sein könnten, dass sie also nicht in der Struktur der Wirklichkeit unabhängig von einer menschlichen Perspektive historisch gewachsener Praktiken verständlich zu machen sind, keineswegs, dass sie in ihren (sozialen, politischen, kausalen, ökologischen) Auswirkungen nicht durchaus real sind. Gerade mit Blick auf Genderkategorien scheint mir diese These aber zu schwach zu sein; wie mit Blick auf andere Kategorien, die zentral für unser Selbst- und Weltverhältnis sind, sollten wir sie gerade so ›re-engineeren‹, dass in ihnen das denkbar wird, was nicht *allein* Produkt sozialer Aushandlungsprozesse ist. Vollkommen richtig ist die Würdigung der sozialen und historischen Dimensionen der in Frage stehenden Gegenstandsbereiche, so dass das, was nicht Produkt solcher Aushandlungsprozesse ist, keineswegs naturalisiert werden darf (im Sinne eines erstnatürlichen biologischen Naturalismus).[14] Aus der Tatsache, dass man eine Gebärmutter hat, folgt weder, dass man sich einer ›weiblichen‹ geschlechtlichen Identität zugehörig fühlen muss, noch lässt sich dadurch rechtfertigen, dass man weniger Lohn für die Arbeit erhält oder nicht wählen gehen darf. Was in Haslangers Bild eines (in letzter Konsequenz: aktivistischen) ›re-engineerings‹ von Genderkategorien fehlt, ist für meine Begriffe aber jede Art von Reibung und Widerständigkeit (wenn Geschlechterkategorien in vulgärer Weise sozial konstruiert wären, würde man nicht verstehen, warum bei Transsexuellen mitunter ihre sexuelle Identität gegen harte Widerstände artikuliert und durchgerungen wird). Sie kann allein eine soziale Grammatik binärer Unterscheidungen offenlegen, zu Recht danach fragen, welche Rolle die-

13 Vgl. Sally Haslanger: Ontologie und soziale Konstruktion, in: Dies.: Der Wirklichkeit widerstehen, S. 17–63.

14 Vgl. dazu weitergehend Daniel M. Feige: Die Natur des Menschen. Eine dialektische Anthropologie, Berlin 2021, Kapitel 1.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

se Unterscheidungen in politischen und sozialen Aushandlungsprozessen spielen sollten, aber nicht die Dimension denken, dass sich in diesen Unterscheidungen etwas ›Reales‹ (im Sinne psychoanalytischer und nicht biologischer Theorien) artikuliert.

Zumindest in diesem Punkt scheint mir Judith Butlers bekannte Theorie performativer Geschlechtsidentität weiterführender zu sein. Butler hat bekanntermaßen gegenüber dem klassischen Feminismus eingewandt, dass die Berufung auf ein einheitliches weibliches Geschlecht letztlich das reproduziert, was es kritisiert. So wie das Patriarchat die Frau zu einem unvollkommenen Mann erklärt hat, hat der klassische Feminismus Transsexuelle, aber auch Crossdresser zu unvollkommenen Frauen (oder Männern) erklärt. Demgegenüber lautet Butlers ebenso umstrittene wie weiterführende These, dass die »Travestie […] die charakteristischen Gesten auf die Bühne [bringt], durch die Geschlechtsidentität selbst gestiftet wird«.[15] Denn die Tatsache, dass man etwas parodieren, überzeichnen und imitieren kann, erweist sich nicht – nach Derrida – als unwesentliche Zutat zu dem, was hier parodiert, überzeichnet oder imitiert wird, sondern ist Bedingung der Möglichkeit der vermeintlich von solchen Zitationspraktiken unberührten ›Originals‹.[16]

Was Butlers These von derjenigen Haslangers nachdrücklich trennt, ist zweierlei: Erstens behauptet sie (unter Rückgriff auf Motive vor allem Jacques Lacans[17]), dass diese Dynamik nicht erläutert werden kann, außer im Rahmen der Unterscheidung von ›Mann‹ und ›Frau‹. Die Unterscheidung von ›Mann‹ und ›Frau‹ ist damit keine *nur* sozial und/oder historisch kontingente Kategorie; sie ist Bedingung der Möglichkeit, entsprechende Zuschreibungen zu überschreiten. ›Trans‹ kann es nur geben, insofern es die Unterscheidung zwischen ›Mann‹ und ›Frau‹ gibt (die aber eben nicht positiv bestimmt oder gar biologisch grundiert wird). Zweitens ist für sie gerade der Körper der Ort, wo sich ›das Reale‹ zeigt:[18] Unsere Körper sind immer schon diskursiv geformt durch Zuschreibungen, Selbstbilder usf., aber sie gehen nicht in dieser Formung auf. Ein solches Denken des Körpers bei Butler kann deshalb auch in die Tradition negativer Dialektik

15 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991, S. 9.

16 Vgl. dazu Jacques Derrida: Signatur, Ereignis, Kontext, in: Ders.: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 325–351.

17 Vgl. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Zweiter Teil.

18 Vgl. dazu insgesamt Judith Butler: Körper von Gewicht, Frankfurt a.M. 1997.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

eingerückt werden:[19] Wenn die Materialität des Körpers von Butler als im Laufe der Zeit sich stabilisierender Prozess der Materialisierung begriffen wird, so ist damit weniger einem vulgären Sozialkonstruktivismus das Wort geredet, als vielmehr die These entwickelt, dass der Körper durch sein Anderes, durch ein konstitutives Außen, mit-konstituiert ist, wie die Tatsache, dass der Körper sich niemals ganz den diskursiven Normen fügt. Zwischenzonen und Zwischenfälle erweisen sich so, was Geschlechterkategorien angeht, als wesentlich für die scheinbar von ihnen unbeleckten ›normalen‹ Phänomene.

III. Zweite Natur als Kultur

In einem bekannten Aufsatz aus *Die Schrift und die Differenz* hat Derrida Fragen der Geschlechtsidentität mit Fragen des Unterschieds von Natur und Kultur im Rahmen einer immanenten Kritik der entsprechenden Unterscheidung bei Claude Levi-Strauss diskutiert.[20] Während ›Natur‹ hier Universalität meint, meint ›Kultur‹ Partikularität. Das Ungedachte dieser Unterscheidung ist, wie Derrida geltend macht, das Inzestverbot: Es ist gleichermaßen universell zu finden und doch klarerweise in partikularen Kontexten kodiert und etabliert.

Allerdings ist die Unterscheidung von ›Natur‹ als Universalität und ›Kultur‹ als Partikularität bei Lichte besehen alles andere als zwingend, denn sie beruht auf einer tieferliegenden Unterscheidung: Der Unterscheidung zwischen einer Natur als Forschungsgegenstand der Naturwissenschaften auf der einen Seite und auf der anderen Seite unserer selbst als geistiger Wesen, die nicht allein in ›die Natur‹ eingreifen und sie transformieren, sondern selbst durch eine andere Natur gegenüber der naturwissenschaftlich beschreibbaren Natur charakterisiert sind. Im Gefolge der Aufklärung ist das, was ›Natur‹ ist, mit Max Horkheimer und

19 Christoph Türckes Kritik an einer Gendertheorie, die in Begriffen der universellen Machbarkeit zu erläutern ist, ist berechtigt. Sie übersieht allerdings, dass die Gendertheorie in ihren ambitionierteren Varianten (etwa bei Butler) gerade das einzuklagen versucht, was nicht aufgeht in Machbarkeiten. Vgl. Christoph Türcke: Natur und Gender. Kritik eines Machbarkeitswahns, München 2021.

20 Vgl. Jacques Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: Ders.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a.M. 1976, S. 422–442, hier S. 428.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Adorno gesagt, das,[21] was vor den Richterstuhl der Vernunft gezerrt berechenbar geworden ist – aber auch wenn es unsere Theorien sind, die sie beschreiben, ist das, was sie theoretisieren, doch nicht gleichermaßen von uns hervorgebracht wie die Theorie. Der Gedanke, dass es Atome oder Gene nicht schon in der Antike gegeben hat, auch wenn in dieser Zeit niemand auf die Idee kommen konnte, die physikalische und lebendige Wirklichkeit als aus diesen bestehend zu sehen (das gilt selbst für Demokrit, der nicht den Begriff des Atoms im neuzeitlichen Sinne hatte; den Beginn der Atomphysik bei Demokrit anzusetzen, hat etwas von Geschichtsklitterung)[22], ist ausgesprochen erläuterungsbedürftig; er droht auf einen vulgären Sozialkonstruktivismus hinauszulaufen. Während Atome wie Gene als Gegenstände der Beschreibung der unbelebten bzw. belebten Natur nicht selbst vom Menschen hervorgebracht werden, sind geistige Phänomene hingegen solche, die nicht auf das, was die Naturwissenschaften beschreiben, reduziert werden können (nicht zuletzt, da die naturwissenschaftliche Forschung selbst in diesem Sinne ein geistiges Phänomen ist)[23]. Mit Wilfried Sellars bietet es sich an, hier zwischen dem ›Reich der Gesetze‹ (Realm of Law) und dem ›Raum der Gründe‹ (Space of Reason) zu unterscheiden:[24] Ersteres meint Beschreibungen der Wirklichkeit, die Kausalbeschreibungen der Wirklichkeit geben, Letzteres meint Beschreibungen, die danach fragen, warum es aus der Perspektive Handelnder und Denkender rational war, das zu tun, was getan worden ist, und davon überzeugt zu sein, wovon man überzeugt ist. Wenn ein Stein vom Wind einen Hang heruntergeweht wird und eine Person, die im Wald spazieren war, verletzt, so ist die Frage unsinnig, warum der Stein das getan hat (sie ist ebenfalls Unsinn in dem Fall, in dem die Windentwicklung mittelbar auf menschliches kollektives Tun in Form etwa des Klimawandels und der damit einhergehenden Extremwetterereignisse zurückgeht; sinnvoll ist sie in dem Fall, in dem jemand den Stein absichtlich der Person auf den Kopf geworfen hat, um ihr z.B. wichtige Dokumente zu stehlen). Zwar setzen rationale Erklärungen das, was kausale Erklärungen adressieren, derart voraus, dass man Gehirnzustände, Gene usf. haben

21 Vgl. Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 9ff.
22 Vgl. dazu Arthur C. Danto: Analytische Philosophie der Geschichte, Frankfurt a.M. 1980, v.a. Kapitel 8.
23 Vgl. Feige: Die Natur des Menschen, Kapitel 1.
24 Vgl. Wilfrid Sellars: Empiricism and the Philosophy of Mind, Cambridge (MA) 1997, S. 75ff.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

muss, um einen Gedanken zu haben. Aber was es *heißt*, einen Gedanken zu haben im Sinne von etwas, das wahr oder falsch ist, ist nicht selbst in Begriffen von Gehirnzuständen zu beschreiben. In *diesem* Sinne lässt sich, anders als es Derrida in seiner Kritik von Levi-Strauss nahelegt, durchaus eine Unterscheidung zwischen Natur und Kultur vornehmen (wenn auch Kultur hier recht basal im Sinne unserer geistigen Natur verstanden wird).

Bevor ich diese Unterscheidung noch weiter ausbuchstabieren werde und zugleich zeigen werde, dass sie dennoch gerade nicht im Sinne einer schlichten Opposition von Natur und Kultur zu begreifen ist, möchte ich kurz auf eine derzeit vieldiskutierte Unterwanderung derselben zu sprechen kommen. Bruno Latour hat im Rahmen der unter anderem durch ihn mit begründeten Wissenschaftsforschung für eine Position argumentiert, die solche Unterscheidungen für obsolet hält. In *Wir sind nie modern gewesen* hat er die Einziehung der Grenze von Natur und Kultur derart gefordert,[25] dass er den Aufschwung der Naturwissenschaften mit ihrem Projekt, die Welt (physikalisch, chemisch, biologisch usf.) so zu beschreiben, wie sie ist, als Selbstmissverständnis gebrandmarkt hat. Laborergebnisse sind nicht ohne weitreichende Praxiszusammenhänge vor- und darstellbar (von der Fabrikation von Messinstrumenten über die Einsozialisation der Wissenschaftler:innen bis zum Mitspielen der untersuchten Objekte). Diese Position ist von ihm dezidiert nicht als antirealistische Position verstanden worden; vielmehr hat er mit Blick auf das Beispiel der Entnahme von Bodenproben im Regenwald des Amazonas geltend gemacht, dass Realität keine Frage eines vertikalen Verhältnisses von Tatsache und ihrer zutreffenden Bezeichnung ist, sondern ein horizontales Verhältnis der Verkettung von Kreisläufen und Übersetzungsvorgängen (eine Probe im Labor wird z.B. in das Vokabular der Geowissenschaften übersetzt).[26]

Latour verweist richtigerweise auf die praxeologischen Dimensionen naturwissenschaftlicher Forschung.[27] Er schüttet allerdings das Kind mit dem Bade aus, wenn er behauptet, wir hätten es überall mit ›Hybriden‹

25 Vgl. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a.M. 2002.

26 Vgl. Ders.: Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas, in: Ders.: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt a.M. 2002, S. 36–95.

27 Dieser Topos ist in der Wissenschaftstheorie nicht neu; neben Ludwig Flecks Arbeiten ist hier vor allem Kuhns klassische Studie zu nennen. Vgl. Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt a.M. 1981.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

zu tun, und wenn er die Unterscheidung des Reichs der Gesellschaft vom Reich der Natur letztlich insgesamt verabschieden möchte. Denn zum einen macht die Redeweise von Hybriden grammatikalisch nur dann Sinn, wenn es Unterscheidungen gibt, zu denen etwas sich als hybrid verhält.[28] Zum anderen ist die These schlicht und einfach nicht überzeugend, zugunsten einer vermeintlichen Ungerechtigkeit gegenüber den Impulsen nicht-menschlicher Akteure die Handlungsmacht zu distribuieren. Dass Handeln »ein Knoten, eine Schlinge, ein Konglomerat aus vielen überraschenden Handlungsquellen [ist], die man eine nach der anderen zu entwirren lernen muss«,[29] ist zumindest dann falsch, wenn man fragt, warum jemand das tut, was er oder sie tut. Wenn ich die Straße überquere, um einkaufen zu gehen, so kann ich das trivialerweise nur dann, wenn es Straßen und die Praxis des Einkaufens gibt. Aber z.B. den Asphalt der Straße deshalb, weil er offenkundig meine Bewegungsmuster mitprägt, zu einem Akteur neben mir zu erklären, ist ein Fehlschluss. Latour pocht zu Recht darauf, dass das, was wir tun und wovon wir überzeugt sind, auch durch Gegenstände unserer Praxis mitbestimmt ist; damit einher geht die designtheoretische Einsicht, dass meine Praxis auch Kontur durch die Gegenstände erhält, derer sie sich bedient.[30] Es besteht aber ein kategorialer Unterschied zwischen dem Fall, in dem ich genötigt werde, einen anderen Weg zu nehmen, weil die Straße durch den anhaltenden Regen glatt ist (und das wiederum selbst dann, wenn der Regen als Wetterextrem auch Produkt des menschengemachten Klimawandels ist; nicht allein ist er kein intentionales Produkt, vielmehr ›macht‹ man Regen nicht, wie man einen Kuchen backt oder einkaufen geht), und dem Fall, in dem sich meine Absichten ändern. Nur einem Lebewesen, das in seinem Tun um das weiß, was es tut, und das das, was es tut, deshalb tut, weil es dieses weiß, können wir auch Verantwortung für sein oder ihr Tun zuschreiben.[31] Es hat seinen guten Grund und ist nicht Ausdruck eines unbegründeten Vorurteils oder einer Ungerechtigkeit, dass wir vor Gericht zurechnungsfähige Personen für ihre Taten haftbar machen und

28 Vgl. dazu auch Jerrold Levinson: Hybride Kunstformen, in: Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel M. Feige (Hrsg.): Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin 2021, S. 79–91.

29 Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Frankfurt a.M. 2007, S. 77.

30 Vgl. dazu Daniel M. Feige: Design. Eine philosophische Analyse, Berlin 2018, v.a. Kapitel 3.

31 Vgl. dazu insgesamt G.E.M. Anscombe: Absicht, Frankfurt a.M. 2010.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

weder Milchsäurefermente, noch Teile des Asphalts oder den atlantischen Ozean.

Wie ließe sich das Verhältnis von Natur und Kultur dennoch dialektisch bestimmen, wenn wir an der meines Erachtens unverzichtbaren Unterscheidung eines Raums der Gründe und eines Reichs der Gesetze festhalten? Hierzu lässt sich auf McDowells vieldiskutierte Theorie der zweiten Natur Bezug nehmen. Zu ihrer Entwicklung greift McDowell die mit Sellars vorgenommene Unterscheidung auf, macht allerdings geltend, dass das, was Teil der Welt ist, selbst in verkürzter Weise verstanden wird, wenn es nur das ist, was die Naturwissenschaften zu beschreiben in der Lage sind. Am Beispiel von ethischen und ästhetischen Werten aber auch bereits Entitäten wie Farben, die in unserer alltäglichen Wahrnehmung eine Rolle spielen, hält er fest:[32] Aus der Tatsache, dass Menschen im Rahmen einer bestimmten Erfahrungsperspektive auf die Welt bezogen sind, folgt nicht, dass diese Erfahrungsperspektive als projizierend oder als beschränkend verstanden werden muss anstatt erschließend hinsichtlich von Dimensionen der Wirklichkeit. Für Wesen wie uns gilt: Uns zeigen sich Dinge (unter angemessenen Wahrnehmungsbedingungen und unter angemessener Funktionsweise des Wahrnehmungsapparates) in der Wahrnehmung als farbige Dinge. Mit Blick auf ethische Dimensionen der Wirklichkeit lässt sich hier von einer Wahrnehmung moralischer Valenzen von Situationen sprechen: Der oder die Tugendhafte hat gelernt, Situationen auf eine Weise wahrzunehmen, die unmittelbar zum Handeln auffordert.

Am Beispiel von Fragen einer Tugendethik lässt sich so ein anderer Begriff des Verhältnisses von Natur und Kultur gewinnen: Wenn wir Natur mit dem, was die Naturwissenschaften beschreiben, übersetzen und Kultur im Sinne der praktischen Verwirklichung, Formung und produktiven Weiterentwicklung unserer Vernünftigkeit, so können wir sagen, dass wir nicht allein eine *erste Natur* haben, sondern zugleich eine *zweite, erworbene Natur*, in der unsere Geistigkeit statthat. Damit ist der Natur-Kultur-Unterschied weder hybridisiert, noch unterlaufen, aber er ist in komplexerer Weise gedacht, dass nämlich Anderes Teil der Natur ist, als das, was vom Menschen unabhängig und Ausdruck von Naturgesetzen ist.

---

32 Vgl. neben *Mind and World* v.a. John McDowell: Ästhetischer Wert, Objektivität und das Gefüge der Welt, in: Ders.: Wert und Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 2009, S. 179–203 und Ders.: Tugend und Vernunft, in: Ebd., S. 74–106.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

An dieser Stelle gilt es allerdings, das Manöver zu wiederholen, das schon Butler mit Blick auf die Frage der Materialität des Körpers vorgenommen hat.[33] In diesem Sinne lässt sich mit und gegen McDowell geltend machen, dass nicht allein unsere zweite (erworbene, rationale) Natur einer ersten (von den Naturwissenschaften beschreibbaren) Natur genübersteht, sondern dass vielmehr *in unserer rationalen Natur etwas im Spiel ist, was nicht länger rational ist*: eine Gegen-Natur in unserer Natur, mit Adorno beschreibbar als ihr Anderes im Sinne einer entfremdeten Gesellschaft und als nicht eingelöstes Versprechen einer Verwirklichung eines anderen Begriffs des Menschen als desjenigen, den wir technologisch und instrumentell verstehen können.

Ich schließe mit einer kurzen Bemerkung zu den Konsequenzen dieser Überlegungen für die logische Grammatik des Begriffs der ›Non-Binarität‹. Die Wahrheit wie Unwahrheit binärer Unterscheidungen besteht darin, dass sie Bedingung der Möglichkeit wie Bedingung der Unmöglichkeit sind, das zu denken, was sich ihnen entzieht. In diesem Sinne gilt es, die Figur der ›Non-Binarität‹ ausgehend von einer Bewegung der negativen Dialektik zu begründen.[34]

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1973.

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Frankfurt a.M. 1966.

Anscombe, G.E.M.: Absicht, Frankfurt a.M. 2010.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991.

Butler, Judith: Körper von Gewicht, Frankfurt a.M. 1997.

Capellen, Hermann: Fixing Language. An Essay on Conceptual Engineering, Oxford 2018.

Danto, Arthur C.: Analytische Philosophie der Geschichte, Frankfurt a.M. 1980.

Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a.M. 1976, S. 422–442.

Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt a.M. 1983.

Derrida, Jacques: Signatur, Ereignis, Kontext, in: Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 325–351.

33 Vgl. ausführlicher Feige: Die Natur des Menschen, das Ende von Kapitel 2.

34 Für Kommentare zu einer früheren Fassung dieses Beitrags danke ich Ulrike Ramming herzlich.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Feige, Daniel M.: Design. Eine philosophische Analyse, Berlin 2018.

Feige, Daniel M.: Die Natur des Menschen. Eine dialektische Anthropologie, Berlin 2021.

Feige, Daniel M.: Retroaktive Teleologie. Zur Aktualität geschichtsphilosophischen Denkens, in: Zeitschrift für Kulturphilosophie 2 (2018), S. 347–361.

Haslanger, Sally: Der Wirklichkeit widerstehen. Soziale Konstruktion und Sozialkritik, Berlin 2021.

Haslanger, Sally: Gender und Race: (Was) Sind sie? (Was) Sollen sie sein?, in: Haslanger, Sally: Der Wirklichkeit widerstehen. Soziale Konstruktion und Sozialkritik, Berlin 2021, S. 64–105.

Haslanger, Sally: Ontologie und soziale Konstruktion, in: Dies.: Der Wirklichkeit widerstehen. Soziale Konstruktion und Sozialkritik, Berlin 2021, S. 17–63.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 1969.

Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt a.M. 1981.

Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Frankfurt a.M. 2007.

Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a.M. 2002.

Latour, Bruno: Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas, in: Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt a.M. 2002, S. 36–95.

Levinson, Jerrold: Hybride Kunstformen, in: Bertram, Georg W./Deines, Stefan/Feige, Daniel M. (Hrsg.): Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin 2021, S. 79–91.

McDowell, John: Ästhetischer Wert, Objektivität und das Gefüge der Welt, in: McDowell, John: Wert und Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 2009, S. 179–203.

McDowell, John: Mind and World, Cambridge (MA) 1996.

McDowell, John: Tugend und Vernunft, in: McDowell, John: Wert und Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 2009, S. 74–106.

Seel, Martin: Dialektik des Erhabenen. Kommentare zur »ästhetischen Barbarei heute«, in: Seel, Martin: Adornos Philosophie der Kontemplation, Frankfurt a.M. 2003, S. 117–155.

Sellars, Wilfrid: Empiricism and the Philosophy of Mind, Cambridge (MA) 1997.

Türcke, Christoph: Natur und Gender. Kritik eines Machbarkeitswahns, München 2021.

Wellmer, Albrecht: Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt a.M. 1985, S. 9–47.

Žižek, Slavoj: Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism, London 2012.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Esther K. Bauer, Ph.D., ist Associate Professor of German und Director of the German Program an Virginia Tech. Sie forscht zu Subjektivität, Geschlecht, Begehren, Altern und Körper in der deutschsprachigen Literatur, Kunst und Kultur seit 1900. Veröffentlichungen: *Bodily Desire, Desired Bodies: Gender and Desire in Early Twentieth-Century German and Austrian Novels and Paintings*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014, sowie Beiträge zu Thomas Mann, Franz Kafka, Max Frisch, Alain Claude Sulzer, Judith Hermann und René Pollesch sowie den Malern Christian Schad und Otto Dix.

Mareike Brandtner, Dr. phil., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; Sie hat Neuere Deutsche Literatur- und Medienwissenschaft, Nordische Philologie und Musikwissenschaft studiert; ihre Forschungsschwerpunkte sind: Intermedialität/musikalisierte Literatur, Selbstreferenzialität und Gender Studies. Ihre Dissertation trägt den Titel *Musik und Erotik in Doderers Roman 'Die Dämonen'. Semantiken der »zweiten Wirklichkeit«*. Berlin/Boston: de Gruyter 2021.

Daniel M. Feige, Prof. Dr., ist Professor für Philosophie und Ästhetik an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Er forscht und publiziert vor allem zu Themen der philosophischen Ästhetik und der philosophischen Anthropologie. Jüngste Buchveröffentlichung: *Die Natur des Menschen. Eine dialektische Anthropologie*. Berlin 2022. Im Erscheinen: *Philosophie der Musik. Musikästhetik im Ausgang von Adorno*. München 2024 sowie *Kritik der Digitalisierung. Technik, Rationalität und Kunst*. Hamburg 2025.

Annette Kliewer, Dr. habil., ist Studiendirektorin am Gymnasium im Alfred-Grosser-Schulzentrum (Bad Bergzabern) mit den Fächern Deutsch, Religion, Französisch und Ethik. Publikationen: *Geistesfrucht und Leibesfrucht. Mütterlichkeit und »weibliches Schreiben« im Kontext der bürgerlichen Frauenbewegung.* Pfaffenweiler: Centaurus 1993 (zugleich Dissertation an der Universität Freiburg/Br.); *Interregionalität. Literaturunterricht an der Grenze zum Elsass.* Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2006 (zugleich Habilitation an der Universität Koblenz-Landau, Campus Landau); zus. mit Anita Schilcher (Hrsg.): N*eue Leser braucht das Land! Kinder- und*

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Jugendliteratur im geschlechterdifferenzierenden Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 2004.

Anne-Marie Lachmund, Dr., ist Eleonore-Trefftz-Gastprofessorin an der Technischen Universität Dresden. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Gender Studies, Populär- und Medienkulturforschung, Literatur des 19./20. Jahrhunderts, Literaturdidaktik. 2021 promovierte sie mit der Arbeit *Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust*. Berlin: Peter Lang 2023. Weitere Veröffentlichungen (Auswahl): »Gender Trouble im Paradies: Die Arbeit am Venus-Mythos von Marcel Proust zu den populären Medienkulturen der Gegenwart«. In: Rothstein, Anne-Berenike (Hrsg.): *Kulturelle Inszenierungen von Transgender und Crossdressing. Grenz(en)überschreitende Lektüren vom Mythos bis zur Gegenwartsrezeption*. Bielefeld: transcript 2021, S. 217-246; »Ugly Male High Culture and the Absorption into Tumorous Female Popular Culture: Proust's In Search of Lost Time and Puig's Kiss of the Spider Woman«. In: Colaizzi, Giulia/Zurián, Francisco A./Felten, Uta/Schwan, Tanja (Hrsg.): *Coding Gender in Romance Cultures*. New York: Peter Lang 2020, S. 311-330.

Eva-Tabea Meineke, PD Dr., ist Vertretungsprofessorin für Französische und Italienische Literatur- und Medienwissenschaft am Romanischen Seminar der Universität Mannheim. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Französische und Italienische Literatur des 19.-21. Jahrhunderts, Romantik/Realismus, Moderne/Avantgarde/Surrealismus, Migration und Transkulturalität, Intermedialität, Literatur von Autorinnen, Erinnerungskulturen. Publikationen zum Thema: zus. mit Stephanie Neu-Wendel: »L'autobiografia modernista al femminile: *Una donna* (1906) e *Cosima* (1937)«. In: Alfonzetti, Beatrice et al. (Hrsg.): *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*, vol. I: *Le narratrici*, Rom 2023, S. 55-64; zus. mit Anna-Katharina Gisbertz und Stephanie Neu-Wendel: »Creazione e (ri)nascita del soggetto femminile: scrittrici europee del modernismo«. In: CosMo – Comparative Studies in Modernism 21 (Fall), 2022, S. 73-88; zus. mit Stephanie Neu-Wendel: »Visionen nationaler Einheit aus weiblicher Perspektive. Europäische Italienbilder von Cristina Trivulzio di Belgiojoso und Fanny Lewald«, in: Anne-Rose Meyer (Hrsg.): *Vormärz, Nachmärz/Risorgimento, Postrisorgimento: Deutsch-italienische Perspektiven*. Bielefeld 2022, S. 21-43.

Kathrin Neis, Dr. phil., Komparatistin, war assoziierte Doktorandin am DFG-Graduiertenkolleg »Europäische Traumkulturen« der Universität des

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

Saarlandes und ist freiberufliche Lektorin und wissenschaftliche Schreibberaterin. Sie forscht zu Traumdarstellungen, Narratologie, Phantastiktheorie, Transmedialität und Selbstreflexivität von Fiktion. Publikationen: »Heilsame Literatur? Versehrung und die komplexe Rolle der Lektüre in W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001)«. In: Post, Söhnke/Röhrs, Steffen (Hrsg.): *Versehrung verstehen. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven auf physisches und psychisches Erleben in der Gegenwartsliteratur*. Darmstadt 2023, S. 69–83. Weitere Aufsätze zu komparativen (Medien-)Analysen der Gegenwart.

Mirja Riggert, M.A., hat Germanistik, Ethnologie und Komparatistik studiert. Von 2018-2023 war sie Doktorandin im Forschungskolleg »Neues Reisen – Neue Medien« der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Publikationen: »Selbstporträt mit Spiegelreflex: Intermediale Metaisierung von Reiseerfahrungen in Blogs«. In: Mobile Culture Studies. The Journal, Vol. 6 (2020), S. 111–134; »›Weiblicher Phallizismus‹ im deutschen Hip Hop: SXTNs FTZN IM CLB zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats«. In: Working Paper Series (2019), Vol. 1; DOI: 10.3249/2509-8179-gtg-8.

Lena Schönwälder, Dr., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für italienische und französische Literaturwissenschaft am Institut für Romanische Sprachen und Literaturen der Goethe-Universität Frankfurt am Main. 2016 wurde sie mit ihrer Dissertation *Schockästhetik: von der Ecole du mal über die letteratura pulp bis Michel Houellebecq* promoviert, die 2018 bei Narr (édition lendemains) erschienen ist. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Figurationen des Anderen in der italienischen und französischen Novellistik der Frühen Neuzeit (Habilitationsprojekt), Märchen und Märchenadaptionen (italienisches Märchen und französisches *conte de fées*), Schockästhetik, Literaturskandal und literarische Provokation (v.a. 19. Jh. – Gegenwart), literarische Mythenrezeption und Weiblichkeitsbilder (v.a. im Drama und in der Lyrik). Ihre weiteren Publikationen behandeln Erotik und Ästhetik der Träne, die Postmoderne und Autofiktion.

Johanna Spangenberg, Dr. des., studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München, am King's College London und als Visiting Scholar an der Harvard University. Im Februar 2024 wurde sie mit einer Arbeit über das Verhältnis von Musik und Poesie im Werk von Stéphane Mallarmé und Pierre Boulez an der LMU München promoviert. Ihre Forschung

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb

erhielt Förderungen durch das Internationale Doktorandenkolleg MIMESIS, das Elitenetzwerk Bayern und die Stiftung Bildung und Wissenschaft. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin an der LMU München und ist seit Juni 2024 die Persönliche Referentin der Präsidentin und der Hochschulleitung der Hochschule für Musik und Theater München. Johanna Spangenberg ist Mitherausgeberin des Bandes *Un/Masking. Reflections on a Transformative Process*. Berlin: Neofelis 2021.

Winter, Marcel, Dr. phil., ehemals Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft (Prof. Dr. Bannasch) an der Universität Augsburg; Forschungsgebiete: Literatur um 1900 und historische Avantgarden, Literatur nach 1945, Literarischer Antisemitismus; Publikationen: *Das Individuum und die Gesellschaft: Herrschaftsmechanismen, Machtstrukturen und Diskurspraktiken im Werk Oskar Panizzas (1853-1921)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023.

https://doi.org/10.5771/9783968219219, am 03.07.2025, 10:02:52
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/de/agb