Von Müttern und von Dirnen: Ursprünge und literarische Inszenierungsformen eines dualistischen Weiblichkeitskonzeptes von der Jahrhundertwende bis 1938

by

Birgit Rohde

A thesis submitted in conformity with the requirements

for the degree of Doctor of Philosophy

Graduate Department of Germanic Languages and Literatures

University of Toronto

©**Copyright by Birgit Rohde 1998**

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-33915-7

Canada

Abstract

Von Müttern und von Dirnen: Ursprünge und literarische Inszenierungsformen eines dualistischen Weiblichkeitskonzeptes von der Jahrhundertwende bis 1938

by

Birgit Rohde

Degree of Doctor of Philosophy

Graduate Department of Germanic Languages and Literatures

University of Toronto

1998

Around the turn of the century, the debate on femininity unfolds as a central structuring feature of the intellectual debates of the time. Of course, this phenomenon does not occur for the first time at the end of the nineteenth century, but the experience of modernized society added a new sharpness to it. Attempts to theorize the feminine brought its subject from the domain of myth into that of abstract terminology. However, on the other hand the feminine was still assigned the role of a counter model and respite that nature could no longer fulfill at a time of rapid industrialization and urbanization. Images from both modes of presentation are going to be examined in this study. They are viewed as stereotypes which could be brought back and perpetuated through the literary text as containing cultural constructions without being dependent on an actual presence in a given society; stereotypes which set into play an irreducible ambivalence towards the feminine. Gender functions as interpretative category which shaped the contents of scientificii

knowledge and philosophical assumptions underlying the contemporaneous interpretations of nature as well as cultural and social experience. The primary texts examined in this study are viewed as exemplary in their appropriation of specific elements from a broader context of cultural philosophy concerned with the experience of modernity. The relationships between modernity and the feminine are shown to be diverse and multifaceted and the figure of woman pervades modern culture as a powerful symbol of both danger and promise. In order to outline the set of premises more clearly, the study includes a close reading of Otto Weininger's work *Geschlecht und Charakter* (1903). Weininger's wide-ranging impact on many of the most important writers of his time has been well established by the research of the past decade. Weininger sees the central problem of all ethics in the relationship between the sexes. He endeavours to locate the feminine in a space which combines the categories of the mother and the harlot as corporeal, morally deficient forms of existence. His attempt ends with a figurative negation of the sexual in order to restore the possibility of deliberative moral actions of an autonomous subject. Embracing the influence of Weininger's work this study sets out to uncover numerous 'Weiningerian' subtexts. Furthermore, it introduces subcategories to the literary equivalents of Weininger's categories in order to make it easier to systematize these literary equivalents.

Rather than stating a recurrence of identical phenomena, this study is concerned with the repetition of certain images within changing contexts of intellectual history.

Supplementary Abstract

Von Müttern und von Dirnen: Ursprünge und literarische Inszenierungsformen eines dualistischen Weiblichkeitskonzeptes von der Jahrhundertwende bis 1938

by

Birgit Rohde

Degree of Doctor of Philosophy

Graduate Department of Germanic Languages and Literatures

University of Toronto

1998

In the late nineteenth century, the sexual became a central topic of cultured discourse within the scientific debates and those of the arts. The imaginative centrality of concepts of particularly female sexuality and the feminine shaped the development of a range of knowledge. In this study, I will undertake an interpretation of literary images from that period, and will consider the interplay of both the theoretical and the literary discourses. For the primary works I chose texts published between 1900 and 1938, that contain discursive elements and can be situated on a fine line between popular and 'high' literature. Therefore, they lend themselves particularly well to the cultural analysis I attempt in this study. Rita Felski uses the phrase "popular sublime" in this context[1], and highlights a

[1] Rita Felski, The Gender of Modernity (Cambridge: Cambridge University Press, 1995) 115.

strong desire for the transcendant and the escapist in this kind of text. This study also draws attention to several lesser-known authors such as Ernst Weiß, Jakob Wassermann and Eduard von Keyserling and to lesser-known texts by well-known authors such as Gerhart Hauptmann, and Gertrud Kolmar. The texts are viewed as located within a web of intertextual relations.:

> "To study a 'text' means to locate it across a range of competing moments of inscription, representation and struggle."[2]

In a close reading of these texts, they are found to be exemplary in their appropriation of certain elements from a complex cultural philosophy. The appropriations of categories from this cultural philosophy, namely the image of the mother and the harlot (*Dirne*), demonstrate a striking continuity over the period. Gender comes into play as an interpretative category which affects the factual contents of scientific knowledge and philosophical assumptions underlying the interpretations of nature as well as cultural and social experience. It functions as an "organizing metaphor in the construction of historical time" (Felski 9).

The debate around femininity can in this context be seen as a symptom of the development of contemporaneous intellectual history. It is reflected in the modes of relating to world and self as expressed in literary texts and in the visual arts. Of course this phenomenon does not occur exclusively at the end of the nineteenth century, but the experience of modernization and industrialization added a new edge to it and made it a central structuring feature of the intellectual debates of the time. The relationship between femininity and modernity plays itself out differentially across the specifics of the cultural context of the period from which the texts discussed in this work are taken. The historian Detlev Peukert has termed this period between the beginnings of industrialization and the crisis of the Weimar republic as *klassische Moderne*[3]. Our present understanding of that

---

[2] John Storey, ed. "Cultural Studies: An Introduction", What is Cultural Studies? ed. John Storey (New York: Arnold, 1996) 2.

[3] Detlev Peukert, Die Weimarer Republik: Krisenjahre der Moderne (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1987) 10f.

period takes into account the continuities in structure after 1918. However, we have to be aware of the contemporary perception of change and rupture. The literary texts discussed in this dissertation recapture some of the intensity of this perception, and its connection to the construction of femininity at the time. An influential paradigm in that period is the Weberian concept of a process of disenchantment, by which instrumental rationality becom . a generalized form of social interaction. This paradigm highly influenced the relations between the *concepts* of the masculine and the feminine. The analysis of selected literary texts will show constructions of the feminine which range from the embodiment of irrational thought, which resists all rationality and remains in the service of human needs, to the other extreme of the embodiment of a new instrumental rationality at its worst.

The purely theoretical and the literary constructions of the feminine during this period are usually an expression of a more general cultural criticism. Therefore texts from the then rising discipline of sociology, expressing similar concerns, will be frequently referred to in this study, a method justified by Wolf Lepenies' reading of the texts of early sociology as positioned between literature and abstract science.[4] The crisis of the "*verstörte Modernisierung*" (Peukert 16) gave rise to the production of both genres of texts. The literary texts are seen as the location where concepts developed in the religious, scientific or judicial discourse could be tried out and appropriated and then have an impact on the individual and collective cultural perception. Also, different approaches to the theorization of the feminine and their translation into literary images are not seen as results of an independent sexual discourse but rather as dependent variables in a highly complex system of references in overlapping discursive fields. Therefore, this dissertation employs methods of cultural history and literary analysis in approaching its topic. The study does not seek to offer a grand philosophical summation but is concerned with the way the diverse legacies of modernity are played out in literary constructions of the feminine in a period of time perceived as a crisis of modernity.

---

[4] Wolf Lepenies, Between Literature and Science: The Rise of Sociology (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

Around the turn of the century, the mystique and mythologems around the feminine and female sexuality were translated into multiple literary images all based on a polaristic tendency in conceptal thought of the time. They reflect a rising ambivalence towards nature in the wake of the industrial revolution, when nature was no longer able to fulfill the role of the counter model for escapist thought it had previously provided. On the one hand, a demonization of the (feminine) erotic can be observed, equating the feminine with undifferentiated nature and seeing it as the inarticulable other of modern reason, thus aligning the feminine with the 'dead weight' of tradition that the self-defining subject must seek to transcend. On the other hand, feminization is evoked in contrast to a one-sided masculine mode of positivism and market economy. The figure of woman pervades the culture of the period investigated in this dissertation as a powerful symbol of both the dangers and the promises of the modern age. In the latter case an "*imaginäres Weibliches*"[5] is evoked as a complementary principle. A change of paradigm has been stated for this period[6] - but that statement refers to an aesthetic phenomenon and does not include profound changes in the perception of gender in sociopolitical reality.

Another phenomenon of the late nineteenth century is that of the process of the erotic becoming less of a taboo. As a result, a self-defined *libertin* literature found itself in a field of tension created between *ars erotica* and *scientia sexualis*. The works discussed in this dissertation are seen in this context. Rather than proceeding author by author, I will juxtapose each of the formulations to others on the same topic in order to place it into a broader context, which takes a thematic approach. The irreducible ambivalence towards the feminine means that this work cannot yield any single answer, yet it sets out to provide a detailed description and analysis of some representative literary images of the feminine within the defined framework.

---

[5] Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Unterschungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1979) 41.

[6] Christina v. Braun, Die schamlose Schönheit des Vergangenen: Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte, (Frankfurt (Main): Verlag Neue Kritik, 1989) 53.

A Subtext: Otto Weininger's Work

In order to outline the theoretical set of premises, I will introduce Otto Weiningers work *Geschlecht und Charakter* (1903) and will discuss his significance for German literature at the beginning of the twentieth century. Weininger left a distinct mark on more than one generation of German-writing authors, influencing the work of e.g. Robert Musil, Elias Canetti and Karl Kraus. As late as 1963, Günter Grass still termed the book "a stroke of genius" as well as "devil's work"[7]. The first part of *Geschlecht und Charakter* consists of the author's doctoral thesis at the University of Vienna, to which a second (and more speculative) part was added in order to form a monograph, that was published in 1903. Weininger's brutal and spectacular suicide only months later, as well as the praise August Strindberg and Karl Kraus voiced in *Die Fackel*, paved the way to the work's continuing best-seller-status.[8] The success of Weininger's highly eclectic work on sex and race can only be understood within the multiple, interrelated discourses it reacted against or drew upon; i.e., the biological and medical theories developed at the time, the particular medical debates on racial[9] and sexual identity and the influential critique of concept of the Self provided by the physicist Ernst Mach[10]:

> "As hardly ever before, the entire conceptual and epistemological apparatus of contemporary science as well as examples from cultural history are employed [in Weininger's work] to arrive at a complete definition of woman." [11]

---

[7] Günter Grass, Dog Years. Transl. Ralph Mannheim (New York: Harcourt Brace and World Inc., 1989) 202.

[8] Lech Sokol, "The Metaphysics of Sex: Strindberg, Weininger and S.I. Witkiewicz," Theatre Research International 1(1987): 39-51.

[9] cf. Sander L. Gilman, The Case of Sigmund Freud: Medicine and Identity at the Fin de Siècle (Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1993) 5: Gilman investigates the aspect of the male Jewish scientist who was labeled as different within this science and who "had to come to terms with the fact that the area of endeavour that gave them status as scientists also demanded that they acknowledge (or refute) their inherent inferiority", a situation which also shaped Weininger's thought.

[10] For a discussion of Mach's influence see.Manfred Diersch, Empiriokritizismus und Impressionismus (Berlin: Aufbau, 1973).

[11] Gisela Brude-Firnau, "A Scientific Image of Woman? Weininger and the German Novel," Jews and Gender: Responses to Otto Weininger, ed. by Nancy A. Harrowitz and Barbara Hyams (Philadelphia: Temple University Press: 1995): 173. [171-182]

Weininger's work can therefore serve as a lens for the elucidation of the complex discursive relations among science, philosophy, cultural politics, and literary production in turn-of-the-century German culture. The chapter of this dissertation concerned with introducing Weininger as a subtext for the works discussed later subjects the pervasive rhetoric of the text to a close reading in order to identify the multilayered associations and to locate the work's position within the existing entanglement of discursive fields.

Ethical questions are Weininger's first concern in this work. He sees the central problem of all ethics in the relationship between the sexes, and focusses on the definition of feminine exisitence from a psychological, biological and ethical point of view. The feminine is seen as universal and inchoate fecundity, unconscious irrationality completely lacking in aesthetic or moral deliberations - a notion which is not new and would not be enough to make Weininger the subject of discussion. But Weininger's ontological endeavours to locate the feminine in a space that can combine the concepts of mother as well as harlot upset the binary opposition structuring the definition of the sexes while appropriating the tendency to organize thought around polarization. Instead of the Romantic dichotomy between madonna and whore Weininger works with the categories of mother and harlot as marking the ends of a sliding scale of *per se* corporeal feminine existence. His description of these apparently opposed yet closely related concepts foregrounds an inferior feminine rational faculty and moral defect tied to less developed mental abilities. Therefore, mother and harlot cannot be played against one another as it was possible for the dichotomy between madonna and whore. For both the mother and the harlot the man is not the goal, but only a means by which to achieve whatever is determined by their unconscious desires and drives particular to their category. Both lack the consciousness required for autonomous subjecthood. Spiritual and moral femininity is a *contradictio in adjecto* in Weininger's thinking. Weininger's thesis reaches its solipsistic climax when the ideal woman (W), including the whole range of feminine existence between the poles of mother and harlot, is denied an identity as subject (*Ich-Identität*) and coitus is proclaimed irreconcilable with a (vague) noble spirituality that humankind ought to strive for. According to Weininger, the coitus is not a cognitive or inspirational act and is therefore desired only by woman, while signifying failure for man.[12] The contradictions

in Weininger's text and the methodological mix of descriptive and prescriptive passages stem from the attempts to ward off the destabilizing effects of a feminine that seems to recede into, and merge with, a chaos outside of reason. This attempt ends in the figurative negation of the sexual - and finally in Weininger's own self-obliteration.

Weininger's thesis evokes the solipsistic utopia of a 'higher' eroticism. His negation of the sexual underside of human existence must not be reduced to the sexual aspect since its investigation of the female psyche and sexuality draws on the terms of a discourse which is concerned with the status of subjectivity at the turn of the century. *Geschlecht und Charakter* therefore needs to be read in relation to the theoriziation of a normative (masculine) identity shaped by rationality and seen to possess the capacity for sublimation, reflection of experience and autonomy. At the centre of Weininger's work are profound anxieties about the possibility of deliberative moral action of an autonomous subject.

Embracing the impact of Weininger's work, this study examines numerous Weiningerian subtexts. Furthermore, it introduces subcategories to the literary equivalents of Weininger's categories of mother and harlot, thus making it easier to systematize these equivalents of Weiningerian concepts found in the corpus of texts.

This dissertation examines the depiction of femininity in representative prose texts and its interplay with contemporaneous theoretical discourses. However, an analysis of a female character's position and function in the text necessarily leads to a less gender-specific perspective, since the characters discussed in this study express cultural anxieties for which the feminine is the *metaphor, not the source*.

The most important difference between female and male characters is what makes them significant within the literary text. The female figures are generally less ready to submit to the great exigencies of life; their concern does not reach beyond the good of the individual, and they are less fascinated by restless self-expansion. Male protagonists in this corpus of texts are more often seen to possess autonomy and self-control, while for the female figures the afore-mentioned strong metaphorical function has to be taken into account :

---

[12] Otto Weininger, Geschlecht und Charakter (1903, repr. München: Matthes & Seitz, 1981) 457, 459).

> "Die von der Forschung für poetische Texte geltende heuristische Trennung des Bildbegriffes in zwei Bedeutungsebenen - eine fiktive, tendenziell realitätshaltige, und eine imaginative, die poetische Ausgestaltung betreffende Ebene - erhält bei einer Untersuchung zur Weiblichkeit besondere Brisanz."[13]

The female figures stand for gender-specific stereotypes as defined by Sander Gilman who sees the term 'stereotype' as:

> " [...] particularly apt inasmuch as it origin is in the manifacture of texts. The link this term gives us to the world of the text more than compensates for its dubous stress on the immutability of our images. For indeed it is within texts that we can best examine our representations of the world through our articulation of what seems, on the most superficial level, the rigid structures of the stereotype."[14]

Yet it would be too easy to stop at stating the recurrence of identical stereotypicl images. This study is concerned with the consequences of the repetition of certain images within a changing context of modern intellectual history. The project as well as the formation of the project of a text are seen as equally important for the investigation.[15] Therefore a broadly cultural approach seems useful, an approach which poses the questions: How does a theoretical model function in a cultural situation? Where are the origins of the model? Which factors bring about the model's influence, or rather: its appropriations during the history of its reception? Raymond Williams suggests the rather informal phrase of a "structure of feeling"[16] for this approach - where the text is viewed as an example of recorded communication in society.

I have already mentioned the divisions in Weininger's categories of mother and harlot which will be introduced in this study. When looking at their literary equivalents I am not concerned with duplicates, but rather with the diversity of literary images that present analogies to Weiningerian concepts. Therefore a further division in subcategories,

---

[13] Carola Hilmes, Die femme fatale (Stuttgart: Metzler, 1990) 7.

[14] Sander L. Gilman, Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness (Ithaca: Cornell University Press, 1985) 16.

[15] Raymond Williams, "The Future of Cultural Studies," Storey 168. [168-177].

[16] Raymond Williams, Innovationen (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1983) 51.

which foreground certain aspects of the mother and the harlot appears to be useful for the purpose of this study, without claiming that those subcategories already appear in Weininger's text.

The Mother

The category of the mother turns unfolds as the more complex one, since it is inextricably connected to the formation of the subject (in crisis). The subcategories have been pre-formulated by the medical and psychological discourses of the time.

- *The Absolute Mother*

The reader has to take into consideration that the afore-mentioned discourses, and the literary images they entail, reflect a relatively recent but powerful ideological project of motherhood, as standing for a close and constant contact with the child, a new domestic ideology that was no longer shaped on the feudal ways of life but concerned with the nuclear family. The dynamic psychological and anthropological models derived from it created an ideology, casting the mother as a formative influence on the individual's personality. This ideology assigns her an apparently autonomous power, yet continues to perceive her as ultimately lacking both personality and a self-defining subjecthood. Femininity remains inscribed in the maternal relation; the maternal ethic of care was supposed to provide a haven in the modern world.

- *The Mythical Mother*

A remarkable consistency can be noted throughout the texts chosen as examples for this image I refer to as the *mythical mother*, although these works represent a vast array of political leanings, literary styles and narrative strategies.

The context for these images is the cultural criticism of the *Fin-de-Siècle* which produced political, psychoanalytical, anthropological and sociological works concerned with this subject. Particularly interesting for the image discussed here is the the reception of J.J. Bachofen's *Das Mutterrecht* (1861). Not favorably received at the time when it was first published, the work became an important - and polyvalent - factor in the understanding of history and society in German culture, particularly in the early twentieth

century. Antimodern cultural criticism could find elements to refer back to in Bachofen's ideas. This approach refers back to Romanticism and its interest in presupposed primitive societal structures on which own utopian concepts could be based. It reflects the fact that the primacy of reason no longer remained unquestioned and that this question created a pendulum swing towards a reclaiming of relegated 'feminine' qualities. Karl Wolfskehl and Ludwig Klages 'rediscovered' Bachofen's work for the Cosmic Circle in Schwabing. A return to a matriarchy was advocated, in which the mythologems of the *Magna Mater* and the *Hetaera* became intertwined.[17] A different approach was taken by anarchists such as the psychoanalyst Otto Gross and the poet Franz Jung, who were advocating a return to matriarchy understood as a communal (as opposed to societal) form of life. The subversive potential of this presupposed matriarchy and therefore its allure lay in its position outside the social order and discipline. Gerhard Hauptmann refers to this train of thought in his parody *Insel der Großen Mutter*, which will be a central text for this part of the study, since it takes the thought further and places (failing) matriarchy within a spatially removed *locus amoenus*, a tropical island of great beauty. However, the ambivalence in Hauptmann's novel is an example of the phenomenon that the appropriation of a system of stereotypical signifiers in a literary text "might be quite conscious, for example in parody of the stereotypical presuppositions of the time, or it might be quite naive, or it may be both simultaneously" (Gilman 26).

The mythologem of matriarchy has to be understood as a metaphor for the presymbolic other of reason, and the other principle of creation which leaves it open to different and even contradictory interpretations. Hauptmann's text regards patriarchy as the highest form of human development, but also responsible for the ills in society; and matriarchy as exemplary communal life providing temporary respite. This view implies a male subject capable of encapsulating the desirable attributes of a weaker-boundaried feminine without itself being vulnerable to such invasion. The texts examined in this chapter show the utopia of matriarchy to be concerned with the production of 'whole', self-regulating *men*. The afore-mentioned consistency of this phenomenon will allow for a

---

[17] Jennifer E. Michaels, Eros and Anarchy: Otto Gross' Impact on German Expressionist Writers, Uth Studies in Literature and Linguistics 24 (New York: Lang, 1983) 71.

demonstration of the underlying correspondences across political and philosophical boundaries.

- *The Unreliable Mother*

This image again refers to the afore-mentioned ideology concerned with the nuclear family, according to which the mother is confined to the domestic sphere in close contact with her children. Woman's function as mother-educator is now to provide or inspire refinement as and act as a source of moral inspiration for man. In this concept, eloquence and modesty allow her to experience heartfelt sympathies and to lead a morally upright life. However, it is man who develops the rational sense and who becomes capable of the conscious deliberation required for full morality.[18] In the industrialized societies of the late nineteenth century, the mother was supposed to represent a realm of rest and shelter from the goal-oriented rational principles ruling the public sphere. The Prussian Legal Code of 1794 defined the duties of a mother and, for example, now explicitly included breast-feeding which before could be performed by a wetnurse.[19] Positive femininity was thus inextricably connected with good mothering. According to the theories proposed by psychoanalysis, the development of the subject-identity depends on surpassing the mother-child-dyad. Social being begins with the father's intervention, while the mother's role "is to be outgrown"[20]. The literary texts used in this study support the belief that proximity to the mother results in fixation or neurosis. However, the mother figure is still depicted as essential in providing support for the development of a healthy social identity, as claimed by the domestic ideology of the time. The failure of a mother figure to serve as a crucial psychological anchor and to provide a ground for the development of a personal identity for her child is usually seen as resulting in a severe lack of orientation for the daughter and particularly the son, as the analysis of the texts chosen for the thesis chapter concerned with this aspect will show. The figure of the unreliable mother is viewed as out

[18] Cf. Nancy Tuana, The Less Noble Sex: Scientific, Religious andPhilosophical Conceptions of Woman's Nature (Bloomington: Indiana University Press, 1993) 85f.

[19] Cf. Marilyn Massey, The Feminine Soul: The Fate of an Ideal (Boston: Beacon Press, 1985) 33-38.

[20] Elizabeth Wright, ed., Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary (Oxford: Blackwell, 1992) 266.

of step with modern society, without being able to provide counterbalance and refuge from that modern society's disenchantment. Moral exempla of unreliable mother-educators serve as an - implicit or explicit - explanation for dysfunctional protagonists. There is not much variety in the literary depiction of unreliable mothers. The unreliable mother figures are mostly defined by their *lack* of certain qualities and remain flat characters representing a passive and negative feminine. They do not gain importance as characters, but merely as symptoms for a disoriented society or as obstacles that the protagonist, striving to reach self-regulating subjecthood, has to overcome.

The Harlot

Although this category turns out to be less complex than the category of the mother, it nonetheless is more difficult to analyze than the mother figures where the discourses of the time provided pre-formulated subcategories. The term *harlot* ('*Dirne*'), as used in Weininger's sense, has to be seen as umbrella term which can be applied upon a wide range of feminine identities. As a result, a variety of literary images occur; in this dissertation two will be examined - one which demonstrates most clearly the opposite of maternal presence (the '*amoralische Artistin*'), and one which represents the conflict between maternal love and erotic desire as mutually exclusive phenomena (the erotic mother figure). The term harlot is seen as part of the "rhetoric of fallenness",[21] which does not necessarily mean that the figure actually engages in prostitution, but refers to a view which constitutes sexually compromised female figures as lacking coherence and autonomy. This category was less prominent at a time when the actual prostitute, the essential sexualized female in the perception of the nineteenth century, occupied center stage in literary texts (particularly in Expressionist texts[22]) as well as in a large number of medico-legal studies. However, the category of the harlot is much more complex than it seems. The harlot, according to Weininger's concept, is not the prostitute turned loose on the streets, who because of her

---

[21] Amanda Anderson, Tainted Souls, Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

[22] Cf. Christiane Schönfeld, "The Urbanization of the Body: Prostitutes, Dialectics, and Utopia in German Expressionism," German Studies Review 1 (1997): 49-62.

extreme visibility became available for examination. Instead, she represents a disposition inherent in the female sex. For the mother as well as for the harlot the man is only a means, not a goal : The mother wants nothing but conception, the harlot coitus. The significance of Weininger's work lies in the fact that he created a conceptual place for both mother and harlot as essentially feminine and, as mentioned before, abandoned the Romantic dichotomy between madonna and whore. In this study, the focus will lie on the (stereotypical) image as such and not on an examination of the harlot's relation to sociohistoric reality.

- *The Erotic Mother*

Of the two subcategories created in this dissertation, the erotic mother figure is actually more 'fallen' than the amoral 'Artistin', when 'fallen' is to be understood as a loss of control and a fracturing of identity. The erotic mother is depicted as - temporarily - acting on her desires rather than following her maternal duties and the reproductive expectations placed on her. However, she is not located completely outside the realm of moral agency, and some of the figures in this category are even able to regain this moral agency.

The erotic mother must be seen in the context of Western modern thought, which claims that passions must be controlled by reason. It also has been claimed since Plato and Aristotle that woman's rational faculties are inadequte to control her passions fully (Tuana 80). Therefore she is at first not denied a "sense of justice" (ibid; Weininger later denies this as well). Because her inability to master her passions renders her likely to act unjustly, she has to scrupulously avoid anything that might corrupt her. Infidelity and lust are the vices most frequently named in this context (ibid.). The erotic mother figure does not fulfill the (afore-mentioned newly defined) feminine and maternal duties, and furthermore places sexual love above the bond of mother and child. The erotic mother can be seen as an example for precisely a corrupted, weak feminine. Still this category is not unambiguous:

> "But these conceptual categories, the extension of the introjected 'bad' Other, are always linked to the image of the 'good' [m]Other. Here is where the inclusionary image of the woman is most powerful."[23]

---

[23] Sander L. Gilman, "Salomé, Syphilis, Sarah Bernhardt and the 'Modern Jewess'," The German Quarterly 66.2 (1993): 196.

This is the thought process that the figure of the erotic mother reflects. She can still be confined to the private sphere since this figure does not venture out into the public sphere or demand liberation or political rights. Rather she confuses erotic satisfaction with 'Leben', which is why she is driven by sexual passions. Yet unlike the 'amoralische Artistin' she is still capable of suffering, which makes her an ambivalent and redeemable figure.

- *The Amoral 'Artistin'*

Unlike the erotic mother figures, characters from this subcategory of the harlot are anything but redeemable since they are irreversibly cut off from the realm of moral agency. Of particular interest are the relations of this figure to modernity as viewed in the literary texts discussed in this study.

The old French word *arlot* means *vagabond* (Schönfeld 58). This points to an important trait of the amoral 'Artistin': Her origins are usually obscure and she continues to be geographically mobile. Her power of seduction can bring her into the core of society, but nevertheless she remains socially and even legally remote. While the prostitute can stand for the force of liberated sexuality, and therefore a subversive offer of freedom (as she does in certain Expressionist texts, which show her as "lieb Geschwister", Schönfeld 51), the amoral 'Artistin' is not a saviour by any means. Her power lies in her ability to undermine a male protagonist's life because of her power of seduction. She is equally 'undecipherable' as the prostitute - but the power of her allure is taken away from the amoral 'Artistin' over the course of the story told in the literary text. Unlike the neoromantic *femme fatale* the amoral 'Artistin', oscillating between victim and threat, represents a danger for her male counterpart, which the latter is mostly able to overcome. She is stripped of the 'demonic' quality exhibited by the *femme fatale* and, although this figure expresses many of the same anxieties as the figure of the *femme fatale*, the amoral 'Artistin' can be restored to the realm of the known.

Furthermore, she has to be distinguished from the image of the actress. Both the actress and the 'Artistin' serve the purpose of transporting the aspect of the association of the feminine with theatricality and masquerade into the literary text. However, the 'Artistin' is removed from the realm of art and artistic creativity. She can be a variété-performer or a

circus artist. The latter even allows for the presentation of the character with a "Dompteur", who plays the active part in staging her performance, so that the character is left with even less agency.

The category will also be examined against the background of the intense debate around the changing nature of woman in a newly rationalized world: much of the already mentioned sense of rupture at the time was interpreted and conceptualized in terms of woman. However, the amoral 'Artistin' is not to be confused with the image of the *new woman*, which reflects the restructured labour market and tensions around employment issues much more directly. The 'Artistin' neither represents a more liberated, new identity, nor can she, the obscure homeless vagabond, be re-domesticated. The interesting twist is that the amoral 'Artistin' also represents the thoroughly rationalized. However, since her rational and moral faculties are still inadequate, her rationality is without reason, which renders her uncontrolled and even naive. This figure of contradictions is not an agent in modern society, but its product and symptom.

Another interesting aspect is the sexual ambivalence of this figure, which seems to present a contradiction to Weininger's concept of the harlot. The amoral 'Artistin' is so thoroughly rationalized that she knows the sexual impulse but not a passionate urge which would govern her actions. Although she evokes sexual obsession in her male counterpart, she does not stand for a release of unleashed sexuality herself. Rather her allure depends on accessories, costume and, again, masquerade. The teleological structure of the texts depicting an amoral 'Artistin' is clear since she remains a purely negative figure without redeeming qualities: she is deceitful, cruel, greedy, materialistic and lacks intelligence. She is not even opposed to a repressive society but has internalized the rules of the market.

In the male protagonist's story, she functions as a catalyst without vital importance as a character in her own right. At the end, she usually becomes entirely insignificant for the protagonist's development. Her role is minor yet crucial: she brings the protagonist to the point where his moral integrity, his will, and thus his position as creator of culture are in jeopardy. While he successfully regains his integrity, she can never be reformed.

Acknowledgments

First of all, I would like to thank to the University of Toronto for generously providing financial support and therefore making if possible for me to undertake the project of this dissertation.

I recognize that a thesis could never be written without the aid and scholarly insights of others. I am indebted to my supervisor, Prof. Augustinus Dierick, for his attentive editing and general patience over the past years. I am grateful to the members of my committee, Prof. Veronika Ambros, Prof. Wolfgang Hempel, Prof. Christa Saas and Professor Andreas Solbach for their support and time, and to Prof. Solbach also for agreeing to join the committee late in the process. A special thank you to Prof. Hinze, whose encouraging comments on my Master's thesis in 1992 helped me to make the decision to do a doctorate, and to Prof. Herbert Jaumann (Greifswald), who took the time to supervise an independent studies project on which this thesis is based.

I also wish to thank my parents for their understanding and trust, and I owe much gratitude to friends who showed care and concern, provided encouragement and exuded optimism, gave insightful comments and last not least lent a helping hand with technical matters: Karen Block, Kari Bronaugh (for anwering a neverending stream of questions), Michalis Faloutsos, Petros Faloutsos, Heidemarie Floerke, Piotr Gozdyra, Sherry MacKay, Bengue and Peter McMillan, Jill H. Scott, Florine Tseu, Bethany Walker, Dr. Margot Siebel-Achenbach and Michaela Witte.

Any errors or mistakes in what follows are, of course, mine alone.

This thesis is dedicated to my aunt

Dr. Irmgard Greif

with love and admiration

Inhalt

Abstract ii
Supplementary Abstract iv
Acknowledgments xix

Einleitung I
A. Fragestellung und geistesgeschichtlicher Kontext I
B. Zielsetzungen, Voraussetzungen und Methode VII
C. Zur Begrifflichkeit und Methode in einem Subtext der Moderne:
Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* XIV

1. Zur Figur der Mutter: Einleitende Bemerkungen 1
1.1. Historische Voraussetzungen 1
1.2. Ideologische Voraussetzungen und methodische Konsequenzen 3
1.3. Drei wichtige Darstellungsmodi 4

2. Die absolute Mutter 8

3. Die mythische Mutter 36
3.1. Ideengeschichtlicher Kontext 36
3.2. Textanalysen 42

4. Unzulängliche und unzuverlässige Mütter 90

5. Inszenierungen der Dirne: Einleitende Bemerkungen 173
5.1. Begriffsbestimmung und Abgrenzung 173
5.2. Zwei wichtige Darstellungsmodi 178

6. Mutterfiguren im Spannungsfeld von erotischer
und maternaler Präsenz 180
6.1. Gertrud Kolmars Entwurf einer erotischen jüdischen Mutter 181
6.2. Die Verführbare 197
6.3. Die Fremdartige 219
6.4. Die verbürgerlichte décadente 223
6.5. Die Mutter-Hure 230

7. Die amoralische Artistin 235

Schlußbemerkung 293

Verzeichnis der Primärtexte 302
Verzeichnis der Sekundärliteratur 305

Einleitung

A. Fragestellung und geistesgeschichtlicher Kontext

Die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts so polemisch wie intensiv geführte Diskussion um *Weiblichkeit* spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle, wenn es darum geht, literarische Texte vor dem Hintergrund des kulturphilosophischen und poetologischen Diskurses der Zeit zu betrachten und als Ausdruck eines Wechselspiels zwischen kultureller und individueller Erfahrung zu lesen, wie es in dieser Arbeit unternommen werden soll.

Man kann der Diskussion um *Weiblichkeit* Symptomcharakter für den Ablauf geistesgeschichtlicher Prozesse der Zeit zusprechen. Deutlich wird dies bei der Betrachtung der Literatur wie der bildenden Künste:

> "Die Frauenbilder nehmen in der gesamten 'Bild' - Produktion eine zentrale Stelle ein: an ihnen treten Selbst- und Weltbezüge in Erscheinung."[1]

Dies ist prinzipiell kein Phänomen ausschließlich des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, gewinnt jedoch für die in dieser Arbeit näher betrachtete Epoche der Jahre 1890-1934[2] als Epoche der Modernisierung und Rationalisierung eine neue Brisanz. Detlev Peukert bezeichnet eben diese Jahre als die Zeit der "verstörten Modernisierung".[3] Es ist die Zeit zwischen der ökonomischen Durchsetzung der Industriegesellschaft sowie der damit verbundenen Modernisierung von soziokulturellen Strukturbedingungen Eben die

---

[1] Annemarie Taeger, Die Kunst, Medusa zu töten (Bielefeld: Aisthesis, 1987) 10.

[2] Einige Titel werden ein späteres Erscheinungsdatum tragen - sie wurden mit einbezogen, wenn die Arbeit daran erheblich früher begonnen wurde, der betreffende Text im Zusammenhang mit der Werkkontinuität von Bedeutung ist, Gestaltungen des Themas beim Autor bereits vor 1933 festzustellen sind und der jeweilige Text sich zudem thematisch wie formal auf einen vor 1933 liegenden Zeitraum bezieht.

[3] Detlev Peukert, Die Weimarer Republik: Krisenjahre der Klassischen Moderne (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1987) 10f.

Widersprüche und Gegenströmungen einer krisenhaften Erfahrung der modernen Gesellschaft werden in den hier behandelten Texten in Handlung umgesetzt. Die literarischen wie theoretischen Entwürfe von Weiblichkeit werden in dieser Zeit stets mit einem zivilisationskritischen Blick auf die moderne Lebenswelt verbunden.[4] Im Rahmen dieser Arbeit wurden, um die Repräsentativität der untersuchten Konstrukte zu überprüfen und zu belegen, zum Teil Texte aus der sich neu entwickelnden Disziplin der Soziologie zum Vergleich herangezogen, was sich methodisch mit Wolf Lepenies' Positionierung der frühen Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft[5] begründen läßt.

Die behandelten Ansätze einer Theoretisierung von Weiblichkeit und die Inszenierung dieser Versuche im literarischen Text werden nicht als Produkt eines unabhängigen sexualwissenschaftlichen Diskurses, sondern als abhängige Variable in einem hochkomplexen Zeichensystem gelesen, das im Kontext der deutschen Geschichte an krisenhafter Bedeutung zunahm. Diese Arbeit wird sich der Thematik mit einem kulturhistorischen Ansatz nähern, ohne dabei die Textanalyse aus dem Blick zu verlieren. Das bedeutet, die Aufmerksamkeit von einer rein semantischen Textanalyse auf den Prozeß der Aneignung des Textes auszudehnen. Aus der Kulturgeschichte übernommen wird hier der Ansatz, die verschiedenen Formen der Aneignung - ausgedrückt im literarischen Text - als "kulturelle Verhandlungen" und kulturelle Interaktionsmodi zu verstehen.[6]

---

[4] Stefan Breuer weist darauf hin, daß es sich um Zivilisationskritik eher als den zumeist gebrauchten Begriff 'Kulturkritik' handelt, die einen gegen Politik, Wirtschaft und Gesellschaft gerichteten Kulturbegriff erst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts entwickelt (Stefan Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus: Stefan George und der deutsche Antimodernismus (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995) 188f).

[5] Wolf Lepenies, Between Literature and Science: The Rise of Sociology (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

[6] Manfred Hettling, Stefan-Ludwig Hoffmann, "Der bürgerliche Wertehimmel," Geschichte und Gesellschaft: Zeitschrift für historische Sozialforschung Jg. 23, H.1 (1997): 333-359, hier: 346.

Um die Jahrhundertwende wurde das "Mysterium der Frau, die ganze weitverzweigte und komplexe Mythologie, mit der die Frau und ihre Sexualität umwoben wird"[7] in eine Vielzahl von Weiblichkeitsbildern umgesetzt, denen nur gemeinsam war, daß sie aus der Konstruktion einer alle Lebensbereiche umfassenden Polarität heraus entwickelt wurden. Die Ambivalenz, die sich in der Nachfolge der industriellen Revolution der Natur gegenüber entwickelte[8], drückte sich in der "Sublimationskunst"[9] des Ästhetizismus aus[10], die der Kunst die Funktion eines "Fluchtortes und Gegenmodells" (Taeger 90) zuschreibt, wie sie von der Natur nicht mehr übernommen werden konnte.

Weiblichkeit wird so zum einen im biologischen weiblichen Geschlecht angesiedelt, zum anderen aber in Bildern transportiert, die durch die tradierte Weltsicht legitimiert werden. Männlichkeit kommt demgegenüber bei der Entschlüsselung des Weiblichen in diversen Ansätzen der Theoriebildung nur indirekt ins Spiel: in den Spuren des Abgrenzungsprozesses und der Identitätssuche. In den meisten Texten des Korpus erweist sich jedoch eben diese Identitätssuche als *eigentliches* Zentrum des Textes.

Im literarisch-philosophischen Diskurs des beginnenden 20. Jahrhunderts ist einerseits eine "Dämonisierung"[11] gerade des Erotischen als dem Triebleben einer undurchschaubaren Natur Gleichgesetzten zu beobachten, andererseits die Beschwörung einer Feminisierung als Weg in die Moderne.[12] Auch im letztgenannten Falle setzt "eine

---

[7] Christian David, " Zu einer männlichen Mythologie über die Weiblichkeit," Psychoanalyse der weiblichen Sexualität, Hg. Janine Chasseguet-Smirgel (Frankfurt (Main): Suhrkamp,[4]1979) 70.

[8] Vgl. Karl Guthke, Die Mythologie der entgötterten Welt (Göttingen: Vandenhoeck, 1971) 213f.

[9] Ralph Rainer Wuthenow, Muse, Maske, Meduse (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1978) 107.

[10] Vgl. Wolfdietrich Rasch, Die literarische Decadence um 1900 (München: Beck, 1986) 47-53.

[11] Horst Fritz, "Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siecle," Fin de Siècle, Hgg. Roger Bauer et al. (Frankfurt (Main): Klostermann, 1977) 443.

männliche Kultur für sich als Ergänzungsbestimmung ein imaginäres Weibliches" (Bovenschen 41), indem sie "jenseits dieser Projektion ein Weibliches sui generis annimmt" (ibid.). Gutjahr spricht in diesem Zusammenhang von einem Paradigmenwechsel "in der erkenntniskritischen Funktion der Literatur"[13], den man für die Zeit nach der Jahrhundertwende jedoch nicht als Wandel im Verständnis der Geschlechterrollen in der gesellschaftlichen und politischen Realität sehen darf.

Der literarische und der wissenschaftliche Diskurs verbinden sich in dem Prozeß einer Enttabuisierung des Erotischen, wie er im 19. Jahrhundert forciert wurde. Eine sich als libertin verstehende Literatur, zu deren Vertretern die in dieser Arbeit diskutierten Autoren zu rechnen sind, findet sich demzufolge im Spannungsfeld zwischen *ars erotica* und *scientia sexualis,* zwischen Obsession und Souveränität des modernen Menschen.[14] So mag diese Arbeit eine genauere Betrachtung der Rezeption und Verarbeitung der Paradigmen gedachter und theoretisierter Weiblichkeit in ausgewählten Prosatexten wenig bekannter Autoren und damit einen Beitrag zur Untersuchung der Mechanismen und Techniken der Verarbeitung von kulturphilosophischen Stömungen im literarischen Text leisten. Wichtig ist bei der Betrachtung der Weiblichkeit im literarischen Text die Auffassung des Begriffs *gender* oder 'Geschlechterverhältnis'[15] als kulturell (und variablel) konstruierte Größe. Gemeint ist im

---

[12] Vgl. Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen (Frankfurt (Main): Suhrkam p, 1979) 25-31.

[13] Ortrud Gutjahr, "Lulu als Prinzip: Verführte und Verführerinnen in der Literatur um 1900," Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende (Pfaffenweiler: Centaurus, 1989) 71.

[14] Vgl. Jean Pierre Dubost, Eros und Vernunft: Literatur der Libertinage (Frankfurt (Main): Athenäum, 1988) 9-13.

[15] Renate Hof plädiert für eine Beibehaltung des englischen Begriffs *gender*, für den "keine übersetzungsmöglichkeit existiert, die die Konnotationen dieses Begriffes klar erfassen könnte." (Renate Hof, Die Grammatik der Geschlechter: *Gender* als Analysekategorie der Literaturwissenschaft (Berlin: Campus,

Rahmen dieser Arbeit weder ein Forschungsansatz, der "sich allein durch die Konzentration auf die vernachlässigte und zum Teil vergessene Frauen-Geschichte von anderen Ansätzen unterscheidet, noch das Ziel, die Literatur-und Kulturgeschichte durch neue Informationen von und über Frauen zu bereichern" (Hof 24), sondern im Sinne von Renate Hofs theoriekritischer Studie eine "Analysekategorie", die "ganz generell darauf gerichtet [ist], die 'Konstruktion des Natürlichen im Text der Kultur' [zu untersuchen]" (Hof 121). Durch diese Blickrichtung leistet die vorliegende Studie auch einen Beitrag zur Forschung im Bereich *gender studies*, die sich damit befaßt, "die historische Abfolge unterschiedlicher Geschlechter-Theorien [nachzuzeichnen]"[16]. Es kann nicht darum gehen, eine Nichtnotwendigkeit geschlechtlicher Differenzierung zu theoretisieren, wie Hartmann Tyrell es vorschlägt[17], sondern *"gender* als Sprache zu betrachten" (Hof 111) und seine Grenzposition "zwischen Begriff und Metapher" (Hof 120) im Auge zu behalten. Unter diesem Blickwinkel sollen im Rahmen dieser Studie einige der Stereotypen, die von der Diskussion um Geschlechterverhältnisse in der modernen Gesellschaft hervorgebracht wurden und zur symbolischen Repräsentationen von Beziehungen dienten, betrachtet werden.

Um den theoretischen Bezugsrahmen präziser abstecken zu können, erscheint in diesem Zusammenhang ein Blick auf Otto Weiningers "Geschlecht und Charakter" (1903) sowie dessen Voraussetzungen und Rezeptionsgeschichte sinnvoll. Dieser Blick soll

---

1995) 12, Anm. 5.

[16] Walter Erhart, "Gender Studies," Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Hg. Klaus Weimar (Berlin: de Gruyter, 1997) 693.

[17] Hartmann Tyrell, "Überlegungen zur Universalität geschlechtlicher Differenzierung," Aufgaben, Rollen und Räume von Frau und Mann, Hgg. Jochen Martin, Renate Zöpfel (Freiburg: Alber, 1989) 52.

deutlich machen, wie und wo die "Formenschwelle" zwischen theoretischem und literarischem Diskurs überschritten wird. Die Rezeption des "erotischen Nihilismus"[18] Weiningers ist also sowohl in literaturwissenschaftlicher als auch in kulturwissenschaftlicher Hinsicht relevant. Man hat davon auszugehen, daß literarische, aber auch kulturphilosophische Texte Aspekte der Realität reflektieren und zumindest indirekt beschreiben, daß aber zum anderen bestimmte Reaktionsschemata durch Texte erst angeboten oder doch verstärkt werden. Man hat es hier also mit einer komplexen Wechselbeziehung zu tun. Eine Betrachtung der Begrifflichkeit Weiningers soll zeigen, wie problematisch hier die Beziehung zwischen abstraktem Entwurf und gesellschaftlicher Praxis geworden ist. Im Anschluß daran wird eben die literaturwissenschaftliche Frage nach der ästhetischen Inszenierung der theoretischen Entwürfe zu stellen und anhand von Textbeispielen zu verfolgen sein.

Es wurden dafür Autoren ausgewählt, deren Werk zwar deutlich Diskurselemente aufweist (besonders bei Ernst Weiß und JakobWassermann ist dieses der Fall), ohne daß jedoch von einer bewußten Diskursintegration auf formaler Ebene, wie sie sich beispielsweise bei Robert Musil und Hermann Broch findet, gesprochen werden könnte.[19]

Ein weiteres Auswahlkriterium stellte die epochale Repräsentativität dar, d.h. die Verarbeitung epochal gängiger gedanklicher Konstrukte und argumentativer Strategien. Es kann hierbei natürlich nicht den strengen Kriterien des statistischen Begriffes von Repräsentativität genügt werden, da im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Arbeit die

---

[18] Jörg Zittlau, Vernunft und Verlockung: Der erotische Nihilismus Otto Weiningers (Düsseldorf: Zenon, 1990).

[19] Siehe Walter Moser, "Diskurselemente im Romantext: Zu Musils 'Der Mann ohne Eigenschaften'," Robert Musil, Hgg. Uwe Baur, Elisabeth Castex (Königstein/Ts:Athenäum) 170-197.

Problematisierung und korrekte Durchführung einer Zufallsauswahl und Erhebung einer repräsentativen Stichprobe zwecks Nachweis der Signifikanz kaum geleistet werden kann. In dem mit "klassischer Moderne" (Peukert) bezeichnete Zeitabschnitt wird dabei die Kontinuität in der literarischen Inszenierung der hier betrachteten Diskurselemente hervorzuheben sein.[20]

B. Zielsetzungen, Voraussetzungen und Methode

Es soll in dieser Arbeit der Versuch unternommen werden, die Frauenfiguren repräsentativer Prosatexte vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Diskurses zu betrachten. Es stellt sich an diesem Punkt die Frage nach der Relevanz einer Untersuchung ausschließlich des weiblichen Personals in einem bestimmten Textkorpus (wobei allerdings die Funktion innerhalb einer Figurenkonstellation immer über die Einzelfigur hinausführen wird).

Während männliche Protagonisten ihre Signifikanz in höherem Maße aus sich selbst beziehen[21], ist bei der Betrachtung weiblicher Figuren in der Literatur, die von den um die Jahrhundertwende gängigen Konzepten beeinflußt ist, ihre metaphorische Funktion miteinzubeziehen:

---

[20] Hermann Greissinger begründet dies wie folgt: "[Es] taucht nach 1918 'Krieg' allenfalls gehäuft als Besetzung einer Funktionsstelle auf, die längst vorher, aber eben anders besetzt im System existiert." Auch auf die diachrone Ablösung so fundametal verschiedener Systeme wie Kaiserreich und Weimarer Republik reagiert die Literatur mit eher geringen strukturinternen Verschiebungen, wie Greissinger betont. (Hermann Greissinger, "In die vierte Existenz vielleicht": Konzeptionen von 'Leben' und 'Nicht-Leben' im Werk von Jakob Wassermann und in den Erzähltexten der Frühen Moderne: Eine semiotisch-strukturale Werk- und Epochenanalyse, Europäische Hochschulschriften Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 933 (Frankfurt (Main): Lang, 1986) 47f.

[21] Vgl. Reiner Stach, Kafkas erotischer Mythos (Frankfurt (Main: Fischer, 1987) 23.

> Die von der Forschung für poetische Texte geltende heuristische Trennung des Bildbegriffes in zwei Bedeutungsebenen - eine fiktive, tendenziell realitätshaltige und eine imaginative, die poetische Ausgestaltung betreffende Ebene - erhält bei einer Untersuchung zur Weiblichkeit besondere Brisanz."[22]

Hilmes spricht von einem Diskurs, in dem sich "rein fiktive Elemente mit solchen kollektiver und individueller Phantasien [...] mischen. Ihr Stellenwert und ihre Bedeutung sind jeweils erst zu entschlüsseln" (Hilmes 7).

Zu beachten ist hier vor allem die Relevanz dessen, was Ernst Bloch die *Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen* genannt hat; eine subjektive Ungleichzeitigkeit, die vor-bürgerliche Elemente "inmitten bürgerlicher Verhältnisse zur Entfaltung bringt" und sich "im Geschlechterverhältnis ebenso [...] wie in anderen gesellschaftlichen Sphären [ausagiert]".[23] Für die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Bilder von Weiblichkeit bedeutet das einerseits: "(...) traditional male ideology relies upon notions of women that are out of step with modern economy (...)",[24] andererseits aber auch im Bereich antimoderner Feminismuskritik eine Sichtweise, die innerhalb der modernen Gesellschaft 'funktionierende' Weiblichkeit als "Vorkämpferin" des Rationalismus ausmacht (Breuer 199) und als "Zerstörung des einzig Ruhenden, Bewahrenden" (ibid.) um so aggressiver kritisiert.

Es soll hier nicht darum gehen, einfach eine Rekurrenz von Identischem (unterliegender traditioneller ideologischer Projekte) zu konstatieren, sondern vielmehr

---

[22] Carola Hilmes, Die femme fatale (Stuttgart: Metzler, 1990) 7.

[23] Barbara Naumann,"Hergefegt von einem unwirtlichen Wind: Marie-Luise Fleißers Scheitern an Berlin," Triumph und Scheitern in der Metropole: Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Hgg. Sigrun Anselm, Barbara Beck (Berlin: Reimer, 1987) 166.

[24] Renny Harrigan, "Novellistic Representation of *die Berufstätige* during the Weimar Republic," Women in German Yearbook 4 (1988): 97-124.

dessen Auswirkungen im neuen geistesgeschichtlichen Kontext festzustellen, in dem "das Wiederholte qua Wiederholung ein anderes" wird.[25]

> "(Des Mannes) Sein ist der Parameter, der keiner Erläuterung bedarf (...) hingegen war die fortwährende und immer wieder neue Beschäftigung mit der Frau als dem anderen Wesen notwendig."[26]

So haben die männlichen Charaktere eine überindividuelle, über die Geschlechtsrolle hinausgehende Bedeutung, während die weiblichen Protagonisten gerade die geschlechtsspezifischen "Rollenspezifika" zu repräsentieren haben (Mayer-Istwandy 147). In Anbetracht der vielschichtigen Weiblichkeitsbilder verwundert es nicht, daß die daraus resultierenden Figuren oft in sich widersprüchlich erscheinen. Besonders anhand von Ernst Weiß' Werk wird dies zu zeigen sein.

Die Funktion der Figur im literarischen Text erscheint als Spiegel der Hintergründe des zeitgenössischen Produktionsprozesses: Das Weibliche stellt das Objekt der Theoriebildung wie Bildproduktion dar; das Männliche steht für das theoretisierende oder produzierende Subjekt.

Es soll jedoch hier nicht die Frage nach der hinter der "Morphogenese" (Hilmes 7) der imaginierten Bilder stehenden Realität gestellt werden. Das Ziel besteht vielmehr darin, die Präsentationsmodi der imaginierten Weiblichkeit im Werk der zu betrachtenden Autoren im Zusammenhang mit den verschiedenen, sie bedingenden Bereichen zu sehen.

---

[25] Andreas Höfele, "Dandy und New Woman", Die Nineties, Hgg. Manfred Pfister, Bernd Schulte-Middelich (München: Francke, 1983) 152.

[26] Claudia Mayer-Iswandy, "Vom Glück der Zwitter": Geschlechterrolle und Geschlechterverhältnis bei Günter Grass, Kölner Studien zur Literaturwissenschaft 3, Hg. Volker Neuhaus (Frankfurt (Main): Lang, 1991) 24.

Diese Arbeit wird weder die bewußt verwendeten formalen Gestaltungsmittel zum Gegenstand psychoanalytischer Untersuchungsmethoden machen noch sich einer Pathographie der Schreibenden widmen. Jedoch ist für die hier behandelten *Autoren und Autorinnen* richtig, was Regina Schäfer in Bezug auf die nachfreudianische Literaturinterpretation meint: Figuren und Kategorien der Deutung gehen ins "Allgemeinverständnis" [sich als avantgardistisch verstehender Gruppen] ein, "ohne daß aber die Genese solcher Konzeptionen [dem schreibenden Subjekt] literarischer Strukturen und stilistischer Mittel im Einzelfall noch präsent wäre." [27] Gerade für die Rezeption eines Werkes wie das Otto Weiningers gilt, auch wenn es in dieser Arbeit nicht von primärem Interesse ist, daß die Geschichte dieser Rezeption auch unter dem Blickwinkel der psychologischen Mechanismen gesehen werden muß, d.h. über "kognitive Textwahrheit und reflexive Textverarbeitung" hinausgehend.[28]

Es stellt sich die Frage, wie man sich einem solchen Entwurf und den von ihm beeinflußten Texten zu nähern hat. Sinnvoll erscheint hier ein Ansatz, der folgende Fragen stellt: Wie funktioniert ein theoretisches Modell in einer kulturellen Situation? Woher kommt das Modell? Welche Faktoren sind für seinen Einfluß oder eben die modifizierende Rezeption verantwortlich? Raymond Williams spricht hier vom Text als einzig verfügbarem Beispiel aufgezeichneter gesellschaftlicher Kommunikation,[29] wobei der Text jedoch nicht

---

[27] Regina Schäfer, Plädoyer für Ganna: Männer und Frauen in den Romanen Jakob Wassermanns, Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 62 (Tübingen: Niemeyer, 1992) 45.

[28] Walter Schönau, "Literarische Rezeption in psychoanalytischer und literaturwissenschaftlicher Sicht: Eine fällige Kontroverse," Kontroversen, alte und neue. Frauensprache - Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke, Hgg. Inge Stephan, Carl Pietzacker, Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen 1985 VI, Hg. Albrecht Schöne (Tübingen: Niemeyer, 1986) 161.

[29] Raymond Williams, Innovationen (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1983) 51.

historische Realität bewußt vermitteln, sondern kulturgeschichtliches Faktum an sich bedeuten kann. Es bleibt,

> "wenn diese (Texte) mit den äußeren Merkmalen einer Epoche verglichen worden sind und selbst Raum für individuelle Abweichungen gelassen wurde, noch immer ein wichtiges gemeinsames Element (...) übrig, das sich nicht ohne weiteres einordnen läßt" (ibid.).

Es wird in dieser Arbeit zu untersuchen sein, wie sich die Krise des traditionellen autonomen Subjekts in der Konturierung und Funktionalisierung der weiblichen Figuren zeigt, ob aus den fiktionalen Texten eine psychologische Konzeption zu rekonstruieren ist und welche der entsprechenden Theoreme und Modelle der Zeit zur Erklärung herangezogen werden können. Die Frauenfiguren sind dabei in ihrer Bedeutung und Funktion innerhalb der Figurenkonstellation und -hierarchie, ihrer gesellschaftlichen Bezogenheit (im Text) und ihrer Entwicklung bzw. Statik zu betrachten. Das Ziel besteht darin, Konsistenzen herauszuarbeiten bzw. festzustellen, ob und wo sich in den Konzeptionen der Autoren und Autorinnen ein Wandel abzeichnet.

Biographische Bezüge sollen nicht ignoriert, der Schwerpunkt jedoch entschieden auf die Motivgeschichte und den Hintergrund einer "structure of feeling" im Sinne der Kulturanalyse gelegt werden. Neben der bewußten Rezeption steht also eine unbewußte Verarbeitung der auf das Individuum einwirkenden gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Einflüsse[30], die eine Diskrepanz von Autorintention und Realisation

---

[30] S. Albert M.Reh, "Psychologische und psychoanalytische Interpretationsmethoden in der Literaturwissenschaft," Psychologie in der Literaturwissenschaft, Hg. Wolfgang Paulsen (Heidelberg: Stiehm, 1971) 33-78. Vgl. Schäfer 47: "Dieser Zugang zum Werk stellt freilich keinen Freibrief für Subjektivität in der Deutung aus, sondern legt vielmehr über diese erst Rechenschaft ab. Gegenübertragung findet grundsätzlich und notwendig immer statt, wenn Interpretation stattfindet. Die Instrumentalisierung durch die Psychoanalyse vermag sie allerdings erst in Rechnung zu stellen."

im Text zur Folge haben kann.[31] Diese Frage wird an die einzelnen Texte zu stellen sein. M.E. ist dies keinesfalls ein "Versuch einer von den realen Hintergründen abstrahierenden Annäherung [...]" , wie Schäfer behauptet (Schäfer 233). Biographische Fakten mögen exkulpierende Tendenzen, ja eine "doppelte Moral" (Schäfer 253) im Text zur Folge haben. Und der biographische Aspekt bleibt präsent: Er wird "von einer psychodynamischen Intention behauptet, die in der literarischen Form ihren Ausdruck sucht, indem sie sich in ihr verbirgt: und die durch ihr je charakteristisches Sich-Verbergen sich als Bekenntnis mitteilt."[32] Doch bloße Linearität reicht zur Erfassung einer Beziehung Werk - Leben nicht aus. Wenn nach den Darstellungsmodi von Weiblichkeit gefragt wird, muß das im obigen Sinne auch die Frage nach dem damit Ausgesparten und Vermiedenen beinhalten. Es soll also nicht um biographische Konfliktsituationen, sondern um die als Bildmaterial zu Verfügung stehenden "Auswege" aus einer subjektphilosophischen Krisensituation im Sinne der "structure of feeling" gehen. Es muß von komplizierten Interdependenzen zwischen Biographie und Werk ausgegangen werden, was bedeuten kann, daß biographisches Geschehen entsprechend dem zur Verfügung stehenden Material "dekodiert" und "er-lebt" wird; die "Bildproduktion" setzt also nicht erst im literarischen Text und beim Prozeß der ästhetischen Inszenierung ein.

Das Problem authentischen Erlebens kann und soll jedoch hier nicht weiter behandelt werden; auf die "poststructural critique of the concept of the Self [and] referential possibilities of language"[33] sei nur kurz verwiesen. Der Begriff der Authentizität soll in dem

---

[31] "Eine solche Interaktion kann selbstverständlich Resultate zeigen, die sich den ursprünglichen Intentionen der Akteure entziehen." (Hettling/Hoffmann 346.)

[32] Gerhard Härle, Männerweiblichkeit: Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann (Frankfurt (Main): Athenäum, 1988) 27.

hier verwendeten Ansatz aber im Sinne einer Authentizität des "Nicht - Beabsichtigten" (Härle 65) erhalten bleiben, die in den narrativen Strategien nicht in expliziter Form zur Sprache, wohl aber zum (sprachlich vermittelten) Ausdruck kommt.

Dabei geht es, das sei abschließend noch einmal hervorgehoben, nicht um den Prozeß der individuellen Bild-Produktion und die das schreibende Subjekt "produzierenden" Umstände, sondern um den Prozeß von Bild-Produktionen als Inszenierung kultureller Konstruktionen. Diese Arbeit wird sich also weniger mit der Theoretisierung von Weiblichkeit, wie sie auf literaturtheoretischem Gebiet versucht wird, befassen als mit einem Aspekt der Ideengeschichte und der Frage nach dessen Modifizierung, wobei das Fragewort nicht nur "wie", sondern auch "ob" wird lauten müssen.

---

[33] cf. Paul J. Eakin, Touching the World: Reference in Autobiography (Princeton N.Y.: Princeton University Press, 1992) 29.

C. Zur Begrifflichkeit und Methode in einem Subtext der Moderne: Otto Weiningers "Geschlecht und Charakter" (1903)[34]

Es ist an diesem Punkt wichtig, Weiningers Konzept von "M" und "W" genauer zu betrachten. Weininger charakterisiert sie als "Typen":

> "Alles kommt auf die Kenntnis von M und W an, auf die richtige Feststellung des idealen Mannes und des idealen Weibes an (ideal im Sinne von typisch, ohne jede Bewertung.(...) Aufgabe der Wissenschaft ist es, die Stellung jedes Einzelwesens zwischen jenen zwei Bauplänen festzustellen." (GCh 12)

Sein Ziel ist das "System" (GCh V), um "alle konkreten Einzelerfahrungen zu deuten" (V) und schließlich faktisch zu werten:

> "Dort also, wo Kultur- und Menschheitsprobleme zusammenfallen, wird nicht mehr bloß zu erklären, sondern auch zu werten versucht; ja dort fallen Erklärung und Wertung von selbst zusammen." (GCh VII)

Zum einen besteht der Anspruch einer Systematisierung im Sinne nicht-angewandter Wissenschaft (GCh 12), zum anderen geht es um ein "Urteil über ihr Geschlecht" (GCh VII) und um die letztendliche Negation von Weiblichkeit (GCh VII), was sich wiederum auf die empirische Ebene bezieht, wie der Gebrauch des Wortes "Frauen" in diesem Kontext andeutet.

Wir haben es also mit einer hierarchisierenden Typologie zu tun, die vom idealen Typus W über die Ableitung zur lebensweltlichen sozialen Interaktion führt und mit der Vermischung dieser Ebenen eine Verwissenschaftlichung des Mythos zu erreichen sucht.

Mit der Polarisierung von M und W und der Annahme einer grundsätzlichen "Doppelgeschlechtlichkeit" (GCh 10) avanciert die Konzeption der Bisexualitat, die Weininger über die Psychoanalyse zugänglich wurde[35], zur Grundannahme.

---

[34] Otto Weininger, Gesclecht und Charakter (repr. München: Matthes & Seitz, 1981). Sigle: GCh.

Diese biologische Bisexualität[36] bedeutet für Weininger als Doppelgeschlechtlichkeit keineswegs ein harmonisches Wechselspiel, sondern das Vorhandensein prinzipiell unversöhnlicher Elemente. Der schöpferische Rückzug auf das Ich in Keuschheit stellt in seiner ethischen Rigorosität Weiningers einzige Lösungsmöglichkeit dar, um dem beobachteten Chaos ein Ordnungsprinzip entgegenzustellen und der empfundenen Bedrohung zu entgehen.

Was für ein Typus-Begriff liegt dem zugrunde? Es sei hier auf die Beliebtheit dieses Terminus in der Kulturkritik und -diskussion der Zeit und besondes im Zusammenhang mit zu klassifizierender Weiblichkeit hingewiesen und als literarisches Beispiel Schnitzlers "Anatol" genannt:

> Anatol: " Und was für eine andere!"
> Max : " Typus?"
> Anatol: " Gar keiner! ... Etwas Neues - etwas Einziges!"
> Max : " Nun ja... auf den Typus kommt man ja immer erst gegen Schluß."[37]

Weininger selbst formulierte es wie folgt mit dem Verweis auf physikalische Gesetzmäßigkeiten, von denen im "konkreten Fall die Abweichung konstatiert" werden kann (GCh 9). Er bietet eine Konstruktion im idealtypischen Sinne, d.h. eine bewußte einseitige Übersteigerung bestimmter Gesichtspunkte zu einem einheitlichen Konstrukt:[38]

---

[35] Zur Plagiatsaffaire um eben diese Konzeption s. David Luft, "Otto Weininger als Figur des Fin de Siècle," Hgg. Jacques Le Rider, Norbert Leser, Otto Weininger: Werk und Wirkung , Quellen und Studien zur österreichischen Geistesgeschichte 5 (Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984) S.72; Jacques Le Rider, Der Fall Otto Weininger (Wien: Löcker, 1994) 78 - 101.

[36] Zum Vergleich mit der Freudschen Auffassung s.Leopold Leupold-Loewenthal, "Das Problem der Bisexualität und die Formeln von M und W," Le Rider / Leser 202-205.

[37] Arthur Schnitzler, Die dramatischen Werke I (Frankfurt (Main): Fischer, 1962) 69. Kafka hingegen lehnte in der Auseinandersetzung mit dem Begriff die Verwendung ab, ja bekundete entschiedenen "Widerwillen". (Franz Kafka, Tagebücher, Hg. Max Brod (Frankfurt(Main): Fischer, 1951) 623).

[38] Weininger stellt sich jedoch keineswegs der von Max Weber zwanzig Jahre später formulierten Aufgabe: "In seiner begrifflichen Reinheit ist dieses Gedankenbild nirgends in der Wirklichkeit empirisch

> (...) so können wir einen idealen Mann M und ein ideales Weib W, die es in der Wirklichkeit nicht gibt, aufstellen als sexuelle Typen. Diese Typen können nicht nur, sie müssen konstruiert werden. Nicht allein das "Objekt der Kunst", auch das der Wissenschaft ist der Typus, die platonische Idee." (ibid.)

Folgert er im ersten Kapitel (GCh 10) noch, ein Individuum dürfe nicht einfach als Mann oder Weib, sondern müsse nach den ihn ihm vereinigten Bruchteilen, d.h. nach seiner Position auf der Skala der Zwischenstufen, bezeichnet werden, so spricht er im weiteren Verlauf sowohl von "Frauen", als auch vom "Weib", wie ja bereits angesprochen wurde. Er schließt weiter auf Beispiele sozialer Interaktion wie die Mutter und die Prostituierte, ohne hier gleichfalls den Typusbegriff zu problematisieren.

Weininger nähert sich scheinbar Webers Auffassung vom Idealtypus als idealem Grenzbegriff im erkenntnistheoretischenen Sinne. In Weiningers Praxis bedeutet der Typus jedoch zum einen ein metaphorisches Ausdrucksmittel für Weiblichkeit, zum anderen einen deskriptiv-analytischen Versuch (z.B in der Polarisierung Mutter/Prostituierte).

Man könnte die Betrachtung seiner Konzeption in den Zusammenhang mit der ästhetischen Inszenierung und literarischen Präsentation von Modellen deformierter Weiblichkeit stellen und als Projektionsmechanismus deuten: Die Deformation ist hier in die Abhängigkeit des (hier: schreibenden) Subjekts gestellt und kann als aus dem Subjekt hervorgebracht, aber gleichzeitig in komplexen Wechselbezügen gesamtgesellschaftlich produziert gesehen werden.[39]

---

vorfindbar, es ist eine Utopie, und für die historische Arbeit erwächst die Aufgabe, in jedem einzelnen Falle festzustellen, wie nahe oder wie fern die Wirklichkeit jenem Idealbilde steht." (Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Wissenscaftslehre (Tübingen: Mohr, 1922) 191f.

[39] Auf den Begriff der Projektion wird an späterer Stelle noch genauer einzugehen sein.

Auf der Ebene der ideologischen Funktion bewirkt Weiningers Typisierung eine Entschärfung der erotischen Erfahrung in der sterilen Präsentation - ebenso wie es für den auf einem viel niedrigeren Abstraktionsniveau argumentierenden Anatol im oben zitierten Dialog gilt.

Die Feststellung der Charakteristika der substantialisierten Weiblichkeit gerät bei Weininger zu einem Katalog der Werte bürgerlicher Emanzipation, durch deren *Mangel* W charakterisiert ist. Das "Ich" (-Subjekt), dessen Ausbildung nur M möglich ist, wird im Zuge von Weiningers psychologisierender Kant-Rezeption als Zentrum normativer und ethischer Ideen gesehen, demgegenüber W als Akkumulation von Defekten erscheint. Weininger konstruiert eine zentrale Leerstelle: Die Vieldeutigkeit des Phänomens Weiblichkeit läßt er kurzerhand ins Nichts laufen: "Das Weib ist nichts, es ist nur Materie" (GCh 393).

Hinter den triebgesteuerten weiblichen Aktionen steht also kein Subjekt:

> "What causes such uneasiness is the impossibility of discerning behind the masks a consistent subject munipilating them: behind the multiple layers of maks is nothing; or, at the most, nothing but the shapeless, mucuous stuff of life-substance."[40]

An diesem Punkt in Weiningers Argumentation findet sich ein Beispiel für seinen problematischen Gebrauch der Termini Weib, "W" und Frau: Weininger spricht zunächst von W, dann vom "menschlichen Weib" und im nächsten Satz von "den Frauen" (GCh 390), was die oben beschriebene Konklusion auf die reale Weiblichkeit zeigt.

Das Weib wird dem Mann als Objekt zugeordnet (GCh 391) und besitzt kein "intelligibles Ich" (GCh 390). Verglichen mit dem Mann besitzt es

---

[40] Slavoj Zizek, The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality (London: Verso, ²1995) 150.

> "für alles im Mann (...) eigentümliche Surrogate, die noch fortwährend jene Verwechslungen begünstigen, denen die Schätzer der Weiblichkeit so gerne unterliegen." (ibid.)

Das Weib wird unter Berufung auf Schopenhauer als Gattungs- und Triebwesen definiert (GCh 378), der Mann durch das darüber Hinausgehende: Individualität, Gedächtnis, Wert, Liebe, Aufmerksamkeit, Wille statt Trieb. Für das Weib ist demnach die Sexualität als Regulativ zu sehen, für den Mann sind die Ideen bestimmend.

Das Gedächtnis als Garant des kontinuierlichen Erlebens bedeutet für Weininger die entscheidende Voraussetzung für schöpferisches Tun, ja das "beste Mittel zur objektiven Prüfung der Begabung, der geistigen Bedeutung eines Menschen" (GCh 148). Das Weib lebt nun aber "sozusagen nur in Augenblicken, (...), diskontinuierlich, zusammenhangslos", geht "in den zeitlichen Ereignissen auf, statt über ihnen zu stehen oder den Zeitablauf wenigstens zum Problem zu erheben", d.h. fühlt sich nicht "als eines und selbes in allen seinen Lebenslagen" (GCh 188).

Ohne ein kontinuierliches Gedächtnis muß auch das Verhältnis zur Wahrheit[41] problematisch werden. Weininger beruft sich hier auf die "wohlbekannte Tatsache", daß "Lügner ein schlechtes Gedächtnis haben (GCh 187). Weiningers Auffassung von Wahrheit als etwas den Theorien Machs und Avenarius' Entgegensetzbares kann also für das Weib nicht gelten:

> "Das Weib hat keinen Eifer für die Wahrheit - darum ist es nicht ernst - darum nimmt es auch keinen Anteil an Gedanken." (GCh 250)

---

[41] Wie zentral dieses Problem für Weininger war, wurde ja bereits angesprochen.

Daraus folgt zum einen die Unfähigkeit zur künstlerischen und wissenschaftlichen Leistung, zum anderen aufgrund des absoluten Unverständnis für Wahrheit eine grundsätzliche Amoralität:

> "Wo dieses fehlt, kann man nicht von Irrtum und Lüge, sondern höchstens von Verirrtheit und Verlogenheit sprechen; nicht von antimoralischem, sondern nur von amoralischem Sein. Das Weib also ist amoralisch." (GCh 194)

Diese Grundthese findet sich ähnlich formuliert auch bei Moebius, was zu Plagiatsvorwürfen und der Drohung eines Gerichtsstreites führte.[42]

Auch im obengenannten Zusammenhang wechselt Weininger die Begriffe und spricht mal vom "Weib" (s.o.), mal von "der Frau":

> "Die Frau erbittert die Zumutung, ihr Denken von der Logik ausnahmslos abhängig zu machen. Ihr mangelt das intellektuelle Gewissen." (GCh 192)

Das Weib erscheint also hier als in schöpferischer, intellektueller und schließlich moralischer Hinsicht defizitär und es muß ihm daher "abermals der Besitz eines Subjektes[43] aberkannt werden" (GCh 252).

Wird das Weib bis hierher durch das Fehlen jeglicher Struktur definiert, so wird die soziale Praxis dennoch als zielgerichtet gesehen: weibliche Interaktion meint für Weininger immer nur ein Anstreben des Koitus, der Verschmelzung, die allein dem Weib Existenz erst möglich macht: "Das Weib sucht seine Vollendung als Objekt" (GCh 391).

Wiederum geht Weininger in seiner Auslegung zum Begriff "Frau" über:

> "Die Frau will nicht als Subjekt behandelt werden (...) Ihr Bedürfnis ist vielmehr, nur als Körper begehrt, und nur als fremdes Eigentum besessen zu werden." (391f)

---

[42] Le Rider 81.

[43] Die Formulierung ist bereits in sich widersprüchlich.

Dieses Bedürfnis meint eine sexuelle Verdinglichung, da es dem Weib nur um die Paarung geht und es keinen Teil hat "am Werte und an der Liebe" (GCh 380). Es geht bei diesem Begehren nicht um einen Wert, sondern um die Lust als solche. Das Phänomen der weiblichen Hysterie erklärt Weininger hier in Annäherung an die gedanklichen Prinzipien der Psychoanalyse als Phänomen der Verdrängung; allerdings als nicht lösbare Situation, die der Tragik so nahe kommt, wie es dem Weib möglich ist (GCh 374).

> "Das Weib ist unfrei: es wird schließlich immer bezwungen durch das Bedürfnis, vom Manne, in eigener Person wie in der aller anderen, vergewaltigt zu werden; es steht unter dem Bann des Phallus und verfällt unrettbar seinem Verhängnis, auch wenn es nicht selbst zur völligen Geschlechtsgemeinschaft gelangt." (ibid.)

Da dem Weib per se die Fähigkeit zur Einsicht und Veränderung abgeht, ist für Weininger nur eine Lösung ohne Grenzkorrekturen denkbar: W muß aus der Welt :

> "(...) der Mann muß vom Geschlechte sich erlösen, und so, nur so, erlöst er die Frau. (...) Freilich geht sie, als Weib, so unter: aber nur, um aus der Asche neu, verjüngt, als der reine Mensch sich emporzuheben." (GCh 457)

Durch den Anspruch der "prinzipiellen" Untersuchung entzieht sich Weininger der Notwendigkeit einer Betrachtung des psychologischen Einzelfalles und weicht auf eine Ontologisierung seines Problems aus. Was ist nun unter dem Ideal des "reinen Menschen" zu verstehen? Die Problematik dieses Konzeptes ist im gedanklichen System von Weiningers spekulativer Philosophie selbst begründet, wenn Weininger die ethische Konstituierung des Ich betont und dann in seiner Konstruktion eines "Dionysischen" wieder einer Suspension des Ich nahekommt, nämlich einer "heroischen Geborgenheit" (Zittlau 47) in der durch das Ich wirkenden Totalität. An dieser Stelle wird eine Utopie im Sinne des grundsätzlich, doch nicht im Hier und Jetzt Möglichen konstruiert - eine Utopie, deren

Hauptcharakteristikum der endgültige Solipsismus eines Subjektes ist, dessen Innerlichkeit nicht mehr durch die explosive Kraft sexuell motivierter Begierden aufzubrechen ist. Weiblichkeit ist als Projektionsfläche für eben diese vom Subjekt in Weiningers Text abgespaltenen Begierden zu lesen.

Und um eben diese Funktion der Leerstelle Weiblichkeit wird es auch in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit immer wieder gehen, wenn evokative Begrifflichkeiten, die den Thesen Weiningers entsprechen, in den zur Debatte stehenden Texten ins Bild gesetzt werden. Die Untersuchung dieser Begrifflichkeiten rekonstruiert "Argumentationshaushalte, die von Begriffen und rund um Begriffe strukturiert"[44] sind. Sie betont die symptomatische Funktion der literarischen Inszenierungen von Weiblichkeit als kulturelle Konstrukte einer Zeit, deren literarische Textproduktion den Wandel des historischen Erfahrungshorizontes kritisch reflektiert.

---

[44] Hans Robert Jauß, "Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno," Adorno-Konferenz 1983, eds. Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas (Frankfurt(Main): Suhrkamp, 1984) 100.

1. Zur Figur der Mutter: einleitende Bemerkungen

Die Relevanz des Muttertopos' ist bereits aus dem diesem Kapitel vorangestellten Exkurs zum Werk und geistesgeschichtlichen Bezugsrahmen Otto Weiningers hervorgegangen: Weiningers Werk ist Repräsentativität (im in der Einleitung formulierten Sinne) zuzusprechen, wenn auch nicht in der von ihm erwünschten und angenommenen Weise. In den folgenden Kapitelabschnitten sollen nun Beispiele literarischer Inszenierung der ideologisch vorgegebenen 'Typen' von Mutterfiguren einer analytischen Betrachtung unterzogen werden.

1.1. Historische Voraussetzungen

Demographisch-strukturelle Veränderungen in Mitteleuropa brachten seit dem Zeitalter der Aufklärung eine Wandlung der familialen Zusammenhänge mit sich.[1] Da in diesem Rahmen die Ergebnisse differenzierter historischer Untersuchungen nicht erschöpfend dargelegt werden können, sei nur auf einige Arbeiten hingewiesen, die das seit den 70er Jahren verstärkte Interesse an strukturgeschichtlichen Forschungen spiegeln.[2] Als grundsätzliches Problem bei der Lektüre geschichtswissenschaftlicher Texte muß jedoch

---

[1] Zur Geschichte des Begriffs "Familie" s. Ute Frevert, Frauen-Geschichte (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1986) 17: Erst in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts findet sich der Begriff in deutschen Lexika, woraus Frevert auf den Sprachgebrauch im Alltag schließt.

[2] Vgl. Frevert 19; vgl. ebenfalls Charlotte Glick-Christmann, Familienstruktur und Industrialisierung: Der Wandlungsprozeß der Familie, Europäische Hochschulschriften, Reihe III: Geschichte 564 (Frankfurt (Main): Lang, 1993); Werner Conze, Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas: Neue Forschungen (Stuttgart: Klett Cotta, 1976); William H. Hubbard, Familiengeschichte: Materialien zur deutschen Familie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, Statistische Arbeitsbücher zur neueren deutschen Geschichte (München: Beck, 1983); Michael Mitterauer, Familie und Arbeitsteilung: historisch-vergleichende Studien (Wien: Böhlau, 1992).

mit Barbara Gelpi resumierend die Grenze von deren Brauchbarkeit für eine Analyse der Thematik dieser Arbeit festgestellt werden:

> "Historians are aware, of course, that domestic relationships underwent a change, but they have difficulty reaching consensus [...] in a description of what that change involved [...]."[3]

Auf der einen Seite ist eine "new domestic ideology" (Gelpi 37) die Folge, die die Mutterschaft zur "lebenslangen aktiven Verpflichtung" machte, die "um so bedeutsamer und persönlichkeitsprägender wurde, je mehr die bürgerliche Familien- und Geschlechterideologie des späten achtzehnten Jahrhunderts sie soziokulturell aufwertete und professionalisierte" (Frevert 47). Verstärkt wurde diese Entwicklung durch die Restauration der 1850er Jahre, die das familiäre Idyll des Biedermeyers propagierte:

> "[...] women were being barraged with admonitions about remaining in the sphere of the home in intimate and constant contact with their infants [...]" (Gelpi 39).

Auf der anderen Seite konnte weder im besser situierten Bürgertum noch im kleinbürgerlichen und handwerklichen Milieu von einer ideologisch geforderten zeitintensiven und von emotionaler Exklusivität gekennzeichneten[4] Beziehung zwischen Mutter und Kind die Rede sein, da entweder Repräsentationspflichten oder die Erwerbstätigkeit als mithelfende Familienangehörige im Gewerbe des Ehemannes einer Koinzidenz von ideologischer Norm und gesellschaftlicher Realität im Wege standen.[5]

---

[3] Barbara Charlesworth Gelpi, Shelley's Goddess: Maternity, Language, Subjectivity (New York/Oxford: Oxford University Press, 1992) 35. Es sei darauf hingewiesen, daß es hier in der Hauptsache um die Entwicklungen im Bürgertum gehen wird, das das ideologische Projekt stellte und konservierte und dem zudem die Mehrheit der in dieser Arbeit behandelten Autoren und Autorinnen entstammen.

[4] Vgl hierzu Uta Ottmüller, Speikinder - Gedeihkinder: körpersprachliche Voraussetzungen der Moderne (Tübingen: Editon Diskord, 1981).

[5] Vgl. Frevert 68.

Im weiteren Verlauf der deutschen Sozialgeschichte wurde das tradierte Ideal von Mutterschaft und Mütterlichkeit weder von der sozialdemokratischen Bewegung noch von der bürgerlichen Frauenbewegung des Kaiserreichs zur Disposition gestellt.[6]

1.2. Ideologische Voraussetzungen und methodische Konsequenzen

Eine genaue Abgrenzung der Fragestellung ist für die Untersuchung der literarischen Inszenierung eines ideologischen Projektes unerläßlich. Der Begriff 'Inszenierung' zeigt bereits an, daß es um historische Gegebenheiten nur im diskursiven und nicht realhistorischen Sinne gehen soll. Gelpi gibt an dieser Stelle zu bedenken:

> "At the same time, an ideology this powerful can create in the minds of those immersed in it something real in that it exists, even when it exists in contradiction to other realities" (Gelpi 39).

Die Autoren und Autorinnen, deren Texte in diesem Kapitel behandelt werden, bewegen sich also im Einflußbereich eines zwar jungen, doch nichtsdestoweniger funktionalen und starken ideologischen Projektes von sowohl Mutterschaft wie auch Mütterlichkeit.[7] Um diese Realität und ihre Übersetzung in literarische Gestalten soll es in diesem Kapitel gehen, ohne dabei Rückschlüssen auf die jeweilige Biographie des Autors oder der Autorin breiten Raum zugestehen zu wollen. Die Operationsebene ist diejenige des ideologischen Konstruktes, dessen Verhältnis zur sozialen Realität zu präzisieren der

---

[6] s. die von Cocalis und Goodman versammelten Artikel in: Susan L. Cocalis, Kay Goodman, Hgg., Beyond the Eternal Feminine: Critical Essays on Women and German Literature, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 98 (Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz: 1982); Frevert 133, 143, 181; vgl. dazu: Helene Lange, Gertrud Bäumer, Handbuch der Frauenbewegung Berlin: Moeser, 1901); Laura Marholm, Zur Psychologie der Frau (Berlin: Duncker, 1903); Paul Ernst, "Frauenfrage und sociale Frage, "Freie Bühne für modernes Leben, I/15 (May 14, 1890): 423-426.

[7] Im Verlauf der vergleichenden Einzelanalysen wird zu zeigen sein, wo und wie eine Abkehr von einer Gleichsetzung dieser Konzepte erfolgt.

Geschichtswissenschaft vorbehalten bleibt. Die Mutterfiguren der zu untersuchenden Prosatexte werden auf ihre Funktion innerhalb der Figurenkonstellation und im Text sowie auf ihre Relation zum zeitgenössischen Diskurs hin betrachtet, als dessen Effekt sie aufgefaßt werden.

Was nun über die bereits vorliegenden Arbeiten zum Thema[8] hinausgehend unternommen werden soll, ist eine Differenzierung des Konstrukts. Zum einen ist der oben erwähnte Unterschied in der Behandlung von Mutterschaft und Mütterlichkeit als spirituelle Qualität herauszuarbeiten. Zum anderen sollen die Mutterfiguren nicht nur eines einzelnen, als repräsentativ verstandenen Autors untersucht werden, sondern es soll durch die in dieser Dissertation erarbeiteten Textvergleiche ein - zunächst einmal grobes - Raster der am häufigsten verwendeten Darstellungsmodi entwickelt werden, um die Arbeit methodisch zu systematisieren und die Relevanz des Untersuchungsgegenstandes zu begründen. Dabei dient eine Dreiteilung als Arbeitshypothese, die im folgenden näher erläutert wird. Es handelt sich um heuristische Kategorien, die sich an manchen Punkten überschneiden werden - wie es Weiningers Text entspricht.

1.3. Drei wichtige Darstellungsmodi

A. Die "absolute" Mutter

Sie entspricht am deutlichsten der ideologisch fest- und fortgeschriebenen Norm, erfährt aber als literarische Figur zwischen 1890 und 1930 nicht immer eine rein positive Bewertung. Die Entwicklung der dynamischen Psychologie und die davon beeinflußten anthropologischen Modelle (wie das von Otto Weininger in *Geschlecht und Charakter*

[8] Es wird in den einzelnen Kapitelabschnitten eine vergleichende Auflistung der vorhandenen Forschungsliteratur zum jeweiligen Aspekt erfolgen.

entworfene) versehen die absolute Mutter mit einem ethischen Fragezeichen. Dabei bleiben sie der herrschenden Ideologie verpflichtet, die die Existenz der Mutter als persönlichkeitsprägend ansieht, um dann in biologistischer Argumentation der Figur der Mutter die Persönlichkeit abzusprechen.

B. Die "mythische" Mutter

Die dieser Gruppe zugeordneten Figuren verweisen deutlich auf einen prä-modernen Diskurs, der in einer zunehmend undurchsichtigen und angstgenerierenden gesellschaftlichen Situation rezipiert[9] und in der literarischen Moderne weitergeschrieben wurde. Die Sicht von Weiblichkeit als "Trägerin des elementaren, irrationalen Willens zum Leben"[10], legt es nahe, *Erde-Materie-Frau* mit dem Begriffsfeld des Ursprungs in Verbindung zu bringen und zur Muttergestalt zu konkretisieren, wie es im literarischen Text geleistet werden kann. Diese Denktraditon verbindet sich im ausgehenden 19. Jahrhundert mit den Strömungen der Lebensphilosophie und des Exotismus zu einer Kombination, die vielfältige Variationen der "mythischen Mutter" hervorbrachte.[11] Es ist an dieser Stelle von besonderer Bedeutung, die 'Versatzstücke' der verschiedenen Denkströmungen auseinanderzuhalten, um das Bedingungsgefüge der Entstehung dieser Figuren so präzise wie möglich nachzuzeichnen.

---

[9] Man denke beispielsweise an Weiningers eklektische Verarbeitung von Elementen der Philosophie Jakob Böhmes.

[10] Peter Gay, Liebe im bürgerlichen Zeitalter (München: Beck, 1987) 87.

[11] Die literarische Reaktion auf besonders einflußreiche Texte wie Bachofens *Mutterrecht* (1861) wird im Kapitel 3 eingehender zu betrachten sein.

C. Die unzuverlässige oder unzulängliche Mutter

Die negativen Folgen eines Mangels an mütterlicher Absolutheit und die psychologischen Begründungen charakterlicher (Fehl-)Entwicklungen mit unzulänglicher mütterlicher Verfügbarkeit wurde nicht erst seit Freud zum festen Bestandteil biographischer Konstruktionen:

> "Seine [Balzacs] Liebesaffairen pflegte er stets mit den Worten einzuleiten: 'Ich habe keine Mutter gehabt. Ich habe niemals Mutterliebe gekannt'." (Gay 435, Anm. 41)

> "[...] und er [Bourget] pflegte später [...] seine notorische Kälte mit dieser unheilbaren Wunde zu verteidigen: 'Wer keine Mutter gehabt hat, weiß weder zu lieben noch geliebt zu werden.'" (Gay 79)

Es wird in diesem Teil des Kapitels eine schon im ersten Abschnitt angeklungene Thematik genauer beleuchtet werden: die Erfüllung der ideologischen Norm der 'absoluten' Mutter, wie sie im (auto)biographischen Entwurf wie im fiktionalen Text eingefordert und demnach eine Nicht-Erfüllung des Ideals als Schuld präsentiert werden kann. Die Freudsche Psychoanalyse schreibt dieses Denkmuster weiter, während sie es re-mythisiert.[12] Zur gleichen Zeit weist sie jedoch die zentrale Position in der Analyse des ödipalen Konflikts dem Vater zu:

> "In Freud's writings, the mother's presence is persistent, though submerged, always in the interstices of his argument; often, as in the Dora case, the mother is the one familial figure eliminated from consideration altogether."[13]

---

[12] Vgl dazu Renate Schlesier, Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud: Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie (Frankfurt (Main): Europäische Verlagsanstalt, 1981) 89-92, 165-172.

[13] Elizabeth Wright, Hg., Fminism and Psychoanalysis: A critical Dictionary (Oxford/Cambridge: Blackwell, 1992) 252. Vgl. dazu Andrea Nyes resumierende Feststellung "Freud offers an explanation [...] that rooted patriarchy not in biology or in will to power but in a complex of thought and symbol inherent, not only in the individual mind, but also in society itself." (Andrea Nye, Feminist Theory and the Philosophy of Man (New York/ London: Routledge, 1989) 133.)

Aufgrund des in unserem Textkorpus gegebenen Themenspektrums sollen in dieser Arbeit jedoch nicht die "infancy narratives" (Gelpi 3) der Freudschen oder der Freud-kritischen Psychoanalyse (Chodorow, Kristeva, Stern) als Modell dienen, sondern vielmehr der Blick darauf gerichtet werden, wie die Ausformung einer sozialen Identität im Sinne Eriksons[14] oder die Behinderung einer solchen Entwicklung eben aufgrund mütterlicher Unzulänglichkeit oder Unzuverlässigkeit im fiktionalen Text gestaltet wird.

Die Grenzen der hier entworfenen Subkategorien werden sich immer wieder als fließend erweisen. Insbesondere wird dies anhand von Figuren zu zeigen sein, die dem Topos der mythischen Mutter angenähert werden; sowie für unzulängliche Mutterfiguren, deren Unvermögen als eben durch ihre erotische Ansprechbarkeit bedingt gezeichnet wird, so daß die Diskussion der Figur im Zusammenhang des Motivs der Dirne (eine Präzisierung dieses Begriffs erfolgt in der Einleitung zu Kapitel 5) sinnvoller erschien. Dieser Umstand zeigt, wie Weiblichkeitsentwürfe zur multivarianten Leerstelle werden können, was eben auch eine gewisse Beliebigkeit in der Kombination von Merkmalsvariablen im Text zur Folge hat.

---

[14] Erik Erikson, Identität und Lebenszyklus (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1966).

2. Die absolute Mutter

> "Das Wesen der Mutterschaft besteht, wie schon die erste und oberflächlichste Analyse des Begriffs ergibt, darin, daß die Erreichung des K i n d e s der Hauptzweck des Lebens der Mutter ist" (GCh 287).

So formuliert es Otto Weininger, und so wird Mutterschaft vielfach im literarischen Text um die Jahrhundertwende präsentiert. Ernst Weiß' Frühwerk ist hierfür ein gutes Beispiel. Sein erster Roman *Die Galeere* (1913)[1] erzählt die Geschichte der Beziehungen des Naturwissenschaftlers Erik zu der Russin Dina und der angehenden Medizinstudentin Helene, die jeweils an der Gefühlskälte des Protagonisten scheitern. Weiß gestaltet in diesem Text das Motiv der physischen (strahlenbedingten) Sterilität als Spiegel der seelischen Leere Eriks. Anders als in den späten Romanen wird Eriks emotionale Defizienz nicht mit dem Mangel elterlicher Zuwendung erklärbar gemacht; die Eltern erscheinen im Gegenteil als ausgesprochen positive Figuren und insbesondere die Mutter entspricht der Norm einer absoluten Mutter vollkommen (Gal 40-45, 97-101).

Für Helene ist die Liebe zu dem Arzt und Strahlenforscher Erik mit dem Kinderwunsch untrennbar verbunden. Die Unerfüllbarkeit dieses Wunsches durch den unfruchtbaren Mann ruft in der Frau Verachtung, ja Haß hervor:

> "Sie sehnte sich nach nichts mehr. Sie haßte Erik von diesem Augenblick an. Sie verachtete ihn mit der ganzen Kraft eines Weibes, das einen Mann verachtet, weil seine Umarmungen unfruchtbar sind" (Gal 138).

Mit dem Gebrauch des Begriffes "Weib" wird betont, daß in diesem Augenblick die Frau vom gattungsmäßigen Aspekt der Weiblichkeit bestimmt ist. Weiß greift hier auf die um die Jahrhundertwende gängige Begrifflichkeit geschlechtspolarer Zuordnungen zurück.

---

[1] Ernst Weiß, Die Galeere (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982). Sigle: Gal.

Gleichlautend formuliert es Sanzara für die Protagonistin Klara in "Das verlorene Kind":

> "Von seiner Liebe, die sie mit freudiger Hingabe aufnahm, forderte sie, daß das tiefste, das einzige Glück für sie daraus erwachse. Doch die Ehe blieb kinderlos."[2]

Klara empfindet wie Helene eine

> "geheime, aber tödliche Verachtung gegen ihn, den Gatten, aus dessen Umarmungen sie immer wieder zurückgekehrt war, enttäuscht, beschämt, vernichtet, ohne das fanatisch ersehnte mütterliche Glück" (VK 249).

Die Frau kann die Sexualität mit einem zeugungsunfähigen Mann nicht länger als Lust erleben: Sie erscheint ihr vielmehr als " grausam und schmählich, brutal, weil Brutalität nichts ist als unnütze Grausamkeit" (Gal 138): Das Leben war verändert - sie hatte abzuschließen mit dem Kapitel Liebe - und sie schloß ab" (ibid.).

Eine vergleichbare Formulierung findet sich in Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie* (1908)[3]:

> "Sie [Grace, frühere Geliebte des Protagonisten Georg]war nach der Aussage der Ärzte zur Unfruchtbarkeit bestimmt, und darum mußte es wohl geschehen, daß der Augenblick der höchsten Lust, durch dieses Verhängnis gleichsam sinnlos geworden, ihr wie in ahnungsvollem Schauder versank." (WiF 268).

Deutlicher als in den meisten im Rahmen dieser Arbeit behandelten Texten wird das Motiv der Unfruchtbarkeit über die psychologische Funktion hinausgehend eingesetzt. Die Untersuchung von Weiß' Erzählung *Die Verdorrten* (1920), ebenfalls in diesem Kapitel zu betrachten, wird diese These bestätigen. Das Motiv steht als Symbol für eine spirituelle und

---

[2] Rahel Sanzara, Das verlorene Kind (Frankfurt (Main): Suhrkamp: 1987) 13. Sigle: VK.

[3] Arthur Schnitzler, Der Weg ins Freie, Gesammtelte Werke in Einzelausgaben: Das erzählerische Werk 4 (Frankfurt (Main): Fischer: 1978). Sigle: WiF.

emotionale Unfruchtbarkeit des Protagonisten, die nicht nur im physischen Sinne in Zusammenhang mit seiner Arbeit als Strahlenforscher gebracht wird. Der Anspruch des Textes ist es, die im zeitgenössischen Kontext so wichtigen Begriffe *Seele* und *Leben* sozusagen in der Negation zu gestalten und die destruktiven Folgen ihrer Abwesenheit kulturkritisch[4] mit hochspezialisierter, positivistischer Wissenschaftsfixierung zu begründen:

> " Seine vom Umgehen mit den Strahlen verursachte Sterilität spiegelt die Leere seiner Seele, wobei der Parallelismus zwischen der tödlichen Wirkung der Röntgenstrahlen und seiner vernichtenden Persönlichkeit noch einmal bloßgelegt wird" (Versari 143).

In Arthur Schnitzlers fast zeitgleich entstandenem Roman *Der Weg ins Freie* ist die männliche Hauptrolle einer Figur zugewiesen, die dem für die literarische Kultur der Decadence charakteristischen Typus des Dilettanten entspricht. Er besitzt zwar künstlerische Begabung, kann jedoch keine Hingabe an seine Musik aufbringen. Auch hier wird auf eine Exploration entwicklungspsychychologischer Ursachen weitgehend verzichtet, jedoch spricht die Absenz einer frühverstorbenen Mutter[5] auch ohne Erzählerkommentar für sich und wird dem Leser zumindest als ent-schuldender Faktor angeboten. Auch Schnitzlers Wiener Dilettant Georg Wergenthin kommt sich durch die Schwangerschaft seiner

---

[4] Der Kulturbegriff wird hier im Sinne des neunzehnten Jahrnunderts gebraucht: "Die ohnehin nur schwachen Anläufe zur Differenzierung zwischen Kultur und Zivilisation werden im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts von einem Sprachgebrauch überlagert, der beide Begriffe als nahezu austauschbar erscheinen läßt" (Breuer 188). Breuer betont, daß von den beiden Begriffen in verschiedenen Lexikondefinitionen mal der eine, mal der andere höher gewertet wird, aber letztendlich stets ähnliche Inhalte abgedeckt bleiben, ws sich erst gegen Ende deds 19. Jahrhunderts ändert.

[5] Siehe dazu das mit dem Typus der unzulänglichen Mutter befaßte Kapitel dieser Arbeit, das auch dieses Phänomen berücksichtigt. Der Roman läßt die Hauptfigur ihre Lebensprinzipien und -fragen in durch diverse Begegnungen ermöglichte Dialogsituationen in direkter Rede formulieren sowie falsifizieren (da der Leser Aussage und Geschehen vergleichen kann), so daß ein facettenreiches Gesamtbild entstehen kann.

Geliebten Anna "in unwürdiger Weise gebunden und unfrei" (Wif 167) vor; "beruhigend" ist für ihn der Gedanke, daß er zu keinem menschlichen Wesen in näherer Beziehung stand" (Wif 12). Nachdem das gemeinsame Kind tot zur Welt kommt, "fühlte er es wieder, daß sich in ihr irgend etwas ihm geradezu Feindseliges regte [...]" (WiF 288). Er stellt sich schließlich selbst die Schuldfrage:

> "Halten Sie es für möglich, daß ein ungeborenes Kind daran sterben kann, daß man es nicht so herbeisehnt, wie man sollte: an zu wenig Liebe gewissermaßen?" (WiF 328).

Die Formulierung "wie man sollte" weist dabei auf den Kontrast zwischen sozialer Norm und psychischer Befindlichkeit des männlichen Protagonisten hin, während die weibliche Figur, von diesem Zwiespalt verschont, "dazu bestimmt [ist], Mutter zu werden" (WiF 268). Dies wird jedoch nicht von einer Erzählerstimme formuliert, sondern bleibt die (situationsdefizitäre) Betrachtungsweise eines männlichen Protagonisten[6]. Sie erfolgt zumeist in der erlebten Rede, deren Unbestimmtheit mehrfach durch die Interpunktion hervorgehoben wird:

> "Abenteuer? Durfte er daran noch denken? [...] Das Kind war tot... Aber das nächste würde leben...! Heinrich hatte wahr gesprochen: Anna war dazu bestimmt, Mutter zu werden. Mutter..." (WiF 268).

Die Stimme des Protagonisten gibt also nur die Aussage einer anderen Figur wieder, während die Interpunktion betont, wie wenig sicher er sich seiner (und Annas) Sache ist. Die Stimme des Erzählers wird hier zurückgehalten; eine Strategie, die Schnitzler zwanzig

---

[6] Es sei hier auf Schnitzlers ebenfalls in diesem Kapitel zu betrachtenden Roman *Therese* (1928) hingewiesen und an dieser Stelle vorweggenommen, daß in dem zwei Jahrzehnte nach *Der Weg ins Freie* fertiggestellten Text keinesfalls ein fragloses Weiterschreiben des Axioms vom weiblichen Drang zum Mutter-Sein als eigentlicher und exklusiver Bestimmung erfolgt.

Jahre später bei dem gleichen Thema in *Therese* (1928) in noch ausgefeilterer Form einsetzen wird.

Der Vergleich mit Arthur Schnitzler drängt sich auch für die Figur der Helene in der *Galeere* auf, zumal Schnitzler nachweislich zu den Autoren gehörte, an denen sich Weiß orientierte.[7] *Die Galeere* entstand nach Weiß Angaben in einem Brief an Stefan Zweig vom 7. Oktober 1913, als Weiß "ein Jahr lang von Wien und den Wienern und Wienerinnen abwesend war, und wie weit abwesend!"[8]

Wie Schnitzlers Anna Rosner ist Weiß' Helene eine Frau, die gesellschaftlich zwischen der still im Hintergrund waltenden Hausfrau des Bürgertums und der emanzipierten Frau steht, die sich aus ihren sozialen Bezügen zu lösen imstande ist.[9] Wie Anna Rosner strebt sie zwar eine berufliche Laufbahn an - anders als jene sogar nicht in einem traditionell "weiblichen" Bereich, sondern der Medizin-, ohne jedoch mit der egozentrischen Beharrlichkeit ihres männlichen Gegenparts ihr Ziel zu verfolgen.

Die Annahme einer Schwangerschaft verändert auch Helenes Bild von der Vorstellung ihres Berufes (es ist allerdings anzumerken, daß nirgends eine präzise Beschreibung dieser früheren Vorstellungen erfolgt und die Figur somit vom Erzähler in ihrer Glaubwürdigkeit nicht bestätigt wird):

---

[7] Eduard Wondrak, Einiges über den Arzt und Schriftsteller Ernst Weiß: Mit einer autobiographischen Skizze und dem Versuch einer Bibliographie der Werke von Ernst Weiß (München: Kreisselmeier, 1968) 9. Zu Briefen Weiß' an Schnitzler s. Franz Haas, Der Dichter von der traurigen Gestalt, Europäische Hochschschulschriften Reihe 1 (Deutsche Sprache und Literatur) Bd.889 (Frankfurt (Main): Lang, 1986) 57. Peter Engel weist zudem auf den Einfluß der skandinavischen Literatur auf Weiß' Schreiben hin: Peter Engel. "Nachwort,"Ernst Weiß, Die Galeere (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982) 198 (zit. als Engel a). Es ist allerdings anzunehmen, daß der Name Gyldendal derjenige eines Berliner Verlages war, den Weiß kannte: vgl. Ernst Weiß, "Jack London," Die Kunst des Erzählens (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982) 257.

[8] Brief an Stefan Zweig. 7.10.1913. Zit. n. Engel a 196.

[9] Zu Schnitzlers 'emanzipierten' Frauenfiguren vgl. Barbara Gutt, Emanzipation bei Arthur Schnitzler (Berlin: Spiess, 1978).

> "Ihr Beruf, ihre Absicht, Ärztin zu werden, erschien ihr anders als früher. Vor allem wollte sie ihrem Kinde die Mutter sein, und dann wollte sie für andere Kinder sorgen und das für sie tun, was die eigenen Mütter nicht tun konnten, weil sie nicht genug wußten, nicht genug Fleiß, nicht genug Liebe gehabt hatten. Deshalb wollte sie studieren" (Gal 136).

Und sie erkennt, daß auch ihre Liebe zu Erik von mütterlichem Denken bestimmt wurde:

> "Ja, damit hat es angefangen [...], daß Sie sich von Ihrer Mutter losgesagt haben und zu mir gekommen sind. Und ich habe mir eingebildet, ich könnte Ihnen das sein, was eine Mutter ihrem Sohn ist. Das war Übermut" (Gal 170).

Die "freie Liebe" Helenes[10] wird von Weiß also unter zwei Gesichtspunkten gestaltet. Aus der Perspektive der reflektierendenen Protagonistin, Helene, wird im Roman Partei genommen für die "freien Bündnisse" (Gal 57, 133-35), deren Bindungen als existentieller empfunden werden als diejenigen konventioneller Ehen. Sie sollen für Helene ein Ideal der Kameradschaft verwirklichen und schließlich "alle bürgerlichen Verbindungen" (Gal 56) der Protagonisten zerreißen, was in der absoluten Formulierung der Forderung in einer emotional aufgeladenen Situation bereits das Scheitern ahnen läßt.

Es wird diese Kritik an einer gesellschaftlichen Moral, die den Triebverzicht der Frau vor der Ehe verlangt, in vergleichbarer Weise bei Schnitzler (*Weg ins Freie*), Wassermann (*Laudin und die Seinen*, *Faber*) und Hauptmann (*Buch der Leidenschaft*) formuliert. Die Perspektive bleibt zumeist erzähltechnisch die des männlichen Subjektes,

---

[10] Deutlich wird hier der Einfluß von Ivan Blochs 1908 erschienenem "Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur" (Berlin: Harrwitz, 1908). Vgl. Weiß' Brief an Leo Perutz, 23.5.1908: "Gestern bekam ich Ivan Blochs ' Sexualleben der Gegenwart" in die Hand; eine Art Kochbuch der Liebe, id est, es stehen alle Gerichte darin, aber man bekommt keinen Appetit. [...] Es ist die erste größere Compilation von Krafft-Ebing, Moll, Ploss und den anderen Schriften dieser Gattung." (zit. n. Peter Engel , Hans Harald Müller, "...und ein guter Freund und Kamerad täte mir oft hier sehr wohl...": Ernst Weiß' Briefe an Leo Perutz, MAL 21 (1988), Hl. 35.) Zur Bedeutung der Rezeption Blochs und entsprechender Literatur der populärwissenschaftlichen Sexualkunde vgl. Gay 231 ff; 92 - 99.

wenn es um die Kontrastierung der Ehe mit den freien Bündnissen geht.[11] Bei Weiß und Schnitzler wird es durch perspektivischen Wechsel und den Einsatz von Mitteln wie der erlebten Rede möglich, die vom abstrakten Autor so angenommene weibliche Betrachtungsweise einzubeziehen, während Wassermann diese erzählerische Modernität erst in seinen späten Romanen entwickelt.[12] In allen genannten, die bürgerliche Ehe hinterfragenden Texten werden die Mutterfiguren konventionell in der Tradition der "Ergänzungstheorien" - eines von Hedwig Dohm angebotenen Begriffes (s.Bovenschen 26) - dargestellt. Sie wird in ihrem eigensten weiblichen Bereich, der Mutterschaft, einer "kalten" ratio der männlichen Gegenspieler oder deren 'Leere' entgegengesetzt, wie es an Weiß' *Galeere* vorzuführen war.

Weiningers Konstrukt des Muttertypus liegt Weiß' Gestaltung zwar zugrunde, erfährt jedoch in der Transformierung im literarischen Text eine Umwertung. "Mütterliche" Zärtlichkeit wird auch dem Mann zuteil, ohne zunächst einen Kinderwunsch zu beinhalten.[13] Ausschließlich die Frau, so wird hervorgehoben, ist imstande zu geben (Gal 134).

Erst nach der Desillusionierung Helenes wird in ihrem Denken die sexuelle Begegnung instrumentalisiert - da sie eine Sinngebung nicht mehr leistet:

> "Die Erotik war kein Freudenfest, sie war eine Gewohnheitssache, tausendfach mißbraucht, abgeschwächt, und da wurde sie verwirrt, vergiftet, häßlich und trüb" (Gal 135).

---

[11] Während Weiß in seinem frühen Text die mütterlichen Frauen (Helene und Eriks Mutter) eher als Identifikationsfiguren anbietet als die Protagonisten mit den "edlen, müden und etwas grausamen Linien" (Gal 57) im Gesicht.

[12] Vgl. dazu WiF 83, 226,322; L 287-89 und dagegen EA 203-06 (Perspektive Maries).

[13] Gal 57; in gleicher Formulierung in Etzel A. 596f; Wanda 321, 397; VK 18; um nur einige Beispiele zwecks besserer Einordnung des Weißschen Textes heranzuziehen.

Helene erinnert sich an Eriks Mutter, die gleichfalls in ihrer Ehe dem Sohn mehr an Zuwendung geben kann als dem Mann (Gal 177):

> "Erik hatte einmal von seiner Mutter erzählt, daß sie das Wort ausgesprochen hatte: Glücklich oder unglücklich kann eine Frau nur durch ihr Kind werden. Das fühlte Helene, das glaubte sie" (Gal 136).

Der Betrug Eriks wird daraufhin doppelt empfunden: an Helene als Frau und an ihrer Erwartung der Mutterschaft. Ihr Handeln ist fortan auf die Erfüllung nur noch dieser Erwartung ausgerichtet. Eine Zweckehe mit Eriks Kollegen Sänger ist daraufhin sowohl durch finanzielle Vernunftgründe als auch den triebhaften Kinderwunsch motiviert.

Von Schnitzlers Anna Rosner kann es, anders als von Helene, heißen, daß "sie allein ihre verlorene Sicherheit nicht gegen eine sozial akzeptierte Rolle eintauscht, sondern autonom, aus einer nur bei ihr vorhandenen Ich-Stärke heraus, ihre Entscheidungen trifft".[14] Weiß' Romanfigur kann diese Autonomie nicht durchhalten, da ihre Triebgebundenheit im Sinne Weiningers sie zu der Entscheidung für den ungeliebten Mann bringt. Weiß hat sie als "Durchschnittsmenschen", dessen freie Liebe "bankrott geht", gestalten wollen[15]. Sie ist eingebunden in einen "in sich geschlossenen Ring", wie Weiß die Figurenkonstellation seines Romans bezeichnete (ibid.), deren einzelne Gestalten keiner intakten sozialen Ordnung mehr verpflichtet sind. Es bleibt für Helene, wiederum Schnitzlers reflektierteren Figuren im *Weg ins Freie* vergleichbar, nur Einsamkeit.

---

[14] Hartmut Scheible, Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Dokumenten (Reinbek: Rowohlt, 1985) 97.

[15] Brief an Martin Buber. (Ohne Datum.) Zit. n. Engel a, 196f.

Anders akzentuiert wird die Kombinationen der Topoi Mutterschaft und Unfruchtbarkeit in der 1920 erschienenen Erzählung "Die Verdorrten"[16]. Wie in der "Galeere" geht auch hier der unbeabsichtigten Zeugung eine "Entzauberung" der Beziehung voran:

> "Sie wurde die gewesene Geliebte. Sie war jetzt nichts als Vernunft, sie war nun der tägliche Tag, die logische Entzauberung, die kalte Wirklichkeit" (Vd 64).

Diese Fremdheit findet ihre Entsprechung in der schon entfremdeten Sinnlichkeit, die trennt, statt zu verbinden. Ein Kinderwunsch besteht auch bei der Frau nicht. Sie empfindet im Gegenteil "das Keuscheste" als "schamlos" bei der Vorstellung, ein Kind zu bekommen: "Was aber hatte Esther außer ihm? Sie wollte ihn, aber kein Kind" (Vd 65).

Dennoch wird ihr vom Erzähler "mütterliche Zärtlichkeit", ja "die Seele einer Mutter" zugeschrieben (Vd 63), was als Einsetzen des traditionellen Motivs der Frau als Gattungswesen zu interpretieren ist. Diese Eigenschaft trägt primären Charakter und soll von Esthers subjektiver Auffassung sowie ihrer Art der Sinnlichkeit nicht überdeckt werden. Dieser mütterliche Zug entspricht nicht den Wünschen des Protagonisten. Er will seine Partnerin vielmehr "leidenschaftlicher, dunkler, mit entflammenden Gebärden, wild alles emporreißend zu dem Außerirdischen" (Vd 63).

Ein von Weiß später immer wieder verarbeitetes Motiv zeichnet sich hier ab: der Eros der Imagination und das Phänomen der Entzauberung als Folge dieser Imagination.

Die Schwangerschaft Esthers wird aus der Perspektive des Mannes als ein Phänomen beschrieben, das ihn ausschließt (Vd 63). Die Mutter-Kind-Dyade wird als

---

[16] Ernst Weiß, "Die Verdorrten,"Die Erzählungen (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982) 61-83. (Sigle: Vd)

bestimmt von der "Liebe ohne Gründe" erlebt, die Esther zu empfinden fähig ist (Vd 70). Der Wunsch, das Kind zu vernichten, geht vom Mann aus - der psychologische Mord durch eine dem expressionistischen Konzept entsprechend rauschhafte und gewalttätige Sexualität geht dem tatsächlichen Abortus voraus. Die Sexualität als verbindendes, ja schöpferisches Prinzip wird damit ad absurdum geführt und ihr destruktiver Aspekt nicht nur metaphorisch angedeutet, sondern als Instrument des psychologischen " Mordes an [Esthers] Mütterlichkeit" (Haas 102) gebraucht.

Esther, noch dramatischer als Helene in der *Galeere* vom Mann um ihre Mutterschaft betrogen, nimmt eine Rache, die wiederum Weiningers Konzept der Mutter anklingen läßt. Wie Helene heiratet sie zunächst einen Rivalen des Mannes und weist , als der Mann sie um Hilfe bittet, dies hohnvoll zurück (Vd 74,77). Anders als es sich für Helene abzeichnet, erfüllt sich die Hoffnung auf ein Kind in der Ehe nicht, da sich wiederum ein Mann als "unfruchtbare Quelle" erweist (Vd 78). Esther erzwingt daraufhin von dem erkrankten und finanziell ruinierten Edgar, daß er sich prostituiert:

> "Nimm mich, aber nimm mich nicht als die Esther, die du gehabt hast. Jetzt will ich nur eins: Kinder haben." (Vd 48)

"Für die Mutter ist der Koitus Mittel zum Zweck" - diese These Otto Weiningers (GCh 304) findet sich in Esthers Handlungs- und Reaktionsmustern illustriert, wobei der plötzliche Umschwung im Text nicht völlig plausibel wird und den Leser eher überrascht als überzeugt. Esthers Potential an Haß und Kälte wird in der Erzählung nicht als dem Weiblichen inhärent, sondern als reaktiv beschrieben: "Du hast mich zum Menschen gemacht, du hast mich zum Tier gemacht" (Vd 78).

Wiederum scheint die Konstellation der Figuren wichtiger als eine Darstellung autonomer Charaktere, wiederum bleibt insbesondere die Protagonistin auf Reaktionen der ausschließlichen Bezogenheit auf den Mann begrenzt, während sich dessen Handeln auch nach außen richten kann. Letzteres zeigt sich in Edgars beruflicher Entwicklung und schließlich in der Erfindung einer neuen Farbzusammensetzung. Diese rote Farbe besitzt Symbolcharakter: Sie weist zum einen auf Edgars eigene, verlorene Sinnlichkeit und zum anderen auf seine spätere Lungenkrankheit voraus (Vd 75). Auch ist sie auf die unmittelbar vorangegangene Abtreibung zu beziehen.

Wie bei der später genauer zu untersuchenden Thematisierung der Prostitution beschränkt sich Weiß auf eine Betrachtungsweise, die die Eigengesetzlichkeit psychischer Abläufe durch die Isolierung aus dem realen Bezugsraum in verdichteter Form präsentieren will, wie es expressionistischer Theoriebildung entspricht.[17]

Der Versuch, eine metaphysische Dimension einzuführen, zeigt sich an dem Motiv der zweiten Abtreibung. Diese ist durch materielle Not Esthers bedingt. Esther wird danach von ihrem Ehemann verstoßen und von Edgar wieder aufgenommen. Der Erzähler bezeichnet die Abtreibung ausdrücklich als "unerhörtesten Mord von Müttern an ihrer Mütterlichkeit" (Vd 83). So kann die aus der zweiten Abtreibung resultierende Kinderlosigkeit des in Tristesse lebenden Paares als Strafe gesehen werden. Archaisierender Sprachrhythmus und eine auf biblische Sprache verweisende Metaphorik im letzten Abschnitt sollen den Text auf eine quasi-religiöse Ebene heben:

---

[17] Silvio Vietta / Hans-Georg Kemper, Expressionismus (München: Fink, 1975) 144f. Sozialer Hintergrund und gesellschaftliche Problematik werden in den *Verdorrten* vernachlässigt; zugunsten einer schon durch den Sprachduktus gegebenen Loslösung des Handlungsablaufes von - durch das Motiv der Abtreibung durchaus gegebenen - zeitgeschichtlichen Bezügen - man denke beispielsweise an die drastische Detailtreue in Friedrich Wolfs Drama *Zyankali*.

> " Er [...] war verflucht zu endlosem Alter, nie von Esther verlassen, und sie, die Mutter ohne Frucht, verdorrte, ein Strauch am Gestein." (Vd 83)

Diese Deutung weist auf Weiß' Bemühungen in den 20er Jahren hin, mit dem Motiv der Urmutter über das real Erfahrbare hinaus einen mythologisierenden Entwurf zu konstruieren, der vor dem Hintergrund zeitgenössischer anthropologischer und psychologischer Publikationen noch zu betrachten sein wird.

Das Verarbeiten mythisierender oder religiöser Deutungsschemata ist wieder ein Aspekt, der einen Vergleich mit der Darstellungstechnik Schnitzlers interessant macht. In dem 1928 erschienenen, auf dem Entwurf einer Erzählung von 1892 (*Der Sohn*) beruhenden Text *Therese. Chronik eines Frauenlebens*[18] wird die Frage des pränatalen Einflusses auf die psychische Entwicklung des Kindes gestellt. Durch die anspruchsvolle formale Gestaltung, besonders des Schlußkapitels, bleibt sie jedoch in der Schwebe, so daß hier ein metaphysisches Moment als Interpretationsansatz angedeutet wird, ohne explizit von einem über die Situation hinausgehend informierten Erzähler angeboten zu werden.

Zunächst scheint das Erleben der - ungewollten - Schwangerschaft noch mit traditionellen Empfindungsmustern dargestellt, " in dem ihr ganzes Wesen, einem naturhaften Geschick angstlos und demütig hingegeben, sich wundersam löste" (Th 102).

Jedoch wird diese Passage aus der Innenperspektive bereits mit der Formel "Da war ihr, als..." (ibid.) eingeleitet, die auf die eingeschränkte Perspektive der Protagonistin als Reflektorfigur[19] verweist. Diese Einleitung wiederholt sich, als Thereses angstlose, "naturhafte" Stimmung sich bereits drastisch gewandelt hat:

---

[18] Arthur Schnitzler, Therese (1928, repr. Frankfurt (Main): Fischer, 1981). Sigle: Th.

> "Es war ihr, als hätte sie dieses noch ungeborene Kind früher einmal geliebt, sie wußte nicht recht wann, und ob stunden - oder tagelang, aber jetzt spürte sie von dieser Liebe nichts in sich und weder Staunen noch Reue darüber, daß es sich so verhielt" (Th 105).

Sie verspürt "so gar keine Regung von Mütterlichkeit" , da "ihre Seele so gar nichts von diesem Kinde wußte und wissen wollte" (ibid.). An dieser Stelle reflektiert die Protagonistin auch ausdrücklich die Möglichkeit einer Abhängigkeit ihrer eigenen Gefühle von ihrer sozialen Stellung und Unsicherheit[20].

Der Entstehung des Romans ging ein mühsamer Schreibprozeß voran, da die Thematik über zwei Jahrzehnte lang immer wieder aufgenommen wurde. Der ursprüngliche Text von 1892 stellte noch den Sohn in den Mittelpunkt und konstruierte eine eindeutige kausale Beziehung zwischen "Schuld" der Mutter und der Mordtat des Sohnes. Im 1928 veröffentlichten Roman hat sich das Bild formal und strukturell verändert. Durch die Einführung von Therese als Reflektorfigur sowie durch die Einbeziehung ihrer Biographie vor der Geburt erfolgt eine Rückbindung des Klischees vom bedingungslosen Mutterglück an die soziale Stellung und an das psychosomatische Gesamtbefinden und damit eine Demontage des Muttermythos.

Während die von der Konstellation her ähnliche Geburtsszene einer ledigen Mutter beispielsweise bei Sanzara immer noch positiv besetzt bleibt[21], ist sie in *Therese* von

---

[19] s. dazu Maya Kündig, Arthur Schnitzlers 'Therese': Erzähltheoretische Analyse und Interpretation, Narratio: Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst 5 (Frankfurt (Main): Lang, 1991) 18; 27f. Vgl auch Dorrit Cohn, Transparent minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction (Princeton: Princeton University Press, 1978), 102: "Narrative language appears [...] as a kind of mask, from behind which sounds the voice of a figural mind. Each of its sentences bears the stamp of characteristical limitations and distortions."Vergleiche auch: "The narrated monologue casts a peculiarly penumbral light on the figural consciousness, suspending it on the threshold of verbalization in a manner that can not be achieved by direct quotation"(ibid. 103). Auf eben dieser Schwelle hält Schnitzler seine Figur fest.

[20] "Die 'sociale' Note interessirt mich jetzt daran," bemerkte Schnitzler (Tagebucheintragung vom 19.9.1924. Zit. n. Kündig 133).

Hilfllosigkeit und Einsamkeit geprägt. Auch die physische Präsenz des Kindes verändert dies keineswegs: "Nun, da das Kind Zeichen seines Lebens gab, wurde ihr sein Dasein unheimlich, ja bedrohlich" (Th 110).

Die darauf folgende Passage gibt im Übergang von erlebter Rede zu direkter Rede in Kombination mit einer Beschreibung ihrer Aktionen in der neutralen Darstellung und schließlich zum inneren Monolog mit unvollständiger Syntax die gedanklichen Prozesse der Figur ungefiltert wieder (Th 110-112). Den Übergang zur ausschließlichen Innenperspektive und der Einschränkung des Horizontes auf Therese zeigt beispielsweise deutlich die Beschreibung der "hoch aufgeschichteten Kissen" über dem Kind, ohne daß diese zentrale Aktion zuvor Erwähnung gefunden hätte (Th 111). Der halbbewußte Erstickungsversuch wird von Therese als durchaus der Logik der Dinge entsprechend empfunden: "Und ich habe dich ja schon drei- oder viermal umgebracht, bevor du da warst" (Th 111).

Für einen Moment scheint Schnitzler zur Annahme naturhafter Mütterlichkeit zurückzukehren, als nämlich der Versuch, das Kind zu stillen, sofort von Erfolg gekrönt ist. Doch diese Annahme gilt schon im nächsten Satz nicht mehr. Therese verbindet das Erlebnis des Stillens mit dem eigenen Todeswunsch. Das Kind "trinkt ihr Leben fort" (Th 111).

Im weiteren Verlauf wird eine Existenz als ledige Mutter im Wien der Jahrhundertwende geschildert; geprägt von Stimmungsumschwüngen, die zu reflektieren die Protagonistin nicht in der Lage ist.

---

[21] Vgl. Rahel Sanzara, Die glückliche Hand (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1983).

So steht am Anfang der Versuch der Bindung, ja der Sinngebung: Das Kind soll, so wird es mehrfach wiederholt, "ihr allein gehören" (Th 112,117). Doch schon bald wandelt sich das konstante Empfinden; was Therese nun erlebt, ist "plötzliche, von Gewissensregungen nicht ganz freie Sehnsucht" (Th 132) nach den Besuchen bei Franz auf dem Land. Und schließlich kann das Gefühl der Einsamkeit nicht mehr überdeckt werden: "Ihr Kind? Ihr Mutterherz war abgenützt, wie ihre ganze Seele, wie ihr Leib [...]" (Th 182).

Die Frage am Anfang des Abschnittes, gefolgt von der Antwort in der Erlebten Rede, hebt die Negativität der Aussage noch einmal hervor. Wieder wird das Klischee ("Mutterherz") durch Thereses Reflexion in der Rückbindung an die Faktoren der Außenwelt demontiert.

Selbst wenn Therese Liebe zu ihrem Kind empfindet, scheint dies reaktiven Charakter zu haben: Nach dem Erhalt eines "fröhlichen Abschiedsbriefes" von einem Mann fährt Therese zu ihrem Kind aufs Land "und liebte es mehr denn je" (Th 147).

In monotoner Wiederholung folgt Therese einem Verhaltensmuster, das emotionales Engagement nur zuläßt, wenn eine Erwiderung ausgeschlossen scheint, wie die Kurzbeschreibungen ihrer Beziehungen zu diversen Männern zeigen. Die geringe Reflexionsfähigkeit der Protagonistin läßt sie das Erleben jedoch so gestalten, wie es die soziale Erwünschtheit fordert. Diese Eindrücke Thereses werden dennoch mehrfach mit der entschiedenen inquit-Formel "sie wußte" eingeleitet (z.B. Th 22, 32 , 159), wobei sie deutlich den tatsächlichen Umständen nicht entsprechen, wie der Leserinstanz klar sein muß. Thereses Glaubwürdigkeit wird von den Erzählstrategien konterkariert. Noch deutlicher wird dies bei der häufigen Verwendung von "erschien" oder "schien" als Verben der inneren Wahrnehmung Thereses (s.Th 56, 65, 124, 133, 208) sowie von

Vergleichskonstruktionen mit "wie" oder "als" in zentralen Momenten (s.Th 54, 74, 105, 109, 117 (2 Mal), 193, 294). Inhaltlich drückt sich dies in abrupten Stimmungswechseln aus, die ebenfalls die Unzuverlässigkeit und Bedingtheit der Wahrnehmung der Reflektorfigur ausdrücken. Das impressionistische Motiv der Stimmung wird in diesem späten Text Schnitzlers in der fatalen Konsequenz eines kleinbürgerlichen Lebens vorgeführt und als nicht lebbar entlarvt.

Die Betrachtung der Erzählstrategien Weiß' und Schnitzlers macht deutlich, in wie unterschiedlicher Weise ein ähnliches Motiv präsentiert wird. Schnitzler präsentiert das Geschehen aus der Perspektive einer Reflektorfigur und setzt damit eine aktive, ja ironische Lesart bei der Instanz des 'Empfängers' des Textes voraus. Bei Weiß hingegen fehlt dieses Stilmittel der ironischen Distanz. Erzählerkommentare sorgen für die gewünschte Lesart, ohne einen situationsadäquaten Informationsstand des Lesers zu sichern.

Das zuvor charakterisierte Reaktionsschema Thereses schließt auch den Aspekt der Mütterlichkeit ein. In ihrem Beruf als Gouvernante bleibt zugänglichen Kindern gegenüber "eine Art von kühler Mütterlichkeit, die sie beinahe nach Belieben ein paar Grade höher oder niedriger stellen konnte [...] die Grundstimmung dieser Beziehungen" (Th 149) Das "beinahe" deutet die Ausnahme bereits an:

> " [...] und sie konnte es sich nicht verhehlen, daß im Mittelpunkt ihres Gefühlslebens nicht die Liebe für ihr eigenes Kind, auch nicht die Neigung zu Alfred, sondern die Beziehung zu dem kleinen Robert stand, die allmählich den Charakter einer fast krankhaften Schwärmerei angenommen hatte" (Th 173).

Der letzte Nebensatz läßt mit seiner Wertung eine Erzählerstimme zu Wort kommen, wie auch die Charakterisierung des kleinen Robert als "bequem", "folgsam und

innerlich unberührt" (Th 176) nicht aus der Figurenperspektive erfolgt, um die Problematik dieser Beziehung zu betonen. Auch ein Leitmotiv des Romans wird im Zusammenhang mit der Figur des kleinen Robert wieder aufgenommen und verknüpft diese Figurenkonstellation mit derjenigen der erotischen Begegnungen Thereses: der Blick. "Die kühlen, gleichgültigen Augen des verwöhnten Knaben", die Art und Weise, "mit gleichgültigen Augen über sie hinweg oder durch sie hindurch zu sehen" (Th 175, 176f), stellen eine Kontinuität zu der im Abwenden oder Verweigern des Blicks ausgedrückten Beziehungslosigkeit her, wie sie Thereses Leben prägt. Mütterlichkeit erscheint in Schnitzlers Text nicht als unabhängige Variable in der weiblichen Psychologie. Zwar wird sie mit instinkthaften Aspekten versehen, ist jedoch im Roman von den Faktoren der Außenwelt ebenso leicht zu zerstören wie die Fähigkeit zur Entwicklung von Urteilsvermögen und Reflexion. Schnitzler zieht die Verbindung zwischen gestörter Selbst- und Fremdwahrnehmung und dem Entzug des Blick - Kontakts im Sinne Foucaults: "Die Welt, in der der Blick des anderen erloschen ist, wird für Halluzinationen und Wahnvorstellungen durchlässig."[22]

Es wurde zu Beginn dieses Abschnittes darauf hingewiesen, daß die Frage der Schuld, die zum movens der Beziehung Thereses zu ihrem Kind wird, von keiner Erzählerstimme beantwortet wird. Es bleibt somit der Instanz des Lesers überlassen, über die eigene Interpretationsstrategie zu entscheiden. Der Text geht über die Andeutung einer metaphysischen Komponente nicht hinaus, grenzt also eine Weiß' Text ähnliche Problemstellung in ganz anderer Weise ab, als es Weiß versucht. Der inhaltliche Aspekt

---

[22] Michel Foucault, Psychologie und Geisteskrankheit, edition suhrkamp 272 (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1970) 43. Zit. n. Elsbeth Dangel, "Vergeblichkeit und Zweideutigkeit: Therese. Chronik eines Frauenlebens," Arthur Schnitzlerin neuer Sicht, Hg. Hartmut Scheible (München: Fink, 1981) 177.

der "Modernisierung" einer traditionellen Thematik spiegelt sich auch im Formalen. Der Untertitel charakterisiert den Text als "Chronik". Dem entspricht die streng chronologische Abfolge, die jedoch nicht dem Prozeßcharakter eines Romantextes entspricht und kein Gefüge kausaler Beziehungen zuläßt[23] , sondern vielmehr die Protagonistin immer wieder im Kreis führt. Während jedoch die Zeit in der mittelalterlichen Chronik im Dienst der göttlichen Ordnung und Sinnstiftung steht, wiederholt Schnitzler diese Präsentationsstrategie und unterstreicht damit den *Mangel* an göttlicher Sinnstiftung, indem er die Zeit sozusagen leerlaufen läßt.

> "Vollends wird die Kategorie der Entwicklung dadurch zerstört, daß die nachbarlich aufgerichteten Steine [...] keine bunte Folge bilden, sondern sich gleichen und sich wiederholen" (Dangel 174).

Es erfolgt eine Entindividualisierung des Erlebens[24], ohne einen größeren Sinnzusammenhang herzustellen. Dangel betont die symmetrische Struktur des Textes, der sich um eine "leere Mittelachse" (ibid.), nämlich die Reflexion der Protagonistin des Mangels an Gerichtet-Sein in ihrem Leben, dreht. Der Zweifel an einem sinnvollen Verlauf der Dinge, der sich bereits in den Chroniken Hebels und Raabes angedeutet findet[25] , führt Schnitzler zu einer Objektivität, die "nicht heilsgeschichtlich noch natürlich bestimmt [ist], sie ist vielmehr selbst ein Erzeugnis menschlicher Kultur, so fremd allerdings den Menschen gegenüberstehend, daß sie sich nicht mehr darin wiedererkennen können" (Dangel 179).

---

[23] Die einleitende Familiengeschichte stellt ebenfalls keine expliziten Kausalverhältnisse her - dies bleibt dem Leser überlassen, bei dem im Erscheinungsjahr des Textes gewisse psychologische Grundannahmen vorausgesetzt werden konnten.

[24] vgl. Elsbeth Dangel, Wiederholung als Schicksal: Arthur Schnitzlers Roman 'Therese. Chronik eines Frauenlebens' (München: Fink, 1985) 173.

[25] vgl. dazu Dangel 177-179.

Ein Vergleich von Schnitzlers "Chronik" mit Sanzaras Roman *Das verlorene Kind* drängt sich an dieser Stelle aus inhaltlichen wie formalen Gründen auf. Die Thematik der bediensteten ledigen Mutter, die Frage der sozialen Hierarchie und ihrer Behandlung im Text, die Elemente der Chronik und die Strategien, mit denen sie präsentiert werden - diese Aspekte finden sich in Sanzaras Text ebenfalls, doch im Zeichen eines anderen ideologischen Projektes. Georg Simmels Begriff des von Oakes als "objectification of the subject or desubjectivation of the individual" Zusammengefaßten[26] drängt sich auf - allerdings ist von Simmels besonders in "Weibliche Kultur" (1911) formulierter Grundannahme einer in der modernen industrialisierten Gesellschaft periphären weiblichen Kernidentität, die sich der Depersonalisierung per se zu entziehen vermag, kaum etwas in Schnitzlers Text zu finden. Während Simmel noch in der Tradition der *Ergänzungstheorien* (Bovenschen 24) operiert, gesteht Schnitzler im Gegensatz zu Sanzara keinen von einem unabhängigen ('weiblichen') normativen Wertesystem regierten gesellschaftlichen Schutzraum mehr zu, was anhand seiner Behandlung des Muttertopos ganz besonders gut herauszuarbeiten war und was in seinem Unterwandern des Chronikstils sowie in der Fixierung der Reflektorfigur auf die "threshold of verbalization" (Cohn 103) eine formale Entsprechung findet.

In Rahel Sanzaras 1926 erschienenem Roman *Das verlorene Kind*[27] findet sich eine Thematisierung von Mütterlichkeit, die Weiß näher steht als Schnitzler. Dieser Text bearbeitet eine Geschichte aus dem *Neuen Pitaval*. Es soll an dieser Stelle zunächst der

---

[26] Guy Oakes, 'Introduction', Georg Simmel, On Women, Sexuality, and Love, Hg. Guy Oakes (New Haven: Yale University Press, 1984) 3.

[27] Rahel Sanzara, Das verlorene Kind (Berlin: Ullstein, 1926; repr. Frnkfurt (Min): Suhrkamp, 1987). Sigle: VK.

formale und topographische Aspekt kurz diskutiert werden, der in diesem Text für die Präsentaton von Mütterlichkeit von entscheidender Bedeutung ist. Das Geschehen in Sanzaras *Das verlorene Kind* wird im Mikrokosmos eines Gutshofes angesiedelt, einer geschlossenen Gesellschaft. *Therese* spielt im Wien der Jahrhundertwende, doch der Text reflektiert ein Aufbrechen gesellschaftlicher Strukturen und eine Anonymisierung insbesondere der Herrschaftsverhältnisse, wie es eher der sozialhistorischen Situation zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans in den Zwanziger Jahren entspricht. Dieses Spiel mit Form und Inhalt findet sich bei Sanzara nicht, wohl aber eine Vermischung von Elementen der Chronik im traditionellen Sinne mit Elementen der neusachlichen Dokumentationsliteratur, ohne jedoch wie Schnitzler explizit auf den Chronikcharakter des Textes zu verweisen. Der erste Absatz steckt den historischen Rahmen des Geschehens ab:

> "Christian B. lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Domänenpächter auf dem Gute Treuen bei L. im nördlichen Deutschland" (VK 7).

Die Zeitangaben bilden ein strukturierendes Element, stellen jedoch kein Gerüst der Handlung dar, da sie unregelmäßig und nicht immer präzise erfolgen. Die Jahreszeiten strukturieren den Ablauf des bäuerlichen Lebens auf dem Gut. Doch scheinen die entsprechenden Beschreibungen der Erzählerstimme weniger darauf hinzuweisen, daß das einzelne Leben in dieser Bewegung in seiner Einmaligkeit zurückgenommen ist auf seine gattungshafte Substanz, als vielmehr implizit die Eruptionen im Mikrokosmus nun im Makrokosmos der Witterungsbedingungen widerzuspiegeln. So ist die Atmosphäre "lastend", bevor das ermordete Kind gefunden wird, und anschließend geht ein Gewitter nieder "wie nie zuvor" (VK 166f); dem Verlust des Kindes folgend, wird die Arbeit auf dem

Hof "nicht mehr mit dem gleichen Segen" belohnt, sondern es gibt eine Mißernte (VK 159f). Insbesondere die Verfassung des Protagonisten Christian wird mit Naturereignissen verknüpft. Während er "ständig an seinen Tod dachte" (VK 110), der nach dem Verlust des Kindes die Erlösung scheint, wird es Winter:

> "Nun war schon lange alles still, die Luft klar in der Kälte, und im rötlichen Schein der Wintersonne schwebte sie über den Feldern wie Schleier aus zartem Gold, umschmiegt von dem weichen, dunklen Blau des Horizonts. In den Nächten des Neumonds überzogen Wolken den Himmel, und es schneite von neuem. Die vollkommene Ruhe über der Natur war Ruhe und Fest, Leben und Tod zugleich. Es schwieg der Lärm des Lebens, des Wachsens, der Geburt, und es sprach die Stille des Todes, seine erlösende Verheißung in der Nacht" (ibid.).

In Kontrast zu den überhöhenden Naturschilderungen stehen knappe, den Einfluß der neusachlichen Dokumentation zeigende Anmerkungen des Erzählers, der beispielsweise geschäftliche Transaktionen knapp und ohne den Gebrauch überhöhender attributiver Adjektive kommentiert: "[...] trotzdem die Zeit ungünstig war, da infolge der guten Kornpreise die Fleischpreise sanken" (VK 109), oder: "Christians Anwesen wurde auf Verlangen der Erben verkauft, und das im Laufe der Jahre entwertete Vermögen einem Waisenhaus gestiftet" (VK 287).

Der Erste Weltkrieg wird hingegen wiederum in überhöhender Weise im Text verarbeitet. Die Stimmung der "universalen Krise", die ebenso bei Wassermann, Hesse und Weiß thematisiert wird, bleibt jedoch unverbunden mit dem Geschehen auf dem Hof Christians und trägt keinesfalls zum Herausarbeiten kausaler Zusammenhänge bei, sondern korrespondiert mit seiner psychischen Befindlichkeit, ohne sie überzeugend in einen überindividuellen Kontext einordnen zu können:

> "Er vernahm noch den furchtbaren Niedergang seiner Zeit, ihre leere Verzweiflug, ihre Not, ihre Verschwendung aus Armut, die Mörder ohne Zahl und die Opfer ohne Zahl, er sah das Leben verachtet, den Glauben tot. Er beklagte sie nicht" (VK 286).

Da das gesamte Geschehen von einem außerhalb stehenden Chronisten in der Retrospektive berichtet wird, können die entstehenden stilistischen Brüche nicht mit Wechseln der Erzählperpektive begründet werden. Eine Betrachtung der Präsentationsstrategien für die Figuren bestätigt diese Problematik des Textes.

In Sanzaras Darstellung der Umstände und Folgen des Sexualmordes an einem Kind vermischen sich Elemente moderner und traditoneller Erzähltechnik in einem Text, der den Boden der Ergänzungstheorien nicht verläßt. Sanzaras Metaphorik bewegt sich in einem Weiß entsprechenden Bildbereich. Interessant ist an diesem Punkt eine unterschiedliche Akzentuierung des in beiden Texten gebrauchten Adjektivs "verdorrt". Während es bei Weiß eine irreversible Verödung meint, kann Sanzaras Figur durch einen an Inzest grenzenden Tranfer der mütterlichen Gefühle die Schwägerin "wie [...] ein lebendiges Gefäß" und sich selbst wie eine "wissende Braut" (VK 14) empfinden.

Weiningers Konzept der Mutter wird so auf zwei Figuren verteilt:

> "Zwei Mütter standen einander gegenüber. Die fruchtbare [...], deren Schoß über das todverzweifelte Herz siegen wollte, und die kinderlose, deren Leib schon verdorrt war in der Blüte und die ihr Herz nun belud mit der Liebe zu dem verlorenen Kind" (VK 99).

Die zentrale Mutterfigur des Romans ist jedoch die Magd Emma. Als junge Frau vergewaltigt, wird sie schwanger. So wird diese Figur als Mutter gezeichnet, die nicht in Verbindung mit erotischer Lust gebracht werden kann, was sie zur Kontrastfigur der Gutsherrin Martha, der Mutter des ermordeten Kindes, macht.

Emma wird als "groß, stark und schön" mit ihrer "blühend gewölbten Brust und den starken Hüften" beschrieben (VK 18). Sanzara bleibt in der optischen Gestaltung der Figur gänzlich im Bereich konventioneller Formulierung, die versucht, den Widerspruch zwischen den Auffassungen der Frau als Gattungswesen wie als Reinheitsideal über den Begriff der Mütterlichkeit aufzulösen.

> "[Es} lagen in innigster Vermischung die reinste Keuschheit und tiefste Mütterlichkeit ausgebreitet. Keuschheit und Mütterlichkeit waren das Geschick ihres Lebens" (ibid.).

> "Alle umfaßte ihr gutes, starkes Herz, mit allen versuchte sie mitzufühlen, um alle sorgte sie sich"(VK 66).

Das Bemühen um eine Synthese bleibt jedoch oberflächlich. Es geht nicht über ein bloßes Nebeneinanderstellen der Konzepte hinaus. Zusätzlich wird Emma die Figur, über deren Erkenntnis der Leserinstanz die metaphysische Dimension des Geschehens ohne direkte Erzählerkommentar mitgeteilt wird. Die hypotaktische Syntax preßt die Entstehung der vagen Angst Emmas vor Fluch oder Strafe in einen einzigen, unruhigen Satz:

> "Vorgeahnt seit dem Tode der Herrin, erweckt durch dieses seltsame, fast mit Gewalt herbeigerufene Sterben der schon genesenen Frau, dann klar aufgetaucht an dem Abend, da der heimgekehrte Sohn des Herrn ihr von dem Tod des Kindes Anna im fernen Land erzählt hatte, war jener große, geheime Schrecken in ihr, um welches bösen Menschen willen das viele Traurige, das nun nicht mehr Unglück allein war, das Böses, Fluch oder Strafe bedeuten mußte, geschah. Emma ward von da an ganz verändert" (VK 143).

Die Verwendung des deiktischen Raumadverbs ("fern") weist auf Emmas Perspektive hin; ebenso das einschränkende Hilfsverb "mußte". Der darauf folgende Satz, im gleichen Absatz, läßt wieder eine Erzählerstimme zu Wort kommen. In der Folge wird

die Perspektive Emmas, insbesondere ihre Sicht des eigenen Sohnes Fritz, mit der Wiedergabe von dessen Gefühlswelt kontrastiert und widerlegt. Der, den sie für "den einzigen unter ihnen, der rein und schuldlos war" hält, sitzt "nun mit haßerfüllter Unruhe inmitten des Kreises" (VK 145).

Den Übergang bildet eine Passage, die die Beziehung zwischen Mutter und Sohn beschreibt und wiederum eine mögliche Schuld der Mutter thematisiert:

> " [...] konnten sie sich nicht mehr die kleinen, zärtlichen Umarmungen erweisen, die so spät erst zwischen ihnen entstanden waren. Oft machte sie sich Vorwürfe, ihn in seiner Kindheit nicht zärtlicher geliebt zu haben [...]." (VK 144)

Das Fehlen einer intakten frühkindlichen Mutterbindung wird als determinierender Faktor gesehen, wie es den psychologischen Erkenntnissen der Zeit auch entsprach. Doch Sanzara rührt darüber hinaus an die Dimension des a priori "Bösen" in Gestalt des Fritz. An zentraler Stelle wird dies mit dem Bild der Maske verbunden: " [...] emporgezaubert von böser Kraft stieg eine teuflische Maske von drohender Wildheit auf" , heißt es schon von dem Kind Fritz. In fast wörtlicher Wiederholung dann unmittelbar vor dem Mord: "Von böser Macht emporgezaubert stieg die furchtbare, teuflische Maske auf aus den Tiefen seines Blutes" (VK 24, 47). Der letzte Nebensatz lokalisiert das Böse also deutlich *in* Fritz. Es scheint jedoch zu kurz zu greifen, sich bei der Interpretation auf die Feststellung eines "darwinistischen Determinismus" zu beschränken[28] , wie die folgenden Ausführungen zeigen werden.

Könnte die erstgenannte Beschreibung noch aus der Perspektive der bei dem Kind sitzenden Mutter erfolgt sein, so zeigt die wörtliche Wiederholung in einer Szene, die Fritz

---

[28] Dies tut z.b. Diana Orendi Hinze, Rahel Sanzara (Frankfurt (Main): Fischer, 1981) 111.

allein mit seinem Opfer zeigt, daß es sich um eine neutrale Darstellung handelt. Der Erzähler rafft und kommentiert:

> "So vergaß sie [Emma] nach und nach ihr Entsetzen und die Furcht vor dem eigenen Kind und hielt ihn ihrem mütterlich reich liebenden Herzen nahe, wie die beiden anderen Kinder, die ein fremder Leib geboren hatte, nicht mehr und nicht weniger" (VK 24).

Auch hier wird also die mütterliche Liebe, deren Qualität durch eine Reihung von attributiven Adverbien unterstrichen wird, als unabhängig von biologischer Mutterschaft gesehen. Anders als in *Therese* gestaltet Sanzara jedoch Mutterliebe hier als allumfassendes Phänomen von mythischer Qualität anhand einer Figur, die ebenso unreflektiert wie erdverbunden erscheint.

Als Gegenpol ist Christian, der Vater des ermordeten Kindes, zu sehen. Sein Leid um das verlorene Kind ist tiefer und spiritueller als das der Mutter Martha: " Sie würde ein neues Kind tragen und neue Freuden empfangen, das Leid aber dem Vater lassen" (VK 99). Die männliche Leidenserfahrung muß die Grenzen der Erträglichen bewußt ausloten: "Ohne Trost, unerbittlich gegen sich selbst, hatte er sich dem unerbittlichen Gott hingegeben, bis zum Ende menschlicher Kraft." (VK 157)

Orendi-Hinze stellt die These auf, daß in der Figur des Christian am Ende mütterliche *und* väterliche Elemente harmonisch vereinigt werden. Christian steht bis zum Schluß seinem Gutshof vor und nimmt den Mörder seines Kindes, der sich durch Selbstkastration gestraft hat, dort auf - ohne Wissen der Magd Emma, die ihren Sohn merkwürdigerweise - im Gegensatz zum Herrn - nicht erkennt. Das Zusammenleben auf dem Hof beschreibt der Erzähler wie folgt: "[...], sie lebten einer dem anderen zu Gefallen, sie sprachen zueinander ohne Worte. Nie redeten sie von dem Vergangenen" (VK 252).

Die Qualität des Lebens ändert sich erst mit dem Tod der beiden Mutterfiguren Klara und Emma:

> "Das Leben auf dem kleinen Hofe [begann] hart, schweigsam und dürftig zu werden. Die wärmeausstrahlenden Herzen der beiden Frauen waren tot, ihre nie endenden Träume verschwebt aus der Luft" (VK 280).

Die Scheinbarkeit des Lebens zuvor wird sowohl mit dem Motiv der Schweigsamkeit als auch mit dem schweren Tod Emmas ausgedrückt, der die Harmonie zumindest für diese Figur wieder aufhebt. Es soll hier nicht auf die Brüche in der Charakterisierung dieser Figuren eingegangen[29] sondern das Motiv eines harmonischen Ausgleichs kritisch hinterfragt werden. Was dabei nun die Figur des Christian betrifft, so folgt einer Beschreibung der beiden Frauen mit ihrem unveränderten "Streben nach Hingabe und Seligkeit" und ihrer Fähigkeit zum "übermütige[n]Lachen" im nächsten Absatz die Schilderung :

> "Unter ihnen saß auch Christian. Voll Kraft noch immer sein alternder Körper, voll Wärme des Weines und des Sommerabends auch sein Blut, sein Herz aber unbewegt, fest in den Fängen des Unerbittlichen" (VK 270).

> "Der Herr sprang auf und eilte zu dem Stall. [...] Er schöpfte mit der hohlen Hand Wasser aus dem Waschgefäß und kühlte seine [Fritz'; B.R.] Stirn, er reichte ihm, der bittend den ausgetrockneten Mund bewegte, den Krug zum Trinken." (VK 274)

> "Mit tiefer Bewegung wachte der Herr bei der Magd." (VK 277)

---

[29] Die Darstellung von Emmas Tod scheint im Widerspruch zu der auf S. 270 gegebenen Beschreibung des "strahlenden Glanzes" in Emmas Augen, der so "schön und verklärend war, daß er die rotflammenden Narben ihres Gesichtes verlöschte." Dies scheint fast eine Entfernung von Stigmata und damit die endgültige Befreiung von Schuld anzudeuten, was den Adjektiven der Sterbeszene (276f) "schmal, bitter, ohne Frieden, furchtbar" nicht entspricht. DieseTextstelle ist nur ein Beispiel für fehlende Konsistenz in der psychologischen Charakterisierung .

An diesen Passagen wird deutlich, daß es hier nicht um "mütterliches" Verhalten in der bisher im Text dargestellten Weise geht, denn dieses wurde bisher mit Wärme, aber auch Unreflektiertheit assoziiert. Christian formuliert die Qualität des eigenen Leidens den Söhnen gegenüber wie folgt:

> "Eure Mutter hat an Unglück nie geglaubt, das war Sünde von ihr, aber sie hat ein leichteres Leben gehabt bis zu ihrem frühen Tode. Ich habe das Unglück getragen und auf mich genommen, ich habe ein schweres Leben, und der Tod kommt viel zu spät." (VK 271)

Betrachtet man diese Passage in Verbindung mit der wiederholten Verwendung der Bezeichnung "Herr" in den oben zitierten Textstellen, so kann die These der Mütterlichkeit kaum aufrechterhalten werden. Christian ist der "im Leben schon Erstorbene" (VK 277), d.h. er repräsentiert etwas dem Leben, dem die weiblichen Figuren verpflichtet bleiben, Jenseitiges. Die Bezeichnung "Herr" lokalisiert ihn nicht nur außerhalb, sondern auch deutlich *über* den anderen Figuren stehend; die soziale Stellung drückt die auch spirituell gemeinte Überlegenheit aus.

Eine "spezifische, eindeutig feministische Aussage" (Orendi-Hinze 114) scheint kaum getroffen, wenn ausschließlich dem männlichen Subjekt die Fähigkeit zu tiefstem Leid wie auch zur Sublimierung des Leidens zugeschrieben wird. Ihm mütterliche Züge zuzuschreiben hieße Mütterlichkeit gänzlich anders zu definieren als es Sanzara vorher getan hat. Und selbst sich dem Text mit einem neuen Begriff von Mütterlichkeit zu nähern und diesen der Autorin zu unterstellen führt nicht unbedingt zur Annahme einer feministischen Aussage, wenn diese neue Qualität nur vom männlichen Subjekt getragen werden kann.

"Der Mann ist in der Lage, Wert zu spenden, Wert zu übertragen an die Frau", schrieb Weininger (GCh 289). Dies scheint die Figur des Christian eher zu illustrieren als die Übernahme "mütterlicher" Werte - auch die absolute Mutter bleibt damit dem 'Herrn' untergeordnet.

3. Die mythische Mutter

3.1. Ideengeschichtlicher Kontext

Das Motiv der in mythischer Überhöhung dargestellten Mutterfigur findet sich vor allem in von der antirationalistischen Kulturphilosophie des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts geprägten oder doch beeinflußten Texten. Der Muttertopos ist seit der Jahrhundertwende integraler Bestandteil eines gesellschaftskritischen Diskurses, der philosophische, ethnologische, politische und psychoanalytische Arbeiten zu diesem Thema initiiert und in literarischen Texten der Epoche inszeniert wird. Es scheint nun an dieser Stelle wichtig, die unterschiedlichen Nuancen dieser Inszenierungen zu diskutieren, bevor wir uns den Primärtexten nähern.

Da ist zunächst die psychoanalytische Gesellschaftskritik in der Verbindung mit anarchistischer Gesellschaftstheorie. Jennifer Michaels hat in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Otto Gross' Konzepten für den literarischen Expressionismus gezeigt.[1] Gross konstruiert die regressive Utopie einer vom Mutterrecht geprägten Urgesellschaft, in der die Figur der Mutter der "deformierenden Vaterschaftsfamilie" der wilhelminischen Gegenwart als Korrektiv entgegengehalten wird.[2] Zentrale Punkte sind das Ziel der "Zerstörung patriarchalischer und monogamer Strukturen" (Schmidt 97) und die "Auflösung des bürgerlichen Frauentypus"[3]. Das zugrunde liegende ideologische Projekt geht jedoch

---

[1] Jennifer E. Michaels, Anarchy and Eros: Otto Gross' Impact on German Expressionist Writers, Utah Studies in Literature & Linguistics 24 (New York: Lang, 1983).

[2] Siehe. dazu Karl-Wilhelm Schmidt, Revolte, Geschlechterkampf und Gemeinschaftsutopie: Studien zur expressionistischen Prosa Franz Jungs und Curt Corrinths, Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 19 (Frankfurt (Main): Lang, 1988) 94-96.

[3] So der Titel eines Textes von Raoul Hausmann, zit.n. Schmidt 100, Anm.2.

weit über die konkrete politische Forderung hinaus, wenn beispielsweise Erich Mühsam in der Nachfolge Gross' die Bedeutung des Frauenwahlrechts deutlich dem Mutterrecht unterordnet[4] und sich damit dem Bereich des *mythmaking* nähert. Die Frage nach einer positiven Definition von "Mütterlichkeit" bleibt dabei unbeantwortet.

Gesellschaftskritisches Denken anarchistischer Prägung greift hier auf einen Muttermythos zurück, wie ihn Bachofen 1861 formulierte - unter nichts weniger als progressiven Prämissen. Daß dies möglich ist, zeigt den ambivalenten Charakter des Bachofenschen Monumentalwerkes "Das Mutterrecht" und seiner Rezeption.[5] Dem Interesse der Romantik an (angenommenen) urgesellschaftlichen Verhältnissen als Grundlage der eigenen utopischen Entwürfe (Rousseaus "Naturzustand", Schlegels "Goldenes Zeitalter") verpflichtet, ist Bachofens Vorgehen "gleichermaßen spekulativ [...] wie deskriptiv [...]", durchdrungen von der romantischen Idee vom "Ganzen und Organischen".[6] Betrachtet man Bachofens Strategie der Ontologisierung seiner Fragestellung und seine Position an der Peripherie der akademischen Disziplin, so erinnert dies an Weiningers Methode, deren Funktion und Problematik ja im Einleitungskapitel diskutiert wurde. Weininger beruft sich denn auch explizit auf Bachofens Konzept des Gegensatzes von "unsterblicher", statischer Weiblichkeit im Gegensatz zu dynamischer, "geistiger" Männlichkeit und bemerkt über den Autor Bachofen, er sei "ein viel tieferer und

---

[4] Erich Mühsam, "Kultur und Frauenbewegung", Scheinwerfer oder Färbt ein weißes Blütenblatt sich schwarz: Politische Essays, Gedichte, Briefe (Berlin: Guhl, 1978) 58-60.

[5] Siehe dazu Erich Fromm, "Die sozialpsychologische Bedeutung der Mutterrechtstheorie,"Zeitschrift für Sozialforschung 3 (1934), 196-227, repr. in Gesamtausgabe, ed. Rainer Funk, Vol I (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1980) 85-109.

[6] Hans Jürgen Heinrichs, "Vorwort", Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, Johann Jakob Bachofen (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1975) XIV, XV.

weiter blickender Mann, von einer universelleren, echteren philosophischen Bildung als irgendein Soziolog seit Hegel" (GCh 556, Anm. 297). Weininger, dessen Denken ebenso als Produkt der beginnenden Moderne wie als Reaktion auf deren Fragestellungen zu verstehen ist, greift hier also auf einen vormodernen Entwurf zurück.

Durch das Neudenken romantischer Konzeptionen gegen Ende des 19. Jahrhunderts konnte zu diesem Zeitpunkt die eigentliche Rezeption von Bachofens Werk über das Mutterrecht beginnen; eine Entwicklung, die im Zeichen des "Hunger[s] nach dem Mythos" (Ziolkowski) zu sehen ist, der sich als Reaktion auf das rationalistische Wissenschaftsideal in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte. Die Bachofen-Rezeption ist im Zusammenhang mit einem "ästhetischen Fundamentalismus" (Breuer) zu sehen, der der (modernen) Zivilisation einen (neu akzentuierten) Kulturbegriff entgegenhält. Breuer spricht in diesem Zusmmenhang von einer "religiösen Aufladung der ästhetischen Sphäre" unter dem Eindruck als radikal und beängstigend empfundener gesellschaftlicher Umwälzungsprozesse (Breuer 3).

Es soll hier nur kurz auf die Grundgedanken Bachofens eingegangen werden, ohne seine Methodik, Terminologie und Dependenzen genau nachzuzeichnen.[7] Bachofen sieht, der philosophischen Tradition seit Aristoteles[8], vor allem aber Schopenhauer und Jakob

---

[7] Zur genaueren Rekonstruktion dieser Dependenzen s. Hans Jürgen Heinrichs, Hg., Materialien zu Bachofens 'Das Mutterrecht', suhrkamp wissenschaft 136 (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1975). Ebenfalls gegen Ende des 19. Jahrhunderts befaßte sich auch Friedrich Engels und vor allem Lewis Morgan ("Die Urgesellschaft", Stuttgart 1908; die Originalausgabe erschien 1877) mit der Thematik. Lewis zeigt eine "entscheidende Übereinstimmung" mit Bachofen und nimmt gleichfalls die "Matrilinearität" als die historisch frühere Kulturform an. Allerdings war der vorgenommene Schluß auf das Bestehen eines Matriarchats damit noch nichtso zwingend, wie er es scheinen läßt. Es ist hierbei anzumerken, daß der Terminus "Matriarchat" im Sinne des heutigen Wortgebrauchs Morgans Interpretation zwar erfaßt, in all den genannten drei Texten jedoch noch nicht zur Anwednung kommt. Vgl. Uwe Wesel, Der Mythos vom Matriarchat: Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften, suhrkamp wissenschaft 333 (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1980) 19-25, 13.

[8] Vgl. Christina von Braun, die diese Traditionslinie in der Fragestellung enden läßt: "Wie soll gerade der Mann, der sich seit der Antike, vor allem seit Aristoteles, das Prinzip Geist, den entleibten Körper,

Böhme[9] verpflichtet, das Weibliche mit dem Stofflichen und das Männliche mit dem Geistigen verbunden. Die Mutter ist hier als "Urmutter" der "Erde Stellvertreterin" (Bachofen 21, 71, 115, 260, 269) zu verstehen, besitzt also religiöse Qualität.

> "Daß das stoffliche, tellurische Sein Leben und Tod, Entstehung und Vergehen umschließt, daß das Weib die Erde, der Erdstoff selber sei und damit das Mutterrecht das Recht des stofflichen Lebens (der Erde) sei, dies führt Bachofen in diesen Teilen vor allem auch in etymologischen Konstruktionen und mit Belegen aus der Dichtung vor" (Heinrichs XXIII f).

Bachofen konstruiert im Rückgriff auf historische Quellen wie vor allem auf Mythen eine Abfolge von Hetärismus als promiskuitiver und urkommunistischer Lebensform , kriegerischem Amazonenleben der sich gegen den Hetärismus wehrenden Frauen und deren Niederlassung und Etablierung einer Gynaikokratie mit staatlichem Charakter; geprägt vom "Religionscharakter des Weibes" (Bachofen 20). Er bezeichnet diese Periode schwärmerisch als die "Poesie der Geschichte" (Bachofen 17). Zeitlich dem poetischen Zustand nachgeordnet sieht Bachofen sodann einen Machtverlust der Frauen als eine Entwicklung zur Herrschaft des Geistigen, "mit seiner extremen Form der 'römischen Paternität', der unumschränkten Herrschaft des römischen Vaters über seine Familie und die Staatsidee der Römer [...]" (Wesel 16).

> " [...] auf tausend Seiten wiederholt sich immer nur das eine Thema, von Hell und Dunkel, von Isis und Osiris, des weiblich-stofflichen und männlich-geistigen Prinzipes, das verbunden wird mit der Deutung, die schon

---

angeeignet hat, die Macht über die Materie erringen?" (Die schamlose Schönheit des Vergangenen: Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte (Frankfurt (Main): verlag neue kritik, 1989) 39). Da diese Traditionslinie keine neue Feststellung ist, sei zur Veranschaulichung hier nur auf Annegret Stopczyks Textsammlung hingewiesen; Annegret Stopczyk, Was Philosophen über Frauen denken (München: Matthes & Seitz, 1980).

[9] Vgl. Böhmes Verteilung der platonischen Pole Materie und Idee auf die biologischen Geschlechter: Jakob Böhme, "Vom dreifachen Leben," Sämtliche Schriften, repr. der Ausgabe von 1730 (Stuttgart: Frommann, 1942).

> Plutarch diesem Mythos gegeben hatte. Diese Deutung beruht auf der Philosophie Platons, auf seinen Lehren von Materie und Idee. Bachofen ist also letztlich ein christlicher Neuplatoniker" (Wesel 18).

Für unsere Thematik findet sich bei Bachofen also nichts grundsätzlich Neues; interessant ist er jedoch aufgrund der oben angesprochenen Rezeption seines Werkes, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts signifikant zunahm. Die Umwertung - denn am Aufbrechen gesellschaftlicher Strukturen konnte Bachofen nichts weniger als interessiert sein - seiner Ergebnisse durch ein Denken, das die weibliche "Stofflichkeit" als mögliches Korrektiv der wilhelminischen Gesellschaft und autoritärer Staatlichkeit setzte, wurde oben bereits angesprochen. Doch es ist über individuelle Dependenzen[10] auch eine Konvergenz der utopisch-anarchistischen sowie einer konservativ-philologischen Auslegung des Bachofenschen Gedankenguts zu beobachten, wenn beispielsweise der Staatstheoretiker Carl Schmitt in seinen späten Schriften "auf einem langen Umweg von Däubler zu Bachofen" kommt, der in Schmitts späten Schriften dann gar als "einer der Großen der 'in die Arcana der Geschichte Eingeweihten'" figurieren kann (Sombart 1991, 129) Interessant ist hier die Verknüpfung von Begriffen, wie sie Sombart vornimmt und damit die Matriarchatsidee an dieser Stelle einordnet:

> " Am Zielpunkt der Geschichte [...] lockt die Utopie einer Gesellschaft (oder Kulturstufe), in der die Spaltung wieder in einer androgynen Leib-Geist--Synthese aufgehoben sein wird. Das 'paradis terrestre' [...] als mythische Vergangenheit einerseits, als Vision der idealen Zukunftsgesellschaft andererseits. Verlust und Wiederkehr des 'Matriarchats'" (Sombart 134).

---

[10] Vgl. beispielsweise Nicolaus Sombart, Die deutschen Männer und ihre Feinde: Carl Schmitt - ein Leben zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos (München/Wien: Hanser, 1991) 128; Schmidt ; Erich Fromm, Mythen, Märchen, Träume, Werke, ed. Reiner Funk (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1979) 157 - 173; Martina Lassacher, Auf der Suche nach der Großen Mutter: Zu einem Grundmuster der Weltliteratur, Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 958 (Frankfurt (Main): Lang, 1987; Judith Rudermann, D.H. Lawrence and the Devouring Mother: The Search for a Patriarchal Idea of Leadership (Durham, N.C.:Duke University Press, 1984), bes. 13, 20.

Der Kritiker Sombart bleibt auch in postmodernen Zeiten der Annahme verpflichtet, dieses Thema könne "nur in der mythischen Sprache der Dichtung angemessen" dargestellt werden, deren mythische Substanz er der analytischen Theoriebildung gegenüberstellt (Sombart 131). Dies führt dann bei dem sonst durchaus auf der diskursiven Ebene operierenden Autor Sombart beispielsweise zu hymnischem Lob für Theodor Däublers Werk und Sprachmacht, was angesichts von Zitaten wie "Es darf das Geschlecht keine Ra-Bahn verrammeln" (134) doch einigermaßen verblüffend anmutet. Dies bestätigt, was ein Vergleich der theoretischen Konzeptionen und literarischen Inszenierungen zeigt und wofür als Beispiel Weiningers Argumentationsstrategien im Einleitungskapitel dieser Arbeit untersucht wurden: daß ein 'intuitiver' Faktor auch im Bereich des analytischen Denkens vorherrscht, wenn es um die Konstruktion von Weiblichkeit und insbesondere eben Mütterlichkeit geht. Das theoretisierende (männliche) Subjekt nimmt für Weiblichkeit einen Platz außerhalb der eigenen Möglichkeiten der Theoriebildung an, wobei eben diese Absenz die Theorie stützen muß.

An dieser Stelle berühren sich analytisches und intuitives Denken sowie, wie zu Beginn diskutiert, konservatives und anarchisches Gedankengut im Einsetzen der 'Leerstelle' Weiblichkeit. Der theoretische Diskurs ist an dieser Stelle kaum von imaginativen literarischen Entwürfen zu trennen, wie nun an einigen Beispieltexten genauer zu untersuchen sein wird.

3.2. Textanalysen

Weiß' Erzählungen der zwanziger Jahre bieten hierfür eine besonders gute Möglichkeit. Es läßt sich an ihnen zeigen, wie mythisierende Elemente mit Versatzstücken psychoanalytischer Herkunft verbunden wurden. Eine Untersuchung von Gerhard Hauptmanns ebenfalls in den zwanziger Jahren entstandenem Text. *Die Insel der Großen Mutter* wird zeigen, wie hier die Strategie der Rückbindung an den Mythos scheinbar aufgenommen, doch dann durch das Stilmittel der Ironie demontiert wird. Es wird dabei zu fragen sein, inwieweit die narrativen Strategien des Textes nicht dennoch auf eine letztendlich ambivalente Haltung der Instanz des Autors schließen lassen. Auch im dem psychologischen Realismus verpflichteten Werk Wassermanns wird die Kritik an matriarchalisch geprägten Konzepten formuliert. Hier wird die Figurenkonstellation um Nell Marschall in dem 1931 erschienenen Roman *Etzel Andergast* als Beispiel untersucht werden. Gleichzeitig präsentiert derselbse Text jedoch einen eigenen Entwurf von mythisierend überhöhter Mütterlichkeit, der mit einem sehr ähnlichen Ansatz in Hesses *Demian* angebotenen zu vergleichen sein wird.

Da vor allem die drei letztgenannten Autoren epochale Repräsentativität im eigenen Werk ausgedrückt sahen[11], wird es aufschlußreich sein, zu untersuchen, wie in diesen Diskurselemente integrierenden Texten die Verbindung von Mythos und Mutter verarbeitet ist.

---

[11] Bei Wassermann sei hierbei besonders auf die gedanklichen Entwürfe seiner männlichen Protagonisten verwiesen, die stets den Anspruch universalen Denkens deutlich machen. Vgl. EA 363 ("Univeralgeist"), 374 ("Zeitverfassung", "Generationsgeist"), 453 ("kosmische Störung"); vgl. L 99, 224, 295; sowie zur Position des schreibenden Subjektes: ders, Joseph Kerkhovens dritte Existenz (Amsterdam: Querido, 1934): Der Dichter Alexander Herzog wird vom Erzähler als Denker geschildert, der mit dem Wort das Leben anderer signifikant beeinflußt (JK 56); ebenso wie Melchior Ghisels in ders., Der Fall Maurizius (Berlin: Fischer, 1929) dem jungen Protagoisten "Prophet und Führer" ist (FM 43).

In Weiß' Werk findet sich das Motiv der mythisch überhöhten Mutter vor allem in aus der ersten Hälfte der zwanziger Jahre stammenden Texten.

Mit *Daniel* wird eine christliche Thematik aufgegriffen, doch auch die anderen an dieser Stelle relevanten Texte können als Versuch der Nachempfindung religiöser Legenden um - oft fernöstliche- Götter (*Atua*, 1923), Halbgötter (*Ahira*, 1924 - an dieser Stelle erstaunt freilich der neusachlich anmutende Untertitel "Eine Studie" den Leser) oder Heilige (*Legende einer Mutter*, 1920) gelten - wohlgemerkt ohne ihnen Legendencharakter im literaturwissenschaftlichen Sinne zuweisen zu wollen.

Weiß erscheint hier als Repräsentant eines "spirituellen Exotismus"[12] . Schon vor 1914 war die "Auseinandersetzung mit der indischen und chinesischen Kultur [...] verbreitet, die Schriften des Hinduismus, Buddhismus und Taoismus zugänglich" (Reif 164)[13]. Orendi-Hinze und Haas weisen auf die Indophilie Weiß' und die entsprechenden Wurzeln des Pseudonyms der mit ihm befreundeten Rahel Sanzara hin (Orendi-Hinze 33, Haas 22f). Während, um nur einige bekannte Beispiele zu nennen, Bertolt Brecht, der Sanzara-Verehrer Albert Ehrenstein und Klabund Nachdichtungen chinesischer Texte versuchten[14] , gehört Weiß in die Reihe derjenigen, die auf der Suche nach einem "von geistiger Harmonie geprägten Kosmos" (Reif 165) formal und motivisch durchaus unterschiedliche[15] Texte

---

[12] Wolfgang Reif, "Exotismus und Okkultismus,"Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte, Bd.9 , Hg. Horst A.Glaser (Reinbek: Rowohlt, 1983) 164.

[13] Vgl. beispielsweise die Erinnerungen der Simmel-Schülerin Margarete Susman (Ich habe viele Leben gelebt (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1964) 78f) zu Martin Bubers Beschäftigung mit chinesischem Denken.

[14] s. Guido v. Kaulla, Brennendes Herz Klabund (Zürich/Stuttgart: Classen, 1971) 79; und zur Bibliographie der entsprechenden Texte Jürgen Serke, Die verbrannten Dichter (Frankfurt (Main): Fischer, 1980) 368.

[15] Ein bekanntes Beispiel stellt Hermann Hesses *Siddharta (1922)* dar; der Entwicklungsroman des Brahmanensohnes Siddharta trägt sogar explizit den Untertitel "Eine indische Dichtung". (Entsprechende

produzierten, denen jedoch das Europa flüchtende "Wunschdenken" (Reif 164) gemeinsam war.

Mit der Sehnsucht, eine Brücke von Asien nach Europa zu schlagen, "verbreiteten sich eklektizistische Heilslehren, populär aufgemachte Ideologien, europäisierte Weisheiten aus dem fernen, exotisch anmutenden Asien."[16] Friedrich Kittler stellt die Verbindung zur Präsentation von Weiblichkeit in diesem Zusammenhang mit Bezug auf Nietzsche her[17], dem er einen "dithyrambischen Gedankenfluchtwunsch fort aus Europa in die Wüste, um unter deren Töchtern den Kopf zu verlieren", attestiert (Kittler 210).[18] Die Texte Weiß', die mythisierend überhöhte Mutterfiguren präsentieren, entstanden sämtlich zwischen 1920 und 1924, sind also stilistisch der von Alker, Längle und Haas übereinstimmend als "expressionistische Phase" bezeichneten Zeitabschnitt in Weiß' Entwicklung zuzuordnen.[19] Auf Ernst Weiß' "Mythophilie"[20] in den zwanziger Jahren und seine Bemühungen um, wie

---

Versatzstücke finden sich auch im *Glasperlenspiel* (1943), das jedoch die Utopie in einem deutlicher ahistorischen und geographisch nicht mehr zu lokalisierenden Raum ansiedelt.) Man denke hier auch an Döblins *Die drei Sprünge des Wang Lun* (1915) oder Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* (1943), denen jedoch die Fabrikation des Fremden als dramaturgisches Prinzip zugrunde liegt.

[16] Rainer Marwedel, Theodor Lessing (Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1987) 47.

[17] Friedrich Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900 (München: Fink, 1985) 210.

[18] In dieselbe Richtung weisen Nietzsches lyrisch besungene "Mädchen-Katzen", "Frauen, die Wüstentöchter sind und [...] im Singular gar nicht existieren" (ibid.).

[19] siehe dazu die Ausführungen bei Haas 254 f; Längle 74.

[20] Ulrike Längle, Ernst Weiß - Vatermythos und Zeitkritik. Die Exilromane am Beispiel des "Armen Verschwenders", Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 11 (Innsbruck: Germanistisches Institut der Universität Innsbruck, 1981) 43. Längles Dissertation befaßt sich in der Hauptsache mit dem Exilwerk, geht jedoch einführend auch auf die frühere Entwicklung Weiß' ein. Es gilt das Nebenstehende mitzudenken, wenn der Mythos des Vaters im Spätwerk thematisiert, der Mythos der Mutter jedoch explizit mitgeschrieben bzw. umgeformt wird. Die expressionistischen Stilelemente, verbunden mit einer bewußten Mythisierung der Mutter, weichen in den Exilromanen einem im Stil des Realismus in der Tradition des 19. Jahrhunderts aufgezeichneten - und hinterfragten - Vatermythos. Mit der Auseinandersetzung um die Figur des Vaters betritt Weiß gleichsam den Bereich des Lacanschen Gesetzes des Vaters, während die in diesem Abschnitt zu behandelnden Texte den Mythos der Mutter als göttliches Prinzip weiterschreiben.

Broch es formulierte, "der Menschenseele Grundbestand"[21] kann an dieser Stelle aus Raumgründen nur hingewiesen werden.

In der 1920 erschienenen, nur eine Seite umfassenden "Legende einer Mutter"[22] wird das Motiv der "heiligen Mutter" mit einer Vereinigung von Mutter und Sohn im Tod verbunden. In der "Ewigkeit der Vereinigung" scheint das Inzestmotiv anzuklingen, das Weiß zur selben Zeit in "Stern der Dämonen" mit den gesellschaftlichen und juristischen Sanktionen darstellte. Hier steht es, wie das Verb "ruhen" zeigt, für endgültige Harmonie:

> "[...], lautlos schwebt sie mit ihm, dem beseligten Greis, der gebettet ruht im Winkel ihrer Hüften, hin in die Ewigkeit ihrer Vereinigung" (Erz 299).

Der Text beginnt mit der Beschreibung des *settings*, wobei die Adjektive (quellend, heilig herrlich, quellend, flammend, gesänftigt; ibid.) den mythischen Charakter der Landschaft festlegen. Die deiktischen Zeitadverbien werden von der Instanz des Erzählers genutzt, um Gegenwärtigkeit zu betonen. Der Schlußsatz kennzeichnet jedoch explizit den Text als Produkt der Überlieferung, wenn der Erzähler bemerkt: "Dies ist die Sage der Tonga in Mikronesien" und damit wieder die Distanz herstellt, die der Beginn des Textes aufhebt. Durch die archaisierende, hymnische Sprache wird eine überzeitliche Gültigkeit in Anspruch genommen. Dies zeigt auch der Gebrauch des Zeitadverbs "heute" am Schluß: Die Entwicklung des Säuglings zum Greis hätte demnach an einem einzigen Tag stattgefunden.

Talingo wird in eingestreuten attributiven Wendungen als "die ewig Nährende", "die ewig Wehrende", "die übermenschlich Starke" beschrieben, ein Konzept von Mütterlichkeit, wie es Weiß auch in dem Roman "Nahar" verarbeiten wird. Die optisch mädchenhafte und

---

[21] Hermann Broch, "Die mythische Erbschaft der Dichtung," Essays I , Hg. Hannah Arendt (Zürich: Rhein Verlag, 1955) 239.

[22] Ernst Weiß, "Legende einer Mutter," Die Erzählungen (Frankfurt(Main): Suhrkamp, 1982) 299.

exotisch schöne weibliche Figur wird gleichzeitig mit den Attributen der "Urmutter" versehen. Weiblichkeit steht für überzeitliche Konstanz und Geborgeneit, ohne die erotische Qualität der menschlichen Erscheinung aufgeben zu müssen.

Problematisch wird diese Ambivalenz in der 1923 erschienenen Erzählung "Atua".[23] Das männliche und weibliche Prinzip sollen hier kosmischen Charakter annehmen. Wiederum wird in der Darstellung nicht auf Elemente einer rein menschlichen Physis verzichtet, so daß der Text dem eigenen Anspruch nicht gerecht zu werden vermag.

Moa[24], in dieser Schöpfungsgeschichte die "Ersterschaffene" (Erz 157) des Gottes Atua, erscheint im inneren Monolog des Letzteren als "Mädchen" mit Attributen wie kleinen Zehen "mit runden Nägeln wie Perlen ohne Spitzen silbern gerundet", "kleinen warmen Füßen" und zartem "Mädchenhals", was sie in die Nähe der Talingo rückt (Erz 158f). Unmittelbar zuvor war allerdings vom Erzähler aus der Außenperspektive ihre kosmische Qualität und ihre Erstreckung über "Himmel und Erde, Land, Meer und Äther" betont worden (Erz 158).

Zur "schweren Frau" geworden, deren Hüften auf kommende Geburten hindeuten sollen, ist sie das "Kommende aller Werdenden, Urmutter und Tod" (Erz 162). Wieder werden also diese beiden Begriffe verknüpft.

Die Vereinigung des männlichen mit dem weiblichen Prinzip wird mit Metaphern des Kampfes dargestellt - in dem Moa unterliegt. Das Weibliche ist also zum einen das

---

[23] Ernst Weiß, "Atua", Erzählungen 155-192.

[24] Zur Namengebung vgl. Patrick Werkner, "The Child-Woman and Hysteria: Images of the Female Body in the Art of Schiele, in Vienna Modernism and Today", Egon Schiele: Art, Sexuality and Viennese Modernism, Hg. Patrick Werkner (Palo Alto: The Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1994) 56f: "It is perhaps no accident that an artist friend, Erwin Osen, wo shared Schiele's fascination with the expressive potential of the body, was a mime/actor. He appeared in cabarets with a female partner called *Moa* (Hervorhebung B.R.) . [...] Schiele for some time was obviously under the spell of Osen and Moa, whom he drew reportedly in a series of ecstatic, mimetic poses."

aggressive Element, ja "jegliches *Nicht -Ich*" (Erz 158f)- ganz im Sinne und in der Begrifflichkeit Weiningers formuliert - und bleibt "unversöhnt (Erz 163) dem männlichen Prinzip gegenüber. Dennoch bleibt Moa die "Urmutter" (Erz 162) und die Wissende. Es bleibt hier also nur, ein Wissen des Nicht-Ich, ein bewußt-loses Wissen instinkthafter Art anzunehmen, wie es Weiblichkeit in der antirationalistischen Tradition als Positivum zugeschrieben wird.

Das Inzest-Motiv wird auf der Ebene der Götter nicht mehr mit Sanktionen verbunden und kann damit die mythologischen Anklänge unterstützen. Moa erscheint sowohl als Schwester als auch als Tochter Atuas. (Als Schwester wird sie auf S. 256 und 159 bezeichnet, als seine Tochter auf S. 157, 160-162.)

In der Bildlichkeit der Erzählung läßt sich im Rückblick auf die naturmystischen Darstellungen des Frauenleibes gegen Ende des 19. Jahrhunderts[25] zugleich auch deren Umkehrung konstatieren. Die Frau und ihre Physis selbst *sind* nun die Natur, ja die materialisierte Welt.

In der Darstellung der Vereinigung wird Gewalt, ja Vernichtung mit Lust verknüpft, die die "besiegte" Moa nicht verzeiht und ihre Kinder "in Haß" zur Welt bringt (Erz 165). Ihr Wesen spaltet sich dabei - der Jung-Neumannschen Archetypenlehre[26] entsprechend - in eine gute und eine furchtbare Mutter.

---

[25] s. Gunter Martens, Vitalismus und Expressionismus: Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive, Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 22 (Stuttgart: Metzler, 1971) 98: Er nennt als Charakteristika vitalistischer Texte die Beschreibung der Erde als eines mütterlichen Leibes; dahinter stehend das Ziel, die Suche nach den Urformen des Lebens auszudrücken. Die Verbindung dieser Konzeption mit der Naturmystik zeigt sich noch um die Mitte des 20. Jahrhunderts z. B. in der Philosophie Teilhard de Chardins, wo das Erleben und Erkennen der Natur den "Kontakt der Vereinigung"mit dem "Ewig-Weiblichen"bedeutet. s. dazu Günter Schiwy, Teilhard de Chardin (München: dtv, 1985) 20.

[26] Vgl. die graphische Darstellung in Neumann 32.

Mit der Verbindung des Topos des Geschlechterkampfes und einer "dämonisierten Kosmologie" (Längle 30) wird Weiß' Auffassung einer bedrohlichen Qualität von Sexualität ins Kosmische übertragen und der historischen Einordnung entzogen. Durch ebendiese Darstellung erscheint der Kosmos als "von ontologischen Widersprüchen zerrissener Schauplatz permanenter Kämpfe"[27], als Ort des Chaos. Weiß' Intention läßt sich mit Hermann Brochs Worten formulieren:

> "Eine Welt, die sich selbst zersprengt, läßt sich nicht mehr abkonterfeien, aber da ihre Verwüstung aus den tiefsten Wurzeln der Menschenseele stammt, ist es diese, welche in all ihrer Nacktheit, in ihrer Größe wie in ihrer Erbärmlichkeit dargestellt werden muß" (Broch 242).

Das "mythische und versteckt prophetische Element im Gegenwartsroman" (Broch 246) verweist in Brochs Roman *Der Versucher* auf ein an das Konzept der Großen Mutter[28] erinnerndes Prinzip der Mütterlichkeit. Dieses Prinzip ist durch "Herzwissen" und "das Wissen der Frauen um das Einfache"[29] imstande, der bloßen Logik und der daraus resultierenden Verführbarkeit entgegenzuwirken. Der Einfluß Bachofens wird ebenso deutlich wie der Bezug auf Klages' Magna Mater.[30]

Das vernunft- und rationalismuskritische Moment findet sich auch bei Weiß, ohne jedoch für seine Mutterfiguren die Gleichsetzung mit den Qualitäten einer Großen Mutter nahezulegen. Seine Entwürfe entsprechen der antirationalistischen Kulturphilosophie des frühen 20. Jahrhunderts mit ihrer fundamentalistischen Auffassung von 'Leben'; eine

---

[27] Ibid. Zum Vergleich mit Nietzsches Begriff des Dionysischen s. Delfmann 29.

[28] Vgl. Erich Neumann, Die Große Mutter (Olten: Walter, 1985) [zuerst erschienen Zürich: Rhein Verlag, 1956]. Neumann befaßt sich hier mit dem Konzept der ""Großen Mutter"als "inneres, in der menschlichen Psyche wirksames Bild" (Neumann 20).

[29] Hermann Broch, Der Versucher (Reinbek: Rowohlt, 1960) 129, 270.

[30] Vgl. Paul Michael Lützeler, Hermann Broch (Frankfurt(Main): Suhrkamp, 1988) 188.

Auffassung, die den "Mythos von der Bindung an die historische Mythologie befreien" wollte (Ziolkowski 191). Ziolkowski spricht hier auch von einer "inhaltlichen Bindungslosigkeit" (ibid.). Bei Weiß findet sich zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht der Gedanke, eine verlorene Einheit der erlebten Welt harmonisierend in der "wieder aufgefrischten Mythologie" (Taeger 98) restituieren zu können.

Hingegen zeigt sich in der Gestaltung des Kosmos ein Bezug zur Psychoanalyse. Im "todwärts rollenden Rad der zeugenden Tödin Gewalt" (Erz 175) läßt sich Freuds Todestrieb wiedererkennen:

> "Jedes Lebewesen strebt nach dem Tode, gemäß seiner fundamentalsten inneren Neigung, und die Vielfalt des Lebens, wie wir sie in vielerlei Formen beobachten, ist nichts anderes als die Wiederholung einer Reihe von Wandlungen [...]."[31]

In *Ahira* (1924)[32] wird der Tod mit dem Prinzip der Weiblichkeit verknüpft: und es wird dieses Motiv der todbringenden Weiblichkeit variiert. Das Motiv der Tödin spielt eine zentrale Rolle. Wiederum gehören geschlechtliche Vereinigung und Tod eng zusammen, doch diesmal liebkost die Tödin, und ihre Nähe befreit den Mann von unerfüllter geschlechtlicher Lust. Er sieht sich "gerettet", "gekühlt" (Erz 314). Auch die Tödin selbst empfindet Wollust, während sie Ahira in sich aufnimmt (Erz 316).

So werden hier Vitalismus und Psychoanalyse verbunden. Der "vitalistische" Gedanke der Sehnsucht nach einer Auflösung des Ichs (Martens 100) wird durch das psychoanalytische Bild der pränatalen Regression, des Wunsches, in den Mutterleib zurückkehren zu können, ergänzt. Ahiras Tod entspricht dem "kleinen Tod" durch das

---

[31] Jean Laplanche, Leben und Tod in der Psychoanalyse (Frankfurt (Main).:Nexus, 1985) 158.

[32] Ernst Weiß, "Ahira," Erzählungen 312-316.

Eindringen in die Vagina, für die der "längs geschlitzte, brunnentiefe Mund" (Erz 316) der Tödin steht. Es drängen sich hier Vergleiche aus der zeitgenössischen Kunst - z.B. Kubins "Todessprung" - auf, wo dieses Motiv immer wieder gestaltet wird.

Noch ein anderes Konzept, das in der Nachfolge der Romantik um die Jahrhundertwende aufgenommen wurde, wirkt in diesen expressionistischen Texten nach: Die Vorstellung, sich "erst in der durch die Phantasie hergestellte[n] Ewigkeit" (Taeger 95) sicher und der Liebe versichert fühlen zu können. Die unumgängliche Konsequenz ist die Verewigung im Tod als der Transgression in eine pansexuelle Identität.

Auch Weiß' 1922 erschienener Roman *Nahar*[33] - von dem sonst sehr wohlwollenden Hermann Kesten als "hymnische Tierfabelei" bezeichnet[34] - kann unter diesem Aspekt betrachtet werden. Vordergründig wird die Geschichte einer Tigerin "im südlichen Wendekreis, mitten auf einer tropischen Insel" (N 7) erzählt. Das unmotiviert erscheinende "mitten" erhält nur Sinn, wenn es symbolisch, also im Sinne eines Zentrums, verstanden werden kann. Der erste Satz des Romans bringt ihn bereits explizit in den Kontext der Philosophie der Seelenwanderung und stellt gleichzeitig den Zusammenhang mit dem vorangegangenen Roman *Tiere in Ketten* her.[35]

> "Im Norden Europas starb ein Mensch. Im südlichen Wendekreis, mitten auf einer tropischen Insel, wurde ein Tiger geboren. Ein Herz hörte auf, ein Herz begann zu schlagen" (N 7).

---

[33] Ernst Weiß, Nahar (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982) (Sigle: N).

[34] Hermann Kesten, "Ernst Weiß,"Ernst Weiß. Materialien, Hg. Peter Engel (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982) 215. (Sigle: Mat.)

[35] Man beachte hier, daß das Animalische negativ konnotiert ist, während demgenüber das Tier mit menschlichen Zügen wieder als positiv erscheint, wie in den folgenden Abschnitten deutlich werden wird.

Der Erzähler macht in der Folge die Verbindung zum menschlichen Schicksal überdeutlich, wenn es beispielsweise zunächst hymnisch überhöhend heißt: "Über den lebenden Teppich breitete sie sich aus. Über den Vater und das Kind legte sie sich hin", um dann im darauf folgenden Satz zu kommentieren und einzuordnen: "Sie mußte leiden wie ein Mensch" (N 63).

Durch sprachliche Merkmale wie Syntaxzertrümmerung und ein (allzu) deutliches Bemühen um eine quasi musikalische Wirkung der Sprache, deutlich dem Expressionismus verpflichtet, nimmt der Roman die animalische Metaphorik des Vitalismus auf und zugleich wörtlich. Das Dasein des Tieres wird als "Variante unschuldigen Sexuallebens"[36] gefeiert, in der die "natürlichen Kräfte sich ungehindert entfalten können" (Martens 98). Der "exaltierte Erotismus" (ibid.) vitalistischer Prägung führt zu einer Darstellung von Sexualität, die in ihrer Detailfreudigkeit "dem voyeuristischen Leser entgegenkommt" (Haas 133).

> " [...] stumm bot sie ihm ihren geöffneten Schoß. Er drängte zu ihr. Er blieb bei ihr. Sein steinernes Geschlecht schwoll nieder in sie. Heiß in rauschende Umarmung gestürzt, ein einziger Leib. [...] Ein langer, hoher, gleichströmender Schrei, so wogten ihre Stimmen, so floß ihr Blut" (N 44).

Das Wort "Schoß" ist in "Nahar" nicht mehr im Sinne der verschlingenden *vagina dentata*, sondern als positives Symbol der Lust zu verstehen. Es bleibt das Motiv der Sehnsucht nach einer Auflösung des Ich in der sexuellen Begegnung, wie es der Erzähler explizit macht: "Sie verschwand sich selbst" (ibid.).

Der Schoß deutet aber auch auf die Verarbeitung eines Mutterschaftsmythos hin, wie er bereits im ersten Teil dieses Kapitel diskutiert wurde. Weiningers Vorstellung von der "aus der Sicherheit der Gattung" heraus "mutigen und unerschrockenen Mutter" (GCh 293)

---

[36] Josef Quack, "Aus der Geschichte des Bösen im Menschen," Neue Zürcher Zeitung 16. Dezember 1988: 43.

formuliert ihn ebenso wie beispielsweise Hugo von Hofmannsthals Reden in Skandinavien, in denen er vom Ur-Instinkt der Frau die Rede spricht[37], der sie auch zu höchstem Mut befähigt.[38] Bei Weiß liest sich diese Konzeption so:

> "In immer wilderem Schwung tobte die Mutter um den tiefen Abgrund, sie hetzte sich selbst, schleuderte sich mit unermüdlichen Stößen durch die Luft, des Kindes Seele in ihrer. Sie strebte ihm zu, mußte es haben, mußte es finden" (N 59).

Die Mutter (im idealtypischen Sinne) ist nach Weininger "sozusagen stets und in jeder Beziehung in der Hoffnung; da sie in der Gattung unsterblich ist, kennt sie auch keine Furcht vor dem Tode" (GCh 293). Dementsprechend riskieren bei Weiß sowohl Nahars Mutter als auch sie selbst für ihre Kinder das eigene Leben (N 59, 85f) und erleben das Gebären als ihre Erfüllung (N 10,47,99): "Wiederbegegnen und Vereinigung. Gute, glückselige Nacht der zweiten Geburt" (N 104).

Durch die Übertragung ins Tierreich kann nun auch das Inzestmotiv ohne Sanktionen eingebaut werden. Es werden dabei die Begriffe menschlicher Familienbeziehungen verwendet, was nochmals betont, daß menschliche Grundleidenschaften dargestellt werden sollen. Die Bezeichnung des Vaters als "unermeßlicher Mann" und als für die Tochter Nahar der einzige, "ewige Mann" (N 37,83) läßt wiederum den Hintergrund der Psychoanalyse mit

---

[37] Wolfgang Mauser, "Staatsphallus und Mutterschaftsmythos,"Lulu, Lilith, Mona Lisa: Frauenbilder der Jahrhundertwende, Frauen in Geschichte und Gesellschaft (Pfaffenweiler: Centaurus, 1989) 130.

[38] Interessant ist an dieser Stelle der Hinweis auf eine Nuancierung dieses Aspektes,die Lou Andreas-Salomé formulierte: Mutterschaft wird hier zum Berührungspunkt des Weiblichen mit dem nach außen orientiert gesehenen Männlichen, da sie die Fähigkeit des nährenden Gebens mit den 'maskulinen' Fähigkeiten des Leitens und kreativen Schaffens verbindet. Dies hat nach Salomé sowohl die Faszination als auch die Furcht des männlichen Subjektes angesichts der Mutter als Repräsentantin des Kreatürlichen wie des Überpersonellen zur Folge (Lou Andreas-Salome, "Was daraus folgt, daß es nicht die Frau war, die den Vater totgeschlagen hat,"Almanach für das Jahr 1928 (Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1928) 28f. Auch hier wird Mutterschaft als ein im weiblichen Gattungscharakter verwurzeltes, doch zur Ausprägung 'maskuliner' Eigenschaften führendes Phänomen gesehen.

der Grundannahme einer primären, von Begehren gekennzeichneten Vater-Tochter-Bindung durchscheinen (N 37, 83).

Die Bedeutung der Rezeption Bachofens für die Entstehung von Texten wie dem oben angesprochenen wurde bereits kurz diskutiert. Als Reaktion auf die utopisch-anarchistische Rezeptionsströmung von Bachofens Text und Denktradition ist Gerhart Hauptmanns utopischer Roman *Die Insel der Großen Mutter* zu sehen. Der Text wurde erst 1928 veröffentlicht, jedoch begann Hauptmann die Arbeit daran bereits 1916, also vor dem Hintergrund der Erfahrung des Ersten Weltkrieges und gleichermaßen unter dem direkten Eindruck der Entwicklung ergänzungstheoretischer Vorstellungen von Weiblichkeit als utopischem Korrektiv. Lauterbach hebt die Motivation des Autors hervor, via Produktion eines utopischen Textes der Realität zu entweichen.[39] Dies scheint dem Fabuliercharakter des Erzählstils, jedoch nicht der systematischen Destabilisierung des Matriarchatsmythos Rechnung zu tragen und stellt den Roman somit unzutreffenderweise in den Kontext weltflüchtiger Textproduktion.

Es sollen an dieser Stelle die Strategien untersucht werden, mittels derer zeittypische Motive utopischer Entwürfe unterminiert werden, ohne daß sich dabei der Erzähler von den eben diesen Entwürfen zugrundeliegenden Konzepten selber ganz lösen kann, so daß eine grundsätzliche Ambivalenz stehen bleibt.

Hauptmanns Romananfang scheint auf eine klassische Robinsonade hinzudeuten. Boote nähern sich, mit Schiffbrüchigen besetzt, dem einsamen Strand einer tropischen Insel.

---

[39] Ulrich Lauterbach, "Nachwort", Gerhard Hauptmann, Die Insel der Großen Mutter, Das erzählerische Werk 5 (München: Ullstein: 1981) 413. *[409-429 insg]*

Auch die Oberflächenstruktur des Romangeschehens scheint diesem Muster zu folgen. Sie zeigt das Entstehen eines staatlichen Gebildes sozusagen im Mikrokosmos; in diesem Falle nicht ganz ohne Voyeurismus kombiniert mit leicht bekleideter Weiblichkeit in exotischer Umgebung.

In der Folge wird die Entwicklung einer matriarchalen Gesellschaft geschildert, in der die Fortpflanzung nur durch den jungen Phaon gesichert wird. Ein regierendes "Triummulierat" beschließt, durch Verschleierung und Ritualisierung des Zeugungsaktes unkontrollierte Konkurrenz zwischen den Frauen zu unterbinden. Sie kreieren bewußt die Lebenslüge, die allein die Basis der weiblichen Gemeinschaft darstellt. Man denke hier an die Parallele zu Platons "Republik", wo die Legende von den Metallen zwecks Stabilisierung der sozialen Klassen eingeführt wird. Es ist also möglich, daß Hauptmann hier mit diesem Prinzip einer bewußt funktionalisierten Legende spielt. In *Insel der Großen Mutter* geschieht das freilich noch drastischer, da es ja um den physischen Fortbestand des sozialen Konstruktes geht, nicht nur um dessen soziale Struktur. Bei Hauptmann führt diese Lebenslüge der Gesellschaft letztendlich zum Untergang des Staatsgebildes.

In der Folgegeneration werden die weiblichen Kinder von den Müttern, die männlichen Kinder jedoch unter dem jungen Phaon aufgezogen. Die Dichotomie "Mutterland" vs "Wildermannland" testet die "weibliche" und "männliche" Gesellschaften und ihre Prinzipien in der kontrastiven Darstellung und endet in einem Kollaps der artifiziellen Konstrukte. Die Schlußszene besteht im Aufbruch eines jungen Paares von der Insel. Bezeichnenderweise resumiert Mellen: "*Phaon* resigns the island to its fate" [Hervorhebung B.R.],[40] damit auf die implizite Erzählstrategie Hauptmanns reagierend und

[40] Philipp Allan Mellen, Gerhart Hauptmann and Utopia, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 17 (Stuttgart:Akademischer Verlag Heinz, 1976) 47.

den Schwerpunkt auf die *eigentliche* Utopie als entgegengesetzt zur desavouierten Utopie verlegend.

Der Anspruch der Utopie, durch das beispielhafte Vorführen idealer gesellschaftlicher Strukturen eine moralische Besserung der Gegenwart herbeizuführen, wird im Text nicht vom Erzähler, sondern von den Protagonistinnen formuliert. Es wird zu zeigen sein, wie ein Prozeß des *mythmaking* in seiner Radikalisierung bis hin zur übersteigerten Groteske dargestellt wird und welche Position der Erzähler hier einnimmt.

Interessant wird dabei besonders das System der Verweise auf den Mythos sein, wie es einerseits von der Protagonistinnen konstruiert und im Laufe des Geschehens als kontraproduktiv entlarvt wird und wie es andererseits vom Erzähler (Vergleiche) und von der Autorinstanz (Namengebung) als Subtext eingesetzt wird - sozusagen als Korrektiv des falschen Bewußtseins der Protagonistinnen.

Wie werden diese Protagonistinnen nun präsentiert?

Ein Blick auf den Anfang des Romans ist aufschlußreich, da hier die entscheidende Einstimmung des Lesers auf den Text erfolgt. Der Erzähler spricht zunächst von "Damen" und von deren Flucht von dem untergehenden Schiff als "einer Lustfahrt nicht unähnlich" : eine "kaum ein wenig durchnäßte Weiberschar" erreicht unversehrt das Ufer (I 9). Die Bezeichnung "Damen" könnte als Gegensatz zur der unberührten tropischen Insel und so als Verweis auf die verbildeten europäischen Gesellschaftsstrukturen verstanden werden. Dies würde den anschließenden Weg "zurück zur Natur" deutlicher machen und einen utopischen und kulturkritischen Anspruch bedeuten. Ein solcher Anspruch aber wird schon auf den ersten Seiten erzählstrategisch unterlaufen. Die Ankunft der Schiffbrüchigen auf der Insel wird zur Tragikomödie gemacht. Die Kommunikation findet nur in Form von "Geschrei"

und "Gekreische" statt - also in einem Damen nicht angemessenen Verhaltensmodus. Durch die Verwendung von Komposita wie "Damenrudel", "weibliche Schafherde" und letztendlich dem deutlich pejorativen "Weiberrudel" wird Weiblichkeit auf den ersten Seiten des Romans mit deutlich negativem Vorzeichen präsentiert (I 9,12).

Die Frauen sind eitel (die "Regierung" muß angemessene Bekleidung "gleichsam drakonisch" erzwingen; I 13) und rivalisieren mit ihren Geschlechtsgenossinnen in bezug auf Schönheit. Sie werden als der Leitung bedürftig, unreflektiert und unselbständig dargestellt. Der Erzähler beschreibt die zentralen Aktionen der Regierungsbildung von einer Perspektive aus, die ihn als 'über-informiert' zeigt. Auffallend ist die Wiederholung der Adjektive "hübsch" und "schön" als einzige Charakteristika zur Einführung bestimmter Figuren, während intellektuelle Kapazitäten vom Erzähler mit einem "die vermutlich intelligentesten Frauenzimmer" (I 12) abgetan werden. Schönheit fungiert damit als Summe, deren Faktoren nicht relevant sind, sowie als Ideal. Die weiblichen Figuren werden nur durch den Grad ihrer Nähe oder Entfernung von diesem tertium comparationis charakterisiert, d.h. sie bleiben, um mit Barbara Heldt zu sprechen, *underdescribed*[41].

Der Titel des Romans scheint auf eine Utopie im Zeichen der Mütterlichkeit Bachofenscher Provenienz zu verweisen. Es ist also die Frage zu stellen, ob dieser Anspruch im Text eingelöst wird.

Es scheint nun sinnvoll, begrifflich das ambivalente Verhältnis zum mütterlichen Prinzip nachzuvollziehen und genau zu unterscheiden, wo positiv gewertete *Mütterlichkeit* gemeint ist und wo es um biologische *Mutterschaft* und deren Bewertung geht. Man kann

---

[41] "We will use the term "underdescribed" to signify various modes of verbal portraiture, such as the reliance on conventional cliches [...] or lack of complexity [...]." Barbara Heldt, Terrible Perfection: Women and Russian Literature (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987) 16. Auf die Ausnahmen (die Regierungsmitglieder) wird noch näher einzugehen sein.

verschiedene "Typen" von Mütterlichkeit unterscheiden, die den bisher in diesem Kapitel diskutierten Kategorien entsprechen.

1. Die politische Führerin

Da ist zunächst die Präsidentin Anni Prächtel, an anderer Stelle als "alte Jungfer" bezeichnet (I 33) und im Kontrast zur Menge der Frauen als unschön, klug und frei von bürgerlichen Vorurteilen beschrieben (I 32f). Ihr Status als Künstlerin dient dazu, ihren Ausnahmestatus zu unterstreichen, dient dem Erzähler jedoch nur als Verweis, der keine weiteren Ausführungen zur Folge hat. Ein von Anni gemalter Fries deutet die spätere Bedeutung Phaons an, wird jedoch auch von ihr selbst lachend als "dummer Einfall" abgetan (I 39). Obwohl Malerin, steht sie entgegen dem Klischee für rationale, spottlustige Distanz zum Geschehen; ihre Kommentare des Handlungsverlaufs bleiben, vom Erzähler unkommentiert, als direkte Rede stehen. Ihre "mütterliche" Auffassung der Regierung dient dazu, das simple politische System des Frauenstaates zu charakterisieren. Hinsichtlich dieses Systems spricht der Erzähler zunächst von einer "Frauenrepublik", um dann Anni als "Herrscherin" zu bezeichnen (I 19), also die Möglichkeit verantwortungvoller Demokratie unverzüglich zurückzunehmen.[42] Anni steht für den Anspruch geistiger Mütterlichkeit. Sie spricht wiederholt von den übrigen Frauen als den "schönen Kindern" und umreißt ihre Position als Oberhaupt : " [...] lieber sage ich 'meine Kinder'" (I 25, 29). Anni, deren optische Erscheinung vom Erzähler mit negativen Attributen gewertet wird (I 10), wird zur einzigen Figur, deren verbale Äußerungen (in denen sie spottlustige Distanz kommuniziert)

[42] Es würde mehr Raum erfordern, als im Rahmen dieser Arbeit zur Verfügung steht, um die stilistischen Nachlässigkeiten des Autors von beabsichtigten Widersprüchen abzugrenzen; hier wäre jedoch auch bloße Nachlässigkeit bereits aufschlußreich.

vom Erzähler unkommentiert stehen gelassen werden. Ohne daß man von einem "Sprachrohr des Erzählers" sprechen könnte, rückt sie dem Leser durch die sprachwitzige Ironie ihrer Kommentare des Geschehens näher, als der Erzähler es den anderen Figuren gestattet. Für Anni, die Politikerin, hat 'Mütterlichkeit' nicht schützenden oder nährenden Charakter, sondern steht für die nüchterne Akzeptanz von Verantwortung und Macht. Letztendlich wird jedoch das Agieren im politischen Bereich und eben die Ausübung von Macht auch für Anni nicht ungestraft gelassen. Die negative Konnotation weiblicher Betätigung im politischen Bereich gilt dem ultimativen Übergriff in den Bereich der Öffentlichkeit und damit Verlassen der für Weiblichkeit und insbesondere Mütterlichkeit kreierten *domestic sphere.*[43] In *Insel der Großen Mutter* wird in Form der boshaften Karikatur das Problem weiblicher Intellektualität und Macht ins Extrem getrieben geschildert. Die Inselgesellschaft kann, nachdem aus der Not eine Tugend gemacht worden ist, durchaus als Abschottung "im Namen eines bereits etablierten Anderen"[44] gesehen werden. Anni wird als durchaus autoritäre Figur präsentiert, das politische System des Frauenstaates jedoch erscheint als wesentlich weniger rigide als das des alternativen Männerstaates:

> "Die Machtfrage scheint schon gelöst, sofern keine Männer als Machtträger auftauchen. Gerade dieses beanspruchte Selbstverständnis aber stellt für die Macht eine Chance dar. Denn sie nimmt auch, wenn es sein muß, die Hintertür, und es bekommt ihr außerordentlich gut, wenn man nicht von ihr spricht" (ibid.).

---

[43] Bei der Betrachtung der Mutterfigur in Ernst Weiß' *Verführer* wird darauf noch einmal zurückzukommen sein - auch dort wird das politische Engagement der Mutterfigur ihr zum Verhängnis und der Sohn befreit sie durch eine Petition, die das politische Tun der Mutter als "idealistische Blödheit" hinstellt, so daß diese Haltung vom Erzähler sowohl indirekt als auch explizit (im Petitionstext) formuliert wird. (Ernst Weiß, Der Verführer (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982) 355.)

[44] Marianne Schuller, "Vergabe des Wissens: Notizen zum Verhältnis von 'weiblicher Intellektualität' und Macht, "Konkursbuch 12 (1984): 20.

2. Die Priesterin

Eine eher mystisch-spirituelle Variante von mütterlichem Verhalten wird der "schönen Laurence" zugeschrieben. Diese Figur erscheint zu Beginn des Romans tatsächlich ein Ideal zu repräsentieren, was erst im zweiten Teil mittels einer deutlich ironischen Erzählhaltung zurückgenommen wird. Laurence wird nach einer Aufzählung ihrer hervorragenden physischen wie geistigen Vorzüge durch den Erzähler von Anni resumierend in direkter Rede als "Vestalin des Tempels" bezeichnet (I 29). Allerdings weist schon hier eine Passage auf die spätere Entwertung der hier gebrauchten überhöhenden Formeln durch inflationären Gebrauch hin, wenn es von Laurence heißt, daß sie "einen Begriff von der brahmanischen und buddhistischen Lehre in ihrem von schlichtem schwarzem Haar umrahmten heroischen Kopfe trug" (ibid.). Laurence besitzt "ernst und religiös gerichtete Geistigkeit" und "Klugheit, Umsicht, Furchtlosigkeit und Aufopferungsfähigkeit" (I 31). Sie beweist mit dem Aufziehen einer Waise verantwortungsbewußte Mütterlichkeit, während der Name des Kindes, Dagmar-Diodata, auf den eklektischen Mystizismus ihrer Ziehmutter hinweist. Laurence ist dabei - wie auch Anni - eine "Einsiedlerin". Mütterlichkeit steht bei dieser Figur nicht für konventionelles, nährendes Sozialverhalten, sondern für eine fast solipsistische spirituelle Position. Laurence repräsentiert damit am deutlichsten den Topos der mythischen Mutter.

3. Die Ur-Mutter als Archetyp

Der Topos der Ur-Mutter wird in der Figurenrede (I 101-104) wie auch vom Erzähler verwendet. So beschreibt er schlafende Frauen am Strand, umgeben von "magischer Helle" und schlafend "wie im Mutterschoß" (I 24). Die Erzählerinstanz interpretiert über den

Bewußtseinsstand der beteiligten Figuren hinausgehend die Situation. Ebenso verfährt der Erzähler bei der Einführung von zentralen Figuren wie Laurence (siehe oben). Er setzt damit Vergleiche und Wertungen ein, die auf genau das Begriffssystem zurückverweisen, das später durch das Scheitern des Frauenstaates in Frage gestellt werden wird.

4. Die biologische Mutter

Zunächst gibt es nur eine Mutter auf der Insel: Rita, deren Sohn der junge Phaon ist. Rita entspricht optisch dem Bild einer *femme fragile*, wozu auch ihre Unzuverlässigkeit als Mutter paßt (die unzulängliche oder unzuverlässige Mutter als Präsentationsmodus von Weiblichkeit wird im folgenden Kapitel darzulegen sein). So heißt es denn von ihr und Phaon: "Es hatte sich unter *seiner Führung* eine gemeinsame Welt der Phantasmagorien zwischen ihm und der *schwesterlichen Mutter* gebildet" (I 34). Ritas früher Tod wird ihrer Unfähigkeit, ohne ihren Mann zu existieren, zugeschrieben. Der einzigen biologischen Mutter als dem vierten Typus mangelt es also an Qualitäten spiritueller Mütterlichkeit, die allumfassende, überlegene Verantwortlichkeit bedeutet.

Durch eben den mutterlos herangewachsenen Phaon wird der Fortbestand des Lebens auf der Insel auch für die nächste Generation gesichert, als seine Beziehung zu seinen Ersatzmüttern eine neue Qualität annimmt. Der Erzähler tritt hier zurück, und dem Leser bleibt nur die Figurenrede als Informationsquelle, wenn es um das "ganze weitverzweigte Tabusystem geht, das sich um unseren Erzeuger gebildet hat", wie es Anni formuliert (I 117). Die Lebenslüge wird zur Basis der Kommune; das Akzeptieren eines "Wunders" und die Ritualisierung des Vorgangs erlaubt eine "reinliche Entwicklung" (ibid.) der Inselgesellschaft. Zur gleichen Zeit allerdings bewirkt es eine Regression der

Bewohnerinnen, die "alle zahm, üppig, faul, friedlich" (I 45) werden, sobald sie eine Kontinuität der Strukturen erfahren.[45] Diese Entwicklung wird durch die biologische Mutterschaft verstärkt, so daß sich nach einigen Jahren die Inselgesellschaft "in einem still-inbrünstigen Rausch der Mütterlichkeit" befindet (I 136). Die wertenden Erzählerkommentare stellen die Frauen als Gattungswesen dar. Das *setting* erlaubt es, von "reiner Tierheit" (ibid.) zu sprechen, ohne eine negative Reaktion der zeitgenössischen Leserschaft antizipieren zu müssen, also eine Strategie, die derjenigen in den diskutierten Texten Ernst Weiß' aus derselben Zeit entspricht und nur die konservativere Form der Robinsonade als Fassade benutzt.

Als Subtext ist neben Bachofen auch Weininger zu sehen, wenn der sensualistische Aspekt der Darstellung in den Vordergrund gestellt wird. Wie bei Weininger ist weibliche Sexualität zweckgebunden, so daß Mutterschaft zwangsläufig "geschlechtliche Frigidität" (I 136) oder doch Desinteresse bedeutet[46], während Unfruchtbarkeit zu Suizid oder Wahnsinn führt (Insel 133). In der exotischen Inselumgebung "konnte sich alles rein Weibliche ungestört auswirken und steigern", kommentiert der Erzähler (ibid.) und reduziert damit weibliche Existenz auf Mutterschaft als "das Eigentliche" weiblichen Strebens, das gleichzeitig eine statische Existenz ohne innovative Initiativen für die Inselgesellschaft bedeutet.

---

[45] Positive Beschreibungen träger, üppiger Weiblichkeit finden sich ebenfalls aus der Perspektive des Erzählers im Text (Insel 31,41 bei der Beschreibung Laurences), woran deutlich wird, daß es sich hierbei um Reizwörter handelt, die jedoch beliebig positiv wie negativ zu besetzen sind - wie ja auch das zentrale Adjektiv 'weiblich' selbst.

[46] In Gertrud Kolmars nur wenig später als *Insel der Großen Mutter* entstandenem Roman *Eine jüdische Mutter* (Gertrud Kolmar, Eine jüdische Mutter (München: Kösel, 1978) Sigle: JM. Vgl. das Kapitel zur erotischen Mutterfigur in dieser Arbeit) reflektiert die Protagonistin: "Sie war ihrem Kinde Mutter gewesen und hatte vielleicht darüber verlernt, einem Manne Weib zu sein"(JM 109); nachdem sie seit der Geburt des Kindes den Mann nur noch "mit fremdem unheimlich flackerndem Blick wie eine Tiermutter, die um ihr Junges zittert" angesehen hat (JM 109).

Dieser Status kann als Inszenierung von Bachofens Entwicklungsstufe der "Gynaikokratie" verstanden werden. Wie bei Bachofen wird der religiöse Aspekt der Gesellschaft betont. Anhand der Figur der Laurence wird gezeigt, wie im Text die weibliche Rezeption religiöser Formen deren Entintellektualisierung bewirkt. Laurence predigt den Mythos der Großen Mutter als soziale Utopie, wie er auch in der Bachofen-Rezeption auftritt. Eine zentrale Textstelle stellt die Rede dar, die Laurences Philosophie zusammenfaßt. Die Rede Laurences enthält alle Schlagwörter der zeitgenössischen Debatte um Weiblichkeit, bringt sie allerdings im Unterschied zur deren Bemühungen um abstrahierende Zusammenfassung direkt in Verbindung mit der biologischen Mutterschaft. Die Figurenrede setzt hier nicht mehr nur Mütterlichkeit als den ultimativen Ausdruck von abstrakter Weiblichkeit, sondern Mütterlichkeit wird sowohl zur Basis von Laurences Utopie als auch zur Ursache eines unversöhnlichen Antagonismus der biologischen Geschlechter. Allerdings muß sich Laurence hier auf die "bedeutenden Männer und Seelenkenner", die schon vor ihr eine "Feindschaft beider Parteien, und zwar eine Urfeindschaft" konstatiert haben, berufen (I 104). Der Erzähler läßt sie nicht über den maskulin bestimmten Bezugsrahmen der Ergänzungstheorien hinausgelangen. Werden diese Theorien wörtlich genommen, so stellte eine im Matriarchat geleistete Theoriebildung eine contradictio in adiecto dar. Laurence muß in dem Moment scheitern, wo sie den Bereich der konsequenten Abstraktion zu betreten unternimmt, wie anhand der Beschreibung der negativen Reaktionen der anderen Frauen vom Erzähler indirekt betont wird. Laurence scheitert daran, sich eine als maskulin definierte Denkstrategie verfügbar machen zu wollen, wie Anni daran scheitert, ein souveränes und stabiles politisches System auf der Grundlage

des Matriarchates zu konstruieren, was dem gleichfalls maskulin definierten Staatsbegriff zuwiderläuft.[47]

Die Rede der Laurence (I 101-104) setzt zunächst den Inselstaat deutlich von der alten Männerkultur ab und formuliert die Utopie einer "reinen und hohen Caritas", basierend auf dem Prinzip der "säugenden, leitenden und schützenden Mutter" (I 103). Sie beruft sich auf die nicht eingelöste Forderung christlicher Nächstenliebe, was implizit auch auf ihre eigene Position als messiasähnliche Figur anspielt: "Seine [Christus'] Lehre von Nächstenliebe würde in einem Weltreich der Mütter längst verwirklicht sein" (ibid.).

Ihre Rede folgt ferner genau dem Argumentationsmuster der von Bovenschen in Anlehnung an Hedwig Dohms Begriff als "Ergänzungstheorien" bezeichneten Ansätze (Bovenschen 24), d.h einer geschlechtsspezifischen "Relativierung der Kriterien" (ibid.):

> " [...] und es fehlt dem Manne die naturverbundene und fruchtbare mütterliche Denkungsart. *Das Weib denkt weniger, aber wesentlich.* Natürlich nicht das kulturell verdorbene, sondern das naturhaft unverdorbene, *mütterliche* Weib" (Hervorhebungen B.R.) (I 103).

Der Figurenrede wird hier breiter Raum zugewiesen, um den universalen und kulturkritischen Anspruch des matriarchalen Prinzips in blumiger Sprache (das Beispiel Theodor Däublers zeigt, daß die Rede der Laurence auch hierin nicht von zeitgenössischen Denk- und Sprachmustern abweicht) und mit der Berufung auf die Schlußszene in *Faust II* ("Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan", ibid.) auszumalen. Genau dort setzt der Erzähler an, um den Prozeß der Entwertung weiterzutreiben. Er kommentiert, daß der dabei verwandten "erhabenen" Sprache "keine der Inselmütter folgen konnte" (I 116). Selbst

---

[47] Zum maskulin konnotierten Begriff des Staates siehe auch Sombart 1991, 171-74; 210-214 sowie Eve Rosenhaft, "Aufklärung und Geschlecht: Bürgerlichkeit, Weiblichkeit, Subjektivität, "Rationale Beziehungen? Geschlechterverhältnisse im Rationalisierungsprozeß, Hgg. Dagmar Reese et.al., edition suhrkap 1802 (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1993) 19-37.

wenn der Erzähler die Idealisierung Laurences ernst meinen sollte, stellt er doch die Kluft zwischen Vordenkerin und weiblicher Durchschnittlichkeit hier bereits deutlich heraus und hebt mit dem Namen "Inselmütter" wiederum den schon bezeichneten Kontrast zwischen Mutterschaft und Mütterlichkeit hervor.

Die Rede Laurences ist an zentraler Stelle in der Mitte des Romans placiert. Sie erfüllt zwei Funktionen im Text: sie resumiert den utopischen und universalen Anspruch eines Matriarchats, bietet jedoch auch Angriffsfläche zur Devaluierung ebendieses Anspruches. Zum einen weist die übersteigerte Sprache und das Unverständnis der anderen Frauen in diese Richtung, und zum anderen läßt auch der Handlungsverlauf den Leser der weiblichen Figurenrede nicht mehr trauen.

Zu diesem Zeitpunkt im Geschehen hat der Erzähler bereits mehrfach die geschlechtsbedingten qualitativen Unterschiede in der kulturellen Produktion hervorgehoben, was sich zum Schluß des Romans noch zur Gegenutopie des "Mannlands" steigern wird. Schon in der Aufbauphase des Frauenstaates werden wertende Bemerkungen durch die Erzählerstimme eingestreut. So wird bei der Beschreibung des ersten repräsentativen Gebäudes das Wirken des "im Kunstgewerblichen allgemein fruchtbare[n] Geist[es]" und das "hübsche weibliche Zeichentalent" hervorgehoben (I 39). Wissenswertes aus dem früheren Leben wird akribisch gesammelt und archiviert und "über jede der so Verhörten wurden gesonderte Akten angelegt [...]" (I 131). Die "Bildungselemente der alten Männerkultur" (I 133) bleiben das Fundament geistigen Lebens.

Dem stehen so erstaunliche wie selbständige Kulturleistungen im reinen Männerstaat gegenüber. In "schöpferischer Hast" werden dort Werkzeug- und Schiffbau wieder-entwickelt, aber auch Instrumente gebaut und Lyrik verfaßt (I 189, 199). Im letzten

Teil des Romans wird eine Ansprache Phaons als Gegenstück zu der bereits diskutierten Rede Laurences gesetzt. Er formuliert nun seinerseits die Grundgedanken der Ergänzungstheoretiker, indem er eine männliche Dynamik beschreibt, der gegenüber ein "Stillstand der Entwicklung" bei der Frau zu konstatieren sei. Weiblichkeit bedeutet "trieblose ehrgeizlose Genialität", "passiver Mut" und "engelhaft[e]" Züge; Frauen sind keineswegs als gleichgestellt zu betrachten, sondern als "ein Geschöpf höherer Art" "zu verehren" (I 201). Erzähltechnisch wird Phaon bereits zuvor zur zentralen Figur gemacht, indem erstmals die Figurenperspektive und lange Passagen erlebter Rede Phaons im Text erscheinen (I 146) während die Frauen in direkter Rede zur Sprache kommen - um sich dadurch selbst zu desavouieren.

Die Reflexion und Einordnung der Situation findet also im männlichen Geist statt. Der Frauenstaat entwickelt sich unterdessen "absolut männerfeindlich" und die Präsidentin muß dennoch ironisch anmerken, sie könne sich "nicht für die Zeustreue unserer Damen verbürgen, wenn ein Achill oder Hektor oder auch nur ein hübscher Marineleutnant hier auftauchte" (Insel 85). Sie ist es auch, die angesichts der Errungenschaften des "Mannlandes" in schnoddrigem Ton den Bankrott des Frauenstaates erklärt: " Sie sind uns über [...] Die Taugenichtse haben uns, während wir in Mythologie machten [sic!], eine gewaltige Nase gedreht" (Insel 186). Die Figurenrede faßt damit die vom Erzähler beschriebene Entwicklung noch einmal drastisch zusammen und formuliert damit die endgültige und explizite Banalisierung des Frauenstaates aus der Perspektive einer weiblichen Figur, die im Verlauf des Geschehens als nüchtern und glaubwürdig präsentiert wurde und der der Leser also auch hier zu folgen geneigt sein wird. Als das "eigentlich demokratische Prinzip" (I 188) wird die soldatisch-männerbündlerische Atmosphäre im

"Mannland" präsentiert, was vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der Entstehung des Romans als politische Aussage gewertet werden muß, ohne daß der Text den Anspruch einer politischen Utopie erfüllen würde. Das Romanende zeigt nicht nur Phaon, sondern auch Diodata im Boot, das sich von der Insel entfernt; Phaon weiß nicht einmal, "wie er in das segelnde Boot geraten war" (I 228). Dies scheint auf eine Abhängigkeit Phaons von einer externen (weiblichen?) Macht hinzudeuten - in der vorangegangenen Szene spielt die Erscheinung der toten Laurence eine Rolle (I 227). Jedoch erwähnt der letzte Satz des Romans Diodata nicht mehr und beschreibt nur das zielbewußte Agieren Phaons: "Da griff er das Steuer mit festerer Hand" (I 228). Auch wertet der Erzähler diesen Abschied explizit als befreienden Moment: "[...] und Böen der Freiheit schwellten sein Segel" (ibid.). Das possessive Adjektiv bezieht sich nur noch auf das handelnde männliche Subjekt im Singular. Selbst wenn der Autor diese Szene als Aufbruch eines Hohen Paares hätte gestalten wollen, wäre dieser Anspruch nicht konsequent durchgehalten, wie die Analyse des Romanendes gezeigt hat.

Die beiden artifiziellen Staaten kollabieren letztendlich in einem allgemeinen Aufruhr, als die Männer eine weitere Akzeptanz des Muttermythos verweigern. Wir kehren hier zu der bereits zitierten Formulierung Mellens zurück: "Phaon resigns the island to its fate" (Mellen 47).

Der Titel des Romans führt den Leser in die Irre und präsentiert damit die Banalisierung der matriarchalen Ansprüche um so überzeugender, da er ja selbst von der matriarchalen Überlegenheit auszugehen und die Enttäuschung der Erwartungshaltung erzählstrategisch mitzuvollziehen scheint. Der Einsatz ironischer Wendungen sowohl durch den Erzähler als auch durch eine der wichtigsten Figuren des Romans (Anni Prächtel) weist

allerdings von Anfang an auf eine unterminierende Intention des Erzählers hin. Spätestens seit der Etablierung des "Wunders" der Prokreation als Mythos - und Lebenslüge - der Inselgemeinschaft wird diese Intention fast überdeutlich gemacht. So stellt Anni nüchtern fest:

> "[...] halten Sie es für wichtig, daß wenigstens wir drei Parzen uns kein x für ein u vormachen, statt des göttlichen einen ganz natürlichen Akt voraussetzen und diesen unter Regie nehmen?"(I 69).

Der Erzähler stellt sich dagegen wider besseres Wissen des Lesers unwissend, wenn er feststellt:

> "Unmöglich dagegen, zu erklären, wie das Wunder [beim sog. Tempelschlaf; B.R.] zustande kam, vermöge dessen sie meist nach neun Monaten nach dem Besuch einen kleinen Insulaner zur Welt brachten" (I 134).

Ebenso präsentiert er das Faktum der Knabengeburten, durch den "mit dem Zuwachs an Kindern der Zustand des Matriarchats seine Selbstverständlichkeit" verliert (I 135). Die radikale Doktorin Egli schlägt zur Abhilfe u.a. Kastration (vom Erzähler delikat umschrieben) vor, was der Erzähler mit "aber die kluge und entschlossene Frau konnte sich nicht durchsetzen" kommentiert (ibid.). Der Erzähler präsentiert eine scheinbar positive Wertung absurder Gedanken oder Handlungen, während bei weniger eindeutigen Stellen ein Eingreifen des Erzählers mit einer negativen Wertung erfolgt. Als Beispiele seien nur Formulierungen wie "absolut männerfeindlich" oder - im gnomischen Präsens augenzwinkernd das Einverständnis des Lesers voraussetzend - "widerspruchsvoll, wie Weiber nun einmal sind", genannt (I 85). Die gleiche Strategie kommt zur Anwendung, wenn es um die Figur der Laurence geht. Der Erzähler versieht sie stets mit Attributen wie "wundervoll', "edel", "göttlich", "schön", steigert dies dann zu der Bezeichnung "die Göttin"

- zunächst noch mit Anführungszeichen versehen, in der zweiten Hälfte des Romans jedoch ohne ebensolche verwendet, während gleichzeitig ihre Denkweisen für den Leser problematischer werden (I 43, 96f, 99f, 107, 86, 92). Bezeichnungen wie "das edle Geschöpf", auf den Gattungscharakter hindeutend, und "die stolze Dame" (I 74) zeigen die Widersprüchlichkeit der Figur. Die übertriebene Mythisierung der Laurence, bei der sich der Erzähler ihrer physischen Faszination nicht entziehen zu können scheint, wird sowohl durch den Handlungsverlauf als auch wieder durch Kommentare der Präsidentin Anni, die den Kult um die Große Mutter schlicht als "übergeschnappt" bezeichnet, demontiert:

> "Ich sehe schon lange nicht nur Einhörner umherwandeln, sondern weiß Gott was für tolles, fabelhaftes Gezücht. Der ganze Tag wird mir förmlich vergoldet, wenn ich mal einen richtigen braunen, europäischen Floh sehe" (I 199).

Am eklatantesten kommt die obenbeschriebene Strategie des Erzählers in der Wertung der Philosophie Laurences zum Tragen. Nach Abschluß ihrer großen Rede über den unüberwindlichen Antagonismus, ja die Feindschaft der Geschlechter folgt sie Phaon zu einer Liebesstunde, was von dem dritten Mitglied des "Triummulierats" beobachtet und in ironisch-verschlüsselter Form berichtet wird. Aber nicht nur wird Laurence unverzüglich ihrer biologischen Bestimmung zugeführt, es wird auch dem Leser explizit mitgeteilt, daß Phaon das eigentliche Zentrum des Frauenstaates ist und bleibt:

> "Phaon erfuhr und sollte erfahren, daß alles, was diese Frau geplant und durchgeführt hatte, nur um seinetwillen geschehen war" (I 161).

Deutlicher kann die Bankrotterklärung des matriarchalen Anspruches nicht formuliert werden, als sie hier ein Autor aus männlicher Perspektive seiner weiblichen Protagonistin in den Mund legt.

Es stellt sich an diesem Punkt die Frage nach der Eindeutigkeit des Textes - und sie ist negativ zu beantworten, wie ja bereits in der Einleitung zu diesem Abschnitt angemerkt wurde. Der Erzähler kann sich der vitalistischen Denk - und in diesem Falle vor allem *Sicht*weise nicht entziehen, wenn aus der Perspektive eines Subjektes, das Begehren nicht verleugnen kann, die physische Kraft und Schönheit der auf der Insel aufgewachsenen Generation gepriesen oder Attribute wie "breit und kraftvoll gebaut", "fleischgewordene bewegliche Bronze", "eine wahre Diana", "eine schlank und sehnig gewachsene Mulattin" (Insel 180-204;13, 21,41) in genüßlicher Breite ausgemalt werden. Die ergänzungstheoretischen Ausführungen Laurences werden in Phaons 'Gegenrede' (dies von der Funktion im Text her gemeint) eher korrigiert als konterkariert. Phaon steht dabei keinesfalls für ein androgynes Prinzip, sondern es wird vielmehr durch den Vergleich mit einer historischen Figur (Leon Battista Alberti) seine "Unbändigkeit" betont; Phaon besitzt keinerlei androgyne oder gar feminine Züge, sondern ist "gebieterisch", der "starke, furchtlose Mann", der "herrlich angemaßte Patriarch" (I 180f). Der Begriff "Leben" kommt wiederum im Sinne der Lebensphilosophie des 19. Jahrhunderts zum Tragen, wenn der Erzähler kommentiert, Phaon besitze "vielleicht unter allen lebenden Wesen das umfassendste und köstlichste Lebensgefühl" (I 147). Er wird damit aus der Perspektive eines wertenden Erzählers über alle anderen Figuren gestellt, noch bevor es der Handlungsverlauf ohnedies zeigt. Ein betont maskulines Prinzip wird demnach im Text als Korrektiv der irrigen weiblichen Vorstellungen eingesetzt, indem es sich die weibliche Intuition zunutze macht und sozusagen erst in den vom Erzähler gutgeheißenen Kontext stellt. Hier wird nun die Verbindung Laurence und Phaon interessant: Laurence als Mutter-Substitut des jungen Phaon, die ihn später als Mann begehrt und von der er sich

erfolgreich durch das Schaffen des eigenen "Staates" und durch das Verlassen der Insel mit seiner Partnerin, Laurences Ziehtochter, befreit. Betrachtet man diese Konstellation nun sozusagen als dem Text unterliegende Verweise, so kann man sie in Anlehnung an Gelpi als "wafted on the waves of Lacanian desire"[48] charakterisieren - oder treffender 'on the waves of the Kristevian horror'. Dies soll nicht auf biographische, sondern diskursive Zusammenhänge bezogen verstanden werden; also auf spezifische und nicht unbedingt intendierte Manifestationen einer unterliegenden Ideologie im Sinne Kristevas: "The establishment of society is not just between men, it is also against women as the maternal bodies which stand in the way of social identity."[49]

Die Mutter als Abyss ist kein Thema, das sich auf der Oberfläche des Hauptmannschen Textes finden ließe, doch die Figurenkonstellation Laurence/Phaon erlaubt zumindest einen Hinweis auf eine mögliche Interpretation des "Mannlandes" als für das Symbolische im Sinne Lacans stehend. Die Mutter-Sohn-Dyade wird zunächst bis zur im psychoanalytischen Sinne logischen inzestuösen Konsequenz gebracht, wonach sich der Sohn von der Gefahr der 'verschlingenden' Mutter befreit: "If he is to speak, she must be abject" (Nye 145).

Welche zeitgenössischen Diskurselemente lassen sich nun in Weiß' wie in Hauptmanns Text nachweisen? Erich Neumann betont in seiner in der Tradition C.G. Jungs stehenden Untersuchung des Konzepts der Großen Mutter (1956), daß dieses als "abstrahierende Zusammenfassung" und "emotional gefärbte[s] Symbol"[50] zu verstehen und

---

[48] Barbara Charlesworth Gelpi, Shelley's Goddess: Maternity, Language, Subjectivity (New York: Oxford University Press, 1992) 30.

[49] Andrea Nye, Feminist Theory and the Philosophies of Man (New York: Routledge, 1989) 144.

[50] Erich Neumann, Die Große Mutter (Olten: Walter, 1985) 26.

somit nicht biologisch aufzufassen sei. Neumann zufolge verweist der Topos der Großen Mutter nicht auf ein biologisches Abstammungsverhältnis, sondern eine "komplexe psychische Situation des Ich" (ibid.) - eines Ich also, das sich von der Großen Mutter als Archetyp des Unbewußten lösen und in den Bereich des Bewußtseins eintreten muß. In diesem Sinne verwendet Nietzsche den Begriff der 'mythischen Mutter' in *Die Geburt der Tragödie*. Die Mutter gehört, wie das attributive Adjektiv zeigt, für Nietzsche in den Bereich des Mythos als "das zusammengezogene Weltbild"[51], das Jung später das kollektive Unbewußte nennen wird. Begriffsbildungen wie "des mythischen Mutterschoosses" [sic!], "Müttern des Seins" oder gar "die ewig schöpferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Erscheinungswechsel sich ewig befriedigende Urmutter" (Tragödie 141, 127,103) stellen die Verbindung zu Nietzsches Auffassung der dionysischen Kunst und deren Kontakt zum Ursprünglichen her.[52] Die Mutter oder Mütter sind dem Bereich des Apollinischen - dem "Vergöttlichung der Individuation" (Tragödie 33) - entgegengesetzt.

> "Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum ins Bewußtsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann [...]" (Tragödie 150).

Hier liegt auch die Gefahr, die die Große Mutter nach Neuman darstellt: eine zu große Nähe zu ihr bewirkt das Umschlagen von Inspiration in Wahn, womit Nietzsches Formulierung in anderen Worten wiederholt wird. Nietzsches Definition von "Wahn, Wille und Wehe" als "Mütter des Seins" (Tragödie 127) kann wiederum im Sinne Kristevas gelesen werden: Das Streben zum "core point"

---

[51] Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Universalbibliothek 7131 (Stuttgart: reclam, 1993) 140.

[52] Vgl. Peter J. Burgard, "Introduction", Nietzsche and the Feminine, Hg. ders. (Charlottesville/London: University Press of Virginia, 1994) 7f.

> "puts him [...] at constant risk of abjection in the face of the maternal experienced as dissolution, death, nonbeing. It is a risk he continues to take, nonetheless, for the sake of a renewed subjectivity to be found where the maternal and the linguistic coexist" (Gelpi 28).

Sowohl die expressionistischen Texte Weiß' als auch die satirische Utopie "Die Insel der Großen Mutter" entstanden fast ein halbes Jahrhundert nach der "Geburt der Tragödie" und sind doch, ungeachtet der stilistischen und formalen Unterschiede, der gleichen prä-modernen Denktradition verpflichtet. Weiß beschränkt sich hierbei auf ein bloßes Inszenieren des unterliegenden ideologischen Projektes, während Hauptmann durch die Form der Satire dieses ideologische Projekt sich selbst entlarven lassen will, aber dennoch einer ambivalenten Haltung gegenüber dem Konzept 'mythischer' Mütterlichkeit verhaftet bleibt.[53] Die Analyse des Romanendes ergab die zentrale Position Phaons. Es scheint auf eine völlige Zurückweisung des Muttermythos hinauszulaufen - nicht umsonst hängt Phaons Verlassen der Insel mit dem unmittelbar zuvor erfolgten Tod Laurences (I 227) zusammen. Doch spinnt man diesen Gedanken weiter, so garantiert die - wenn auch stumme- Präsenz Diodatas als Ziehtochter Laurences eine Kontinuität von deren Einfluß. Der Erzähler beschränkt sich auf die Abbildung eines traditonellen Romanschlusses: dem heroischen Aufbruch eines Helden ins Ungewisse. Doch dieser Held bleibt immerhin ein ausschließlich von einer 'mythischen' Mutter geprägter. Zwar muß das theoriebildende männliche Subjekt (Phaon) die weiblichen Gedankengänge erst einem formgebenden Nach-Denken unterziehen (das Resultat ist die Ansprache Phaons), doch der Mythos der Mutter wird in Phaons Konstruktion weitergedacht. Der Mythos des Inselmatriarchats muß zerstört werden, kann jedoch vom männlichen Subjekt noch in der Negation funktionalisiert werden und

---

[53] Wobei die Frage nach einer Analyse des 'Befreiungsaktes' des schreibenden Subjektes von der *maternal presence* hier ausgespart werden soll.

ermöglicht so diesem Subjekt einen über bloße Rationalität hinausreichenden Ausblick, der in die vernunftkritische Diskussion einzuordnen ist.

Hauptmann bietet dem Leser hier einen uneindeutigen Romanschluß, der auch Fragezeichen auf der Ebene des Autorbewußtseins widerspiegeln mag und sich einer präzisen Kategorisierung entzieht.

Zum Abschluß dieses Abschnitts soll das Motiv mythisierend gedachter Mütterlichkeit exemplarisch an den späten Romanen Jakob Wassermanns sowie an Hermann Hesses *Demian* betrachtet werden. Es wird anhand der Untersuchung noch einmal deutlich, wie dieses Motiv in ganz unterschiedlichen Textsorten in vergleichbarer Weise eingesetzt wird.

Wassermanns Texte stehen in der Tradition des psychologischen Realismus, so daß ein Motiv wie die mythische Mutter eher als Verweis oder Andeutung denn als deutliche Manifestation auftreten kann, aber dennoch als Konsequenz desselben zugrunde liegenden ideologischen Projektes zu verstehen ist, das für Weiß und Hauptmann bereits diskutiert wurde. Es ist besonders darauf zu achten, wie der Erzähler den Mythos der Mütterlichkeit einsetzt und wie demgegenüber weibliche Inanspruchnahme dieses selben Mythos durch Protagonistinnen im Roman (beispielsweise den Kreis um Nell Marschall in *Etzel Andergast*) von der Erzählerinstanz ge- bzw. entwertet wird, was wiederum an Hauptmanns Erzählstrategien erinnert.

Es sollen im Zusammenhang der Fragestellung dieser Arbeit nur die drei letzten Romane Wassermanns betrachtet werden, da sie am stärksten über bloße Fabulierfreude hinaus explizit den Anspruch auf Repräsentativität für eine Epoche erheben und es dadurch

um so interessanter sein wird, zu sehen, welcher Platz mythisch angehauchter Mütterlichkeit dort zugewiesen ist.

Der erste Roman der Trilogie, *Der Fall Maurizius* (1928)[54], wird uns dabei, obwohl er das bekannteste und wohl auch kompositorisch ausgereifteste Werk Wassermanns ist, weniger beschäftigen. Hier steht eine schattenhafte Mutterfigur im Hintergrund, während sich auf der Bühne das Drama abspielt: zwischen dem Vater, der dem Sohn omnipräsent und gewaltig erscheint, und dem Sohn, dessen amateurdetektivische Recherchen das Fundament der juristischen Karriere des Vaters gefährden. Wassermann, auf vertrautem Fuße mit der Psychoanalyse, inszeniert die ödipale Konstellation und versucht sie wieder zum Mythos zurückzuführen. So verursacht Etzel Andergast nicht nur indirekt den Tod seines Vaters, sondern vollzieht auch unmittelbar nach dem Begräbnis mit der Geliebten des Vaters die sexuelle Initiation: "Und auch die Mutter war auf ihre Weise [dabei] mit im Spiel" [55].

Am Schluß des ersten Romans[56] steht der Satz des jungen Protagonisten: "Man soll meine Mutter holen" (FM 577). Diesen Strang nimmt Wassermann erst in der zweiten Hälfte des Folgeromans *Etzel Andergast* (1931) wieder auf; dem Text, der für unsere Thematik am ergiebigsten ist. Der Roman beginnt mit einer Einführung der von nun an

---

[54] Jakob Wassermann, Der Fall Maurizius (Berlin: Fischer, 1928), Sigle: FM. Der Roman, fast zeitgleich mit Hauptmanns *Insel* erschienen, verfolgt auf zwei zeitlichen Ebenen die Geschichte des unschuldig verurteilten Leonhard Maurizius und der zum Tod seiner Ehefrau führenden Umstände, sowie die Gschichte des 16jährigen Etzel Andergast, Sohn des Staatsanwalts in Maurizius' Prozeß. Etzels Nachforschungen rehabilitieren Maurizius, dem die Begnadigung jedoch nicht mehr zu helfen vermag, und erhellen gleichzeitig Etzels eigene Familiengeschichte.

[55] Jakob Wassermann, Etzel Andergast (Berlin: Fischer, 1931) 358. Sigle: EA.

[56] FM 577. Jakob Wassermann verarbeitete hierbei den Sensationsprozeß Hau (1907), in dem es um den Mord des Karrierejuristen Carl Hau an seiner Schwiegermutter und um die Position seiner Schwägerin als Geliebte und Tatzeugin ging - interessanterweise wird die Schwiegermutter im Roman zur älteren Ehefrau des Protagonisten. Wassermann konnte sich auf die 1925 erschienen Erinnerungen Haus stützen: Carl Hau, Lebenslänlich: Erlebtes und Erlittenes (Berlin: Ullstein, 1925); ders, Das Todesurteil: Die Geschichte meines Prozesses (Berlin: Ullstein, 1925).

zentralen Figur, dem Arzt Joseph Kerkhoven, der sich zum vielseitigen Spezialisten der Krisenintervention entwickelt. Der erste Teil des Romans schildert seinen Werdegang und die Begegnung mit seiner späteren Ehefrau Marie. Der zweite Teil setzt nach einem Zeitsprung von ca 10 Jahren im Berlin der 20er Jahre wieder ein und folgt dem Muster des Liebestriangels zwischen dem mittlerweile erwachsenen Etzel, dessen "Meister" Kerkhoven und Marie, was in der Katastrophe endet. Dabei wird immer wieder die individuelle psychische Befindlichkeit mit der überhöhend als universal beschriebenen "seelischen" Krise Europas durch die Instanz des Erzählers in Zusammenhang gebracht (EA 374, 453, 457, 505). Auf Seite 328 betritt Sophia Andergast die Bühne - in einer Nebenrolle, die jedoch diesmal erhellend für das Weltbild des Autorbewußtseins ist. Schon die Namengebung[57] deutet auf die Bedeutung der Figur hin. Da Wassermann die Parallelen zwischen Marie - der Frau des Seelenheilers und Mentors Etzels - und Sophia fast aufreizend deutlich macht, endet demnach auch der zweite Roman der Trilogie mit der Vernichtung einer Vaterfigur durch die sexuelle Vereinigung mit der mütterlichen Figur, wobei mütterlich hier nicht im anheimelnden Sinne, sondern als *maternal presence* zu begreifen ist.

Der Figur der Sophia wird jedoch noch mehr zugemutet. Nachdem die Beziehung zum "Meister" wie zu Marie in der Katastrophe geendet hat, sucht Etzel wiederum Zuflucht bei seiner Mutter, die ein asketisches Leben im hohen Engadin führt:

> "Und da 'oben' ist sie, ganz 'oben'; wenn man zu ihr will, gesetzt den Fall, man will zu ihr, muß man 'hinauf'. Und sie wird da sein. [...] Der Weg zu ihr ist wie eine Brücke zum anderen Ufer..." (EA 656).

---

[57] Vgl. Neumann 309: "Darum ist Sophia (Weisheit) als geistige Macht lebend und rettend, ihr strömendes Herz Weisheit und Nahrung zugleich. Das Leben, das sie vermittelt, ist ein Leben des Geistes und der Wandlung, nicht eines der Dumpfheit und unteren Verhaftung."Man denke hier auch an die Namengebung für Wolf Andergast, Etzel Andergast, Marie und Joseph Kerkhoven - die Namengebung deutet die Funktion der Figuren im Text bereits an - wobei Marie später eher als Maria Magdalena denn als Madonna gezeichnet wird.

Etzel schwankt zwischen Bewunderung und Furcht angesichts ihrer geheimnisvollen Ruhe, die untrennbar mit den Eindrücken der gewaltigen Gebirgslandschaft verbunden wird:

> "Es ist ein Ruhen durch und durch. Die Mutter schweigt, die Landschaft schweigt, das Universum schweigt [...]. Werde still, scheint ihr konzentrierter Blick zu sagen, darauf kommt alles an" (EA 657).

Etzel empfindet eine "Aura", ja "Macht" Sophias, die ihm nicht nur einen Prozeß der seelischen Reinigung erlaubt, sondern auch männlichen wie weiblichen Einfluß für ihn verkörpert:

> "Nur daß hier das Element des Dämonischen fehlt. Und wie seltsam, die beiden Kraftströme sind in Sophia vereinigt: des Meisters und Maries. Es ist wie eine mystische Synthese [...]. Was mag dem zugrunde liegen? Was für eine Frau ist es, die er Mutter nennt?" (EA 258).

Diese Frage wird sich auch dem Leser nicht beantworten; Sophia bleibt eine ambivalente Figur, die von einer Schattenexistenz in der Großstadt zum Leben einer Mystikerin im Engadin gelangt. Sie hat ihre Funktion erfüllt, wenn der Protagonist , dem Leben zurückgewonnen, resumiert:

> "Ich bin im Grund der Welt, denkt Etzel. Ich bin im Haus der Mutter, denkt er, und das Wort Mutter hat den geheimnisvollen Klang der weißen Glocke. Das Haus ist ein Grab im Schnee. Mit einer abgelebten Wirklickeit ist er in das Grab hineingestorben, mit einer neuen wird er aus ihm auferstehen" (EA 661).

Mit dieser Passage endet der Roman "Etzel Andergast". Der Erzähler arbeitet hier mit Nomen wie Grund, Schnee, Haus und Glocke, die eine Atmosphäre der umhüllenden Geborgenheit konstituieren. Das Attribut "weiß", zweimal verwendet, betont die purifizierende Qualität des Lebens bei Sophia. Und sogar die Metapher des Grabes verliert ihren Schrecken: Das Grab ist im biblischen Sinne nur die Station vor einem neuen Leben;

und auch das Grab gehört insofern in die Kategorie der obengenannten Begriffe, die sich fast überdeutlich einer psychoanalytischen Deutung anbieten. Die Frage ist: aus wessen Perspektive? Der Erzähler beschränkt sich in diesem letzten Kapitel, ausdrücklich als "Finale" bezeichnet (EA 652), auf die Perspektive einer Figur (Etzel). Die direkte Rede ist dabei zum Teil nicht mehr in Anführungsstriche gesetzt, um die Unmittelbarkeit zu verstärken. Die Perspektive nähert sich der erlebten Rede, ohne jedoch die Vergangenheitsform anzunehmen, und wird von Erzählerkommentaren ergänzt. Letztere beziehen sich ebenfalls ausschließlich auf Etzel: "Er darf annehmen, sie habe ihn nicht bemerkt, aber Sophia ist sehr sensitiv und scheint ihn besser zu kennen, als er ahnt" (EA 661).[58] Sophia und die "Aura" mystischer Mütterlichkeit werden also aus der Perspektive der Figur geschildert, die aus dieser Aura die Kraft zum Überleben schöpfen wird, was den Leser von der Macht dieser Mystik überzeugt, ohne daß der Erzähler noch expliziter werden müßte. Interessant ist, daß Sophia in gerade dieser letzten Passage aus der Erzählerperspektive heraus optischer weiblicher Attribute im wahrsten Sinne des Wortes entkleidet wird: Ihr Gewand erinnert an eine Kutte, ihr Haar ist "kurz geschnitten wie das eines Mannes" und ergraut von den Schläfen her (EA 657), und sie ist imstande, nicht nur den gleichen "Kraftstrom" wie Marie zu verkörpern (wofür sie dann wieder jünger erscheinen muß), sondern auch den des dynamischen Einflusses Joseph Kerkhovens[59] als männlicher Leitfigur. Der Zug der Askese läßt Sophia also nicht nur Züge einer alterslosen

[58] Die Hauptverben des Satzes sind hier problematisch, da das erste ein Wissen um ein Faktum ausdrückt, während das zweite, mit der Konjunktion "und" direkt angeschlossen, diese Sicherheit wieder zurücknimmt und damit einen Perspektivwechsel vom Erzähler zurück zur Figur vollzieht. Es bleibt fraglich, ob es der Leser hier mit einer bewußten Einschränkung der Perspektive oder einer unwillkürlichen stilistischen Nachlässigket zu tun hat.

[59] Bezeichnenderweise wird die Figur der Marie Kerkhoven immer mit Vornamen bezeichnet, während der Erzähler mit der Nähe zu Etzel Andergast und Joseph Kerkhoven spielt, indem der Vorname selten gebraucht, also signifikant wird.

mythischen Mutter annehmen, sondern Spiritualität wird gleichzeitig subtil zum männlichen Prinzip zurückgeführt.

Eine ebensolche alterslose mythische Mutter begegnet uns in der Gestalt der Frau Eva in Hesses *Demian* (1919), der Geschichte des jungen Emil Sinclair, dem sein geheimnisvoller Lebensführer Max Demian den Weg zum 'eigentlichen' Ich weist: "[...] ich beginne die Lehren zu hören, die mein Blut in mir rauscht"[60]. Hesses Held stellt die Frage nach dem eigentlichen Sinn des individuellen Lebens, bleibt jedoch zunächst der Immanenz verhaftet, obgleich er das Ungenügen seines bloßen Da-Seins schmerzlich spürt.[61] Demian ermöglicht ihm die Erkenntnis eines möglichen anderen Selbstverständnisses, einer Transzendenz zum Jenseitigen, symbolisiert in der Gottheit Abraxas. Demian zeigt dem existentialistschen Helden die Wahlmöglichkeit: "sich zu ergreifen oder vor sich zu fliehen."[62] Der Weg zu sich selbst führt in Hesses Roman nicht über die Einsicht in gesellschaftliche Zusammenhänge, sondern über die radikale Subjektivität. An diesem Punkt kommt Frau Eva ins Spiel[63], deren Name als Überschrift des vorletzten der acht

---

[60] Hermann Hesse, Demian (Berlin: Fischer, 1920) 11. (Sigle D)

[61] Wie Weiß' Protagonisten steht Sinclair für ein existentialistisches Heldentum und für eine Subjektivität, die elitären Charakter hat: "[...] und ich gewöhnte mich daran, meine Altersgenossen etwas verächtlich als Kinder anzuseheh"(D 109), er wird zum "Anführer und Stern"(116). Vgl. Vs 72, 74 sowie 81 (auch für den *Verschwender* bleibt die Flucht in sinnliche Genüsse wie für Sinclair eine vorübergehende Erscheinung, die die grundsätzliche Integrität der Ich-Erzähler nicht zurücknimmt), Vf 16, 18 (Wie Sinclair zeigt er humanistischen Lesehunger und ist in der Lage, durch die Ausstrahlung seiner Persönlichkeit andere zu "Trabanten"zu reduzieren), Az 7, 49.

[62] Franz Zimmermann, Einführung in die Existenzphilosophie (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ^{2} 1988) 53.

[63] An diesem Punkt zeigen sich signifikante Unterschiede zum "existentialistischen" Heldentum bei Weiß (Delfmann), bei dem die Helden dem credo, quia absurdum ohne die Unterstützung einer Figur mit Zügen einer mythischen Mutter ausgesetzt werden. Entsprechende Figuren finden bei Weiß keinen Eingang in die späten Romane, so daß das Feminine als Träger einer "nonalienated, nonfragmented identity" (Rita Felski, The Gender of Modernity (Cambridge/London: Harvard University Press, 1995) 37) in den Texten der Exilzeit,

Kapitel des Romans ihre Bedeutung für das folgende Geschehen betont. Ihre Gestalt ist jedoch nicht ohne einige Vorüberlegungen zu den Motiven Mutterschaft und Mütterlichkeit in diesem Text zu verstehen. Die eigene Mutter Sinclairs wird in die Dichotomie der hellen, sauberen Welt der Eltern und der von den Dienstboten repräsentierten dunklen, geheimnisvollen und von roher Sexualität geprägten Gegenwelt eingeordnet (D 16) und gewinnt darüber hinaus im Roman kaum Bedeutung. An signifikanter Stelle tritt sie jedoch in einem Traum des Ich-Erzählers in Erscheinung, der die Begegnung mit Frau Eva anitizipiert und in der Vermischung der beiden Figuren Frau Eva als maternale Präsenz kennzeichnet:

> "Im Hause kam mir meine Mutter entgegen - aber als ich eintrat und sie umarmen wollte, war es nicht sie, sondern eine nie gesehene Gestalt, groß und mächtig, [...] und trotz der Mächtigkeit ganz und gar weiblich. Diese Gestalt zog mich an sich und nahm mich in eine tiefe, schauernde Liebesumarmung auf. Wonne und Grausen waren vermischt, die Umarmung war Gottesdienst, und war ebenso Verbrechen" (D147).

Diese Figur wird vom Ich-Erzähler als seine eigene Anrufung der Gottheit Abraxas interpretiert: Abraxas, der in der Tradition C.G.Jungs die Totalität der menschlichen Psyche ohne die moralischen Vorbehalte bürgerlicher Existenz repräsentiert:[64]

> "Wonne und Grauen, Mann und Weib gemischt, Heiligstes und Gräßlichstes ineinander verflochten, tiefe Schuld durch zarteste Unschuld zuckend - so war mein Liebestraumbild, und so war auch Abraxas. [...] [Liebe] war beides, beides und noch viel mehr, sie war Engelsbild und Satan [...], Mensch und Tier, höchstes Gut und äußerstes Böses" (D 147).

---

die sich formal und inhaltlich "so gesehen der Herausforderung durch die Moderne entziehen" (Delfmann 158), keine utopische Qualität mehr besitzt. Die Mutterfiguren dieser Zeit werden im folgenden Abschnitt in der Kategorie "unzuverlässige Mütter" im Zeichen einer anderen Fragestellung zu untersuchen sein.

[64] Daß Hesse sich zum Zeitpunkt der Entstehung einer Jungschen Psychoanalyse unterzog, ist hier weniger als biographische Hintergrundinformation denn als Verweis auf die Herkunft der Symbole im Roman und die Bedeutung des Unbewußten sowie der weiblichen Anima-Figur (Frau Eva) zu lesen.

Bereits in ihrer Fotografie erkennt Sinclair in Frau Eva sein Traumbild wieder (D 203). Im vorletzten Kapitel mit der Überschrift "Frau Eva" tritt sie - wie Sophia also erst nach der Exposition und dramatischen Entwicklung - persönlich in Erscheinung, mit "schwarzen, unergründlichen Augen" und einem "reifen, frischen Mund" (D 217). Mit diesen Attributen wird die erotische Anziehungskraft hervorgehoben, die sie auf den Ich-Erzähler ausübt: "Mein Kuß mußte unersättlich in ihren reifen Liebeslippen wühlen" (D244). Wenn er ihre über ihre erotische Verfügbarkeit phantasiert, nennt der Erzähler nur den Namen "Eva", während sie sonst als "Frau Eva" figuriert und angesprochen zu werden wünscht (D 222). Wie Sophia Andergast ist sie erstaunlich jugendlich, "straff und faltenlos" geblieben (D 220). Und wie Sophia ist sie eine androgyne Erscheinung, die in der Wahrnehmung des Ich-Erzählers bisexuelle Züge annimmt:

> "Das war sie, die große, fast männliche Frauenfigur, ihrem Sohne ähnlich, mit Zügen von Mütterlichkeit, Zügen von Strenge, Zügen von tiefer Leidenschaft, schön und verlockend, schön und unnahbar, Dämon und Mutter, Schicksal und Geliebte" (D 203).

Wie Sophia wird sie mit Attributen gekennzeichnet, die auf eine "hohe" Stellung hinweisen - bei Sophia wird die geographische Höhenlage metaphorisiert, bei Frau Eva die soziale Hierarchie als Bild gewählt. Sie hat eine "freie, fürstliche Stirn, die das Zeichen trug" (D 217), wird als "Königliche" bezeichnet (D 218) und soll dem Ich-Erzähler zur "Göttin" werden (ibid.). In ihrer Erscheinung und Position erinnert sie somit nicht nur an Sophia, sondern auch an Laurence in "Insel der Großen Mutter", wobei der Erzähler hier die Verbindung von Weiblichkeit und *deification* nicht ironisch unterminiert, sondern instrumentalisiert. Das Projekt des Textes ist es, "to detoxify his contemporaries, not by abolishing religion and exposing it as false consciousness, but by creating a new religion",

wie Massey es für Novalis formuliert hat.[65] Frau Eva wird zur "Mutter, Geliebte[n], Göttin" (D 218). Verschiedene Stränge laufen in dieser Figur zusammen. Frau Eva ist im Sinne Jungs als Animafigur, als archetypisches Wesen zu verstehen. Sie steht im Zeichen des nostalgischen Paradigmas und damit der Utopie eines "imagined past" (Felski 59). Sie erinnert beispielsweise an Lou Andreas-Salomés Konzept, wie es in *Der Mensch als Weib* (1899) vorbereitet und in *Zum Typus Weib* (1914) formuliert ist.[66] Weiblichkeit steht in den genannten Texten für elementare Bisexualität, für ein autonomes und undifferenziertes Sein, wie es ebenso und ebenfalls unter nostalgischem Vorzeichen von Simmel formuliert wurde:

> "This yearning for the feminine as emblematic of a nonalienated, nonfragmented identity is [...] a crucially important motif in the history of cultural represenations of the nature of modernity" (Felski 37).

Es gilt demzufolge, die individuelle Repräsentation zu kontextualisieren, um dasselbe ideologische Projekt hinter Texten mit durchaus unterschiedlichen Positionen in der Literaturgeschichte zu finden.

Frau Eva steht weiterhin für "maternity eroticized" (Gelpi 43). Immer wieder wird ihre Mütterlichkeit in Erscheinung und Verhalten hervorgehoben ("Sie lächelte mütterlich" (D 217)), sie ist die "Mutter aller Wesen" (D 223), und der Ich-Erzähler fühlt sich ihr gegenüber wie ein Sohn, aber auch ein Liebender (ibid.). Und auch diese Erotik ist nicht ohne Ambivalenz, wie das Attribut des "Dämonischen" (D 147, 203), das wiederholt angebracht wird, zeigt. Hier zeigt sich die Wahrnehmung der mythischen Mutter nicht nur als Verlockung, sondern auch als Gefahr, die Sinclair freudig akzeptiert, da die Religion des

---

[65] Marilyn Chapin Massey, Feminine Soul: The Fate of an Ideal (Boston: Beacon Press, 1985) 22.

[66] Lou Andreas-Salomé, "Der Mensch als Weib: Ein Bild im Umriß, "Neue Deutsche Rundschau 10 (1899): 225-243; dies., "Zum Typus Weib, "Imago 3 (1914): 1-14; repr. in Die Psychoanalytische Bewegung 3 (1931): 123-137.

Abraxas, für die Frau Eva steht, eben die Totalität konstruktiver wie destruktiver Elemente der menschlichen Psyche, Licht und Schatten, repräsentiert: "Was nicht in uns selber ist, regt uns nicht auf" (D 175). "Divine numinosity" (Gelpi 72) wird Frau Eva zugeschrieben, doch das transformative Potential dieser weiblichen Göttlichkeit ist in Hesses Text nicht mehr nur im Sinne schützender und nährender Weiblichkeit zu verstehen. Die Theoretiker der *feminine soul* konstruieren sie als "marked by the continual fluidity of finite forms, the experience of a unity that generates [...] difference, and the primordial truth of nurture" (ibid.). Hier wird es interessant, Frau Evas Position in der sie umgebenden Gruppe zu betrachten. Auch sie trägt das auf Kain verweisende "Zeichen", und sie leitet Sinclair in die Gruppe der 'Kainiten': "[...] ich war bereit, mich von ihr führen zu lassen und nicht nach dem Ziel zu fragen" (D 220). Das Ziel dieser Männergruppe ist nun keinesfalls eine Ethik der Fürsorge, sondern sie fühlen sich "wie Kain" dazu bestimmt, "Furcht und Haß zu erregen und die damalige Menschheit aus einem engen Idyll in gefährliche Weiten zu treiben" (D 228). Von Frau Eva heißt es, sie war "bei solchen Gesprächen [...] oft dabei, doch sprach sie selbst nicht in dieser Weise mit" (D 229). So ist sie zwar das Zentrum der alles andere als philanthropischen Gruppierung um sie und Demian, doch ihre sprachlose Präsenz ermöglicht es dem Erzähler, wie in dem bereits zitierten Satz angedeutet, sie als Figur zu erhalten, die von den historischen Konflikten weniger berührt ist als die Männer um sie und daher die als grundsätzlich weiblich angenommene Fürsorgeethik nicht aufzugeben braucht. An dem Entwurf einer neuen Gesellschaftsordnung, den ihre Präsenz fördert, nimmt sie letztlich nicht planend teil und kann sie nicht teilnehmen, um nicht den vom Erzähler stets betonten mütterlichen Aspekt ihrer Rolle aufgeben zu müssen. Ihre Mütterlichkeit wird hier durchaus im traditionellen Sinne, doch wieder unabhängig von biologischer Mutterschaft

betrachtet, wie es bereits in *Insel der Großen Mutter* sowie *Etzel Andergast* ebenso geschah. Zwar ist Frau Eva die Mutter Demians, doch es scheint sich eher um eine mystische Einheit als eine familiale Bindung zu handeln. Ein Vater taucht bezeichnenderweise nicht auf und spielt in dieser Einheit keinerlei Rolle. Diese Mütterlichkeit der Frau Eva wird nun in den Kontext einer von männerbündlerischem Geist geprägten Gruppierung gestellt. Im gleichen Kapitel, das den Titel "Frau Eva" trägt und Sinclairs Initiation in die Gruppe der Kainiten zum Inhalt hat, nennt Sinclair Nietzsche als seine hauptsächliche Lektüre: "Mit ihm lebte ich" (D 205). Nietzsches Vision eines neuen Menschen, der so verändert wäre, "daß ihn die ökomischen Kategorien des alten Menschen überhaupt nicht mehr berühren"[67], kreierte im Zusammenhang mit der Negation des christlichen Glaubens als einer geistesgeschichtlich konstitutiven Kraft eine transzendentale Leerstelle, die in den Kreisen um Stefan George, Maximilian Harden, Hans Blüher oder Walther Rathenau mit anti-rationalistischen Qualitätskriterien gefüllt werden konnte (vgl. Berglar 83). Die Kainiten und ihr Abraxas-Kult sind also keinesfalls als ahistorische Vision Hesses zu sehen. Dem Abraxas-Kult sind zudem durchaus vitalistische Züge zuzusprechen, was ihn wiederum in die Nähe der oben genannten historischen Gruppierungen rückt, wenn auch als obskure Geheimgesellschaft dargestellt. Einige dieser Aspekte finden sich auch in dem bereits im Zusammenhang mit der Bachofen-Rezeption genannten Denken und Einfluß des Psychoanalytikers Otto Gross. In einem 1919 in *Die Erde* veröffentlichten Essay beschwört Gross den Kainsmythos als Urbeginn revolutionären Protests.[68] Zudem versammelte er vor

---

[67] Peter Berglar, Walther Rathenau: Ein Leben zwischen Philosophie und Politik (Graz: Styria, 1987) 79.

[68] Vgl. dazu Martin Green, The von Richthofen Sisters: The Triumphant and Tragic Modes of Love. Else and Frieda von Richthofen, Otto Gross, Max Weber and D.H. Lawrence (New York: Basic Books, 1974) 72.

dem Ersten Weltkrieg in Ascona eine anarchistische Gemeinschaft um sich, die dem sog. Astarte-Kult huldigten (Green 64). Gross' intensive Bachofen-Rezeption wurde durch die Münchner *Kosmische Runde* (1897-1903) um Wolfskehl und Klages angeregt. Wir haben hier eine interessante Parallele, wenn nicht mehr, zu Hesses Text, was diesem wiederum symptomatische Bedeutung zuweist.

Es werden im *Demian* außer Frau Eva keine Frauen in zentraler Position erwähnt; wir haben es mit einem Männerbund zu tun, in dem auch Frau Eva nur eine passive Rolle zugewiesen wird. Auf den ersten Blick trägt die Konstellation auch Züge eines Salons als "Einbruchstelle des Matriarchats" in einer "patriarchalischen Gesellschaftsordnung, deren politische und kulturelle Institutionen wesentlich männergesellschaftlich geprägt sind".[69] Sombart bezieht sich ebenfalls auf die oben genannten historischen Gruppierungen, wenn er von einer "Fixierung der deutschen Führungsschicht auf mann-männliche Gesellschaftsformen" spricht (Sombart 1991, 22). Auch Otto Gross bezeichnete das Phänomen des zeitgenössischen Staates als von "sekundärer" Homoerotik geprägt, die negativ zu werten ist, da nach Gross der sexuelle Trieb durch den Machttrieb korrumpiert worden und nur durch eine matriarchalische Richtungskorrektur zu retten ist (Green 70). Jedoch scheint die Rolle der Frau Eva nicht geeignet, von einem "Einbruch" matriarchalen Denkens in staatstragende Schichten zu sprechen, da sie zwar die emotionale Stabilität garantiert, jedoch nicht am Entwurf einer neuen Gesellschaft teilhat. Die Diskussionen des Romans um diesen Entwurf thematisieren dementsprechend Weiblichkeit auch *nicht* über die Rolle Frau Evas hinausgehend. Sie scheinen eher geprägt von einer "Größenphantasie, als Mann die Idee personaler Ganzheitlichkeit verwirklichen zu können" (Härle 114):

---

[69] (Nicolaus Sombart, Jugend in Berlin: 1933-43. Ein Bericht (Frankfurt (Main): Fischer, 1986) 21. (= Sombart a.)

> "[Diese] könnte auch als Versuch verstanden werden, das den einzelnen Mann überfordernde Postulat der Ganzheitlichkeit [...] in einem durch Jünglinge aufgewerteten 'Gruppenleib' zu erfüllen. [Das Weibliche] wird entlastet und entmachtet zugleich, indem es das Männliche relativiert wie aufwertet. Erlösungsbedürftig [...] erscheint der Mann, aber auch erlösungsfähig durch sich selbst" (ibid.).

Dies ist der Ort, wo auch Hesses Entwurf das Weibliche ansiedelt und damit den Bereich der aktiven Kollaboration den männlichen Figuren überläßt. Der Bereich des großen gesellschaftlichen Entwurfes soll damit entsexualisiert werden - man denke an Hans Blüher und Carl Schmitt: Weiblichkeit per se wird mit Anarchie und damit Staatsfeindlichkeit gleichgesetzt (Sombart 1991 97f). Doch das Bemühen um eine Entsexualisierung scheint eher dazu zu führen, "to draw the 'homosocial' back into the orbit of desire, of the potentially erotic", wie Sedgwick es formuliert [70]. Bei Hesse wie Wassermann findet sich dieser Aspekt in den literarischen Text übertragen.

Über die maskulinen Züge der Figur der Frau Eva, die auf den Aspekt der Bisexualität verweisen, wird sie wieder in den Bereich des Männlichen und Geistigen zurückgeführt. Gleichzeitig kann sich das in den Kainiten repräsentierte männliche Subjekt immer noch der Frau als "mythic referent" (Felski 38) versichern und bleibt so in der Lage, sich den Zugang zu einer Existenz "beyond the bounds of existing symbolic and institutional structures" (Felski 37) zu bewahren, ohne die bürgerlichen Repräsentationsformen von Weiblichkeit in eine antibürgerliche Utopie miteinbeziehen zu müssen. Die maternale Präsenz der Frau Eva im *Demian* repräsentiert also keine unwiderstehliche Veränderungsdynamik als Herausforderung und Infragestellung. Sie ist eine Autorität, aber:

---

[70] Eve Kosofsky Sedgwick, Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire (New York: University of Columbia Press, 1985) 1f. Vgl. dazu auch. Klaus Theweleits umfangreiche Studie, Männerphantasien, Bd 1 (Frankfurt (Main): Roter Stern, 1977) 43-45

> "The price to be paid for the extraordinary authority carried by [her] voice [...] is just the insistence that that voice is the instrument of a higher patriarchal utterance not her own" (Sedgwick 141).

Signifikant wird das Phänomen der mythischen Mutter hier also auch im Hinblick auf eine literarhistorische resp. diskurstheoretische Einordnung eines Textes in ein "Aufschreibesystem".[71]

Wie steht es nun mit Figuren, die selbst den Anspruch matriarchalen Denkens und Lebens stellen? Was den Protagonistinnen Hauptmanns daraufhin widerfährt, wurde bereits diskutiert. Wie für die Figur der Frau Eva findet sich auch hierfür eine Parallele im psychologischen Realismus Wassermanns: Im Berlin der Krisenjahre[72] läßt er die amerikanische Erbin Eleanor Marschall eine exzentrische Kommune gründen, deren Leitfigur und Mittelpunkt sie ist und in der die Hauptfigur Etzel eine Zeitlang lebt. Sie wird aus der Perspektive eines über die Situation weit hinausgehend informierten Erzählers eingeführt, der wertet, begründet und charakterisiert. Nell Marschall wird als "ungewöhnlich klug" und "scharfblickend" beschrieben, von einem geistigen "Schwung" getragen, dessen sie "wie wenig andere Frauen fähig" ist (EA 439). Doch diese Qualität wird vom Erzähler im nächsten Satz wieder eingeschränkt, wo es heißt, "aber sie begehrte dieses Wissen nicht"; und ihr Verhältnis zur Wirklichkeit ist "illusionistisch" (was vom Erzähler mit ihrer "amerikanischen" positivistischen Einstellung begründet wird, ibid.). Die Grundlage ihrer Kommunikationsstrategien sind "Fiktionen", die der Erzähler säuberlich numeriert und

---

[71] Friedrich Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900 (München: Fink, 1985).

[72] Zwar wird der Ort, Berlin, genau und explizit bezeichnet, jedoch bleibt der Leser hinsichtlich der Zeit auf Andeutungen verwiesen (wenn beispielsweise eine Figur in den Spartakuskämpfen beteiligt war und ein ungefährer zeitlicher Abstand zu errechnen wäre), so daß Wassermann bewußt keinen Gesellschaftsroman der 20er Jahre verfaßte, sondern den Roman einer "universalen"Krise des menschlichen Bewußtseins, wie er es seinen Protagonisten Kerkhoven immer wieder formulieren läßt. Vgl. EA 306, 374, 453.

aufzählt (EA 439, 441). Auf der einen Seite wird immer wieder Nell Marschalls Verstand, ihre "weibliche Phantasie für das Soziale" und sogar ihr "außerordentlich scharfes literarisches Urteil" (EA 464, 474f) durch die Erzählerstimme hervorgehoben - um dann wieder durch Attribute wie "unheimliche Kraft", "unheimlicher Rausch" (durch die Vorlesung erotischer Schundliteratur) und letztlich gar Hysterie (EA 440, 475, 473) entwertet zu werden. Das also ist die Figur, die einer Art alternativer Siedlung in Berlin vorsteht. Sie wird als "Schwester-Königin" und die Gemeinschaft ausdrücklich als "richtiges Matriarchat" bezeichnet (EA 465). Doch diesen Anspruch läßt der Erzähler weder die Siedlung noch deren Galionsfigur einlösen. Nells Egoismus erweist sich schon bald als größer als ihr philanthropischer Ruf und ihre Philanthropie als untrennbar mit dem Motiv persönlicher Machtausübung verbunden:

> "[Nell] schreckte vor keinem Mittel zurück, den vermeintlichen Nebenbuhler ihre überlegene Macht spüren zu lassen, selbst um den Preis der Verleugnung ihres Helfertums nicht" (EA 496).

Während Etzel Andergast sich aus Sehnsucht eben nach Mütterlichkeit (EA 465) zunächst eine Kritik an Nell verbietet, wird diese Kritik aus der Perpektive Kerkhovens, des Seelenanalytikers präsentiert. Nell nimmt Kontakt mit diesem auf, um Etzels Einfluß auf einen anderen ihrer Schützlinge fortan mit Kerkhovens Hilfe zu unterbinden:

> "Es handelt sich um ein junges Mädchen, das ihr nahesteht. Das sie liebt. Emma Sperling, genannt Spatz. Tänzerin. Blutjung. Süß. Und so phantastisch es sich anhört bei dem allgemeinen Zustand, unschuldig wie der neue Tag" (EA 341f).

Kerkhoven stellt bereits auf der folgenden Seite beim Anblick Emmas fest: "die hat was" und möchte "auf alles andere bauen als gerade ihre Unschuld" (EA 343) - was sich in der Folge als die zutreffendere Einschätzung Emmas erweist, so daß Nells

Urteilsvermögen dem Leser von vornherein als getrübt erscheinen muß. In einer anderen Szene lehrt Emma Nell einige Tanzschritte, "die nicht eben dezent sind" (EA 468), wobei Nell einen Anblick bietet, der beide amüsiert: " [...] ein Doppelgelächter bricht aus, Baß und Diskant" (EA 469). Nell übernimmt sowohl beim Tanz als auch im Gelächter den männlichen Part und "ist tief gerührt. Ihre Augen leuchten noch, als Emma längst verschwunden ist" (ibid.). Etzels Enthüllungen setzt sie ein trotziges "Ich habe nichts gehört und will nichts gehört haben" entgegen, wonach sie "zweimal durch das Zimmer [geht] mit Schritten wie ein Mann" (EA 472). Während Wassermann seinen positiven weiblichen Figuren gerne "männliche" *Denk*weisen und *knaben*hafte Züge zuweist[73], sind die oben beschriebenen "männlichen" Züge Nells vom Erzähler in Verbindung mit der Darstellung ihrer fragwürdigen Ethik als negatives Signal für den Leser gemeint. Das Mißtrauen der Figur gegenüber wird damit nicht nur auf die sexuelle Ebene ausgedehnt, sondern es findet dort seinen Ausgangspunkt, wenn Nells moralische Unzuverlässigkeit mit einer nur angedeuteten sexuellen Ambivalenz in kausalen Zusammenhang gebracht wird. Das letzte Wort wird wieder Joseph Kerkhoven überlassen, dessen Perspektive dem Leser durch die erlebte Rede nahegebracht wird: "[...] ein unbefruchtetes Herz. Sie war wohl nur physiologisch ein Weib" (EA 611).[74] Der Protagonist Etzel wird die ersehnte Mütterlichkeit

---

[73] Zum Beispiel Marie in *Etzel Andergast* und Bettina in *Joseph Kerkhovens dritte Existenz.*

[74] Interessant ist, daß Wassermann sowohl im "Fall Maurizius" als auch in "Etzel Andergast" männliche Homosexualität thematisiert, die freilich eine ganz andere Wertung erfährt. So berichtet Kerkhoven seinem Schüler Etzel Andergast: "Ich habe es in einem Fall erlebt, einem einzigartigen freilich [...], da war eine tragische Unfruchtbarkeit zuletzt, ich möchte fast sagen eine heilige Unfruchtbarkeit, die zu einem förmlichen Sühnetod, einem Märtyrertod führte." Und der Leser erfährt Etzels Reaktion in der erlebten Rede: "Es war was dran. Die Augen wollten alles gesehen, die Sinne alles geschmeckt haben, der Kamerad ist wie ein brüderlicher Gott, in seinem Blut schmeckst du dich selbst, aber nur die Seltenen, es können Hohe, es können Niedrige sein, sind durch Bestimmung dem eigenen Geschlecht verhaftet [...]"(EA 377). Männliche Homosexualität *kann* demnach im Zeichen des hohen Männerbundes stehen und vermag das intellektuelle Urteilsvermögen keinesfalls zu trüben, wie es Wassermann an der Figur des Robert Irlen zu Beginn des Romans vorführt. Noch weniger stellt die homosexuelle Orientierung Maskulinität in Frage, während Kerkhoven Nell Marschall resumierend die Weiblichkeit mit dem Hinweis eben auf fehlende Fruchtbarkeit abspricht.

also bei Nell keinesfalls finden - das Adjektiv "unfruchtbar" signalisiert die Unfähigkeit selbsternannter Mütterlichkeit, zur Hoffnungsträgerin aufzusteigen. Sophias Askese und Spiritualität erst wird Etzel zum Schluß der "wirklichen", mystischen Mütterlichkeit zuführen, die mit der biologischen Mutterschaft nicht untrennbar verbunden scheint.

Die Betrachtung der für diese Thematik zentralen Figur der Sophia Andergast hat bereits exemplarisch klargemacht, wie problematisch eine klare Trennung zwischen dem Typus der "absoluten" und der "mythischen" Mutter werden kann und wie eine mythisierende Überhöhung der Mutterfigur in einen dem Realismus verpflichteten Text eingearbeitet werden kann. Die Kategorien, mit denen im Rahmen dieser Studie gearbeitet wird, reflektieren die Möglichkeit fließender Übergänge. 'Mütterlichkeit' ist nicht mehr eindeutig zu besetzen, wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit angesprochen.

4. Unzulängliche und unzuverlässige Mütter

Wie in der Einleitung zum Thema Mutterfiguren angemerkt, sind die Figuren als Ausdruck einer Einforderung der ideologischen Norm von 'Mütterlichkeit' als Gegenmodell zur zweckrationalen modernen Gesellschaft zu lesen und daher über die Ebene der Handlung im Text hinaus ideologisch besetzt. Die Bandbreite der Darstellungsmodi ist in diesem Falle weit geringer als es für die 'absoluten' und die 'mythischen' Mutterfiguren der Fall war, wie im folgenden Abschnitt zu zeigen sein wird. Die Klage um den Verlust der Mutter als Ausdruck der Verunsicherung in der modernen Lebenswelt zieht sich jedoch wie ein Leitmotiv durch fast alle Texte des im Rahmen dieser Arbeit behandelten Korpus und ist als in unserem Zusammenhang relevante Kategorie zu sehen.

Am deutlichsten kommt diese Konsistenz in Ernst Weiß' Romanen zum Ausdruck, deren Betrachtung daher diesen Abschnitt einleiten soll. Was den Typus der 'unzulänglichen Mutter' unter den Figuren Ernst Weiß' betrifft, so kann man eine Einheit der späteren Romane vom "Aristokraten" (1928) bis zum "Augenzeugen" zehn Jahre später feststellen. Die Grundstruktur der Mutterfiguren und ihre Funktion in der Figurenkonstellation sowie im Text bleiben erhalten, sobald Weiß das Thema familialer Strukturen und ihrer Auswirkungen auf das Individuum (den Sohn, der in allen genannten Texten die Position des Ich-Erzählers einnnimmt) aufnimmt und in Variationen gestaltet.

Auf den ersten Blick tritt die Bedeutung dieser Mutterfiguren gegenüber den Vaterfiguren zurück. Waren letztere im früheren Werk vor allem mit einer psychoanalytisch gedachten Bindung an die Töchter (Slawa, Franziska, Moa, Nahar) aufgetreten, so wird nun der expressionistische Gedanke der Auflehnung gegen den Vater variiert. Weiß greift diese

Thematik nicht als kämpferische Ablösung auf, sondern betont vielmehr die unerfüllte Sehnsucht der Söhne nach einer Autorität[1], wie es Boetius von Orlamünde ausspricht: "Man lasse mich meinen Vater den Herrn nennen, ich möchte ihn zu gern als Großen sehen, mich klein neben ihm zu wissen, tut mir wohl" (A.24).

Die Ich-Erzähler der späten Romane Weiß' erweisen sich in der Folge der eigenen Vaterrolle nicht gewachsen, da sie noch nicht zu einer eigenen Identität gefunden haben. Die stets außerordentlichen beruflichen Leistungen dieser Figuren ließen sich mit dem Adlerschen Modell der Kompensation von Minderwertigkeitsgefühlen deuten. Auch der Einfluß der expressionistischen Sehnsucht nach einer Auflösung des Ichs in größere Zusammenhänge muß hier als Faktor gesehen werden. Besonders Weiß' letzter Roman, *Der Augenzeuge* (1938), gestaltet diese Sehnsucht auch in ihren politischen Konsequenzen. Die einzige Vaterfigur im Weißschen Werk, die die erwünschte stützende Funktion hätte übernehmen können, wird den "Vaterlosen" in dem Roman *Der Gefängnisarzt* (1934) durch den Tod entzogen. In diesem letztgenannten Roman weitet Weiß das Motiv der Vaterlosen (so der Untertitel des Romans) auf die *lost generation* der Nachkriegsjahre und ihre Orientierungslosigkeit aus: der Begriff "Kinder" gewinnt damit über die konkrete Bedeutung hinaus leitmotivischen Charakter. An dieser Stelle ergibt sich nun die Frage, was für Frauen den als Identifikationsfiguren und Erzieher versagenden Vätern an die Seite gestellt werden. Von Interesse werden ihre Funktion im Text, ihre Konstituierung und ihre Position in der Hierarchie der Figurenkonstellation sein.

---

[1] Längle weist auf die daraus resultierende Verehrung von "Ausnahmemenschen" hin (Längle 41). Dem entspricht das Bemühen des Helden um Identität und Integration, das als Thema die anarchische Desintegration von Figuren wie der Prostituierten Olga in "Tiere in Ketten" ablöst.

Weiß' Roman *Der Aristokrat* (1928)[2] ist typisch in der Weise, wie die Mutterfigur die Lebenslüge als Überlebensprinzip im nicht begriffenen Wandel einer Gesellschaft repräsentiert. Noch deutlicher als die späteren "unzuverlässigen Mütter" entspricht sie, wie auch die Mutter von Rilkes *Malte Laurids Brigge*[3], optisch dem Typus der *femme fragile* als Vertreterin einer "erschöpften Aristokratie" (Thomalla 33), obgleich sie *biologisch* nicht die charakteristische Unfruchtbarkeit dieser Figur aufweist. Die zerbrechliche, überfeinerte *femme fragile* als fast körperlose Erscheinung steht für eine sublimierte Erotik, die die Figur ins Ungreifbre entrückt und selber den ästhetizistischen Rückzug antritt. Die fragilen *Mutter*figuren dieses Abschnitts weisen diese fragile Weiblichkeit als entleertes Ideal aus, das mit dem romantischen Ursprung der Figur als spiritualisierte Weiblichkeit nicht mehr viel zu tun hat.[4] Es sei dem hinzugefügt, daß die in dieser Arbeit verwendeten Begriffe der *femme fragile* und *femme fatale* nur im Sinne einer Gruppierung weiblicher Figuren in der literarischen Bildproduktion gebraucht werden. D.Verf. folgt hier Carola Hilmes in der Methode, den Typusbegriff "der uneinheitlichen Verwendung in der Forschung entsprechend [...], einerseits als metaphorisches Ausdrucksmittel für Weiblichkeit und andererseits zu deskriptiven und erkenntniskritischen Zwecken, zur Beschreibung und Analyse des Weiblichkeitsbildes" (Hilmes 5) zu gebrauchen.

Auch in anderen der bisher diskutierten Texten findet sich dieser Muttertypus. Die biologische Mutter des jungen Phaon in *Insel der Großen Mutter* zum Beispiel gelangt

---

[2] Ernst Weiß, Der Aristokrat (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982). Sigle: A.

[3] Vgl. Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Frankfurt (Main): Insel, 1982) 27, 30. Sigle: Ma.

[4] Die ebenfalls auf die romantische Tradition zurückzuführende Figur der *femme fatale* und deren Entzauberung wird im Abschnitt dieser Arbeit zu behandeln sein, der sich mit den Inszenierungen der 'Dirne' befaßt.

keinesfalls zu spiritueller Mütterlichkeit, sondern bleibt auf die "Führung" ihres Sohnes angewiesen (I 34). Wie die Mutter des *Aristokraten* fördert sie ein "schwesterliches" Verhältnis zum Sohn (ibid.), um stets dessen Unterstützung einfordern zu können. Ihre physische Zartheit und psychische Instabilität führt zu einer tödlichen Erkrankung. Noch in "todesnaher Euphorie" (I 35) folgen ihre Äußerungen und ihr Verhalten dem Sohn gegenüber dem hier skizzierten Muster.

Eine ähnliche Konstellation finden wir, wie gesagt, für Rilkes *Malte Laurids Brigge.* Die "zarte und schlanke Mutter" (Ma 27) mit dem "verschlossenen, aber überall durchscheinenden Gesicht" (Ma 71) vertraut nur dem Sohn ihre Nadelphobie an (Ma 72) und kreiert für ihn und sich einen für andere unzugänglichen Bereich des "Wir":

> "Nur wenn wir ganz sicher waren, nicht gestört zu sein, und es dämmerte draußen, konnte es geschehen, daß wir uns Erinnerungen hingaben, gemeinsamen Erinnerungen, die uns beiden alt schienen und über die wir lächelten, denn wir waren beide groß geworden seither" (Ma 82).

Der Erzähler erinnert sich an die "Welt dieser Fieber" (Ma 83), in der immer wieder seine eigene Identität von der Mutter negiert wird, indem er die Rolle der "kleinen Sophie" zu übernehmen hat, die dann gemeinsam mit "maman" die Unarten des "bösen Malte" und die "Schlechtigkeiten der Jungen im allgemeinen" beklagt (ibid.). Es geht in der Wahrnehmung des erinnernden und reflektierenden Erzählers nicht um ein kreatives Spiel mit Rollen, sondern um einen in der Retrospektive als Infragestellung der Ichgestalt interpretierten Vorgang. Auch die Einsamkeit verbindet Mutter und Sohn. Malte in Paris scheint immer allein zu sein, und gleiches stellt er für die Mutter fest: "'Solche Sachen' beschäftigten Maman, wenn sie allein war, und sie war immer allein diese letzten Jahre" (Ma 72). Die Figur der Mutter bereitet hier also die Lebensproblematik des Sohnes vor. Sie

gehört jedoch nicht in den Bereich der Liebeskonzeption Malte Laurids Brigges, die sich mit Abelone als Ideal verbindet: Abelone ist die jüngere Schwester der Mutter, was die Verbindung zu letzterer wieder herstellt. Anders als die Mutter trägt sie androgyne Züge. Es ist sogar eine "strahlende, himmlische Männlichkeit" in ihrer Stimme (Ma 102): "Wenn es wahr ist, das Engel männlich sind, so kann man wohl sagen, daß etwas Männliches in ihrer Stimme war" (ibid.). Abelone wird die Fähigkeit der intransitiven Liebe und die Fähigkeit, "mit dem Herzen zu denken" (Malte 194), zugesprochen, während die Mutter als so unbezogen wie der Sohn erscheint. Ebensowenig wie die Mutter wird sie jedoch mit dem im Text präsenten Bereich der Sexualität in Verbindung gebracht.

Anders hingegen die fragile Muttergestalt der Martha in Rahel Sanzaras *Verlorenem Kind*, die optisch wiederum durchaus die Merkmale einer *femme fragile* zeigt. Daß diese Optik trügt, ahnt auch der männliche Protagonist von Anfang an und läßt sich auf die Ehe mit ihr als bewußt akzeptierte "Gefahr" ein:

> " [...] eine fremdartige Gestalt, klein, zart und doch von leichter Üppigkeit, ihr Haar war schwarz, glänzend umgab es das Haupt und das weiße Gesicht bis tief in die Stirn hinab. [...] Ihre Bewegungen waren geschmeidig und voll besonderer, zarter Lebhaftigkeit, als würden sie zum Tanz oder zur Freude getan" (VK 11).

Auch hier findet sich das Motiv des Spiels zwischen Mutter und (hier weiblichem, doch immer mit dem neutralen Artikel charakterisiertem) Kind, das exklusiven Charakter hat wie für *Malte* beschrieben. Allerdings zeigt es hier deutlicher erotischen Charakter:

> "[...] lachte sie mit, in langen strömenden Zügen wie sie bisher nur die Freuden der Nacht aus ihrer Brust hervorgelockt hatten [...]. In der Küche hielten Mutter und Kind, nur schwer innehaltend in ihren kreisenden

> Bewegungen und schwer den erregten Atem ausatmend, sich noch immer umschlungen" (VK 43).

Leitmotivisch wird Martha durch ihre Augen und deren Ausdruck charakterisiert. Scheinen die großen dunklen Augen zunächst ihre Fragilität noch zu betonen, so werden sie später immer wieder mit der Bedrohlichkeit weiblicher Sexualität in Verbindung gebracht: die Dunkelheit wird zur "Finsternis" (VK 10, 17, 60), die für den Protagonisten Christian die "Finsternis der Kindheit" und ein lebenslang gefürchtetes Phänomen bedeutet[5] :

> "Durch ihre schlafesgeschlossenen Augen fühlte er ihren dunklen Blick, jenen weitgeöffneten, nachtschwarz wogenden Blick. In ihm versenkt war die Finsternis der Kindheit, die er gefürchtet hatte, eine zweite, böse, unsichbar belebte Welt, ein zweiter dunkler Gott." (VK 60)

Martha steht zwar für einen von biologischer Mutterschaft geprägten "Typus", der jedoch nicht imstande ist, wirklich um den Verlust ihres Kindes zu leiden: "[...] Sie würde ein neues Kind tragen und neue Freuden empfangen, das Leid aber dem Vater lassen" (VK 99). Wie im ersten Abschnitt dieses Kapitels bereits ausgeführt, konstruiert die Autorin ein weibliches Gegensatzpaar mit Martha und ihrer Schwägerin Klara, die biologisch unfruchtbar bleibt, aber das "wärmeausstrahlende Herz" (VK 280) bewahrt. Martha wird von Klara als "kalte Mutter" gesehen, weshalb sich Klara von ihr abwendet (VK 99). Den Thesen Weiningers entsprechend lebt Martha ohne Empfindung, "ohne Erinnerung an die Vergangenheit, ohne Gefühl für die Gegenwart" (VK 99), während die unfruchtbare Klara "ihr Herz nun belud mit der Liebe zu dem verlorenen Kind" (ibid.).[6]

---

[5] Vgl "Finsternis weitgeöffneter schwarzer Augen" (11), "Finsternis" (17), "schwarzglänzende Nacht ihrer Augen" (37).

[6] Vgl. hierzu die Ausführungen im Abschnitt zu den "absoluten" Mutterfiguren, die auch die Position des idealen Vaters Christian als Partner der unzuverlässigen Mutter Martha untersuchen.

In seinen späten Romanen beschreibt Ernst Weiß immer wieder, wie solche mütterliche Unzulänglichkeit fatale Folgen für seine Protagonisten zeitigen, weshalb an dieser Stelle einige seiner Texte genauer betrachtet werden sollen. geht es um die Geschichte der Entwicklung des jungen Boëtius von Orlamünde. In der abgeschlossenen Welt des Internats Onderkuhle erhält er eine standesgemäße Erziehung, deren Prinzipien sich anschließend in einer materiell wie emotional problematischen Existenz zu bewähren haben. Das Schwerpunktthema dieser fiktionalen Autobiographie ist die Selbsterziehung zur Überwindung von als Schwächen erkannten eigenen Zügen. Der Vater ist hier noch nicht am Sohn schuldig geworden wie die Vaterfiguren in *Georg Letham* (1931) und vor allem in den drei späten[7] Romanen es werden. Er läßt jedoch den Wunsch des Sohnes nach autoritärer Führung unerfüllt und bleibt "fern" und "stumm" (A 66). Die ersehnte Unterstützung in der Angst vor dem leitmotivisch wiederkehrenden "T." [=Tod] kann er dem Sohn nicht geben. Thomas Anz formuliert dies als typisches Phänomen in einer "Literatur der Existenz":

> " Der auf [...] vielgestaltige Weise verbildlichte Mangel an Orientierung der dargestellten Subjekte wird von ihnen auch als Unsicherheit, Hilflosigkeit und Ohnmacht beklagt."[8]

Von der Mutter hingegen wird eine solche Orientierungshilfe im *Aristokraten* nicht erhofft. Optisch zart, mit großen "Rehaugen" (A 130), als Charakter kindlich, verspielt, weltfremd und schüchtern (A 74, 31), führt sie ihre Lebenslüge auf Kosten des Sohnes

---

[7] Mit dieser Bezeichnung sind die nach 1935 verfaßten Texte des Autors gemeint. Wie in der Einleitung ausgeführt, wurden diese Texte mit einbezogen, da sie thematisch wie formal der 'klassischen Moderne' verpflichtet bleiben.

[8] Thomas Anz, Literatur der Existenz: Literarische Psychopathographien und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus (Stuttgart: Metzler, 1977) 25. Obwohl Anz sich mit Texten befaßt, die zeitlich früher zu situieren sind als die hier behandelten Romane Weiß', scheint der Hinweis doch wertvoll, da es sich um ein auch für den späten Weiß typisches Motiv handelt.

weiter, der um seiner Eltern willen von ihm als degradierend empfundene Arbeit in einer Fabrik angenommen hat (A 146). Die Fremdheit zwischen Mutter und Sohn wird von beiden gespürt. Der Sohn hätte in Gefahr "nie an die Mutter gedacht" (A 84)[9] und diese, sonst nicht berührungsscheu, vermeidet den physischen Kontakt mit ihm (A 74, 130). Dem Weißschen *Aristokraten* als Ich-Erzähler wird auf seiner Identitätssuche nicht nur eine väterliche Leitfigur, sondern auch mütterliche Fürsorge verweigert. Im ersten der drei etwa gleich langen Teile wird der Ich-Erzähler und seine Lebensproblematik eingeführt: die leitmotivische Sehnsucht nach einer väterlichen Leitfigur (A 24, 66, 74, 84, 87f, 130), das Ringen mit der "Gewalt des T."[odes] (A 23) und das realitätsferne Leben im elitären Internat mit seiner "Reinheit unter Männern" (A 21, 50). Der traditionsbewußte Heroismus wird im zweiten Teil zum Höhepunkt und Ende gebracht. Er besteht aus der Beschreibung des Brandes, der das Internat Onderkuhle in Schutt und Asche legt, und der Schilderung des diesem Brand vorangehenden Tages, der wie eine Reihung von Schlüsselszenen erscheint. Der dritte Teil schließlich konfrontiert den Ich-Erzähler mit dem nicht nur physischen Verlust der Heimat im Internat:

> "Das [Mut zeigen] war die Lehre der Schule und des Meisters. Was ich war, habe ich vernichtet. Sollte es so sein? Soll ich dem Schicksal danken, daß es Onderkuhle zerstört hat und mit dem schönen, durch Generationen gepflegten und geliebten Onderkuhle auch das Onderkuhle in mir selbst?" (A 107).

Der Ich-Erzähler bleibt auf die Sorge um und die Sehnsucht nach dem Vater konzentriert, wenn er sich auf den Arbeitsmarkt begibt, um den Unterhalt der Familie zu

---

[9] Dem entspricht Freuds Auffassung von der Sehnsucht nach dem väterlichen Schutz als grundlegendem Bedürfnis des Kindes. Vgl. Sigmund Freud, "Das Unbehagen in der Kultur", Studienausgabe, Vol. IX (Frankfurt/Main: Fischer, 1978) 206.

sichern. Am Ende des Romans steht dann auch der Tod des Vaters, der den Ich-Erzähler freilich weder befreit noch näher zur Mutter bringt:

> "Aber der Abschied [von der Mutter, B.R.] wird mir nicht schwerfallen, denn ich werde noch inniger mit meinem Vater leben [...]" (A 151).

Mit diesem Satz endet der Roman, nachdem in monotoner Wiederholung immer wieder die beherrschte Haltung der Vaterfigur und das jämmerliche Ungenügen der Mutter vom Erzähler betont worden ist. Der Zug des Kindischen wird wiederholt als charakteristisch hervorgehoben. So kniet vor einem elfenbeinernen Kruzifix im Zimmer der Mutter "eine der zahllosen Puppen, die meine Mutter besitzt. Es gibt Puppen in allen Winkeln des Raumes [...]" (A 131), womit der einzige spirituelle Zug der Mutter als Unreife deklariert ist. An anderer Stelle ist die Mutter "geradezu kindisch vor Freude darüber, daß sie sich aus der umfangreichen Speisekarte das Leckerste aussuchen kann. Der besorgniserregende Zustand meines Vaters stört sie bei ihrer Freude ebensowenig wie mein Bedürfnis nach Ruhe in den Vormittagsstunden" (A 146).

Diese Mutterfigur erscheint gleichsam als Negation des zeitgenössischen Normenkanons der Mütterlichkeit. Es werden interessanterweise keine kausalen Beziehungen zwischen ihrem Wesen und den Nöten des jungen Ich-Erzählers hergestellt, der nicht ein einziges Mal die Sehnsucht nach Mütterlichkeit formuliert, sondern sich ausschließlich auf den Wunsch nach dem leitenden Vater konzentriert, womit die maskuline Existenz gleichsam autark gesetzt wird. Da die zeitgenössische Ideologie jedoch als Subtext einzubeziehen und die Psychoanalyse zur Entstehungszeit des Romans aus dem Diskurs nicht mehr wegzudenken ist, antizipiert hier die Autorinstanz ein Rezeptionsverhalten, das die im Text implizit gebliebenen Verbindungen herzustellen hat. Daß die Herstellung dieser

Verbindungen als vom Autor intendiert anzunehmen sind, bestätigt ein Blick auf die im folgenden zu untersuchenden späten Romane des Autors.

Weiß' nächster Roman *Der Gefängnisarzt oder Die Vaterlosen* (1934) spielt in der Nachkriegszeit und ist geprägt von tiefgreifender Verunsicherung der Protagonisten, die bezeichnenderweise mit dem Begriff "Vaterlosigkeit", s.o., erfaßt werden soll, wie es bereits im *Aristokraten* geschah. Der korrekte Gefängnisarzt Konrad gerät durch das Bemühen, seinen kokainabhängigen, unter Mordverdacht stehenden Bruder Rudolf zu begreifen und zu entlasten, in die Halbwelt der Schieber, Spielhöllen und Bordelle. Es geht weniger um das Ausleuchten individueller Haltlosigkeit als vielmehr das Einordnen in einen gleichsam soziopsychologischen Kontext, hierbei an den Ansatz Wassermanns erinnernd, ohne jedoch zu dessen überhöhender Darstellungsweise Zuflucht zu nehmen. Während der Beginn des Romans formal einer Reportage nahesteht und ein Chronist den Leser über die Situation hinausgehend informiert (hier zeichnet sich der Einfluß der neusachlichen Dokumentarliteratur ab), geht der Erzähler (ab S. 47) dazu über, durch häufigen Perspektivwechsel mehrere Handlungsstränge parallel zu verfolgen und die Figuren sich selbst durch direkte wie erlebte Rede charakterisieren zu lassen. Ohne daß der Erzähler eingreift, enthüllen sie im Sinne einer *novel of character*[10] handelnd ihr Wesen. Der Fortgang bleibt den erzählten Figuren überlassen, die sich zwar in ihrem Verhalten und ihren Beziehungen zueinander ändern, jedoch in ihren charakterlichen Eigenschaften konsistent bleiben. Der Erzähler liefert die Hintergrundinformationen, oft durch das Mittel der Retrospektive.[11] Es geht dem Autor hier um ein allmähliches Aufdecken von Eigenschaften,

---

[10] Franz K. Stanzel, Typische Formen des Romans (Göttingen: Vandenhoeck, [10]1981) 64.

[11] S. zum Beispiel Ga 81ff.

die als solche jedoch stabil bleiben, und vor allem um ein Herausarbeiten der Bedeutung der einzelnen Figuren innerhalb der Figurenkonstellation.

Die Figur der Mutter wird dabei zunächst nur aus der Außenperspektive knapp in ihrer Schwermut und Isolation skizziert (Ga 35). Erst im zweiten Teil des Romans, in dem der Erzähler die Hintergründe der Familie D. aufdeckt, gewinnt diese Gestalt an Bedeutung. Ihre Reaktion auf den Verlust des Mannes wird nun aus der Innenperspektive beschrieben; der Wechsel zwischen personaler Erzählperspektive und erlebter Rede wird eingesetzt, um sukzessive die Distanz zum Leser zu verringern (Ga 89). Erscheint die Mutter zu Beginn noch von allzu großer Selbstbeherrschung geprägt (Ga 92, 177), so wandelt sich das Bild zu dem einer "blassen, abgezehrten, ergrauten" Frau mit "ruhelosen, irren, verstörten Augen" (Ga 111). Der Bericht über den Beginn dessen, was mit dem klinischen Terminus der reaktiven Depression bezeichnet werden könnte, erfolgt aus der Perspektive der Figur. Zunächst ist noch eine Erzählerstimme an der Weitergabe der Gedanken beteiligt. Dann erfolgt der Übergang zur erlebten Rede, und schließlich lassen eingestreute Fragen und Ausrufe die Grenze zum inneren Monolog verschwimmen, obgleich dessen eigentliche syntaktische Merkmale nicht gegeben sind (Ga 110-112). Weiß' Interesse an psychopathologischen Fragen führt hier zu einer klinischen Exaktheit der Beschreibung: Die Betroffene will "sich klein machen", leidet unter einem Phantomschmerz und unter Angstzuständen (241-243).

Teil IV des Romans setzt mit Reflexionen und Erinnerungen der Mutter, die sich zur erzählten Zeit in einer Nervenklinik befindet, ein. Der Erzähler tritt hier völlig zurück, und der Leser bleibt auf die Innenperspektive der Figur verwiesen (239-259). Die von ihr

geäußerten Selbstvorwürfe[12] beziehen sich vor allem auf ihre Rolle als Mutter, der sie nicht genügt zu haben meint (241, 246), während ihr die Madonna als "richtige, vollkommene, schuldlose Mutter" (240) vor Augen steht. Der Leser erlebt auch die entscheidende, den Heilungsprozeß einleitende Traumszene aus ihrer Perspektive mit: Die erlebte Rede wird zwar im Präteritum weitergeführt, die Sätze jedoch nur mit Kommata voneinander getrennt und das Tempo erhöht, bis schließlich ein Dialog zwischen der Mutter und dem Sohn Rudolf in direkter Rede ohne inquit-Formeln wiedergegeben ist. Dieser Traum verringert die quälenden Schuldgefühle, da die Mutter im Traum, anders als in der Realität des Romangeschehens, das Vertrauen ihres Sohnes erlebt und ihm durch das Decken eines von ihm begangenen Diebstahls erfolgreich zur Seite steht.

Mit dieser Mutterfigur entfernt sich Weiß von einer die Mütterlichkeit biologistisch verklärenden Geschlechtsromantik, wenn auch das Ideal der absoluten, aufopfernden Mutter (Madonna) bleibt und die reale Mutter im Roman an der Nichterfüllung dieser ideologischen Norm zugrunde zu gehen droht. Denn auch sie versagt: Sie kann den pflichtbewußten Konrad nicht wirklich lieben und den labilen Rudolf weder zurückhalten noch ihm Orientierungshilfe geben, wie der Richter kritisch bemerkt (Ga 241, 165). Anders als die übrigen unzuverlässigen Mütter in den Romanen des Autors ist sie jedoch nicht in der Lage, mit einer harmonisierenden Lebenslüge zu existieren. An ihrer Person wird nicht nur die realistisch geschilderte Depression in der Folge einer aktuen Verlusterfahrung vorgeführt, sondern auch der Zusammenbruch einer geordneten Institution und Gesellschaftsform. Den "Vaterlosen" wird nun auch die stabilisierende Kraft der Mütterlichkeit genommen. Der

---

[12] Vergleiche hierzu die Ausführungen zu der Protagonistin in Arthur Schnitzlers *Therese* im Kapitel zur *absoluten Mutter*. Auch dort wird das Leiden am mütterlichen Ungenügen aus der Figurenperspektive geschildert, führt jedoch, anders als im *Gefängnisarzt*, nicht zu einem versöhnlichen Schluß.

niemals ausgeschriebene Nachname der Familie "D." könnte demnach auf Deutschland insgesamt hinweisen.

Interpretiert man dann den Roman über die individualpsychologische Problematik hinausgehend, so kann man die Figur des sich selbst erziehenden, verantwortungsbewußten Konrad (Ga 106), der anders als die späteren Protagonisten Weiß' fähig ist, seine Vaterrolle auszufüllen, sobald er sich von der "blinden, hündischen Liebe" (Ga 271) zu seinem Bruder befreit hat, als Hoffnungsträger deuten. Dem würde entsprechen, daß Weiß' Essay "Über die Liebe" (1918)[13] im Hinblick auf den politischen Aspekt die gleiche Begrifflichkeit wie der Roman aufweist und es dort heißt: "Die Zeit ist so, daß Blindheit vielleicht Freude und alle Seligkeit wäre, sicher aber Unrecht ist. Ich will nicht blind sein" (KdE 48).

In Weiß' späteren Romanen[14] verliert die Gestalt der Mutter auf den ersten Blick gesehen an Autonomie. Sie verstärkt jeweils durch eine Anpassung an die dominierenden Vaterfiguren und durch "Verrat" am Sohn (der *Verschwender* wird gegen seinen Willen in ein Internat geschickt, im *Augenzeugen* erfolgt eine Versöhnung der betrogenen Mutter mit dem Vater auf Kosten des ausgeschlossen bleibenden Sohnes) dessen Zweifel an der eigenen Liebesfähigkeit (Vers 142, Vf 90) und an möglichen Liebesbeziehungen. Die ersten längerfristigen Beziehungen der Söhne werden daraufhin im Bemühen um Ausgleich zu Frauen hergestellt, die mütterliche Eigenschaften repräsentieren. Der *Augenzeuge* spricht ein solches Frauenideal explizit aus und liefert auch gleich die Begründung mit:

---

[13] Ernst Weiß, "Über die Liebe, "Die Kunst des Erzählens (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982) 47-51. Sigle: KdE.

[14] Ernst Weiß, Der arme Verschwender (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982), Sigle: Vers; ders., Der Verführer (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982), Sigle: Vf; ders., Der Augenzeuge (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982), Sigle: Az.

> "Ich dachte dabei nicht an eine sehr junge, sehr lebensgierige Frau, ich widerstrebte einem "unreinen Gefäß", mochte es auch noch so glatt und zierlich sein, ich dachte an eine Frau, die etwas älter war als ich, um die ich nicht zu kämpfen, an der ich nie zu zweifeln hatte, die selbst bei Schwierigkeiten und in Konflikten unbedingt zu mir halten würde. Erst später habe ich erkannt, dieses Idealbild war nichts anderes als das - meiner Mutter" (Az 70).

So wird auch an der Ehefrau des *Verschwenders*, Vally, ihre "Fürsorglichkeit" hervorgehoben (Vers 55, 72), und der *Verführer* sieht in der Liebe der Krankenschwester Karla die "Liebe einer braven Mutter zu ihrem selbstquälerischen Sohn" (Vf 230). Liebe und Passion auf seiten der Ich-Erzähler hingegen wird mit Frauen verbunden, die so unerreichbar bleiben wie die Väter - die Söhne scheitern letztendlich an einem Konflikt mit ödipalem Charakter. Die Mutterfiguren stören durch eine übermäßige Belastung mit Verantwortlichkeit die Entwicklung der Söhne und verhindern durch Vertrauensbrüche, daß die Söhne innerhalb der Familie die Möglichkeit der Integration und Orientierung finden.

Im zwei Jahre nach dem *Gefängnisarzt* erschienenen Roman *Der arme Verschwender* stammt die Mutter des Ich-Erzählers wie im *Aristokraten* (s.o.) aus einer "großen Familie" und ist weder willens noch fähig, sich veränderten Lebensbedingungen anzupassen (Vers 13,44). Ihr äußeres Erscheinungsbild ist wiederum das der fragilen Dame: Sie wird durch Diminutiva wie "Köpfchen" charakterisiert und ihre "Feinheit" hervorgehoben (Vers 70, 102, 122). Sie hat - in überraschend hohem Alter - eine Schwangerschaft nach der anderen zu überstehen. Die biologische Mutterschaft versetzt sie dennoch nicht in die Lage, dem Ideal der Mütterlichkeit zu entsprechen. So lehnt sie in ihrer Betonung des "schwesterlichen" Verhältnisses zum Erzähler, ihrem ältesten Sohn, die Verantwortung für ihn auch entschieden ab (Vers 107, 192). Im Gegensatz zur völligen

Blindheit gegenüber den Fehlern des Vaters erkennt der Ich-Erzähler, daß sie schwach, egoistisch und "rührselig" ist (Vers 63, 281). Auch diese Mutter wehrt sich gegen eine Konfrontation mit der Realität:

> "Sie fand mich gewachsen und 'prachtvoll blühend' aussehend, dabei hatte ich in der letzten Zeit Mühe, meine Sockenhalter und Socken in die richtige Verbindung zu bringen, denn ich war derart abgemagert, daß die Halter an meinen spindeldürre Beinen nicht halten wollten" (Vers 176).

Mit geradezu penetranter Güte übersieht der Erzähler jedoch auch die meisten der mütterlichen Schwächen. Sie ist für den Sohn "einzigartig", er stellt sich vor sie und belügt den Vater, ja er spricht von seiner "armen, süßen Mutter" (Vers 14, 46, 133). Erst als Erwachsener lernt er ihr "schelmisches" Lächeln zu "hassen" (Vers 3, 13, 157) - ein Lächeln, das den Ernst der Lage des Ich-Erzählers ebenso negieren soll, wie es die leitmotivisch wiederkehrenden Aufforderungen des Vaters zum Schweigen tun (Vers 28, 67, 127).

Eine Entwicklung der Figur der Mutter ist nicht auszumachen, während der Vater eine Entwicklung zum Negativen hin durchläuft und vom verspielten Opportunisten zum Spieler und Betrüger wird (Vers 268, 276, 358). Die Schläge, die der Ich-Erzähler von den Eltern hinzunehmen hat, lassen an den biblischen Hiob denken. Bestand zu Beginn des Romans und in der Kindheit des Erzählers eine enge Bindung zwischen Mutter und Sohn, so tritt in der Adoleszenz eine Entfremdung ein, und nur noch die jüngere Schwester ist für die Mutter "mein Kind" (Vers 101).

Der zwei Jahre später erschienene Roman *Der Verführer* gehört wiederum zum Genre der fiktionalen Lebensbeschreibung eines Ich-Erzählers. Dieser übernimmt nach dem Tod des bewunderten Vaters dessen leichtlebige Verführerrolle, bleibt jedoch zwischen

dionysischer Sinnlichkeit und analytischem Verstand gefangen. Wie *Demian* beendet der Beginn des Ersten Weltkrieges das Ringen des Protagonisten um seine Identität und bietet ihm die Mölichkeit der Integration in einer höheren Totalität. Ebenfalls dem *Demian* entsprechend bleibt dies mit einer elitären Haltung verbunden. Der Protagonist will, über die "Masse" erhoben, "das kalt und überlegen erleben, was sie in Dienst und Phrasendunst sklavisch erlebten" (Vf 412). Hier tritt die Mutterfigur rasch zugunsten der im Bewußtsein des Erzählers dominanteren Vaterfigur zurück[15]. Die Dominanz des Vaters bleibt bestehen, ist jedoch nicht an dessen physische Präsenz gebunden und bleibt nach seinem Tod unverändert erhalten, während die Auseinandersetzung des Erzählers im Handlungsverlauf mit der Mutter erfolgt. Auch diese Mutter wird als ungewöhnlich "schön" beschrieben; sie ist groß, schlank und dunkelhaarig (Vf 7f). Als ehemalige Lehrerin bleibt sie eine eher strenge Erscheinung, und erst der Vater hat in ihr das Bewußtsein ihrer Schönheit geweckt (Vf 120), wie sich die Beziehung zwischen den Eltern auch als eine ausgesprochen erotische darstellt und diesbezüglich von den Elternpaaren der anderen Romane unterscheidet. Die sexuell gefärbte Eifersucht des Sohnes richtet sich dabei vor allem auf den Vater als Liebesobjekt, wird also der Freudschen Konzeption der ödipalen Problematik entgegengesetzt:

> "Ich wußte wohl, daß es ziemlich schmerzhaft war, auf den schmalen Kanten der nebeneinanderstehenden Betten zu schlafen. Denn das war mein mir von beiden angewiesener Platz. Aber was tat ich nicht alles, um ihm nahe zu sein! [...] Und er, in seiner großen Güte, gab mir sogar ein Kopfkissen [...] und belohnte mich durch einen seiner seltenen, rauhen und festen Küsse dafür, daß ich mich in meiner liebenden Grausamkeit zwischen ihn und sie gedrängt hatte" (Vf 10).

---

[15] Zur Bedeutung des Vaters bei Ernst Weiß vgl. Längle 1981 sowie Beate Kempf, Untersuchungen zu "Georg Letham - Arzt und Mörder", masch.script. (Frankfurt 1989), 39-60, 69-74.

Die Konkurrenz zwischen Mutter und Sohn um den Vater wird vom Ich-Erzähler als eine auch der Mutter bewußte geschildert, wobei die übersteigerten Formulierungen den Leser bereits an der Zuverlässigkeit dieses Erzählers zweifeln lassen müssen.

> "Mit immer stärkerer, aber nur noch stillerer Liebe wollte ich bei meinem Vater sein. Sein Trabant zu sein, war mein Traum. Er aber ahnte nichts davon, und meine Mutter sagte mir damals mit einer Art Triumph, ich müsse als großer Junge endlich lernen, mit mir selber fertig zu werden" (Vf 18).

Das Adjektiv "schön" wird in diesem Text erheblich öfter als im Zusammenhang mit der Mutter, wo es zunächst und in konventioneller Weise verwendet wird, auf den Vater bezogen gebraucht, besonders wenn es um die Beschreibung von dessen Gesicht und Händen geht, wo das Attribut "schön" eine präzise Beschreibung ersetzen muß. Dem entspricht die Eitelkeit des Vaters und seine Liebe zu auffallenden Ringen - ein Zug, der die Verbindung zwischen dem Vater und der später vom Protagonisten hoffnungslos geliebten Alexandra von W. implizit herstellt (Vf 27, 36, 73). Die Zerstörung der körperlichen Schönheit durch die Pocken soll in der Folge die Selbstaufgabe des Vaters begründen (Vf 68, 70).

Die Mutter stellt die herbere Kontrastfigur zu diesem leichtlebigen Vater dar, woraus sich die widersprüchlichen Lebensprinzipien des Protagonisten ableiten lassen. Seine "Philosophie" "machte sich über den Liebhaber lustig, und der Liebhaber [...] vergalt es mit gleicher Münze" (Vf 180).

Das Prinzip der Ordnung, der Suche nach einem "Weg" (Vf 169) wird einem gleichsam vulgärdionysischen entgegengesetzt: "Ich hatte mein Leben während der letzten sieben Jahre auf Menschen, Wissen und Genuß gestellt" (Vf 405). Allerdings erreicht das eklektische Denken des Protagonisten keine über die Funktion eines leitmotivischen Auftauchens hinausgehende Bedeutung.

In den Reflexionen des Erzählers wird zunächst die Art der Liebe zum Vater mit der Idealisierung der unerreichbaren Frau verknüpft, letztere also mit einer nicht geleisteten Lösung von der Identifikationsfigur des Vaters explizit verbunden:

> "Ich versuchte, mir die drei unermeßlichen Menschen [Vater, A. v. W., O.][16] vorzustellen. Vergebens! Ihre Züge gingen ineinander über [...]" (Vf 199).

> "[...] ich hätte sie vielleicht so geliebt wie eine Karla, wenn auch sicherlich nicht wie die unvergeßliche A.v.W. oder wie meinen Vater" (Vf 300).

Im letzten Viertel des Romans jedoch verändert sich die Konstellation in der Vorstellungswelt des Protagonisten zu einer Verbindung zwischen Alexandra und der Mutter. Diese Verbindung äußert sich in Vergleichen, die der Ich-Erzähler anstellt. So wird beispielsweise die Lage der Mutter auf einer Gefängnispritsche mit derjenigen der behinderten Alexandra auf ihrem Balkonsitz verglichen (Vf 342). Beide Frauen weisen in Krisensituationen die Hilfe des Protagonisten in ähnlicher Weise vehement zurück (Vf 344) und bleiben doch auf sie angewiesen, wobei er für den Fall der Mutter letztendlich eine größere Dringlichkeit konstatiert. Ein männliches Subjektes agiert hier also mit dem expliziten Ziel, (mütterliche) Weiblichkeit aus dem Raum der Öffentlichkeit zu entfernen und in den häuslichen Bereich zu verweisen, dem sie ihrer "Natur" und "Bestimmung" nach zuzuordnen ist:

> "Ich mußte sie zurückbringen, zu sich, zu *ihrer* innersten Natur und Bestimmung. Das konnte niemand tun, glaubte ich, außer mir" (Vf 348).

---

[16] Bei "O." und "Karla" handelt es sich um ein und dieselbe Figur - der Protagonist charakterisiert sich selbst nicht nur expressis verbis als dem Eros der Distanz verhaftet, sondern die Erzählstrategie verstärkt diesen Zug, indem der Erzähler Karla, solange sie noch die unbekannte schöne "O." ist, in eine Reihe mit Alexandra von W. und dem Vater stellt, dies nach erfolgter Desillusionierung durch die physische Annäherung jedoch zurücknimmt und dabei Karlas gewöhnlichen Rufnamen gebraucht. Vgl. Vf 300.

Diese Verbindung und die entstandene Konkurrenz der beiden Figuren um das Engagement des Erzählers gewinnt so neue Bedeutsamkeit auch für sein erotisches Erleben. Die Ablösung kann auch hier nicht vollzogen werden, wenn auch die Verantwortung der praktischen Versorgung vom "Verführer" an seine Schwester delegiert wird. Auch in diesem Roman wird dem Protagonisten von der Mutterfigur die Verantwortung eines Vaters zugeschoben:

> "Von mir sagte sie [...], ich solle ihr treu bleiben, ich müsse ihrem 'Kinde', nämlich dem kommenden, 'genau' wie ein Vater sein" (Vf 75).

Vor dem Tod des Vaters war die Rolle des Sohnes aus der Perspektive des letzteren mit dem Satz "Er war mein Vater und zugleich mein älterer Bruder" (Vf 40) charakterisiert worden. Die Mutter übernimmt diese Perspektive und drängt, er möge den Vater hinsichtlich einer notwendigen Impfung beeinflussen: "'Kannst du ihn nicht beeinflussen?' drängte sie. 'Ihr seid doch wie Brüder'" (Vf 41). Dem Sohn wird zwar die Verantwortung, jedoch nicht der Einfluß zugestanden - der Vater stirbt mangels dieser Impfung an den seine bewunderte Schönheit zerstörenden Pocken, ohne seine Lebenshaltung revidieren zu müssen. Diesmal ist es die Mutter, die - beginnend mit dem Tod des Vaters - eine deutliche äußerliche Entwicklung durchmacht. Der Erzähler kommentiert:

> "[...] sie nahm dies [die Fürsorge des Sohnes] alles an. Ich beherrschte mich, wenn ich fühlte, daß sie in ihrem damals noch echten Schmerz nicht genug Größe hatte" (Vf 75).

Mit diesem Kommentar hat der Erzähler bereits die Position der Figur der Mutter im weiteren Handlungsgeschehen bestimmt und den Blickwinkel vorgegeben, aus dem er sie betrachtet wissen will. Dies wird besonders interessant, da an dieser Figur bzw. der Kritik an ihr die hinter dem Text stehende politische Haltung deutlich wird.[17]

Es könnte an dieser Stelle wie für den *Gefängnisarzt*, eine über die Figur im Zusamenhang des Romans hinausgehende Deutung überlegt werden. Die Arbeit im sozialen Bereich führt diese Mutterfigur zum sozialistischen Engagement, das die bereits beschriebenen pseudo-philosophischen Bemühungen des Sohnes kontrastiert. Die Mutter verliert die zuvor für sie charakteristische Ironie und entwickelt sich zur Parteirhetorikerin[18] (Vf 246, 293). Ihr Engagement führt schließlich zur Haft, aus der der Sohn sie befreien muß, während ihr von der Partei keinerlei Hilfe zuteil wird. In der Zeit vor dem (Ersten) Weltkrieg vollzieht sie dann mühelos den Wechsel zu einer völkisch-nationalistischen Einstellung (Vf 410), während der Sohn in seinem solipsistischen Individualismus konsistent bleibt. Man denke hier auch an den Gegensatz der politischen Verhaltensweisen des Ich-Erzählers und Angelikas im *Augenzeugen*: Während seine um einiges ältere Partnerin der massenpsychologischen Versuchung sofort erliegt, reflektiert der Protagonist die Gefahr und ist imstande, Distanz zu wahren. Man kann die Darstellung der Mutterfigur im *Verführer* als Kritik am rechten Flügel der SPD vor dem Ersten Weltkrieg und gegen Ende der Weimarer Republik sehen (vgl Haas 241), daß diese Rolle jedoch einer Frauenfigur zugewiesen wird, reflektiert zudem die bereits 'ergänzungstheoretische' These (z.B. Georg Simmels), daß die spezifisch weiblichen Qualitäten nicht auf der höchsten Ebene objektivierter Kultur, nämlich der politischen Öffentlichkeit, zu institutionalisieren sind. Die Signifikanz des Motivs wird bestätigt durch seine Wiederholung im *Augenzeugen*. Dort wird die ältliche Haushälterin Angelika ein leichtes Opfer nationalistischer Demagogie (Az

---

[17] Der Roman entstand bereits im Exil und erschien erstmals 1938 im Humanitas Verlag, Zürich.

[18] Man denke hier dran, daß die Mitgliedschaft in politischen Parteien für Frauen in Deutschland bereits vor dem Weltkrieg, 1908, legalisiert wurde, also ein Schritt in die Sphäre der Öffentlichkeit und damit ein Konflikt mit traditioneller Ideologie vorbereitet war.

150; 154), während wiederum der Ich-Erzähler mit wissenschaftlicher Kühle die eigenen emotionalen Reaktionen zu reflektieren imstande bleibt. Bezeichnenderweise wird das Phänomen demagogischer Wirkung nicht nur als "Unterseele", sondern auch als "schwarzer, heißer Ort der *Mütter*" bezeichnet (Az 150, Hervorhebung B.R.), somit Weiblichkeit wieder als integrativen Bestandteil bewußt-loser und rationaler Reflexion fernstehender Reaktion setzend und dem Bereich des Bedrohlichen zuordnend. Besonders betont wird im *Verführer* der Mangel an Authentizität des sozialen Engagements, den der Sohn der Mutter vorwirft (auch dieses Verweisen der Mutterfigur in den Bereich sozialer und charitativer Aufgaben entspricht, siehe oben, einer Zuordnung von Weiblichkeit und insbesondere Mütterlichkeit zur nicht-öffentlichen häuslichen Sphäre der Lebenswelt)[19]: "Du willst etwas für die Letzten tun? [...] Gut, dann versuche nicht die Erste zu sein unter diesen Letzten" (Vf 345). Er selbst hält am Ideal des autonomen Subjekts fest:

> "Das Individuum war mehr denn je mein Idol. Die Natur des Menschen war Gipfel oder Abgrund, ich mußte versuchen, sie trigonometrisch zu messen" (Vf 411).

Zwar gelingt es dem Protagonisten auf diese Weise nicht, zu einer sozialen Identität zu finden, doch er "transcends the puzzling riddles of imaginary desire, and establishes himself as independent, as a wielder of the universe of symbols", wie es Nye für das

---

[19] Die in den zwanziger Jahren propagierten Thesen einer Affinität der Frau zum Staat durch die Betonung des weiblichen Bezugs zum 'Ganzen' und 'Gemeinwohl' bezogen gerade den Begriff der Mütterlichkeit wieder in die Diskussion ein - in der Tradition eines Konzeptes abstrakter, 'geistiger' Mütterlichkeit' als Korrektiv politischer Kultur (als wichtigstes Organ ist die Zeitschrift Die Frau zu nennen). Diese Diskussion lief parallel zu einer zunehmend organisationsfeindlichen, anti-rationalistischen Debatte in den Sozialwissenschaften, in deren Verlauf der Spielraum von Weiblichkeit keineswegs auf die Sphäre der politischen Öffentlichkeit gedacht war. (Siehe dazu Irene Stoehr, "Staatsfeminismus und Lebensform: Frauenpolitik im Generationskonflikt der Weimarer Republik ,"Rationale Beziehungen? Geschlechterverhältnisse im Rationalisierungsprozeß, Hgg. Dagmar Reese et al., edition suhrkamp 1802 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993) 105-141; sowie Friedrich Lenger, Werner Sombart (München: Beck, 1994) besonders zur "natürlichen Bestimung" der Frau als Hausfrau und zum "femininen"und "irrationalen" Charakter der "Masse", S.76, 297). Weiß' Darstellung reflektiert beide ideengeschichtlichen Phänomene seiner Zeit, ohne daß hier von einem Text gesprochen werden soll, der direkt Position bezöge.

(maskuline) kindliche Subjekt beschreibt (Nye 138). Die Mutter in Weiß' Text, mit ihrer "inscription of biological processes of which she is not the master" (Nye 143), erfüllt trotz mannigfaltiger sprachlicher Äußerungen eben nicht den Anspruch des Protagonisten, die Sprache und die symbolische Ordnung zu meistern. Berichtet der Erzähler im ersten Viertel des Romans noch eine emotionale Entwicklung der Mutter nach dem Tod des Vaters und dem Leiden an dessen Untreue, so beschränken sich die im weiteren Verlauf vom Erzähler berichteten Selbstäußerungen der Mutter auf theoretisierende Reden und gar Schriften. Die Entwicklung der Figur scheint willkürlich und abrupt, was weniger auf eine bewußte Gestaltung zurückzuführen sein scheint als vielmehr auf eine Beschränkung der Figur als Funktionsträgerin, was sie letztendlich unlebendig wirken läßt und damit auch das Erfüllen ihrer Funktion in Frage stellt.

Dasselbe gilt für die Mutter des *Augenzeugen*. Auch sie wird hauptsächlich durch die Erzählerrede charakterisiert, die keinen Einblick in die Figur erlaubt. Die Perspektive des die Mutter idealisierenden Ich-Erzählers wird nur durch die Äußerung des Vaters, der seine erste Frau drastisch als "bigotte Bißgurne" (Az 70) bezeichnet, in Frage gestellt, wobei diese Äußerung im Textzusammenhang auch - ohne Zutun des Erzählers - den Vater selbst durch die direkte Rede entlarven soll. Diese Mutterfigur ist wie diejenige im *Aristokraten* zehn Jahre zuvor nach dem Muster der *femme fragile* der Jahrhundertwende gestaltet. Sie ist zart und hustet viel (Az 7), weist also bereits zu Beginn die Anzeichen der klassischen Krankheit der *femme fragile* auf (Thomalla 25), zeigt weiterhin die für diesen Typus weiblicher Figurendarstellung charakteristische (Thomalla 27) Haarfülle (Az 12) und in einem kindlichen Gesicht große, "schwarzkirschenfarbige" Augen:

> "Ein besonderer Spiegel ihrer [der *femme fragile*] dekadenten Zerbrechlichkeit sind auch ihre Augen, die in dem bleichen, feinen Gesicht übergroß und faszinierend schön erscheinen" (Thomalla 27).

Auf diese Augen der Mutter wird im Text mehrfach hingewiesen (Az 21, 121) - sie stellen allerdings auch ein Merkmal dar, das Weiß für die Figur des Dienstmädchens Vally im *Verschwender* (Vers 47, 59) bereits in ganz anderer Bedeutung verwendet hatte[20]. Durch ständiges Kränkeln gereizt und mißlaunig, entwickelt die Mutter Mißtrauen, Geiz und Egoismus (Az 23, 28, 34). Nach einem Kuraufenthalt kehrt sie abrupt gewandelt zurück. Nicht nur ist sie "dicker" und "lederartig gebräunt" (Az 42), sondern auch hart gegenüber dem Sohn, auf dessen Kosten sie sich mit dem Vater trotz dessen vorangegangener Untreue versöhnt (Az 48).[21] Dennoch bezeichnet der Sohn sie weiterhin als "arme Frau" (Az 58); die unerschütterliche Bereitschaft des Helden zum Verzeihen elterlichen Fehlverhaltens erinnert an entsprechende Verhaltensmuster im *Verschwender* (Vers 133) und *Verführer* (Vf 78). Auch die Mutter im *Augenzeugen* erweist sich als nicht nur instabil und unzuverlässig, sondern sie verrät den Sohn mit dem Ziel, ihre Lebenslüge und damit ihre Ehe weiterführen zu können. Die Eltern sind wiederum als Gegensatzpaar konstruiert, bei dem wieder der Mann der vitalere, weltzugewandtere und auch sexuell aktivere Teil ist :

> "Meine Mutter nahm seine Küsse geduldig entgegen. Nachher aber sah ich, wie sie sich den Mund mit einem ihrer kleinen Batisttatschentücher abtrocknete, wobei sie einen besonders starken Hustenreiz nur mit Mühe überwand" (Az 23).

---

[20] Die Figur der Vally entspricht dem Typus des vom Protagonisten sexuell begehrten, verführerisch sinnlichen Dienstmädchens, das gleichzeitig die Sehnsucht nach mütterlicher Fürsorglichkeit zu befriedigen vermag (Vs 50, 72). Dieses Faktum ist bezeichnend für den begrenzten Fundus an Mitteln der optischen Gestaltung, die Weiß bei seinen weiblichen Figuren einsetzte.

[21] Auch die Untreue der Vaterfigur kehrt immer wieder; vgl. die Ausführungen zum *Verführer*.

Daraus ergibt sich für die Kindheit ein enges Verhältnis zwischen Mutter und Sohn. Der Erzähler spricht von einem Gefühl der "Einheit" (Az 21), wie es ja für den *Verschwender* in gleicher Weise zu konstatieren war. Im Freudschen Sinne müßte man von einer Ambivalenzlosigkeit zwischen Mutter und Sohn sprechen.[22]

Dieses Verhältnis bleibt vom Sohn aus bestehen: Trotz Vertrauensbruch und finanzieller Ausbeutung durch die Eltern liebt er die Mutter "um so mehr", ist sie für ihn "stets gegenwärtig" und nach ihrem Tod gar "heilig" (Az 58, 67, 192). Auch dies entspricht der Konstellation im *Verschwender*, dem - für den Leser überraschend - andere Frauen neben der Mutter verblassen, "weil sie nicht so wie sie" sind (Vers 14). Die Idealfrau des *Augenzeugen* wird denn auch wieder kompensierend als mütterlich gedacht. Und die anschließenden Ausführungen des Erzählers verraten psychoanalytisch geschultes Bewußtsein:

> "Nur wollte ich nicht ihr Sohn sein, [...] sondern ich wollte die Rolle meines Vaters spielen, mit dem sie jetzt durch dick und dünn zusammenging." (ibid.)

In der Familienkonstellation ergibt das eine Isolierung des Sohnes, der in diesem letzten Roman des Autors jedoch nicht wie der *Verschwender* an der Familie zugrunde geht, sondern andere Bindungen aufbauen kann. Es wiederholt sich hier das Motiv der Liebe zu einer unerreichbaren Frau, jedoch diesmal mit der Figur der Mutter verbunden. Auch Victoria wird vom Erzähler trotz oder gerade wegen ihrer Kälte ihm gegenüber "um so mehr geliebt" (Az 136f). Durch die Liebe zu ihr ist der Protagonist jedoch auch in der Lage, nicht mehr nach der "Reinheit" der Frau zu fragen, während sich bis zu diesem Zeitpunkt die

---

[22] "Die Ambivalenzlosigkeit des Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn steht in Freuds Theorie für die Abwesenheit eines vollzogenen und befriedigenden Geschlechtsverkehrs." (Renate Schlesier, Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie (Frankfurt (Main): Europäische Verlagsanstalt, 1981) 120.)

Metapher der sexuell reizvollen und erreichbaren Frau als "unreines Gefäß" leitmotivisch durch den Text zieht (Az 43, 70, 91). Auch wenn die Verbindung zu Victoria letztendlich an den Lebensbedingungen im Dritten Reich und im Exil[23] scheitern wird beziehungsweise dem Heroismus des Protagonisten geopfert wird, hat sie zunächst für letzteren durchaus Erkenntniswert.

Während in den späten Romanen Weiß' die Vaterfiguren Minderwertigkeitsgefühle der Söhne gegenüber einem "Über-Ich von außerordentlicher Härte" (Längle 137) bewirken und keine Orientierungshilfe geben, besteht bei den Söhnen den unzuverlässigen Müttern gegenüber ein Gefühl der Überlegenheit. Der *Verschwender* schützt die Mutter vor der Entdeckung einer Notlüge, der *Verführer* muß sie vor politischer Haft bewahren, der *Augenzeuge* will sich ihr zuliebe nach einem schweren Unfall zusammennehmen und "Spartaner" sein, und der *Aristokrat* schließlich kann sie nicht lieben. Hinzuweisen wäre hier auf die sozialhistorische Tatsache einer gerade im wohlhabenden Bürgertum bestehenden Distanz zwischen Müttern und Kindern. Die im literarischen wie theoretisierenden Text geführte Klage der 'mangelnden Mütterlichkeit' ist auch vor dem soziohistorischen Hintergrund der Erziehung junger Mädchen zur Ablehnung "unschöner körperlicher Funktionen" zu sehen.[24] In der Vorstellungswelt des heranwachsenden Kindes stehen sich die "reine" elterliche Liebe und die als schmutzig empfundene Sexualität gegenüber - man denke an die "unreinen Gefäße" im *Augenzeugen* oder die Schilderungen von zeittypischen ersten sexuellen Erfahrungen mit Dienstmädchen, wie sie im

---

[23] Die Reflexion der Entstehungsbedingungen im Text und damit das Einbeziehen politischer Faktoren wird im Weißschen Werk hier erstmals so deutlich verarbeitet.

[24] vgl. Regina Schulte, Sperrbezirke: Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt (Frankfurt (Main): Syndikat, 1979) 130.

Verschwender und noch deutlicher in der *Galeere* geschildert worden sind. Weiß' Mutterfiguren sind, generell gesprochen, nicht als eigene Charaktere interessant, sondern erfüllen eine Katalysatorfunktion für die Entwicklung der Söhne und Helden. Diese huldigen dem Ideal eines autonomen Ich, ohne es selbst erreichen zu können. Die entscheidende Bedeutung wird dabei nicht der Mutter, sondern (der Freudschen Konzeption entsprechend) dem Vater zugesprochen[25]:

> "Gemäß der überragenden Rolle, die Freud dem Vater als dem Oberhaupt der patriarchalischen Familie beimißt, entsteht das Über-Ich bzw das Ich-Ideal durch die 'Identifizierung mit dem Vatervorbild'" (Längle 136).

Das Über-Ich als internalisiertes Aufsichtsorgan[26] verhindert in der von Weiß dargestellten Ausprägung das Erreichen einer Identität im psychosozialen Sinne Eriksons:

> "Der Begriff 'Identität' drückt insofern eine wechselseitige Beziehung aus, als er sowohl ein dauerndes inneres Sich-Selbst-Gleichsein wie ein dauerndes Teilhaben an bestimmten gruppenspezifischen Charakterzügen umfaßt".[27]

> "Psychoanalytisch gesprochen ist eine allmählich sich anreichernde Ich-Identität das einzige Bollwerk gegen die Anarchie der Triebe wie gegen die Autokratie des Gewissens" (Erikson 112).

Eben dieses Bollwerk sind die Weißschen Helden unfähig zu errichten. Wenn auch Weiß selbst nicht als Freud-Schüler gelten kann[28], so sind doch die Freudschen

---

[25] Das Über-Ich tritt als Träger des Ich-Ideals auf. Die Identifikationen des Über-Ichs sind z.T. als Folge des Objekt-Verlusts anzusehen, stehen also in Zusammenhang mit dem Ödipus-Komplex und sind als "Ersatz und Erbe der ödipalen Objektbeziehungen"zu sehen. (Charles Brenner, Grundzüge der Psychoanalyse (Franfurt (Main): Fischer, 1976) 112.

[26] vgl. E. Turiell, "A Historical Analysis of the Freudian Concept of the Superego,"Psychoanalytical Review 54 (1967): 118 - 140.

[27] Erik H. Erikson, Identität und Lebenszyklus (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1966) 124.

[28] vgl. Thomas Delfmann, Ernst Weiß: Existenzialistisches Heldentum und Mythos des Unabwendbaren,

Grundannahmen über die Struktur der Persönlichkeit von ihm nicht nur rezipiert, sondern auch literarisch transformiert worden.

Bevor der Abschnitt über die 'unzuverlässigen Mütter' bei Weiß abgeschlossen wird, sei noch kurz auf die Mutterfiguren aus der Generation der Ich-Erzähler verwiesen, die als ihren Kindern gegenüber so liebevoll wie verantwortungsbewußt erscheinen, da sie nicht mehr im Zusammenhang der Erklärung von Entwicklungsprozessen eines Individuums stehen. Vally im *Verschwender* zieht ihren Sohn nach der Trennung vom Titelhelden allein auf und versteht sich mit ihm "ohne Worte" (Vs 231). Victoria im *Augenzeugen* füllt ihre Mutterrolle ohne Schwierigkeiten aus, und besonders Flossie, die Ehefrau des *Gefängnisarztes*, weist immer wieder auf die Verantwortung ihres Mannes Konrad seinem Kind gegenüber hin. Die "blonde, kerngesunde" Flossie[29] nimmt das Schicksal ihrer Familie sehr entschieden in ihre "schönen Hände" (Ga 189, 201):

> "Ich verstehe alles viel besser als du. Du kannst studieren und spekulieren, aber ich bin praktisch. Ich nehme glatt alle Verantwortung auf mich" (Ga 203).

Konrads Anrede "liebes Kind" weist sie voller Zorn zurück und läßt sich in der folgenden Diskussion von ihm den Mund keinesfalls verbieten:

> "Was, schweig? So etwas hört deine Frau zum ersten - und hoffentlich zum letztenmal von ihrem Mann! Will ich sehr hoffen! Verstehst du?" (Ga 197).

Münsterische Beiträge zur deutschen und nordischen Philologie 7 (Münster: Kleinheinrich, 1989) 9, Längle 135-138, Haas 5.

[29] Flossie erscheint zunächst als Walkürentyp mit "mächtigen Körper" (Ga 157, 197), wird jedoch vom Erzähler bei Bedarf zu einem eher fragilen Wesen umgestaltet, wobei dann plötzlich von einem "Gesichtchen" (199) und "Stimmchen" (201) die Rede ist.

Der von ihr geplante Ausweg aus der durch die kriminellen Verstrickungen des Bruders des Gefängnisarztes verursachten Krise hat wieder mit Kindern zu tun: gemeinsame Arbeit in einem Kinderheim (Ga 195). Ihre in Wortkaskaden herausgesprudelte Argumentation stellt die "kluge" Welt der Frauen (Ga 347) der sinnlos-brutalen männlichen Welt kontrastierend gegenüber:

> "Ja, Menschen abknallen, das kann man allein, das macht keine Schwielen. Im Kriege habt ihr es ja gelernt" (Ga 198).

Dennoch bleibt sie einem traditionellen Konzept von Männlichkeit verhaftet: Männer müssen ihrer Ansicht nach hassen können, und Männern will sie das Richten überlassen (Ga 201, 195). Als gleichberechtigt neben diesen Tugenden stehend beansprucht sie jedoch Anerkennung ihrer häuslichen Arbeit (Ga 198) - und vor allem erste Autorität, wenn es um die Belange ihrer Familie geht. Aber der Erzähler beschränkt ihren Emanzipationsanspruch auf die häusliche Sphäre und läßt Flossie mit einem drastischen Beispiel ihrer apolitischen Haltung aufwarten:

> "Was sind mir gar erst die Juden der ganzen Welt? Mich interessiert nur mein Haus und meine Kinder, und du" (Ga 348).

Ob man daher mit Wolfgang Wendler von einem Emanzipationsbeispiel sprechen kann (Wendler 11), erscheint fraglich, auch wenn zunächst (mütterliche) Weiblichkeit als Korrektiv für die männliche politische Aktion propagiert wird. Flossie vermeidet jedoch, was Weiß' Zeitgenossin Alics Rühle-Gerstel als weibliches Dilemma so formulierte:

> " [...] und nimmt sie die Frauenrolle auf sich, so bleibt sie sozial im Privaten stecken. Lehnt sie die Frauenrolle ab, so gerät sie zwar sozial ins Öffentliche, verliert aber ihre Gesellschaftsbasis, gerät auf geschlechterfremden Boden, wird damit notwendig unsicher und 'unweiblich', und gleichzeitig abhängig von denen, die in der Öffentlichkeit zu Hause sind, den Männern."[30]

[30] Alice Rühle- Gerstel, Die Frau und der Kapitalismus, zit. n. Renny Harrigan, "Die emanzipierte Frau

Mit der Figur der Flossie erscheint jedoch der Typ einer so kämpferischen wie rationalen und verantwortungsbewußten Mutterfigur im Weißschen Werk. Sie wird durch die direkte Figurenrede charakterisiert, erfährt eine bewußte Wandlung und kann zum Schluß eine humane Handlungsweise gegen die eigenen überkommenen Vorurteile reaktionärer Machart[31] setzen. Ihre Funktion als eine der Haupt- und handlungstragenden Figuren ist eine völlig andere als der unzuverlässigen Mütter der späten Romane des Autors. Sie reflektiert eine weitere Diskussion, die vor und während der Entstehungszeit des Textes publizistisch geführt wurde. Es ging dabei um das Ideal der Kameradschaft, das in der Weimarer Republik verstärkt diskutiert wurde (Stoehr 125). Weiß verbindet es im *Gefängnisarzt* mit dem Ideal mütterlicher Ethik der Fürsorge und präsentiert es in zeittypischer Weise als Äußerung eines neuen Selbstbewußtseins ohne politischen Inhalt. Daß es sich dabei *nicht* um eine grundsätzlich höhere Gewichtung mütterlicher Präsenz handelt, macht der Untertitel des Romans, *Die Vaterlosen* (Hervorhebung B.R.) deutlich.

Es sind bisher hauptsächlich Weiß' Romane diskutiert werden - es soll nun an dieser Stelle vergleichend auf die Texte Wassermanns und Keyserlings eingegangen werden. In den zuletzt diskutierten Romanen (Weiß') sahen wir den Schwerpunkt sich verschieben: Die Mutterfiguren erfahren eine Demythisierung und gleichzeitig eine Funktionalisierung, was die narrativen Strategien betrifft. Durch die Wahl eines Ich-Erzählers wird die Perspektive

---

im deutschen Roman der Weimarer Republik, "Stereotyp und Vorurteil in der Literatur: Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts, Hgg. James Elliott et al. (Göttingen, Vandenhoeck, 1978) 66. Ebendiese Problematik deutete wie oben diskutiert schon die Gestaltung der Mutterfigur im *Verführer* an, die durch ihre politische Betätigung zum einen den häuslichen Bereich verläßt und somit ihre Unzuverlässigkeit als Mutter verstärkt, zum anderen aber nicht in der Lage ist, adäquat in der "männlichen"Welt der Politik zu agieren. Der *Verführer* reflektiert ironisch das Ideal der Mütterlichkeit, als er einen von ebendiesem Gedankengut geprägten Artikel über seine Mutter verfaßt, der sie als im Grunde zu "Haus und Hof" gehörig "zu Tode lobt" (Vf 356).

[31] So gibt sie zunächst ihrem Haß gegen "Polen und Kommunisten" ungehemmt Ausdruck (Ga 190), spricht von "Proletenblut" (195) und äußert sozialdarwinistischerweise: "Der Teufel soll die Weichlinge holen!" (192).

auf diese Figuren von vornherein als subjektiv präsentiert. Bei Wassermann wird sich zeigen, daß er die männlichen Protagonisten als depraviert zeichnet, wenn es um die Erfahrung mütterlicher Zuwendung geht, während immer wieder die Partnerinnen eben dieser Protagonisten mit sehr präsenten (und selbstzentrierten) Müttern zu kämpfen haben. Hier wird die Verbindung zu Keyserling möglich, in dessen Texten ebenfalls mehrfach Töchter unzuverlässiger Mütter ihre psychosoziale Identität erfolgreicher suchen und finden, als es den männlichen Protagonisten zugestanden wird.

Es wird im 19. Jahrhundert das Motiv der unzulänglichen, unzuverlässigen oder nur als "Schatten" auftauchenden Mutter sowohl für den literarischen Text wie auch für die autobiographische Selbstdeutung instrumentalisiert. Dem ideologischen Projekt entsprechend wird der Mutter damit die Funktion zugewiesen, als "sole agent and inculcator of sentiment" (Gelpi 62) zu agieren, dessen Absenz die emotionale Depravation bedingt. Genau dies ist der Punkt, an dem der literarische Typus der unzuverlässigen Mutter versagt, was den narrativen Prozeß des Textes in Gang setzt, wie die Betrachtung von Ernst Weiß' Spätwerk zeigt. Die im folgenden zu betrachtenden Romane sind wie Weiß' späte Romane größtenteils dem Genre des psychologischen Romans zuzurechnen, der sich seit dem 19. Jahrhundert größter Beliebtheit erfreute (Gay 172). Die genannten Romane Weiß' sind dieser Tradition ebenso zuzuordnen wie Wassermanns hier behandelte "Wendekreis"-Trilogie. Keyserlings Romane nehmen demgegenüber eine Sonderstellung ein, lassen sich aber dennoch in unserem Zusammenhang einbeziehen, wie im Verlauf ihrer Analyse zu zeigen sein wird. Das gleiche Muster, das sich in Weiß' Texten dank der beschränkten Figurenanzahl gut herausarbeiten läßt, findet sich auch bei Wassermann und

Keyserling - den unterschiedlichen Nuancen und Erzählstrategien wird unsere besondere Aufmerksamkeit zu gelten haben.

Zunächst soll es hier um die späte Romantrilogie Jakob Wassermanns gehen, deren Entstehungszeit (1928 - 1934) etwa parallel zu den bisher behandelten Texten liegt. Von der Figur der Sophia, Mutter des Protagonisten Etzel Andergast, war bereits im vorangegangenen Abschnitt die Rede: Sie stellt ein Beispiel dafür dar, wie sich die Grenzen zwischen den Mutter"typen" verwischen und wie insbesondere der Aspekt des *mythmaking* auch einen Platz im psychologischen Realismus findet. Im ersten Roman der Trilogie wird der junge Etzel als mutterlos aufgewachsen eingeführt. Erst anläßlich seines Verschwindens kehrt Sophia in die Stadt zurück und wird auch in Rückblenden ihre besondere Art der Mütterlichkeit dargestellt. Es folgen retrospektive Überlegungen aus der Perspektive Sophias, die ihre Motivation und Handlungsweise reflektierend erinnert:

> "Sie war niemals das gewesen, was man eine leidenschaftliche Mutter nennt, d.h. sie hatte ihre Liebe nie zur Schau getragen [...].
>
> "[sie hatte] es sorgsam vermieden, ihn [Etzel] mit jener selbstischen Zärtlichkeit zu belasten, die ihn zu früh in die wirrselige Welt der Gefühle verstrickt hätte" (EA 442).

Trotz physischer Abwesenheit, die in diesem Falle nicht in der Unzuverlässigkeit, sondern der vom Vater verfügten Verbannung der Frau nach der Aufdeckung eines Ehebruchs begründet ist, wird der Mutter eine nicht präzise definierbare Macht zugesprochen und gleichzeitig der Mythos der "feminine soul" [32] einer Mutter weitergeschrieben:

---

[32] Marilyn Massey, The Feminine Soul: The Fate of an Ideal (Boston: Beacon Press, 1985).

> "Vielleicht hatte Herr von Andergast nur auf seine Weise (aber was war das für eine Weise, eine blutlose instinktlose verstandeskalte) zu vollenden versucht, was sie aus der Fülle einer reicheren Natur heraus begonnen" (ibid.).

Dies sind nun Überlegungen der Erzählerstimme, die als wertende Instanz etabliert worden ist. Der Erzähler konstatiert sogar eine "geheimnisvolle Abhängigkeit" des Staatsanwalts Wolf von Andergast von der abwesenden Frau (ibid.). So erscheint die Hauptfigur Etzel zwar von der durch die Abwesenheit der Mutter bedingten "blutlosen verstandeskalten" Atmosphäre im Haus des Vaters gezeichnet, doch der Charme des "erleuchteten Zwergs" wird vom Erzähler dem Einfluß der Mutter zugeschrieben. Etzel, wenn er in der dramatischen Schlußszene nicht bittet, sondern anordnet: "Man soll meine Mutter holen" (FM 577), fragt nach dieser mütterlichen Präsenz. Wassermann greift diesen Strang im Folgeromen *Etzel Andergast* wieder auf, wie bereits angesprochen. Der Erzähler setzt in diesem Roman die Geschichte Etzel Andergasts fort und bereitet seine Leser mit der einführenden Formel "Laßt uns sehen, wie es beschaffen ist, dieses Zeugnis" (EA 323) auf die Retrospektive vor. Er zitiert einen Brief Sophias, jedoch überläßt er nicht durch das Mittel der direkten Rede der Mutterfigur das Feld, sondern liefert dem Leser eine im Präsens gehaltene Nacherzählung des Geschehens (323-327). Erst als sich das Geschehen dem Jetzt des Schreibaktes Sophias nähert, verändert sich der Sprachduktus. Vom knappen Bericht, der gleich die Analyse des Berichteten mitliefert, geht der Erzähler an eben dem Punkt, der über das Geschehen im *Fall Maurizius* hinausführt, nun deutlich zur Perpektive der Mutterfigur Sophia über und legt den Schwerpunkt auf ihr Empfinden bei der Wiederbegegnung mit ihrem verstörten Sohn. In der Passage vor diesem Übergang klingt noch die wertende Stimme des Erzählers mit:

> "Sie weiß natürlich von dem Geschehenen, aber sie weiß es nur von außen, bis sie es ganz erfaßt und in seiner Folge überblickt, vergeht viel Zeit" (EA 442).

Der nächste Satz mit mehreren Einschüben und Wiederholungen, die ihn der gesprochenen Sprache annähern, ist dann Sophias Stimme:

> "Ja, ganz zuerst, da ist er an ihrem Hals gehangen und hat geschluchzt wie ein kleines Bübchen, geschluchzt und sich krampfhaft an sie geklammert, sie hat das Zimmer nicht verlassen dürfen, kein anderer Mensch durfte in seine Nähe kommen, aber als das vorüber war, da ist er innen und außen verstummt, da ist ihm Geist und Herz eingefroren, ist ihr, der Welt, sich selber gestorben" (ibid.).

Die Präsenz der Mutter, deren Fehlen als das prägende Kindheitserleben Etzels beschrieben wird und die er als erlösend imaginiert hat (EA 323), erweist sich in der Folge als letztendlich nicht stark genug, um ihn vor dem 'geistigen Sterben' zu bewahren. Im unruhigen Berlin der zwanziger Jahre treibt ihn eben die "Sehnsucht nach Mütterlichkeit" (EA 465) in die Kolonie der Nell Marschall und prägt auch seine fatale Liebesbeziehung zur Ehefrau seines Mentors, Marie Kerkhoven (s.u.) - das Auftreten der Mutter hat sich zunächst als ungenügend erwiesen. Wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben versetzt ihn erst der Einfluß eines männlichen Mentors in die Lage, zum Schluß des Romans die spirituelle Mütterlichkeit Sophias als heilend erleben zu können. Sophia repräsentiert selbst während ihrer Abwesenheit eine maternale Kraft, die von starkem emotionalen und erotischen Erleben geprägt ist (so flüchtet sie aus der bedrückenden Ehe in eine Liebesbeziehung - EA 323) und dient damit als Korrektiv der patriarchalen, als "blutlos" bezeichneten (s.o.) Welt ihres Mannes und dessen Erziehung. Sophia kann dem Protagonisten erst Hilfe bieten, nachdem dieser mit der Hilfe des Mentors einen psychoanalytischen Prozeß (hier im wörtlichen Sinne zu verstehen, ohne einen direkten Vergleich mit dem Instrumentarium

Freuds liefern zu wollen) durchlaufen hat. Am Ende des Romans erscheint Sophia dann als eine Kraft, die von religiösem Erleben[33] und erotischer Abstinenz geprägt ist. Sie erhebt, wie für die Figur der Frau Eva im *Demian* bereits dargelegt, nicht mehr eine spezifisch mütterliche Stimme, sondern gleichsam die Stimme einer noch höheren (religiös zu denkenden) Instanz.

Nachdem sich Etzel Andergast wiederum - diesmal freiwillig - von seiner Mutter getrennt hat und ein abenteuerliches Leben in Berlin führt, wird er durch den Einfluß seines Mentors und "Seelenarztes" Joseph Kerkhoven, den Etzel mit "Meister" anreden wird, vor der eigenen Destruktivität bewahrt. Kerkhovens Ehefrau Marie ist für ihn dabei zunächst ein Teil des "Meisters" und er für sie ein Konkurrent um die Aufmerksamkeit ihres Mannes (EA 382). Der verstandeskalte Etzel entwickelt sogar "Angst vor [...] ihrem hintergründigen Lächeln" (EA 522), während Marie sich mit seiner "brennenden Kälte" und "abstoßenden Unverbindlichkeit" auseinanderzusetzen beginnt (EA 542): "Sie muß an Josephs Wort von der entbehrten Zärtlichkeit denken, viel öfter als sie wünscht, muß sie daran denken" (ibid.). "Man müßte ihn auftauen" (ibid.) - in dieser Formulierung Maries ist ihre Übernahme einer aktiven Rolle angedeutet und gleichzeitig die Absenz des mütterlichen Einflusses wieder als Wurzel von Etzels Persönlichkeitsstörung konstatiert. Der Beginn der Beziehung wird jedoch auf der Seite Etzels keineswegs mit der Kompensation für diese nicht erlebte Mütterlichkeit begründet. Er bemüht sich vielmehr, diese Seite von Maries Lebens zu ignorieren: "Sie sah nicht wie die Mutter von drei Kindern aus, von denen eines nahezu

---

[33] Eine Verbindung von religiösem Erleben und Weiblichkeit wäre durchaus traditionell zu nennen - vgl. Massey 3: "If the male's vocation is secular, hers is thoroughly religious"- jedoch wird diese Art religiösen Erlebens als abstraktem und über das Individuelle hinausgehendem Denken entgegengesetzt gedacht (ibid.) - und eben dies ist der Punkt, wo Sophia, stärker noch als die Figur der Frau Eva im *Demian* , vom traditionellen Bild abweicht und daher androgyne Züge annehmen muß, was in Wassermanns Werk stets mit geistiger Lebendigkeit verbunden wird (Marie in *Etzel Andergast* sowie Bettina in *Joseph Kerkhovens dritte Existenz* weisen in abgeschwächter Form ähnliche Züge auf).

erwachsen war" (527). Das "reizvoll Schmiegsame und Gelassene des mädchenhaft wirkenden Körpers" (ibid.) wird von Etzel durchaus wahrgenommen, doch das eigentliche Faszinosum ist für ihn nicht die Frau, sondern ihr Mann:

> "Von ihr mußte viel über das vergangene Leben des Meisters zu erfahren sein, [...] wenn er den Weg des Mannes überschaute [...], würde sich manches enträtseln lassen, seine große Macht über Seelen [...]" (ibid.).

Während Etzel Marie zu Beginn deutlich in einer untergeordneten Position sieht, wandelt sich sein Bild schnell:

> "Großes Erstaunen: das also ist Joseph Kerkhovens Frau! Sitzt in klösterlicher Unzugänglichkeit und hütet den heimlichen Teil seiner Existenz. Nicht als dienstbarer Geist [...], wie er sich das vielleicht vorgestellt hat: als Herrin. Der Herr und die Herrin. Seltene Sache" (EA 544).

Die Beziehung Etzels zu Marie ist multivalent. Sie gewährt nicht nur Zugang zu Wissen über den von Etzel verehrten Mann, sondern verringert damit auch letztendlich dessen Macht über Etzel. Nachdem Kerkhoven in einer Krise, die Marie während einer Schwangerschaft erlebt, versagt, kann die Beziehung zwischen Marie und Etzel zur erotischen Obsession werden, ist jedoch von beiden nie losgelöst von Kerkhoven gesehen (JK 12). Marie befindet sich zu diesem Zeitpunkt in einer emotionalen Krise, die sie ihre Schwangerschaft negativ erleben läßt. Sie lebt "wie in einem geschlossenen Gehäuse" (EA 451) und lehnt auch die Gegenwart ihrer Kinder ab (EA 452), so daß sie Mutterschaft *zweifach* negiert. Als Konsequenz eines Sturzes verliert sie das Kind (EA 557) und ist sich darüber im klaren, diesen Sturz unbewußt selbst herbeigeführt zu haben. Schließlich überläßt der Erzähler dieser Figur durch die Wahl des Mediums des Briefes das Wort, und sie lehnt in der direkten Rede den Anspruch der Mütterlichkeit vehement ab:

> "Schwer, für eine Frau, das zu sagen, wir sollen ja immer scheinen, was wir nicht sind, aber ich will nicht mehr begreifen, ich will nicht mehr einsehen, ich will nicht mehr berücksichtigen, ich will *nicht mehr mütterlich belächeln und töchterlich respektieren* [Hervorhebung B.R.] , ich will nicht mehr allein sein [...]" (EA 577).

In der Charakterisierung von Maries Beziehung zu dem jüngeren Etzel jedoch negiert der Erzähler die Aussage der Figur wieder und beschreibt ihre Zärtlichkeit als "oftmals die der Mutter gegen den Sohn" (EA 596). Während für sie "Zärtlichkeit das ursprüngliche Bedürfnis ihrer Natur" (ibid.) ist und sie "mit der Rolle der Geliebten wissend und in einem mystischen Trieb die der Mutter" übernimmt (EA 597)[34], ja dies als eine "telepathische Beziehung zu der fernen, fremden Frau, die seine Mutter war und als solche fremd und fern auch ihm" (ibid.) sieht, lehnt Etzel eben diese "mütterliche" Haltung als "Liebesmangel" ab: "[...] jede Hindeutung auf den mütterlichen Teil ihrer Liebe erfüllte ihn geradezu mit Entsetzen", und er bezeichnet es als " [...] unmenschlich. Es scheint, Frauen sind imstande, ein Gefühl so zu sublimieren, daß es unmenschlich wird" (EA 596). Marie wird damit vom Erzähler in genau den Bereich zurückgeführt, den sie zuvor in der direkten Rede ablehnte: den der Mütterlichkeit und des Gattungswesen ("mystischer Trieb", s.o.). Wieder findet sich hier jedoch eine Figur, deren Mütterlichkeit als unabhängig von der biologischen Mutterschaft und keinesfalls als von erotischen Variablen unbeeinflußbare Konstante gedacht wird. Maries Kinder spielen nur eine untergeordnete Rolle und sind im Text kaum präsent. Sie beendet sogar eine Schwangerschaft, die keineswegs als harmonisierendes Element wirkt. Auf ihre Anklage, er habe sie vernachlässigt und nicht in

---

[34] In der ehelichen Beziehung zwischen Marie und Joseph wird jedoch mütterliches Verhalten als von beiden negativ empfunden dargestellt: "Sie hatte einen Knaben im Arm, einen unglücklichen Sohn, ein törichtes, beschämtes, schluchzendes Kind" (JK 20). Das Wissen um die vorangegangene Beziehung Maries zu Etzel bewirkt nicht nur eine Ehekrise, sondern auch sexualle Impotenz Kerkhovens, die ihn dazu bewegt, sich zeitweilig von Marie zu trennen: "So könnte er möglicherweise die Überlegenheit wiedergewinnen, um sie aus der Verstrickung zu lösen" (JK 24). In dieser im Roman als positiv dargestellten Beziehung hat demnach das Mütterliche keinen Platz.

sein Leben einbezogen, antwortet Kerkhoven verstört: "'Ich dachte, du hättest die Kinder, [...] du bist doch Mutter. Ich hielt dich für eine richtige Mutter...'". Schon die Interpunktion deutet die Unhaltbarkeit des Standpunktes für den Sprecher selber an, und Marie kontert denn auch: "'Daß man Mutter ist, kann nicht für alles herhalten'" (JK 12). Das Dasein als Mutter erscheint ihr nicht mehr als erfüllend, wenn die Ehe als Grundlage nicht mehr funktioniert. Später läßt der Erzähler sie als Selbstanklage selbst formulieren: "'Nicht einmal um meine Kinder hab ich mich richtig gekümmert. Ich hab sie wachsen lassen, das war alles'" (JK 32). Hier wird also Marie selbst in gewissem Sinne zur unzulänglichen oder doch unverfügbaren Mutter, was ihr im Folgeroman *Joseph Kerkhovens dritte Existenz* auch von der Tochter vorgehalten wird, die sich angesichts einer Notlage nicht an die Mutter, sondern an den Stiefvater, Kerkhoven, wendet:

> "Komisch, daß ich an die Mutter bis jetzt nicht gedacht hab, [...] bis jetzt, wo du von ihr sprichst... ich hab entsetzliche Angst. [...] Was ist sie für eine Frau? Ich kenne sie ja kaum" (Jk 499).

Marie ihrerseits kann sich gegenüber der Tochter nicht gegen einen "seltsamen Widerstand, der fast einer Abneigung gleichkam" (JK 521) wehren und ist nicht bereit, der Tochter Aufschluß über sich selbst zu geben: "'Ich bin, wie ich bin', sagte Marie verschlossen" (JK 522). Wiederum bleibt sie für die mittlerweile erwachsene Tochter, die sich innerlich gegen ihre ungewollte Schwangerschaft auflehnt, unverfügbar. Marie empfindet "Scham" über dieses Verhältnis und kann es nicht über sich bringen, mit ihrem Mann darüber zu sprechen:

> "Ihr war [...] als enthülle sie ihre traurige *Unzulänglichkeit*, noch dazu der leiblichen Tochter gegenüber; ihr Kind war es, nicht seines" (JK 525, Hervorhebung B.R.).

Marie klagt sich selber des Versagens an, ist jedoch nicht in der Lage, der Tochter beizustehen - wieder muß dies von männlicher Seite aus geschehen: durch Kerkhoven selbst sowie den Dichter Alexander Herzog. Zwischen Kerkhoven und seinem Patienten Alexander Herzog, spielt sich ein in Diskussionen ausagiertes "vielaktiges Drama" ab, das schließlich Herzog wieder lebensfähig macht. Bei diesen Diskussionen ist die Anwesenheit "der Frauen" (der Ehefrauen Marie und Bettina Herzog) "nicht nur geduldet" (JK 535), doch bleibt ihre Präsenz für den Leser sekundär, da sich der Erzähler auf die detaillierte Wiedergabe des Geschehens zwischen den Männern beschränkt. Und auch Maries Tochter gesellt sich zu dieser Vierergruppe als Figur, "die stumm war und regungslos in einem entfernten Winkel saß oder kauerte.[...] Gewöhnlich merkte man gar nicht, daß sie da war" (ibid.). Der Anziehungspunkt ist Alexander Herzog: "Es war etwas jungenhaft Neugieriges in der Art, wie sie mit den Augen an ihm hing und jedes seiner Worte verschlang" (JK 536). In dieser Formulierung ist der erotische Aspekt der Anziehung mit dem Adjektiv "jungenhaft" vom Erzähler ausgeschlossen und gleichzeitig ist Alexander nicht mehr nur Patient, sondern auch, in der Auffassung Wassermanns von seinem Beruf entsprechend[35], selbst Helfer. Aleid gehört letztlich die Schlußszene des Romans: Sie wehrt sich bis zum Schluß gegen ihr ungeborenes Kind, doch angesichts des Kindes "füllen sich die Smaragdaugen mit unbeschreiblichem Glanz" (JK 640) und sie antwortet auf die Frage Kerkhovens, ob sie fühle, daß "es die Gnade ist?": "Ja...ich fühl's..." (ibid.). So problematisch Mutterschaft in den beiden hier beschriebenen Romanen für die Hauptfiguren auch bleibt, die "Gnade' der Geburt und der biologischen Mutterschaft müssen sie zugeben und werden damit vom Erzähler wieder in den Bereich des weiblichen Gattungswesens

---

[35] Vgl. hierzu FM 93, 379 (über den Dichter Melchior Ghisels); JK 498.

zurückgeführt, wie es den *biopolitics* des 19. Jahrhunderts entsprach.[36] Wassermann ist damit in seinem letzen Roman wieder hinter die Aussage in *Etzel Andergast* zurückgetreten, wo sich Marie mit der gleichen Vehemenz gegen eine Schwangerschaft aus einer im betreffenden Moment inhaltslos gewordenen Ehe wehrt und als Konsequenz eine Fehlgeburt erleidet, d.h. die Geburt eben nicht als Gnade und Korrektiv fungieren kann.

Das Motiv der abwesenden (Sophia) oder nicht voll verfügbaren (Marie) Mutter verwendet Wassermann für Nebenfiguren wie Hauptfiguren als individualpsychologisches Erklärungsmuster, das oft nur in einigen knappen Sätzen vom Erzähler dargelegt wird. Man denke hier beispielsweise an die Figur des korrupten Jürgen Lorriner in *Etzel Andergast*, der sich seiner Mutter nur als "Schatten" entsinnt (EA 392); ebenso an Johann Irlens kalte Mutter, die die gesellschaftliche Fassade über alles stellt (JK 35); schließlich an die Mutter des Joseph Kerkhoven selbst, die den Sohn als Genie sieht und ihn damit in völlige Verzagtheit treibt, bis sie im Wahnsinn endet (EA 78), und auch an Wassermanns autobiographische Selbstinszenierung, in der er ebenfalls die Metapher des "Schattens" gebraucht und seine Lebensproblematik in kausalen Zusammenhang mit dem Fehlen einer Mutter stellt.[37] Es ist bisher vor allem um die Konsequenzen für die männlichen Protagonisten gegangen, deren Identität und Sexualität von den ungenügenden Müttern in Frage gestellt worden ist. Sowohl Etzel Andergast als auch Joseph Kerkhoven werden zum

---

[36] Zwar entstanden die genannten Texte um 1930, jedoch ist bei Wassermann kein Wandel dieser ideologischen Grundlagen festzustellen und die Variationen seines Frauenbildes bleiben konstant, wie die weiteren Kapitel zeigen werden. Eine ähnliche Szene fanden auch wir in Schnitzlers *Therese*, jedoch nicht am Ende des Textes, sondern zu Beginn einer unglücklichen und von gesellschaftlichen Zwängen geprägten Beziehung zwischen Therese und ihrem Sohn, der zu ihrem Mörder wird.

[37] Jakob Wassermann, Mein Weg als Deutscher und Jude (Berlin: Fischer, 1922) 15. Das letztgenannte Beispiel sei hier gleichfalls als literarisches und nicht als autobiographisches Faktum angeführt.

Beispiel von Marie, die für beide als "Erlöserin" fungiert, mit der Metapher der Vereisung in Verbindung gebracht (EA 175), der geniale Johann Irlen führt eine Existenz ohne Kontakt zu seiner unverbindlichen Mutter und findet Erfüllung im politischen Männerbund, dem Wassermann (anders als beispielsweise Hesse im in Kapitel 2.2 diskutierten *Demian)* auch deutlich homoerotische Züge zuspricht. Wie steht es nun mit den Töchtern? Auch die weiblichen Hauptfiguren werden von Wassermann oft mit problematischen Mutterfiguren versehen.

In *Laudin und die Seinen*[38], der Geschichte der temporären Verführung des Juristen Laudin durch die Schauspielerin Luise Dercum, die seine Ehe in Gefahr bringt, wonach der Protagonist letzlich zu seiner Familie zurückfindet und seine Ehe mit neuem Inhalt zu füllen vermag, ist die Schwiegermutter des Protagonisten eine negative Randfigur. Ihre Kommunikation ist auf "monotones Räsonnieren" beschränkt, wobei sie ein begonnenes Thema "nach zwei Sätzen bereits wieder vergaß" (L 58). Sie wird vom Erzähler als egoistisch, Äußerlichkeiten wie der Etikette verhaftet (womit sie an Irlens Mutter erinnert), dumm und ohne Wärme dargestellt - ihre Enkelinnen bezeichnen sie boshaft als "Mutter Finsteraarhorn" (ibid.).

Marie Kerkhovens Mutter erscheint zunächst in einem Erinnerungsfragment des oben erwähnten Politikers und Reisenden Johann Irlen, der krank nach Deutschland zurückkehrt und im Haus seiner Mutter lebt. Dort hat er Kontakt mit Marie, zu diesem Zeitpunkt mit seinem Neffen verheiratet, sowie mit Kerkhoven, der sein Arzt wird. Maries Vater scheint zu Irlens erlesenem Freundeskreis gezählt zu haben, und Marie "erinnerte ihn manchmal so stark an ihren Vater, daß er es ihr eines Tages lächelnd gestand" (EA 173). Nach ihrer

---

[38] Jakob Wassermann, Laudin und die Seinen (Berlin: Fischer, 1925). = Sigle L.

Mutter erkundigt er sich hingegen nur vorsichtig, da die Ehe "keine glückliche gewesen" ist (ibid.). Marie formuliert später selbst in verschleierter Rede: "In ihr ist der Vater, dem verdankt sie sich, und wenn sie sein Bild aufruft, wird ihr die Mutter doppelt fremd" (EA 567). Als Kerkhoven ihr ahnungslos die Mutter als 'Hilfe' ins Haus holt und, wie bezüglich Maries eigener Mutterrolle (s.o.), blind gegenüber ihren eigentlichen Empfindungen bleibt, wird für Marie "das tägliche unausweichliche Zusammensein mit der Mutter zur kaum erträglichen Pein" (EA 563). Während ihr Konflikt mit der eigenen Tochter mit der individualpsychologischen Dynamik, ja dem "Geheimnis" der Mutter begründet wurde, schiebt an dieser Stelle der Erzähler eine mehrseitige negative Beschreibung von Maries Mutter Adrienne Martersteig ein, die diese als oberflächlichen und wiederum den Äußerlichkeiten verhafteten Charakter abqualifiziert. Wieder ist es der "hemmungslos ichbezogene Redeschwall. Geschichten Geschichten Geschichten" (EA 564), der die Tochter abstößt, und der nach Weininger weibliche Sprachäußerungen charakterisiert (GCh 189, 245):

> "Bisweilen verliert sie den Faden, gerät vom Hundertsten ins Tausendste, verwechselt die Menschen und die Ereignisse, verhaspelt sich gänzlich, will zum Ausgangspunkt zurückkehren und hat ihn vergessen und redet schließlich nur, weil sich die Worte in ihrem Munde wuchernd wie Pilze vermehren." (EA 565)

Mit "mystischem Unbehagen" (EA 567) läßt Wassermann Marie das Verhältnis zur Mutter bezeichnen, ja als "naturgegebenen Gegenerschaft zwischen Mutter und Tochter" (ibid.). Auf das sexualisierte Unbehagen der Psychoanlyse wird damit hingewiesen, jedoch ein anderes Deutungsmuster unterlegt.

Diese Mutterfiguren entsprechen völlig den Thesen Otto Weiningers, die dieser in *Geschlecht und Charakter* bezüglich weiblichen Sozialverhaltens aufstellt:

> "Den Frauen ist zwar die Gabe der Sprache, aber nicht so die der Rede verliehen; eine Frau konversiert (kokettiert) oder schnattert, aber sie redet nicht" (GCh 252).

Damit ist in Weiningers Denksystem auch der Ausschluß der Weiblichkeit von der Norm der Logik verbunden: "Der Mann fühlt sich zur Logik verpflichtet, die Frau nicht" (GCh 192). Weininger geht so weit, hier von "logical insanity" (ibid.) als generell mit Weiblichkeit zu assoziierendem Phänomen zu sprechen. Die Mütter der genannten Hauptprotagonistinnen werden also durch spezifisch "weibliche" Eigenschaften eben als Mütter unzuverlässig. Was paradox erscheint, doch immer noch mit Weiningers Thesen konform geht, die einen Drang zur Vereinigung mit dem Mann und zur physischen Fortpflanzung, jedoch nicht die Figur der Mutter als bildende oder gar als spirituelle Kraft annehmen. Wassermanns positive Mutterfiguren der jüngeren Generation, wie sie in der späten Trilogie auftreten, sind zwar Gestalten, die wie Marie die Mütterlichkeit unter Umständen hinterfragen oder sich für einen begrenzten Zeitraum selbst ihren Kindern nur in unzulänglichem Maße zuwenden, aber sie stellen Modelle für eine neue Art der Mütterlichkeit dar. Nicht umsonst ist der Weg, den Marie für sich aus der Krise findet, wieder mit Kindern verbunden: Ihre Söhne und die Kinder mehrerer Protagonisten

> "bilden die Keimzelle einer Anstalt, die keine ist, nur Spiel- und Heimstätte für allerlei umherschweifendes Kindervolk, Kinder von Taglöhnern, Handwerkern, alleinstehenden Frauen und politischen Flüchtlingen. Sie werden nicht gerufen, sie stellen sich ein [...]. [...] ohne daß je eine Kundmachung oder gar Anlockung erfolgt ist, muß man alsbald trachten, den Zustrom zu dämmen. Es gibt keinen regulären Unterricht, keinen Stundenplan, es gibt nur Spiele, Wandern und Gespräch" (JK 568).

Marie sieht als Folge dieses Umstands aus "wie die strahlende junge Mutter eines ganzen Heerbanns von Kindern" (JK 569). Allerdings nennt der Erzähler als Grund für diese Entwicklung wieder den Einfluß des Dichters Alexander Herzog, der Marie "in einem enthusiastischen Augenblick mit einem Kinderheiland" vergleicht. Dies erschreckt Marie wiederum, da sie ein Übermaß an Engagement verhindern will, denn "nicht noch einmal darf es geschehen, daß Joseph Kerkhoven sich als Fremdgewordener außerhalb der Sphäre bewegt, in der sie allzu selbstvergessen schaltet. Sie muß sich ihm bewahren, ja aufsparen, sie muß an seiner Seite bleiben [...]" (ibid.). Auch dieses neue Modell der Mütterlichkeit, das über das Biologische hinausführen soll[39], wird bei Wassermann vom männlichen Einfluß abhängig gemacht. Dies geschieht in noch höherem Maße als beispielsweise in einer vergleichbaren Situation in Weiß' *Gefängnisarzt,* wo Flossie (die Ehefrau des Gefängnisarztes Konrad) ebenfalls die Einrichtung eines Kinderheimes (freilich mit weniger reformpädagogischen Anklängen als bei Wassermann) als Ausweg aus einer Krisensituation plant und dies als ihre durchaus selbständige Idee erscheint.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß die erwachsenen Töchter bei Wassermann in ihrer sozialen Identität von den unzuverlässigen Müttern in einem signifikant geringeren Maße in Mitleidenschaft gezogen werden als die männlichen Figuren, jedoch vom geistigen Einfluß der letzteren abhängig bleiben, so daß selbst die Geburtsszene am Schluß der Trilogie von der Präsenz Joseph Kerkhovens geprägt ist und dieser der weiblichen Figur sozusagen die Interpretation des Geschehens abnimmt beziehungsweise vor-denkt.

---

[39] Die Figur der Mutter Maries tritt in JK nicht mehr auf. Während sie in EA das Gut Lindow für Marie bewirtschaftete, wird sie in JK bespielsweise in einer Szene, die den Verkauf des Gutes zum Inhalt hat, nicht einmal erwähnt - ihre Rolle scheint ausgespielt.

Auch in den Romanen und Erzählungen Eduard von Keyserlings spielen unzulängliche und unzuverlässige Mütter eine Rolle. Ihre Funktion ist besonders interessant, wenn man die erst im letzten Jahrzehnt in der Forschung begonnene Diskussion um den affirmativen oder kritischen Charakter seiner Texte betrachtet.[40]

Eine Betrachtung der Mutterfiguren in Keyserlings Werk unterstützt die Forschungsposition, die eine implizit immer mitgeschriebene Kritik Keyserlings an den in seinen Romanen gezeichneten gesellschaftlichen Konstellationen und deren Konsequenzen annimmt. Es ist dabei keineswegs eine sozialkritische Position gemeint, die die vertretenen Ideologeme auf ihre inhaltliche Haltbarkeit überprüfte, sondern vielmehr eine Skepsis, die nicht zu einer konkreten ideologischen Position gelangt. Es wird zu zeigen sein, daß sowohl die Darstellung von der Unfruchtbarkeit fragiler Frauengestalten als auch der Weltfremdheit oder Unverfügbarkeit der Mütterfiguren der älteren Generation keineswegs affirmativen Charakter haben. Ein Blick auf Keyserlings posthum erschienenes Werk "Feiertagskinder" (1919) läßt vielmehr die These zu, daß das Ungenügen der Mütter symptomatisch für das dekadente Versagen an der Welt steht. Keyserling portraitiert in diesem Text das Gegensatzpaar des Gutsbesitzers Ulrich, eines hart arbeitenden Alltagsmenschen, und seiner verspielten Frau Irma, die zwar Mutter ist, jedoch Kind bleiben will. Der Hoffnungsträger ist hier, wie in der ähnlichen Konstellation bei Sanzara im *Verlorenen Kind*, ein Mann, der dem Mikrokosmos eines Gutshofes vorsteht. Das Versagen von dessen Frau an der Aufgabe der Fürsorge, wie es auch diverse Mutterfiguren in den früheren Werken zeigen, kann somit als Mittel gesehen werden, das eben die Lesererwartung fürsorglicher Mütterlichkeit

---

[40] Zur Forschungssituation vgl. Horst Thomé, Autonomes Ich und 'Inneres Ausland': Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914) (Tübingen: Niemeyer, 1993) 494-96.

enttäuschen und damit die Aufmerksamkeit für eine Kritik seitens des Autors erhöhen soll. Dieser späte[41] Text Keyserlings zeigt im Vergleich zu den "Schloßgeschichten"[42] der früheren Jahre eine deutliche Wandlung der Figur des Gutsherren, die nun "unter das Gebot der Arbeit"[43] gestellt wird. Für die Thematik der Mutterfiguren ist dies insofern interessant, als sich logisch die Frage nach einer gleichermaßen verantwortungsvollen Partnerin anschließt. Diese ist jedoch - wiederum wie im *Verlorenen Kind* - negativ zu beantworten, wie oben bereits gezeigt. In *Feiertagskinder* gibt es zwar beispielsweise die positiv ("klug und gut") dargestellte Lehrerin Christa als Kontrastfigur zur unzuverlässigen Mutter und Gutsherrin Irma, doch weist ihr "tiefes Organ" (Fk 139) auf eine Figur mit androgynen Zügen hin, die in der Folge auch nicht zu einer alternativen Partnerin des Protagonisten wird. Das Versagen der Mutter wird durch die verbalen Appelle des Ehemannes an ihre Mütterlichkeit noch um so stärker hervorgehoben: Er spricht von dem gemeinsamen Kind als "dem Band, das uns verbindet" und verneint ein "Recht, oder auch nur die Möglichkeit, solche Bande zu lösen" (Fk 166). Für die Mutter bewirkt die Erscheinung der Tochter mit ihrem "blassen, spitzen Gesichtchen" nur eine Reaktion "des Schmerzes, aber auch der Ungeduld" (FK 156); und auf die Vorhaltungen des Ehemannes und den Appell an ihre Mütterlichkeit reagiert sie mit "Herausforderung und Triumph" (FK 166). Anders als bei der

---

[41] Es wird hier die Diskussion der Werke Keyserlings mit diesem späten Text eröffnet, da er zeitlich näher an den zuvor behandelten Romanen Wassermanns bleibt und sich zudem die These der Darstellung unzulänglicher Mütterlichkeit als Ausdruck der Schwäche eines gesellschaftlichen Systems in der differenzierteren Form des späten Textes besonders gut herausarbeiten läßt.

[42] vgl. Rainer Gruenter, "Schloßgeschichten Eduard von Keyserlings. Einleitung", Eduard v. Keyserling, Werke, Hg. R. G. (Frankfurt (Main): Fischer, 1973) V-XX. Gruenter nimmt hier auf Keyserlings Untertitel des Romans *Beate und Mareile. Eine Schloßgeschichte* (1903) Bezug.

[43] Thomé 590. Rudolf Steinhilber hat auf die positive Konnotierung der Arbeit als Garant der integralen Persönlichkeit hingewiesen, sieht dabei jedoch die sexualisiert dargestellte Arbeit kraftvoller Figuren aus dem Volk als Gegenbild der dekadenten Adelskultur.

Darstellung der fragilen unmütterlichen Frauengestalten der "Schloßgeschichten" antizipiert der Erzähler hier eine direkte Schuldzuweisung durch die Instanz des Lesers. Den Typus des "Feiertagskindes" am Beispiel einer Ehefrau und Mutter zu exemplifizieren trägt durch das Spiel mit der Erwartungshaltung der Leserinstanz zur Verschärfung des Kontrastes zu dem verantworungsbewußten männlichen Hoffnungsträger bei.

In den zeitlich früheren "Schloßgeschichten" finden sich zwei für unsere Untersuchung relevante Präsentationsmodi, die man angesichts der für Keyserlings Werk aufzustellenden "Merkmalsmatrix" getrost als "Typen" bezeichnen kann.[44] Zum einen finden wir die junge und unfruchtbare oder unmütterliche femme fragile, zum anderen die passive Mutter (oder deren Substitut, was die Austauschbarkeit nochmals hervorhebt), die der sich zum "Ausbruchversuch" anschickenden Adelstochter keinerlei lebenspraktischen oder gar philosophischen Rat mitzuteilen hat und sich auf eine affirmative Rolle beschränkt. Wiederum behindern Mutterfiguren eine dynamische Entwicklung jüngerer Protagonisten, ohne daß es in den Texten vor *Feiertagskinder* zu einem tragischen Schuldig-Werden reichte. Da es in eben diesen Texten, anders als im zuvor geschilderten psychologischen Realismus Wassermanns, nicht mehr um eine individualpsychologische Kausalitätsbestimmung geht, repräsentiert hier die Figur der unzulänglichen, passiven Mutter ein unzulängliches und demzufolge dem Untergang geweihtes (doch keineswegs einfach mit dem baltischen Adel gleichzusetzendes![45]) Lebensprinzip. Schwalb nennt

---

[44] Es erscheint bei der Betrachtung des Keyserlingschen Werkes durchaus sinnvoll, von *Typen* zu sprechen, da "über offensichtliche Ähnlichkeiten hinaus mittels einer Merkmalsmatrix"eine Zuordnung mittels zentraler Kategorien erfolgen kann. (siehe dazu Schwalb 8). Thomé bezeichnet die Figuren als "austauschbar", "weil sie die besondere innere Geschichte nicht haben, die die dynamische Psychiatrie in ihrer Geschichte immer weiter ausgebaut hat", und spricht von einer "strengen Typisierung" im Werk Keyserlings (Thomé 536f). Freilich soll dies nicht als stupide Wiederholung von bereits Beschriebenem zu verstehen sein, sondern im Sinne einer "Laboratoriumswirklichkeit", wie Thomé es, sich auf einen von J.D. Müller für Wieland späte Romane geprägten Begriff berufend, formuliert (537).

bezeichnenderweise als "handlungstragende Figurentrias" der "Schloßgeschichten" den "gefaßten alten Aristokraten", die "auserlesene, eingehegte Adelstochter" und den "rastlosen verführerischen Snob" (Schwalb 28, 49, 68). Mutterfiguren hingegen kommen an zentraler Stelle nicht vor - und genau diese Absenz prägt die isolationistische Gesellschaft der "Schloßgeschichten" Keyserlings in entscheidender Weise, wie im folgenden genauer gezeigt werden soll.

In Keyserlings Roman *Beate und Mareile* (1903)[46] ist Beate als Repräsentantin der lebensfernen Schloßwelt mit der früheren Gespielin Mareile kontrastiert, Tochter des Inspektors Ziepe, die es in Berlin zur gefeierten Sängerin bringt[47]. Sturies spricht von den "weißen Frauen" als Repräsentantinnen adliger Kultur" und den "roten Frauen als Repräsentantinnen der Natur" (Sturies 50,53) - eine Polarisierung, die - auf den ersten Blick betrachtet - in *Beate und Mareile* ihre perfekte Ausformung findet. Die zentrale Figur des Romans, aus deren Perspektive diese Polarisierung auch wahrgenommen, wenn nicht im Wahrnehmungsprozeß konstruiert wird, ist der Ehemann Beates, Günther von Tarniff.[48] Er gedenkt sich in Beates erholsamer Sphäre zur Familiengründung niederzulassen. Seine Reizsucht auch in erotischer Hinsicht verhindert ein Gelingen der Ehe und seines

---

[45] Zur Entkonkretisierung der gesellschaftlichen Konstellationen s. Thomé 516 f.

[46] Eduard von Keyserling, Beate und Mareile: Eine Schloßgeschichte (Frankfurt (Main): Fischer, 1983). Sigle: BM.

[47] Man vergleiche dies z.B. mit Gertrud in *Abendliche Häuser:* Die adlige Gertrud kehrt krank und gescheitert in die Schloßwelt zurück, ohne die erträumte Karriere als Sängerin verwirklichen zu können.

[48] Eine eingehendere Analyse würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen; es sei daher nur darauf hingewiesen, daß das Mißlingen einer Kommunikation zwischen Beate und Günther im sprachlichen wie erotischen Bereich durchaus imText zum Ausdruck kommt und die unterdrückten Triebregungen Beates (vgl Rasch 225) zum Teil von der Erzählerinstanz dem Unverständnis ihres in der obengenannten Polarisierung befangenen Mannes zugeschrieben werden, ohne dabei den Blickwinkel Günthers im Erzählprozeß aufzugeben.

Lebenskonzeptes; er verläßt seine Familie mit Mareile und kehrt erst nach einer Duellverwundung krank und ruiniert zu Beate auf das Schloß zurück, was vom Erzähler keineswegs als harmonisches Ende präsentiert wird. Bezeichnenderweise (von der Sekundärliteraur überraschenderweise vernachlässigt) findet sich in den beiden Texten, die diese Polarisierung der Frauenfiguren am deutlichsten zeigen (*Beate und Mareile* (1903) sowie *Harmonie* (1916)) das Schloß nicht nur als Domäne, sondern erblicher Besitz der *Frau*, was deren Dominanz und die Problematik der Paare verstärkt und als bewußter Kunstgriff des Autors zu sehen ist, da es im Gegensatz zur historischen Situation dem Mann die Re-Lokation nach der Eheschließung auferlegt, während die Frau in der prekären Stabilität der Schloßwelt verbleiben kann.[49] Diese erbrechtliche Position wirft die Frage nach der Fortführung der Linie auf. Schwangerschaft und Entbindung erweisen sich als "qualvoll" für Beate, jedoch ist das Kind "groß und schön" und wird vom Ehemann "triumphierend" als der "Tarniffsche Erbe" in Empfang genommen (BM 49). Dennoch spielt das Kind, der Erbe, in der Folge keine zentrale Rolle mehr für den Vater und hält ihn nicht auf Kaltin. Beate bleibt "im Schlosse mit ihrem Kinde allein" (BM 86), während Günther mit der Gegenspielerin Mareile in Berlin lebt. Das Kind taucht dann erst wieder nach Günthers Rückkehr nach Kaltin in einer Szene auf, die entscheidend ist, da sie Günther dazu bringt, einen Brief der früheren Geliebten Mareile abschlägig zu beantworten:

> "Nebenan wurde ein Tanz auf dem Klavier gespielt. Das war Beate, die für Went zum Tanz aufspielte. Günther sah dem gern zu. Es war zu hübsch, wenn so das blonde Figürchen, von den Enden der breiten, roten Schürze umflattert, sich langsam im Sonnenschein drehte." (BM 100)

---

[49] Vgl. dazu AH 9: "Unsere Töchter gehören in unser Haus, bis sie ihr eigenes beziehen. Tochter eines adligen Hauses zu sein ist ein Beruf (...)."Weder Beate noch Annemarie gelangen jedoch nach der Eheschließung zu einer der Konvention entsprechenden Relokation, so daß dies als bewußt gesetztes Motiv angesehen werden muß.

Es geht hier um ein Stimmungsbild, nicht um Vaterschaft. Beate hingegen nimmt offensichtlich, nachdem ihre fragile Erscheinung[50] und die Szene der problematischen Geburt dies nicht vermuten ließen, ihre Pflichten als Mutter und Gutsherrin wahr, ohne daß ihre "geknechtete Sinnlichkeit" (BM 86) Mütterlichkeit und Fortpflanzung als Ergebnis "der erotischen Tätigkeit" (Schwalb 65) sehen lassen würde.

Während der Erzähler Beates Sinnlichkeit als durch die Erziehung unterdrückt, ja "geknechtet" beschreibt, entspricht Annemarie in der zwei Jahre nach *Beate und Mareile* erschienenen Erzählung *Harmonie*[51] dem (bei Keyserling durchaus kritisch präsentierten) Typus einer anti-sexuellen *femme fragile* in einer Atmosphäre, die durch beständiges Inszenieren des Geschehens die Realität verdrängt. Mila, die Nichte von Annemaries Gesellschafterin, wird zur Kontrastfigur und Gegenspielerin Annemaries. Auch optisch mit bräunlicher Haut und rotem Kleid Annemaries Gegenteil, steht sie für unreflektierte Sinnlichkeit, die Annemaries Ehemann Felix anzieht, da er sich in Annemaries Umgebung "wie beiseite geschoben" (H 174) vorkommt. Während Felix im Konflikt zwischen den beiden Welten befangen bleibt, ohne eine Entscheidung treffen zu können, nimmt Annemarie sich nach der Entdeckung von Felix' Liebesbeziehung zu Mila das Leben, indem sie sich - weißgekleidet und einen Fliederzweig tragend - im Schloßteich ertränkt.

Interessanterweise erscheint in der Sekundärliteratur nur bei Schwalb (65) und Thomé (568) ein Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Annemaries "reizbarem" Wesen zum Zeitpunkt der Erzählung und einer vorangegangenen Fehlgeburt, die den Tod des

---

[50] Da diese Thematik in der Forschung bereits erschöpfend behandelt wurde, sei hier nur auf Sturies 100-106, Schwalb 49-60 hingewiesen.

[51] Eduard von Keyserling, "Harmonie,"Bunte Herzen. Am Südhang. Harmonie (Frankfurt/Main: Fischer, 1983) 147-184. Sigle: H.

Kindes bewirkte und Annemarie in eine Nervenheilanstalt brachte, wie es im Text explizit formuliert ist:

> "Aber, da war ja das andere, das Schreckliche gekommen, das Kind und der Tod des Kindes und diese grausame Krankheit. Annemarie kauerte auf ihrem Bette, die Augen angstvoll weit aufgerissen, und horchte hinaus und hörte Dinge, die sie schreckten, vor denen sie geschützt sein wollte, und er wußte nicht wie. Oder sie saß stundenlang teilnahmslos da und spielte mit kleinen, weißen, blanken Sachen, Perlmuttdöschen und Messerchen, die Sachen konnten nicht weiß und blank genug sein. Sie wurde in ein Nervensanatorium gebracht, und Felix ging auf Reisen" (H 150).

Schon zu Beginn der Erzählung wird damit Annemaries Wesen als pathologisch eingestuft. Während Beates Sexualabwehr noch erklärt werden konnte, liegt der Erzählung *Harmonie* ein radikaleres Erzählkonzept zugrunde, das "nicht die Zuständlichkeit einer Kultur in ihrer Typizität reflektiert, sondern die Prämissen dieser Kultur zu Ende denkt" (Thomé 572) - ausgedrückt in Unfähigkeit zur Fortpflanzung wie Mütterlichkeit. Die beiden genannten Texte und die Position der weiblichen Sexualabwehr im Kultursystem (das Schloß also eher als psychologisches denn als soziales Modell gesehen) des Textes zeigen eine Radikalisierung, die der Aspekt der Mütterlichkeit besonders deutlich macht. Beate ist noch fähig, im Schloß ein Kind aufzuziehen; die Szene der musikalischen Unterhaltung des Kindes scheint anzudeuten, daß sie den Aspekt des sinnlichen Genusses durchaus in ihre Erziehung einzubeziehen gewillt und in der Lage ist. Bei Annemarie hingegen ist bereits nicht nur eine pathologische Sexualabwehr, sondern auch eine physische Disposition, die sie unfruchtbar macht. In den späteren Texten (siehe besonders *Abendliche Häuser* und *Fürstinnen)* fällt auf, daß zwar die "gefaßten alten Aristokraten" (Schwalb 28) als Repräsentanten der Schloßkultur noch Kinder haben, jedoch deren Sozialisationsprozesse "so katastrophal verlaufen, daß mit einer dritten Generation nicht mehr zu rechnen ist"

(Thomé 581). Dies ist die Funktion der negierten Mütterlichkeit in eben dieser zweiten Generation: Ihre Unfruchtbarkeit, sei sie durch Disposition (Annemarie) oder Situation (Fastrade) bedingt, steht für das Ende eines Kultursystems, das die Reproduktion nicht mehr leisten kann. Obgleich biologistische Elemente vereinzelt in den Texten auftauchen (beispielsweise die Verbindung der insuffizienten Genitalorganisation mit einer Disposition zu nervlicher Schwäche bei der fragilen Annemarie), ist Keyserlings Ansatz prinzipiell als kulturtheoretisch zu sehen. Die Figur der unfruchtbaren *femme fragile* bedeutet dementsprechend im Text keinen Versuch der Erzählinstanz, sich in weiblicher Gestalt imaginierte Natur in der Ästhetisierung wieder verfügbar zu machen, sondern vielmehr eine Kritik dieser Perspektive schon auf der Ebene des Erzählers, der die Depersonalisierung der Figuren als narrative Strategie einsetzt.

Nachdem sich in der zweiten Generation sozusagen nur Mutterfiguren in der Negation fanden, stellt sich die Frage nach den Müttern der älteren Generation, die sich bei Keyserling bezeichnenderweise nur an der Peripherie des Handlungsschemas bewegen. Dieses Schema beinhaltet "jeweils das Bild eines scheinbar intakten, ausbalancierten Ordnungszustandes innerhalb der Figurenkonstellation und des endopraktischen, von einem Repräsentanten der alten Generation gestalteten und dominierten Ordnungs- und Normraumes" (Schwalb 88f). Bezeichnend für die Erzählhaltung, die eben nicht eine individualpsychologische Betrachtung intendiert, ist die problemlose Substituierung einer Mutter durch eine Schwester des Ehemannes, wie es z.B. in *Abendliche Häuser* und *Bunte Herzen* geschieht[52]. Eine Betrachtung des Textkorpus der "Schloßgeschichten" ergibt drei Typen von Mutterfiguren, die sich in diesem Innenraum bewegen und deren personale

[52] Die Substituierung gelingt so problemlos, daß z.B. Sturies die Tante Fastrades in AH irrtümlich als Stiefmutter bezeichnet (vgl Sturies 117; AH 5).

Kohärenz (Thomé 496) von diesem Innenraum abhängt.[53] Zunächst finden wir entweder abwesende (schon verstorbene) Mütter der Protagonisten oder aber passive Mütter ohne weiterreichenden Einfluß auf Söhne oder Töchter. Sie zeigen generell ein Sprachverhalten, das sich auf konkrete Gegenstände beschränkt und, auf die herrschenden Normen bezogen, affirmativ ist. Die zweite Gruppe besteht aus Mutterfiguren, die - beispielsweise aufgrund des Witwenstandes - einen größeren Aktionsradius besitzen und direkter auf ihre Kinder einwirken können. Was in *Wellen* (1911) nur angedeutet und nicht von der Mutterfigur reflektiert wird, ist in *Fürstinnen* (1917) explizit von der Mutterfigur formuliert: das Bewußtsein des eigenen Beschränkt-Werdens und die Kritik an der zugewiesenen Rolle. Allerdings bezieht sich dies auf den Aspekt der unterdrückten Sinnlichkeit und nicht auf die Beziehung zwischen Mutter und Töchtern, die unreflektiert bleibt. Als dritte Gruppe sollen Frauenfiguren Erwähnung finden, die eine dominante Position in der Familienhierarchie bewußt genießen und damit auch die Sprachmacht erhalten, die sonst den Vaterfiguren vorbehalten bleibt.[54] Solche Figuren finden sich erst im späteren Werk[55], das sich auf eine deutlicher formulierte Kulturkritik[56] hinbewegt. Die hier gewählte Abfolge dient daher dazu, diese Entwicklung herauszuarbeiten. In allen drei Darstellungstypen bedeutet mütterliche Präsenz eine Leerstelle, deren Relevanz für die Entwicklungen innerhalb der

---

[53] So wird beispielsweise Frau v. Buttlär in *Wellen* von den unerwarteten Umständen am Urlaubsort beständig außer Fassung gebracht.

[54] Vgl. insbesondere Graf Hamilkar in *Bunte Herzen*, dessen kritischen Ausführungen bezeichnenderweise seine Schwester Betty nicht zu folgen vermag (BH 70).

[55] *Wellen* erschien 1911, *Fürstinnen* 1917.

[56] Diese findet im posthum veröffentlichten kurzen Roman "Feiertagskinder" (1918) ihren Höhepunkt und Abschluß.

Figurenkonstellation in der Folge gründlicher ausgeleuchtet werden soll, als es in der bisherigen Forschung getan wurde.

In *Beate und Mareile* wird die Atmosphäre wohl von weiblicher Präsenz dominiert, doch ist dies, wie bereits oben angemerkt, keinesfalls als matriarchalische Struktur zu werten, sondern hat *affirmativen* Charakter, wenn es um die Normerhaltung in ihrer Umgebung geht. Wie zuvor erwähnt, ist es allerdings bemerkenswert, daß die Protagonistin auf ihrem Gut verbleibt, anstatt in die Umgebung ihres Ehemannes umzuziehen. In dieser ersten "Schloßgeschichte" (so der Untertitel) ist auf den ersten Blick die weibliche Präsenz dominant, wirkt jedoch ausschließlich normkonservativ und sieht sich im Dienste der normgebenden männlichen Figuren. Beates früh verwitwete Mutter wird in einer Szene eingeführt, in der sie im Sessel sitzt und einen Kinderstrumpf strickt (obgleich zu diesem Zeitpunkt noch keine Kinder aufgetreten sind, so daß diese Tätigkeit als Hinweis auf ihr mütterliches Wesen gesehen werden muß. BM 12): "Schöne Haartrompeten, blank und weiß, rahmten das fette, weiße Gesicht ein mit den regelmäßigen Zügen (ibid.)." Ihre Erscheinung steht in prägnantem Gegensatz zu der "wie zu biegsam" schmalen Tochterfigur, deren Gesicht als blaß beschrieben wird; "von der feinen Blässe der alten Rassen, die von jahrhundertelangem Stehen auf geschützten Höhen müde geworden sind" (BM 17)[57]. Doch neben der Mutter existiert noch eine Figur, die in unserem Zusammenhang von Bedeutung ist: Als Schwester der Baronin lebt Seneide nach dem Scheitern einer "brutalen Liebesgeschichte" (BM 9)[58] ebenfalls als ständige Bewohnerin auf dem "Schloß" und prägt

---

[57] Man fühlt sich an die Anfangsszene der fast zeitgleich erschienenen "Buddenbrooks" und die Figur der alten Konsulin erinnert.

[58] Die Verwendung dieses Adjektivs überrascht und hebt die Bedeutung hervor, die Keyserling dieser Figur zuweist.

dessen Atmosphäre in entscheidendem Maße. Ihr Äußeres ist nun, anders als das der alten Baronin, bereits als "Präfiguration des Todes" (Thomé 557) zu werten:

> "Ihre Züge waren scharf und gezogen, die Lippen fast weiß und die Auge lagen tief in den Höhlen und gaben dem Gesicht einen kummervoll-erregten Ausdruck." (BM 12)

Damit wird sie einerseits als asexuelle Figur (weiße Lippen, Magerkeit) eingeführt, doch wird andererseits in einem Halbsatz auf die kausale Bedingtheit dieses ihres Wesens hingewiesen (BM 9), so daß das Adjektiv "erregt" auf eine durchaus vorhandene Triebnatur hinweist, die nicht mit den Normen der Schloßwelt konform ging und demnach Seneides "personale Kohärenz" (Thomé) zerstörte[59]. Bezeichnenderweise wirkt sie auf Beate nicht nur nicht erschreckend, sondern sie repräsentiert die Schloßkultur mehr noch als die Mutter es tut (BM8). Als Beate das Verhältnis zwischen ihrem Mann und der aus dem Inspektorhaus stammenden Sängerin Mareile entdeckt und damit ihre Ehe für beendet hält, liegt ihre Mutter bereits krank und kann ihr nur den Ratschlag des passiven Abwartens erteilen: "Die armen Männer sind so unruhig - ich weiß. Warten müssen wir - sie kommen doch zu uns. Du glaubst nicht - wieviel wir - vergessen können [...]" (BM 82). Beates Bild vom eigenen Vater, "dem Greis mit dem stillen Elfenbeingesicht" (ibid.) - dessen Beschreibung seine Dominanz noch nach dem Tod deutlich macht und somit die Position der weiblichen Figuren sozusagen in den Dienst seines Gedenkens stellt - trübt sich in dieser Szene entscheidend; gleichzeitig begehrt sie gegen die Norm des Wartens auf. Freilich kommt der Ratschlag, Mareile vom Schloß zu weisen, noch von der Mutter (BM 83). Beate bleibt nach dem Tod der Mutter und Seneides Einweisung in eine Heilanstalt "im Schlosse

[59] In der ersten Schloßgeschichte wird noch ansatzweise die "besondere innere Geschichte [...], die die dynamische Psychiatrie in ihrer Geschichte immer mehr ausgebaut hat" (Thomé 536, der dies freilich auf alle Texte bezieht) vom Erzähler gegeben, während erst in den folgenden Texten die Figuren gerade durch das Fehlen einer individuellen inneren Geschichte geradezu "austauschbar" (ibid.) werden.

mit ihrem Kinde allein" (BM 86). Die äußeren Vorgänge auf dem Gut werden nicht erwähnt, doch da die Mißwirtschaft anderer Erwähnung findet (BM 90), ist anzunehmen, daß der Figur der Beate zwar nicht die Kraft zu einem "gesunden Zorn" (BM 83), aber doch zur Aufrechterhaltung der alten Ordnung in der Rolle der Herrin bleibt. Die Erwähnung des Kindes betont die Fortführung der Linie - es ist dies das letzte Mal, daß Keyserling eine solche Möglichkeit der "Prokreation im Innenraum" (Schwalb 262) zuläßt. Beates eigene mütterliche Züge sind bereits im vorangegangenen Abschnitt betrachtet worden - sie reichen freilich nicht aus, um aus ihr eine Hoffnungsträgerin zu machen, da die Beziehung des Ehepaares sprachlos wie zuvor bleibt und das Kind dem Erzähler keinesfalls als Band zwischen ihnen gilt.

In *Harmonie* (1905) wird die Mutter der Protagonistin nicht erwähnt, sondern nur der Vater tritt als "die dicke Exzellenz mit dem rosa Gesicht und der gelockten, braunen Perücke" (H 162) auf. Felix' Mutter wird nur in einem Satz erwähnt, der erlebten Rede retrospektiv Felix' Herkunft reflektiert: Der Vater war eher "für das Ländliche" (H 155), doch der Mutter konnte aufgrund ihrer eigenen Herkunft "nichts [...] vornehm genug" (H 156) sein. Der direkt darauf folgende Satz stellt die Verbindung zu Annemarie her: "Daher hatte er sich auch sofort in Annemarie verliebt" (ibid.). Wiederum ist es die Mutterfigur, die durch ihr eigenes Wesen die Schwächung der Vitalität und - eine in Felix' Fall nur bedingte, im Falle Günther von Tarniffs in *Abendliche Häuser* jedoch dem Protagonisten schmerzlich bewußte und zum Suizid führende - Dysfunktionalität des Protagonisten bewirkt.

In der Schloßwelt dominiert Annemarie *ästhetisch* die Szene, doch als entscheidender Einfluß wird (aus der Perspektive Felix') zunächst ihr Vater genannt:

> "Annemariens Vater, die Exzellenz, hätte auch um keinen Preis einen Wein getrunken, der ein wenig nach dem Korken schmeckte, und ihm schmeckte ein Wein sehr leicht nach dem Korken." (H 155f)

Annemarie bleibt zwar die 'Seele' des Schlosses als Kultursystem, denn "die Frauen sind uns in der Kultur voraus", wie Cousin Thilo klischeehaft bemerkt und dabei "Kultur" implizit vom Bereich der Öffentlichkeit trennt (H 172). Jedoch bleibt sie ebenso von den Vertretern einer patriarchalischen Ordnung (Vater, Thilo) abhängig. Maternale Präsenz bleibt in diesem Text ebenso wie prokreative Weiblichkeit eine Leerstelle, was durchaus in Verbindung mit dem katastrophalen Ende gesehen werden kann, da es sich um eine Konstante der "Schloßgeschichten" handelt, wie bereits einleitend angemerkt.

In *Bunte Herzen* (1908)[60] ist die patriarchalische Dominanz des Hausherrn Graf Hamilkar noch deutlicher, da diese Vaterfigur seine eigene Position und sogar Normgebung beständig reflektiert. Auch er ist verwitwet, und wieder führt eine betuliche Schwester ihm den Haushalt: "[Tante Betty] war feierlich angezogen in ihrem langen Spitzenburnus. Das weiße Gesicht mit den rosa Bäckchen schien sehr klein unter der großen Spitzenhaube nach der Mode der sechziger Jahre" (BH 9). In wenigen Sätzen wird sie damit als den Normen vergangener Zeiten verhaftete Figur eingeführt. Die erste Szene stellt Hamilkar in den Mittelpunkt des Geschehens und charakterisiert ihn durch die Sprachmacht der direkten Figurenrede. Korrespondierend mit der ersten Szene endet die Erzählung mit dem Tod Hamilkars, was der Schloßwelt die einzige Stabilität repräsentierende Figur nimmt und damit über das Ende des individuellen Lebens hinaus signifikant wird. Hier wird wiederum mit der Leerstelle mütterlicher Präsenz gearbeitet, doch wird die Schloßwelt diesmal eindeutiger von der Vaterfigur dominiert, während die schwächeren Figuren des

---

[60] Eduard von Keyserling, "Bunte Herzen," Bunte Herzen. Am Südhang. Harmonie (Frankfurt: Fischer, 1983) 5-79. Sigle: BH.

Mutter-Substituts (Tante Betty) und der Tochter Billy als Charaktere passiv und unreflektiert bleiben. Erkenntnisfähigkeit bleibt allein dem alten Grafen vorbehalten, der auch explizit die eigene Normgebung zu hinterfragen vermag:

> "Ich sage, Betty, was erziehen wir da für Wesen? Die können ja nicht leben. Ein Stubenmädchen, das zum Stallknecht schleicht und sich verführen läßt, weiß, was es will, aber was wir da erziehen, Betty, das sind kleine berauschte Gespenster, die vor Verlangen zittern, draußen umzugehen, und wenn sie hinauskommen, nicht atmen können. Das ist's, was wir erziehen, Betty" (BH 70).

Bezeichnenderweise spricht der Graf seine für die Erziehung ja mitverantwortliche Schwester (BH 9) mehrfach namentlich an, und bezeichnenderweise reagiert sie mit einem "Ich verstehe dich nicht, Hamilkar" (BH 70), womit wiederum ihr beschränkter Horizont und dessen Einfluß auf die Entwicklung Billys durch die Interaktion der Figuren verdeutlicht wird, ohne daß ein Erzählerkommentar vonnöten wäre. Bettys Ungenügen als Mutterfigur läßt auch in diesem Text eine Leerstelle zurück, die mit der Katatrophe am Ende in kausale Verbindung gebracht werden kann.

Eine weitere Parallelfigur findet sich in *Abendliche Häuser* (1913).[61] Hier ist es die Baronesse Arabella, die ihrem verwitweten Bruder den Haushalt führt und wieder auch die Erziehung der Kinder übernimmt, nachdem die Mutter im Kindbett starb. Sich der Mutterfiguren mittels dieses Motivs sozusagen zu entledigen, scheint eher der Notwendigkeit im Text zu entsprechen (was die Signifikanz dieser Auslassungsstrategie im Zusammenhang unserer Thematik erhöhen würde) als den medizingeschichtlichen Gegebenheiten (vgl. Müller 38-40). Da auch die Zeit in den "Schloßgeschichten" entkonkretisiert wird, kann das Motiv entweder eine Lokalisierung vor der

---

[61] Eduard von Keyserling, Abdendliche Häuser (Frankfurt (Main): Fischer, 1982). Sigle: AH.

Jahrhundertwende oder eben eine narrative Strategie bedeuten, die bewußt auf die Figur der Mutter in der zentralen Konstellation verzichtet, da eine andere Figur die Leerstelle ohne sichtbar werdende Schwierigkeiten auszufüllen vermag:

> "Die Baronesse Arabella stand dem Haushalt ihres Bruders vor und erzog die Kinder, und auch diese Erziehung wurde allgemein bewundert." (AH 8)

Die Erziehung der Kinder wie der Haushalt auf Schloß Paduren gelten in der Umgebung als "vorbildlich" (ibid.). Die Baronesse Arabella freilich bleibt als subordinierte Figur im Hintergrund und erscheint keineswegs als eine die Gesellschaft dominierende Figur. Ihre Hilflosigkeit angesichts von Veränderungen wird zu Anfang des dritten Kapitels mit der Rückkehr der Tochter Fastrade in den Innenraum der Schloßkultur deutlich:

> "Die Baronesse stand noch immer wie hilflos da und weinte. Erst als Fastrade sie in ihrer bekannten schützenden Art in die Arme nahm, den alten zerbrechlichen Körper hielt und leitete, da fühlte die Baronesse wieder die ganze Wärme dieser Gegenwart, nach der ihr alle Jahre hindurch gefroren hatte." (AH 16f)

Nach dieser Szene, die auch Fastrades Erscheinung aus Arabellas Perspektive wiedergibt, wird Fastrade zum subjektiven Zentrum des Textes, was die Kontrastierung der Schloßwelt mit der Außenwelt in Gestalt von Fastrades Erinnerungen an ihre Arbeit in einem Hamburger Krankenhaus erlaubt und diese Erinnerungen ihr die "Kraft ihres Körpers" (AH 20) und ihre mentale Stärke bewußt machen, die sie gegen "diese schmerzhafte Hoffnungslosigkeit, die sie gestern abend krank gemacht hatte" (AH 21), zu setzen gewillt ist. Die zentrale Trias der handlungstragenden Figuren besteht aus Fastrade, die als sehr junge Frau die Schloßwelt verläßt, um in Hamburg ihren todkranken Hauslehrer bis zum Ende zu pflegen; ihrem Vater, der bei der Nachricht vom Duelltod seines Sohnes einen Schlaganfall erlitten hat, und dem vom Nachbargut stammenden Dietz von Egloff, der (wie

vor ihm Günther in *Beate und Mareile* und Felix in *Harmonie*) sich der Devitalisierung der Schloßkultur durch Reisen, Glücksspiel und erotische Abenteuer zu entziehen sucht. Die Verbindung von Fastrade mit Dietz scheitert, was sie resignierend in den Machtbereich des Vaters zurückbringt.

In *Am Südhang* (1916)[62] wird die Schwächung der Position der Mutter nicht durch Abwesenheit oder Substituierbarkeit betont, sondern durch die kindliche Erscheinung und Verhaltensweisen der Mutterfigur. In den Reflexionen des heimkehrenden Sohnes, dessen Perspektive weitgehend im Text beibehalten wird, spielt sie zunächst keine Rolle. Zwar wird sie als erste zur Begrüßung umarmt, doch bleibt sie bei der abendlichen Diskussionen im Hintergrund und steht nur "schweigend" neben ihrem Sohn und hält seinen Arm (AS 84). Hier wird erstmals ihr "kleines Gesicht unter der großen Spitzenhaube" mit dem "Gesicht eines Kindes" (ibid.) verglichen. Dieser Eindruck wird durch die Beschreibung ihres Zimmers bestätigt:

> "Frau von Wallbaums Zimmer, himmelblau und weiß, sah aus wie das Zimmer eines jungen Mädchens. Sie selbst im hellgeblümten Sommerkleide, blaue Bänder auf der weißen Morgenhaube, saß an ihrem Schreibtisch und schrieb ihr Tagebuch. Sie war die einzige in der Familie, die ein Tagebuch schrieb" (AH 87).

Was als reflexiver Zug der Figur gewertet werden könnte, wird durch den Kontext (die Umgebung sowie die anschließenden Äußerungen der Mutter) sofort entwertet und in den Zusammenhang mit adoleszenten Charakterzügen gebracht. Der nächste Schritt in der Etablierung dieser Figur als "kindlich" ist die direkte Rede der Mutter, die ihre Freude über die Anwesenheit dieses Sohnes zum Ausdruck bringt und damit begründet, daß er für sie

---

[62] Eduard von Keyserling, "Am Südhang," Bunte Herzen. Am Südhang. Harmonie (Frankfurt (Main):Fischer, 1983) 81-146.

auch einen "Verbündeten" bedeute: "Die anderen sind ja alle so gut und lieb, aber sie sind doch alle vernünftiger als ich" (AS 88). Sie betont dies durch ein Zitat ihrer Tochter, die eine Aufgabe übernimmt, für die sie der Mutter die Kompetenz abspricht (ibid.). Das unreflektierte Festhalten der Mutterfigur an der bestehenden Ordnung wird durch den "altmodischen" (AS 87) Garten und vor allem die Fixiertheit auf den auszurottenden Löwenzahn betont: "Der Löwenzahn war ihr Feind, sie trug stets kleine Werkzeuge bei sich, um ihn auszurotten" (AS 88).

Auf der Handlungsebene dieser Erzählung *(Am Südhang)* kehrt der Leutnant Karl Erdmann von Wallbaum für einen kurzen Besuch auf den elterlichen Besitz zurück. Sowohl ein bevorstehendes Duell als auch die Wiederbegegnung mit der ihn faszinierenden Daniela (die als geschiedene Frau außerhalb der Innenwelt steht und um so mehr als Faszinosum wirkt) werden von ihm bewußt zur Steigerung seines Lebensgefühls genutzt (82, 86). Das Duell verläuft jedoch undramatischer als erwartet und die romantische Verbindung zu Daniela endet mit Karl Erdmanns Rückkehr in die Alltäglichkeit, kontrastiert mit dem Suizid des zynischen, ebenfalls um Daniela werbenden Hauslehrers Aristides Dorn:

> "Aristides Dorn hatte nicht mehr alltäglich sein wollen, und er, Karl Erdmann, war wieder alltäglich. Jetzt verstand er, aber das Verstehen war bitterer noch als das Nichtverstehen" (AS 144).

Letzendlich sind "nur wenige der langen Sommertage [...] nötig, damit all diese Geschehnisse recht weit zurückzuliegen schienen" (AS 144), was wiederum in naiver Weise von der Mutter formuliert wird: "'Nun sind wir wieder in unserer Ordnung, nur meine Lilien sind fort. Es ist so sicher, nur die Seinen um sich zu wissen, denn mit den Fremden, man

weiß nie —'" (ibid.). Das dramatische Geschehen bleibt folgenlos, und die Banalität der Figuren wird an der wiederum keinesfalls empathiefähigen Mutterfigur vorgeführt.

Interessant ist die Verbindung der Mutter mit Daniela, die immer wieder in Zusammenhang mit Adjektiven wie "mütterlich" oder "schwesterlich" gebracht wird[63] . Zu Beginn bezieht die Mutter in der direkten Rede Daniela gleichsam in die Allianz zwischen Mutter und Sohn ein:

> "Ja, mit dir und Daniela habe ich das Gefühl, wie es vielleicht Kinder haben, wenn die Erwachsenen fortgehen und die Kinder ungestört miteinander ihre Sprache sprechen können" (AS 88).

Und Daniela versichert demselben Protagonisten gegenüber: "[...], und Sie wissen, ich schaue alles am liebsten mit den Augen Ihrer Mutter an, das macht mich glücklich" (AS 89). Es verbindet diese beiden Figuren tatsächlich, daß sie sich bewußt der von der Mutterfigur kreierten Atmosphäre aussetzen, um ein "freundliches Leben" (AS 144) zu genießen, während beide in Kontakt mit der Außenwelt waren und besonders Daniela als skandalträchtige geschiedene Frau unbedingt als Kontrast zu der erfahrungslosen Mutterfigur gelten muß. Wie ein Kind romantisiert diese denn auch Danielas Erscheinung und Persönlichkeit. Mehrfach gebraucht sie den Vergleich mit einer Blume, um Danielas Position in der Gesellschaft zu illustrieren (AS 83, 88), und betont, daß im Gegensatz zur Wahrnehmung der übrigen Figuren (und des Lesers) Daniela "leide" oder "beleidigt werde" (ibid.). Bezeichnenderweise wählt die Feindin des Löwenzahns die "Reihe der Lilien, weiß und feierlich" (so die Perspektive Karl Erdmanns, AS 88) als Vergleichsobjekt: "Lilien können auch nichts dafür, daß es um sie her süß und ein wenig schwül duftet, nicht wahr?"

---

[63] Daniela in die Nähe einer *femme fatale* zu rücken, wie es Schwalb (133) tut, erscheint verfehlt. Kocs für Fontanes Effi Briest verwendeter Begriff der *femme vitale* trifft eher die Darstellung unterdrückter Sinnlichkeit in der Figur der Daniela, der doch das Dämonische einer *femme fatale* fehlt.

(ibid.). Die Lilien bleiben ein Motiv, das die Veränderung der Beziehung zwischen den beiden Figuren symbolisch wiederholt. Während alle übrigen Figuren sich nach dem Suizid des Hauslehrers Dorn im Haus aufhalten und die Kommunikation in leeren Formeln abläuft, geht Daniela in den Garten und pflückt eben die Lilien, um den Toten damit zu schmücken, was von Graf Lynck mit der Bemerkung quittiert wird: "Es gibt eben Frauen, die nicht genug fünfte Akte erleben können" (AS 144). Bei der Abreise am folgenden Tag nimmt Daniela nur von Frau von Wallbaum, der Mutter, Abschied, die zwar "ein wenig weint", aber befangen reagiert und dem Sohn gegenüber Erleichterung äußert (ibid.). Wie schon zuvor angemerkt, wird die Folgenlosigkeit des dramatischen Geschehens an der Mutterfigur demonstriert, deren Sentimentalität konventionell und kurzlebig bleibt. Die direkte Rede macht dies überdeutlich, wenn die Mutter in der eben zitierten Äußerung fortfährt: "Nun, das ist vorüber, und wir haben wieder unser gutes, bekanntes Leben. Morgen, denke ich, lasse ich die Pflaumen abnehmen, es wird Zeit sein, ich will noch einmal nachsehen" (AS 145). Diese Szene spiegelt eine bereits zitierte zu Beginn der Erzählung, wenn die Mutter ebenfalls ein Gespräch über Daniela abrupt unterbricht, um dem Löwenzahn zu Leibe zu rücken (AS 88). Die beiden Szenen mit der Mutter als zentraler Figur, die im Gespräch mit ihrem Sohn "begann, die Gedanken auszusprechen, die sie eben beschäftigt hatten" (AS 144), ohne jedoch zu einem Gedanken*austausch* fähig zu sein, bilden einen Rahmen um das dramatische Geschehen mit Daniela als Mittelpunkt. Die Äußerung der Mutterfigur in der ersten Szene "bei uns wird sie [Daniela] immer Schutz finden" (AS 88) wird in der zweiten devaluiert und die Figur damit endgültig der traditionellen mütterlichen Qualitäten beraubt.[64]

---

[64] Keyserlings Strategie, die Mutterfigur als stabilisierende Kraft ostentativ ausfallen zu lassen, findet sich in sehr ähnlicher Weise in zwei Texten, die am Anfang resp. Ende der hier behandelten Periode stehen, nämlich Ricarda Huchs *Die Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* (1893) sowie Annette Kolbs *Daphne Herbst*, (1928) um hier nur auf zwei prägnante Texte zu verweisen.

Keyserlings passive Mütter oder Mutter-Substitute sind weniger hochgradig pathologisch als die Protagonisten der nächsten Generation und sind noch in der Lage, nach außen einen Normalzustand aufrechtzuerhalten und dessen Normen zu vertreten. Sie bleiben Randfiguren, die aufgrund fehlender Sprachmacht in den Texten, in denen sich die Protagonisten durch ihre Sprache desavouieren, eine geringe Rolle spielen, deren Versagen als stabilisierender Faktor für ihre Kinder als bewußt eingesetztes erzählerisches Mittel zu werten ist. Die subordinierte Position dieser Figuren hat damit über einen sozialgeschichtlichen oder individualpsychologischen Befund hinaus Bedeutung.

In den späteren und in ihrer kritischen Haltung eindeutigeren Texten *Wellen* (1911) und *Fürstinnen* (1917)[65] findet sich die dritte der angesprochenen Gruppen der Mutterfiguren Keyserlings. Diese starken, sich so souverän wie autoritär verhaltenden Figuren scheinen die Unzulänglichkeit der Mütter der nächsten Genertion vorzuprogrammieren. Denn diese Figuren sind zum Teil selbst Mütter (Generalin Palikow in *Wellen),* deren Töchter durchaus zur Gruppe der unzulänglichen und hilflosen Mütter zählen und durch das Modell der starken Mutterfigur offensichtlich in keiner Weise an Lebenstüchigkeit gewonnen haben. Schwalb geht so weit, einige dieser Figuren in ihre "Typendefinition der alten Herren" (Schwalb 29) miteinzubeziehen. Sie nennt allerdings auch eine Figur wie Baronin Lositz (Beates Mutter in *Beate und Mareile*) in diesem Zusammenhang, was deren Status unzutreffend wiedergibt, da ihre Rolle als grundsätzlich affirmativ und keinesfalls souverän charakterisiert werden konnte. Die Abwesenheit eines "gefaßten alten Aristokraten" (ibid.) heißt nicht, daß eine "vermännlichte" (ibid.) Frauenfigur deren Funktion in der

---

[65] Eduard von Keyserling, Wellen (Frankfurt (Main): Fischer, 1982), Sigle: We; ders., Fürstinnen (Frankfurt (Main): Fischer, 1983). Sigle: F.

Konfiguration übernimmt. Es erscheint wichtiger, darauf hinzuweisen, daß Keyserling diesen dritten Typ von Mutterfiguren erst in den nach 1910 entstandenen Texten ausspielt, diesen Präsentationsmodus dann im Kontext von deren Figurenkonstellation zu analysieren und die Normvorstellungen der Figuren keinesfalls als vollständig kongruent mit denen der "alten gefaßten Aristokraten" zu setzen.

In *Wellen* (1911) hat die Generalswitwe Palikow, im Text stets "die Generalin" genannt, ein Haus am Meer (also räumlich weit vom geschützten Innenraum der 'Schloßwelt' entfernt) für den Sommer gemietet, "um hier an der See ihre Familie um sich zu versammeln" (We 6). Die Gruppe um die Generalin besteht neben ihr und ihrer Tochter, der Baronin Buttlär, aus deren drei Kindern, einer Gesellschafterin, dem Ehemann der Tochter und dem Bräutigam einer Enkelin. Dieser Gruppe wird zwar das erste Kapitel des Romans gewidmet, doch im eigentlichen Zentrum steht das Paar Doralice Köhne-Jasky und Hans Grill; eine Gräfin, die ihren älteren Mann um des jungen Malers willen verlassen hat, und eben dieser Künstler, der trotz seines Berufes eine zutiefst bürgerliche Lebensauffassung und Arbeitsethik vertritt. Doralice hingegen steht für einen Wahrnehmungsmodus, der seine Objekte nur auf ästhetische Qualität überprüft und sich als unfähig erweist, die Aufgabe zu erfüllen, die die Generalin für sie formuliert: " Sich entführen lassen, das geht schnell.[...] Aber mit dem Herrn, der einen entführt, leben, das ist die Kunst" (We 106). Der Konflikt des Paares bleibt im Laufe des Romans ungelöst und Doralice erscheint auch nach dem Tod ihres Partners bei einem Bootsunfall keineswegs signifikant verändert. Es geht nicht primär um die Dynamik dieser Kleingruppe, sondern auch um die Wirkung des Paares auf und die Interaktion mit der Familiengruppierung um die Generalin Palikow, die innerhalb eines durch das Fehlen eines reglementierten Tagesablaufs entstandenen Vakuums erfolgt. Die

Perspektive wechselt dementsprechend oft, wobei Doralice am häufigsten die Position eines subjektiven Zentrums einnimmt. Ihrer unreflektierten ästhetizistischen Betrachtungsweise entsprechend entfällt eine Wiedergabe von Doralices psychische Reaktionen begleitenden kognitiven Prozessen, die für den Leser nicht rekonstruierbar bleiben. Anhand dieser Figur kann daher die Reduktion der Figuren und deren psychischer Aktivität besonders deutlich gemacht werden, ohne daß ein Erzählerkommentar vonnöten wäre und ohne daß sie über die Katalysatorfunktion im Text zur Identifikationsfigur für die Instanz des Lesers würde. Die einzige Figur, die sich dazu eignete, wäre die alte Generalin. Diese besitzt auch die Fähigkeit zu reflektierter und zielgerichteter Kommunikation wie Aktion.

Ihre "grellblauen Augen" und das "lila Sommerkleid" weisen bereits im ersten Abschnitt des Textes auf die energische Persönlichkeit hin, als die sich die Generalin auch erweist (We 5), so daß der Erzähler mit der Bezeichnung "Generalin", die er durchgehend gebraucht, implizit ebenso ihre Wesensart wie den Beruf des verstorbenen Gatten meint und damit ihre dominante Position in der Figurenkonstellation unterstreicht. Wiederholt tritt das Paar Mutter-Tochter gemeinsam auf, was dem Erzähler die Möglichkeit einräumt, den Kontrast zwischen der Generalin und ihrer Tochter, die unserer zweiten (passiven, affirmativen) Gruppe der unzulänglichen Mutterfiguren Keyserlings zuzurechnen ist, hervorzuheben, indem er die unterschiedlichen Rezeptions- und Reaktionsstrategien der Figuren auf dieselben situativen Gegebenheiten unkommentiert wiedergibt. Während die Generalin in starken Farben gekleidet ist und als ausgesprochen vitale Erscheinung eingeführt wird (WE 5), ist die Haut ihrer Tochter "leicht vergilbt" und ihre Kleidung vernachlässigt (WE 7):

> "Aufgebraucht von Mutterschaft und Hausfrauentum, war sie sich ihres Rechtes bewußt, kränklich zu sein und nicht mehr viel auf ihr Äußeres zu geben" (ibid.).

Die Gesprächsthemen Frau von Buttlärs beschränken sich auf häusliche Sorgen. Sie ist angesichts des nackt badenden Dienstmädchens schockiert, während die Generalin die Szene amüsiert zum besten gibt (WE 8). Nachdem so bereits die Reaktionsschemata der Figuren abgesteckt sind, taucht das Paar Doralice/Hans erstmals als Gesprächsthema auf, was wiederum zu einer deutlichen Polarisierung der Reaktionen führt. Die inquit-Formeln der Frau von Buttlär beinhalten die Verben "klagen", "jammern" (We 9), "seufzen", "erregt rufen" (We 10), während die Generalin "schilt", "unterbricht", "meint" und sich "ärgert" (We 9f). In der nächsten Szene tritt das Paar in der Ferne auf und wird von der Familiengruppe beobachtet:

> "Frau von Buttlär starrte angstvoll zu dem Paare auf der Düne hinüber, dann rief sie erregt:' Kinder, ihr seid noch da, warum geht ihr nicht schlafen? Ihr seid müde, nein, nein, geht, gute Nacht', und beruhigte sich erst, als die Kinder fort waren" (We 11).

Was in der direkten Rede der Figur als unangemessene mütterliche Übervorsicht erscheint, wird in ihrer nächsten Äußerung als sexuelle Eifersucht entlarvt: "'[...] offen gestanden, es ist auch wegen Rolf. Die Person ist sehr hübsch, solche Personen sind immer hübsch und Rolf, du weißt - '" (ibid.). Die Generalin kontrastiert die Argumentationsstrategien ihrer Tochter, indem sie deren Äußerung unverzüglich in den entsprechenden Kontext stellt (Überbesorgtheit der Tochter schon im Kindesalter, vergangene Untreue des Ehemannes) und an deren Stolz appelliert. Sie argumentiert grundsätzlich von einer Position der Stärke aus, deren Ausnahmestatus ihr jedoch durchaus bewußt ist, wie die Verwendung der zweiten Person Plural zeigt:

> "Naja, immer die alte Geschichte mit der Gouvernante, die könntest du auch mal vergessen. Ab und zu mal im Frühjahr regt sich in ihm noch der Kürassieroffizier, das ist eine Art Heuschnupfen. Aber *ihr Frauen* bringt durch eure Eifersucht die Männer erst auf unnütze Gedanken" (We 11, Hervorhebung B.R.].

Die Verwendung der Personalpronomina zeigt, daß sich die Generalin miteinbezieht, wenn es um den spezifisch weiblichen Erfahrungsbereich geht, doch distanziert, wenn sie die Reaktionsschemata thematisiert und verallgemeinert. Während ihre Tochter trotz gegenteiliger Erfahrungen in Klischees befangen bleibt und auf die "Heiligkeit der Ehe" pocht, kontert ihre Mutter energisch: '" Die Ehe, meine Liebe,[...] ist vielleicht sehr heilig, aber unsere Männer sind es nicht'" (ibid.).[66] Noch energischer wehrt sie eine Romantisierung des Paares, wie sie die Gesellschafterin versucht, ab. Während diese den Ehemann Doralices als "der edle Greis" bezeichnet, retourniert die Generalin mit "der alte Narr" (We 9) und ermahnt die Gesellschafterin: "Bitte, Malwine, meine Vergleiche nicht mit Ihrer Poesie zu umspinnen, dazu mache ich sie nicht" (We 12), so ihre sehr bewußte Kommunikationsstrategie zur Unterstützung ihrer Tochter betonend. Sie ist zum Schluß die einzige Figur aus der Familiengruppe, die direkt mit Doralice kommuniziert. Diese Begegnung hat den Suizidversuch der Enkelin, die ihren Bräutigam an Doralice (die sie idolisiert) verloren zu haben meint, zum Anlaß. Die Generalin erscheint im Strohhut über der Nachthaube auf der Szene und ergreift sofort die Initiative. In ihren Anweisungenspricht sie Doralice mehrfach scheinbar spontan mit "liebe Köhne" an, sie damit durch den Gebrauch des Adelsnamens als Gleichgestellte und nicht als Randfigur ihrer Gesellschaft

---

[66] Man denke hier an die bereits diskutierte Szene zwischen Beate und ihrer Mutter (BM 82f). Dort ermahnt die Mutter die Tochter zur Geduld und spricht von den" armen Männer[n]", deren "Unruhe" nur mit Warten zu begegnen ist, wogegen sich die Tochter nur innerlich empört und was sie letztendlich befolgt. In *Wellen* sind die Rollen vertauscht, doch weder die starke noch die passive Mutterfigur scheint der Tochter über das Standesbewußtsein hinaus persönliche Stärke mitzugeben in der Lage zu sein, was bestätigt, daß es Keyserling keineswegs um individualpsychologische Explorationen geht, die daher in der Interpretatation ebenfalls ausgespart wurden.

behandelnd. Ihre Mahung "Versuchen Sie doch mit Ihrem Maler ordentlich zu leben" (ibid.) enthält zwar einen pejorativen Anklang, was die Person Hans Grills betrifft, doch ebenso die Akzeptanz einer Partnerschaft außerhalb des der Generalin vertrauten gesellschaftlichen Rahmens. Es ist auch in dieser Szene, wo die Generalin -die Doralice selbst zu Bett bringt (We 107) - mit dem Adjektiv "mütterlich" beschrieben wird, was ihre Position als Kommentator und Sprachrohr des Erzählers von den "gefaßten alten Aristokraten" Schwalbs deutlich absetzt. Die Position der Generalin ist nicht bloß affirmativ, sondern sie verfügt in solcher Sicherheit über die Normen ihrer Umgebung, daß sie sie situationsgemäß zu *variieren* in der Lage ist; eine Fähigkeit, die in der nächsten Generation für beide Geschlechter bereits verloren gegangen ist.

In *Abendliche Häuser* (1913) tritt Keyserling sozusagen wieder einen Schritt zurück und setzt eine Großmutter als Erzieherin des rastlosen Lebemannes Dietz von Egloff ein, der behauptet, als Kind aufgrund dieser "einsamen" Existenz ein "unerträglich weicher Bengel" gewesen zu sein (AH 43). Psychologische Folgerungen bleiben dem Leser überlassen; der Erzähler läßt sie unausgesprochen. Diese Großmutter, eine ehemalige Hofdame (AH 79), geht schwarz gekleidet (AH 80) und liebt Hyazinthen (ibid.), Merkmale, die sie als "Präfiguration des Todes" (Thomé 577) fungieren lassen. Anders als die vitale Generalin bleibt sie völlig von den Normen früherer Generationen bestimmt; die Enge ihres Denkens wird durch das täglich wiederholte Auf-und-Abgehen in der kleinen "Wandelhalle im Garten" (ibid.) symbolisiert, das ihrem Enkel "immer [...] bis zur Traurigkeit uninteressant" (ibid.) scheint. Die jüngeren weiblichen Figuren, die in der Vorgeschichte die Schloßwelt temporär verlassen haben, sind ihr suspekt; die Verlobung ihres Enkels mit Fastrade kommentiert sie mit "Fastrade, Gott sei Dank, ist wenigstens gesund" (AH 79), beugt sich

dann jedoch "erschrocken" dem Aufbegehren Dietz' (ibid.), von dem sie vergeblich erwartet, in patriarchalischer Tradition dem Haus vorzustehen. Die unabhängige Position der verwitweten reichen Frau scheint also keinesfalls die Position dieser Figur in der Figurenkonstellation zu determinieren; eine immer wieder kreierte Rolle wird von den unterschiedlichen "Darstellerinnen" im Werk Keyserlings vielmehr auf verschiedene Art und Weise ausgefüllt.

Eine Parallelfigur zur Generalin finden wir jedoch in *Fürstinnen* (1917). In dieser Erzählung bestätigt sich die "überlegene" Aussage der vitalen Randfigur Hilda, "Ach nein, Prinzessinnen entwickeln sich nicht" (F 29), für die jüngste Generation, die drei Töchter der verwitweten Fürstin von Neustatt- Birkenstein.[67] Die Fürstin selbst gerät durch die Abwendung ihres langjährigen Verehrers Streith, der die junge, selbst am Rand der Gesellschaft aufgewachsene Britta heiratet, in einen Konflikt, der sie die Grundsätze der ihr selbst zuteil gewordenen Erziehung hinterfragen und sich erstmals innerlich auflehnen läßt. In diesem Text tritt wiederum in der älteren Generation mit der energischen Prinzessin Agnes eine Figur auf, die im Gegensatz zu den meisten Mutterfiguren oder deren Substituten sowohl Souveränität als auch Autorität besitzt. Sie erscheint als eine der Generalin verwandte Figur, nimmt jedoch innerhalb der Familie nicht die Position des Oberhaupts ein, wie es die Generalin tut. Sie ist unverheiratet und kinderlos, was zum einen ihre Stellung in der Familie beeinflußt, zum anderen jedoch einen neuen Aspekt der Rolle der

---

[67] Von ihnen wird insbesondere die Perpektive der Jüngsten, Marie, vom Erzähler übernommen. Durch Dialogsituationen werden ihre Reaktionsschemata mit Hilda kontrastiert, die Maries Furchtsamkeit und egozentrische Lebensfremdheit kommentieren kann und endgültig devaluiert, indem sie mit dem durch Spielschulden entehrten Felix, dem Maries hilflose Anbetung gilt, nach Amerika auswandert. Hilda erscheint damit als der Generalin durchaus verwandte Figur, die Vitalität und Verantwortungsethik in einer Weise zu verbinden fähig ist, die sie unabhängig vom sie umgebenden Normsystem macht. Als "moderne" (F 57) Vertreterin ihrer Generation geht sie jedoch noch deutlich weiter als die vitalen Frauenfiguren der älteren Generation, die eine Nuancierung der Normen nur innerhalb ihrer vertrauten Lebenswelt vornehmen und deren Rolle grundsätzlich affirmativ bleiben muß.

unverheirateten Frau einbringt, da sie außerhalb der üblichen Familienkonstellation steht, die gesellschaftlichen Normen der Umgebung jedoch wie die Generalin beibehält, aber situationsadäquat und souverän handhabt[68].

Prinzessin Agnes tritt erst im letzten Viertel der Erzählung auf. Sie erscheint sehr traditionell mit Kammerjungfer und Hofdame, doch der Kommentar der hier über die Situation hinausgehend informierten Erzählerinstanz ergänzt: "Der Dienst war jedoch so aufregend, daß die Damen [trotz ihrer Jugend] bald nervös wurden und oft gewechselt werden mußten" (ibid.). Ihre äußere Erscheinung deutet darauf hin, daß sie so vital wie beweglich ist:

> "Prinzessin Agnes war eine kleine, runde, alte Dame mit einem blanken, bräunlichen Gesicht und grauen Haartrompeten unter der weißen Blondenhaube, trug gern fußfreie, graue Seidenkleider und knarrende Schuhe" (ibid.).

Weder die gesunde Gesichtsfarbe noch das lautstarke Schuhwerk sind als spezifisch weibliche Charakteristika innerhalb des Kesyerlingschen Werkes zu sehen und weisen damit dieser Figur einen Aktionsradius zu, der über den der übrigen Protagonistinnen hinausreicht. Dies bestätigt sich bereits im nächsten Abschnitt, als die Prinzessin Agnes früh aufsteht und nicht nur Haus, sondern auch Hof, Ställe und Felder einer Inspektion unterzieht und mit den Leuten spricht: "Als sie zum Frühstück erschien, war sie über alles gut unterrichtet" (F 112). Sie faßt ihre kritischen Beobachtungen in dem Satz zusammen: "Aber so scheint es hier zu sein: Ihr geht alle ein wenig umher wie im Traum" (ibid.). Die Anordnung, die Jüngste der Fürstin, Marie, "in ihren Neigungen nicht zu stören", beantwortet die Prinzessin Agnes mit einem bezeichnenderweise "gebrummten" "dummes Zeug'" (F 115):

---

[68] Dies läßt diese Figuren eher zum Hoffnungsträger werden als die Protagonisten der jüngeren Generation, ohne daß die Erzählerdistanz dies explizit formulierte.

> "Was willst du denn? Stillsitzen und warten, bis das Glück um die Ecke biegt? Es biegt aber nicht um die Ecke. So hat schon manche gesessen und gewartet, bis sie alt und sauer wurde. [...] Das ist jetzt mit Prinzessinnen so eine Sache, da ist es denn gut, wir sehen uns nach etwas um, was unserem Leben einen Inhalt gibt [...]. [...] Mit dem Heiraten kriegt auch nicht jede die Anweisung auf das Glück. Sieh nur deine Schwester Lore an. Nein, das Leben ist kein Tanzsaal" (F 116).

Die Prinzessin vertritt auf der einen Seite eine strenge Einhaltung der Etikette und lehnt jede Mesalliance mit einem nicht sozial gleichgestellten Mann scharf ab, befürwortet aber auf der anderen Seite eine Lebensweise, die von den Konventionen in einem tolerablen Maß abweicht und doch dem 'Leben einen Inhalt gibt'. Obgleich sie diesen 'Inhalt' in den ihr bekannten Ehekonstellationen nicht unbedingt gegeben sieht, hinterfragt sie keinesfalls die Institution der Ehe an sich oder die Traditionen ihrer Klasse, sondern operiert innerhalb des ihr gegebenen Rahmens und Normsystems, stärker auf die Einhaltung der Etikette pochend, als es die Generalin in *Wellen* tut, die die Mesalliance Doralice/Hans anzuerkennen bereit ist, während Prinzessin Agnes die Heiratsabsichten ihrer Schwägerin mit einem Grafen und ehemaligen Kammerherrn als unangemessen ablehnt (F 113). Durch ihre Beschreibung als asexuelle Figur und ihre Kritik an der am Lustprinzip orientierten, unselbständigen Lebensweise insbesondere Maries ist ihre Funktion innerhalb der Figurenkonstellation trotz äußerlicher Übereinstimmungen eine andere als die der Generalin in *Wellen*, was durchaus in Zusammenhang mit dem Status der letzteren eben als Mutter und ihrem in der entscheidenden Szene vom Erzähler als "mütterlich"bezeichneten Verhalten zu sehen ist (We 106).

Die Fürstin selbst ist als Mutterfigur in Keyserlings Werk ein interessanter Sonderfall, da sie zu einer kritischen, wenn auch hilflosen Einschätzung des sie umgebenden

Normsystems gelangt. Sie ist Mutter dreier Töchter, deren Erziehung nach traditionellem Muster erfolgen und in einer vorteilhaften Heirat enden soll (F 8):

> "'Ihren eigenen Weg gehen? Wie kann eine Prinzessin ihren eigenen Weg gehen? Ihr Weg ist ihr vorgeschrieben, sie läuft wie auf Schienen, und kommt sie von denen ab, so ist sie verloren'"(F 8).

Die Topographie des Innen- und Außenraumes ist hier aus der Figurenperspektive eingeführt und in einem dem Horizont der Figur entsprechenden einfacheren Bild ausgedrückt. Im nächsten Abschnitt lokalisiert die Fürstin ihre eigene Existenz auf dem Land bereits am Rand des Innenraumes, indem sie "klagend" insistiert:

> "'Wie sollen die Mädchen hier auf dem Lande lernen, was alles nicht angebracht ist? Wie soll ich das machen? Wer hift mir?'" (F 9).

Die Distanz zu den Töchtern, die emotionale Zuwendung eher von der Kinderfrau Alwine erfahren (F 24f), wird von dieser Mutterfigur zwar formuliert: "[...] und doch verstehen wir Kinder so wenig wie Blumen." (F 105). Doch diese Erkenntnis bleibt so vage und folgenlos, wie es dem Charakter der Figur entspricht, die mit Adjektiven und Adverbien wie "müde", "traurig", "regungslos" (F 5), "klagend", "zögernd" (F 8), "matt und mutlos", "träge und nachdenklich" (F 9) einführend charakterisiert wird. Die Beziehung zwischen Müttern und Töchtern der Schloßkultur wird von der vitalen und im Unterschied zu den bisherigen Kontrastfiguren auch lebenspraktischen Hilda formuliert:

> "Tochter ist ein so schreckliches Wort. Tochter ist ein Wesen, das eigentlich nur dazu da ist, um abends ins Haus zurückgeschickt zu werden, damit es der Mama einen Schal holt, weil es anfängt, kühl zu werden'"(F 29f).

Als die Fürstin zur expliziten Kritik an der Schloßkultur gelangt, ist es keineswegs ein Hinterfragen der Erziehung ihrer Töchter, sondern das Erfahren der eigenen zölibatären Existenz als Beengung:

> "'Unsere Erziehung ist wohl daran schuld, unsere Fürstenerziehung, daß wir so schwer den Mut finden, ganz wir selbst zu sein'" (F 47).

So begründet sie dem Grafen Streith gegenüber in indirekter Form die Ablehnung einer Partnerschaft mit ihm als in der Hierarchie des Hochadels niedriger Stehendem. Diese Bemerkung etwa am Ende des ersten Viertels der Erzählung wird kontrastiert mit einer der Prinzessin Agnes gegenüber gemachten Äußerung, die zu Beginn des letzten Viertels des Textes steht:

> "'Ich habe der Familie lange genug gedient, und als ich Witwe wurde, brauchte ich [...] mein Leben nicht, so wie die Kronjuwelen, der Familie zurückzuerstatten'" (F 114).

Diese beiden Aussagen bilden den Rahmen für eine Entwicklung der Fürstin, die von den Töchtern ungläubig mit "Was geht da vor? Eine Mutter bräutlich, eine Mutter verliebt, das ist unmöglich" registriert und abgeschrieben wird (F 70, 127). Für den Leser hingegen wird von Anfang an die unterdrückte Erotik dieser Mutterfigur deutlich: Der Erzähler beschreibt ihre "Sphinxaugen"(F 10) und ihre Lust am schnellen Reiten, die ihrer körperlichen Trägheit innerhalb des Hauses deutlich widerspricht (F 34). Ihre "schmalen, sehr roten Lippen" werden von Streith bewußt registriert; ebenso die "feinen Striche, die sich von den Mundwinkeln abwärts zogen und diesem Munde etwas Rührendes und Pathetisches gaben" (F 105) und die negativen Folgen der Unterdrückung triebhafter Reaktionen an diesem physischen Merkmal verdeutlichen (vgl dazu Brittas "breite, rote Lippen", die wiederholt als Charakteristikum der Figur auftauchen: F 52,88). Ähnlich wie die mit der

Generalin verbundene Figur der 'mittleren Generation', Frau von Buttlär, wird die Fürstin als unselbständig und hilflos eingeführt. Sie gewinnt jedoch durch den erotischen Charakter der Figur eine andere Funktion innerhalb der Figurenkonstellation. Ihr Ausbruchversuch erfolgt zu spät (Streith hat sich bereits Britta zugewandt), doch es kann anhand dieser Figur und ihrer Töchter die pathogene Wirkung des adligen Normensystems noch einmal demonstriert werden. Dennoch reagiert sie letztendlich wie die bisher besprochenen Figuren in ähnlicher Situation mit Schweigen, Warten und letztendlich der Pflege des Mannes. Ihm gegenüber zeigt sie sich als 'mütterlicher' als den Töchtern gegenüber, so daß sie noch zur Gruppe der unverfügbaren Mutterfiguren gezählt werden kann, obgleich ihre Unverfügbarkeit in diesem Fall nicht durch Naivität und Engstirnigkeit, sondern vielmehr durch die Intervention der ihr unvertrauten Triebimpulse bedingt ist. Aufgrund dessen sieht sie sich selbst als "so weit fort" (F 61) von ihren in durchaus ähnlicher Situation befindlichen Töchtern.

Keyserlings Technik der Polarisierung der Figuren findet sich in *Fürstinnen* erstmals auch auf der Ebene der Mutterfiguren, so daß als Gegenfigur zur Fürstin nicht nur die Jugend und Vitalität Britta von Syrmans, sondern auch die raffiniertere Erotik von deren Mutter erscheint. Streith begibt sich nach einer Zurückweisung durch die Fürstin vom Gut aus direkt in den "Naturraum"des Forsthauses, in dem Britta und ihre verwitwete Mutter leben. Die Mutter äußert Bedenken über das "Gerede der Leute", Streiths häufigen Kontakt mit Britta betreffend, woraufhin dieser um Brittas Hand anhält (F 131). Als er am Abend zurückkehrt, erscheint Frau von Syrman

> "sehr hübsch in einem roten Seidenkleid, in der Hand hielt sie einen großen, roten Federfächer. Hinter ihr stand Britta in einem weißen Kleide mit weinroten Schleifen. Frau von Syrman faßte ihre Tochter an den Schultern und schob sie Streith zu. 'Nehmen Sie sie, Graf, nehmen Sie sie', sagte sie" (F 133).

Wiederum wird die Perspektive des Protagonisten übernommen, um die Polarität der Frauenfiguren zu konstituieren[69]. Sowohl die räumliche Aufteilung der Szene als auch die Farbgebung stellen eindeutig die Mutter in den Vordergrund. Obgleich sie in der folgenden Szene immer wieder ihre Funktion als Brautmutter betont ("Auf euer Glück, meine geliebten Kinder" (F 135)), setzen ihre Kleidung, ihre dominierende Rolle in der Konversation und ihre Bemühungen, mit Streith eine Unterhaltung über das Hofleben zu führen, an der ihre Tochter nicht teilnehmen kann, andere Signale. Da die Beschreibung der Szene aus Streiths Perspektive erfolgt, bleibt der Leser über die tatsächliche Motivation der Frau von Syrman im unklaren[70], gewinnt jedoch mit dem Protagonisten den Eindruck einer Mutter, für die der gesellschaftliche Aufstieg ihrer Tochter primäre Bedeutung hat: "So, jetzt geh, kleine Gräfin" (F 136). Während Britta schlecht Klavier spielt, ungern tanzt (ibid.) und "breite Hände von noch kindlicher Form"(F 87) besitzt, ist ihre Mutter ungeachtet des Lebens im Forsthaus (mit finanziellem Mangel begründet) eine elegante Erscheinung und macht "mit der lässigen Sicherheit einer geübten Wirtin eleganter five-o'clocks" Konversation, in die sie englische und französische Brocken einstreut (F 88, 135) und während der sie sich gar (selbst) eine Zigarette anzündet. Sowohl der Farbcode als auch das Sprachverhalten weisen Frau von Syrman als eine mondänere Figur aus, als sie die Fürstin darstellt. Allerdings sprechen gegen echte Weltläufigkeit ihr Bemühen, Streith Gefälliges zu äußern, auch wenn sie sich dazu selbst widersprechen muß (beispielsweise was die Bewertung der Hofetikette

---

[69] Diese Technik der Darstellung setzt Keyserling bereits in BM (Beate/Mareile) ein, wo darüber hinaus die Wahrnehmung der weiblichen Figuren durch den Protagnisten (Günther) durch einen Perspektivwechsel, der Einblick in das Erleben Beates erlaubt, und durch die wörtliche Rede der weiblichen Figur (BM 85f) deutlich als unzutreffed entlarvt wird.

[70] Allerdings bleibt zu vermuten, daß ihr Erröten, das aus Streiths Perspektive mit der Formulierung "die Überraschung ließ sie nicht gleich Worte finden" (F 132) gedeutet wird, auch andere Gründe haben könnte, was die erotische Präsenz der Figur noch erhöht.

betrifft, F 133), das Einstreuen von fremdsprachlichen Ausdrücken an unnötiger Stelle (z.B. "cake" anstatt Kuchen, F 88) sowie schließlich die Einrichtung ihres Hauses (z.B. "grellblaue Tapeten an den Wänden" oder "viele Möbel, die nicht zueinander zu gehören schienen"(ibid.)). Wiederum werden Figur und Umgebung freilich durch die Augen des Protagonisten Streith gesehen. Über Frau von Syrmans Biographie erfährt der Leser nur, was sie Streith gegenüber in der direkten Rede äußert, als sie ihre halbitalienische Herkunft[71] und die daraus resultierende Fremdheit in der "nordischen Umgebung" (in der sie jedoch geboren und aufgewachsen ist (F 88)) betont und auch Brittas Unbändigkeit damit begründet wissen will (F 89). Der Leser vollzieht durch die Wahl der Figurenperspektive in dieser Szene Streiths Unbehagen mit, ohne daß Frau von Syrmans Geschichte oder Erscheinung vom Erzähler kommentiert zu werden braucht. Die Figur versucht sich selbst in der Rolle der exotischen Ehefrau eines 'echt germanischen' (F 89) märkischen Adligen darzustellen, ohne daß es für den Leser glaubhaft werden soll. Keyserling spielt hier mit der Abwesenheit des Topos der exotischen, doch lebensschwachen mediterranen Adligen als dekadente Mutterfigur und arbeitet statt dessen mit dem Topos der mediterranen Frau niederer Herkunft, die ungehemmte Triebhaftigkeit repräsentiert, woran sich die rastlosen jungen Protagonisten Keyserlings immer wieder sehnsüchtig erinnern (s.BM 56, H 147). Dies unterminiert die Figurenrede und macht Frau von Syrman zu einer im Werk Keyserlings ungewöhnlichen Mutterfigur, die die Erotik (vermutlich nichtadliger) mediterraner Herkunft mit dem schlauen Materialismus von Mutterfiguren im Stil einer Frau Jenny Treibel zu

---

[71] Vgl. *Beate und Mareile:*"Die Heirat mit Frauen anderer Nationalität wird als Familienzug bezeichnet und mit Generationen im diplomatischen Dienst begründet; die "Ehen mit Ausländerinnen""erhitzte und schwächte"die "starken Nerven der märkischen Rasse" (BM 8f). Zum Topos der exotischen Mütter aus dem mediterranen Bereich vgl. Fontane, *Vor dem Sturm* (Lewins jung verstorbene, aus Frankreich stammende Mutter), Heinrich Mann, *Zwischen den Rassen* sowie Thomas Mann, *Buddenbrooks.*

verbinden hat. Die Konstellation der "verkauften Braut" läßt sich auch auf Frau von Syrman und ihre Tochter Britta anwenden und bestätigt damit die oben angedeutete Verbindung zu einem Typus im Gesellschaftsroman des 19. Jahrhundert. Dem entspricht auch die deutlich negative Gestaltung der Figur, während Keyserlings Strategie es ihm sonst erlaubt, sich eines moralischen Urteils zu enthalten. Frau von Syrmans "Nehmen Sie sie, Graf, nehmen Sie sie", während sie ihm die Tochter "zuschiebt" (F 133) und ihr gleichzeitiges Bemühen, selbst für den Grafen erotisch attraktiv zu wirken, läßt an eine an *Effi Briest* erinnernde Stellvertreterkonstellation denken, wofür auch spricht , daß in der letzten Szene die beiden Frauen gemeinsam an den Sarg Streiths treten, obgleich nur Britta ihren Kranz niederlegt. Wie in den oben genannten Texten nimmt die Mutterfigur eine Machtposition ein, die ihr mehr Verfügungsgewalt gibt, als es den bisherigen Mutterfiguren ihrer Generation in Keyserlings Werk zugestanden wird. Es kann von einer idyllischen, von idealer Weiblichkeit geprägten Gegenwelt im Forsthaus nicht die Rede sein, vielmehr wird die Machtposition der Mutterfigur mit manipulativem Verhalten zum alleinigen Zweck gesellschaftlichen Aufstiegs verbunden.

Aufgrund der geringen Anzahl sozial niedriger stehender Figuren kann kein gültiger Vergleich mit Mutterfiguren anderer sozialer Gruppierungen[72] im Werkzusamenhang erfolgen[73]. Jedoch ist festzustellen, daß Keyserling auf den Entwurf eines Gegenbildes wie positiver Mütterlichkeit nichtadliger Provenienz verzichtet.

---

[72] Man denke hier beispielsweise an die mütterliche und trotz des Verlustes eines eigenen Kindes unverbitterte Roswitha in *Effi Briest* oder in unserem Textkorpus an die Magd Emma in VK. Weder bei Keyserling noch bei Wassermann oder Weiß sind solche 'ursprünglichen' Mutterfiguren ein Motiv, während Sanzara ihrer erotisch-triebhaften unzuverlässigen Mutterfigur (wie sie sich auch bei Weiß und Wassermann finden) in der Tradition des 19. Jahrhunderts ein positives Gegenbild unverbildeter Mütterlichkeit gegenüberstellt.

[73] Hingewiesen sei auf die Mutter Mareiles in BM; von ihrem Mann als "Mutter" angesprochen und ihrer vornehm gewordenen Tochter "dienend" (BM 20). Ihre spontane Herzlichkeit beim Anblick der Tochter

Ein Blick auf die chronologische Folge der hier diskutierten Romane und Erzählungen zeigt, daß im Werk Keyserlings wohl eine *Gruppierung*, jedoch keine *Entwicklung* hin zu einem bestimmten "Typus" von Mutterfiguren festzustellen ist. Die fragilen unmütterlichen Frauenfiguren der jungen, die entweder exotischen, jung verstorbenen oder hilflosen, ungenügenden Mütter der mittleren und die in starrer Weise normkonformen Mütter der älteren Generation treten im gesamten Korpus der 'Schloßgeschichten' auf. Aus dem Rahmen fallen drei Figuren des Spätwerks, nämlich die Generalin Palikow (*Wellen*), die Prinzessin Agnes sowie Frau von Syrman (*Fürstinnen*).

Die ersteren bestätigen eine Aussage des Doktors Hansius in *Abendliche Häuser*, die die abwärts verlaufende Kurve der Vitalität in den einzelnen Familien kommentiert:

> "'[...] die Alten wackeln nicht, es sind immer die Jungen, die Baronesse Gertrud mit ihren Nerven. [...] Nerven und Nerven, die sind auch so eine moderne Erfindung, von der unsere alten Herrschaften nichts wußten" (AH 78).

Im gleichen Text stellt Dietz von Egloff resignierend fest: "[...] das kommt daher, daß unsere alten Herrschaften stärker sind als wir"- eine Stärke, die aus seiner Perspektive "alles Leben, das sich regen wollte, zum Schweigen bringt" (AH 43) und die er als "großmütterlich" (AH 42) bezeichnet. Die genannten *großmütterlichen* Figuren weisen normkonforme Sicherheit, doch kaum emotionale, "mütterliche" Qualitäten auf.

Anders als für die ungenügenden Mütter in den zuvor in dieser Arbeit besprochenen Texten spielen hier die individualpsychologischen Erkenntnisse der Jahrhundertwende keine Rolle. Es werden demzufolge auch weder individuelle oder sozialhistorisch[74] motivierte

---

wird von Befangenheit abgelöst: "Sie breitete die nackten Arme aus, ließ sie jedoch wieder sinken" (BM 19). Sie wird aus der Perpektive der Tochter "rührend und lieb"genannt, wobei der Tochter die unüberwindbare Distanz und die Demut ihrer Mutter als "so zum Weinen traurig"erscheint (BM 20).

Schuldzuweisungen vorgenommen. Die Abwesenheit oder das Ungenügen der Mutterfiguren dient vielmehr als Indikator des Dekadenzmotivs, von Günther als Sohn der früh verstorbenen Römerin (BM, 1903) bis zu der auf eigene Kindlichkeit und daher Befreiung von Verantwortung insistierenden Mutterfigur im posthum erschienenen Text *Feiertagskinder* (1918). Die 'Schwächung' der Linie erfolgt in der Regel über eine Mutterfigur, auch dies ein durchaus traditionelles Motiv. Wie zu Beginn dieses Abschnittes einleitend betont, steht das Ungenügen der Mütter als Symptom des dekadenten Ungenügens an der Welt. Im Familiendrama des 18. Jahrhunderts finden wir immer wieder schwache, naive Mutterfiguren als Repräsentantinnen mangelnder Aufklärung[75]. Im 19. Jahrhundert werden Mutterfiguren wie Frau Jenny Treibel und Frau von Briest als Mütter gezeichnet, die durch den 'Strukturwandel der Öffentlichkeit' (Habermas) zwar innerhalb der Familie eine veränderte Position einnehmen, doch in der Wahrnehmung ihrer Einflußmöglichkeiten zu emotional defizitären Figuren und negativ gezeichneten Figuren werden (während das Ideal der Fürsorgeethik als Charakteristikum mütterlichen Verhaltens in zeitgleich entstehenden Texten durchaus parallel weitergeschrieben wird [76]). Keyserling kann auf diese Darstellungsstrategien zurückgreifen und mit Mutterfiguren arbeiten, die versagen - ohne jedoch schuldig gesprochen werden zu sollen. Während in zeitgenössischen Texten beispielsweise Hofmannsthal (*Andreas oder Die Vereinigten*), Rilke (*Malte Laurids Brigge*),

---

[74] Die soziale Fragestellung wird nach *Die dritte Stiege* kaum auch nur angedeutet (Vgl hierzu Thomé 581).

[75] Vgl. Martha Wallach, "Emilia und ihre Schwestern: das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopferte Tochter,"Mütter - Töchter- Frauen, eds Helga Kraft, Elke Liebs (Stuttgart: Metzler, 1993) 53-72.

[76] Dies zeigt z.B. ein Blick auf die Trivialliteratur noch des späten neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts. Vgl Müller 214 - 242 (Ganghofer, Courts-Mahler), Müller 252-262 (Else Ury), Elke Liebs, "Diktierte Träume: Mütter und Töchter in populären Lesestoffen", Kraft/Liebs 149-172 (Marlitt, Courts-Mahler).

Lou Andreas Salome (*Ma, Das Haus*) ebenso wie Wassermann in den in dieser Arbeit diskutierten Texten mütterliche Weiblichkeit (nicht mehr zwingend mit biologischer Mutterschaft gleichgesetzt) als Ideal und mögliches Gegenmodell beibehalten oder Heinrich Mann *(Untertan)* ähnlich wie Weiß (allerdings zwei Jahrzehnte später und mit anderen stilistischen Mitteln) die Darstellung unzulänglicher Mütterlichkeit mit kulturpolitischen Fragestellungen verbindet, gibt Keyserling die Mutter als Hoffnungsträgerin auf , wie anhand seines letzten Romans *Feiertagskinder* geschildert wurde.

Zwar fanden wir im Spätwerk Mutterfiguren, die über ein affirmatives Verhalten hinaus gehen und zu der Gruppe der Figuren gezählt werden können, die ihre kritischen Ansätze in direkter Rede formulieren. Vergleicht man jedoch beispielsweise die Art der Kritik an der Erziehung im *hortus conclusus* der Schloßkultur, so findet sich ein interessanter Unterschied. Die Fürstin von Neustatt-Birkenstein formuliert (s.o.) ihre Kritik vage und nur auf die eigene Situation bezogen, ohne Konsequenzen für den Umgang mit ihren Töchtern zu erwägen, deren jüngste sich bereits in einem dem ihren parallelen Rollenkonflikt befindet. Die letzte Szene zeigt die beiden Figuren jede für sich aus ihrem Garten "hinaus"blickend (F 160). Drastischer ist die Sprache und das Verhalten der Generalin Palikow in *Wellen*; sie konstatiert "die heutige Jugend, die ist ja wie betrunken" (We 105), was eine Formulierung Graf Hamilkars in *Bunte Herzen* wiederholt, der von "kleinen berauschten Gespenstern" spricht (BH 70). Nur Hamilkar allerdings formuliert präzise, eloquent und selbstkritisch den direkten Zusammenhang der eigenen Erziehungsgrundsätze und dem Versagen der Jugend. Aus der Perspektive des von eben dieser Erziehung Geprägten spricht es ebenso reflektiert Dietz von Egloff in *Abendliche Häuser* aus: "Nun, ich bin jetzt eben in der Lage, das genießen zu müssen, was meine

Vorfahren pflanzten" (AH 30), wobei er sich an die den alten Baron Warthe als Vertreter der 'Väter' wendet und den Ton eines "ungezogenen Knaben" nicht unterdrücken kann (ibid.). Später kommentiert er seiner späteren Verlobten gegenüber ausdrücklich die ihm zuteil gewordene Erziehung:

> "'[...] aber wir wurden in diesem Lebensabend erzogen, wir müssen ihm dienen, wir müssen in ihm leben, wir fangen sozusagen mit dem Lebensabend an. Das ist ungerecht'" (AH 43).

Der männliche Protagonist ist in der Lage, anders als seine weiblichen Gegenspielerinnen seine Kritik in eloquenter und abstrahierender Weise zu formulieren. Die Verwendung der hypotaktischen Syntax und des Imperfekts im ersten Zitat sowie der Einsatz rhetorischer Mittel wie der dreifachen Steigerung und einer daran angeschlossenen conclusio im zweiten Zitat zeigen die ihm zur Verfügung stehende Sprachmacht. Ähnliches kann beispielsweise für Graf Hamilkar sowie für den Vater des Ich-Erzählers in *Schwüle Tage* (1904) gesagt werden.[77] Die reflektierten männlichen Figuren aller Generationen formulieren in der direkten Rede zumeist abstrakter und eleganter, während der geistige Radius auch der reflektierten Protagonistinnen der Mutter- wie Tochtergeneration deutlich begrenzter gehalten wird. Es sei zudem auf das wiederholt auftauchende Motiv der Erkenntnis mit Todesfolge als ausschließlich männliches Phänomen hingewiesen - Bills Vater sowie Dietz nehmen sich das Leben, und Graf Hamilkar stirbt kurz nach der oben zitierten Szene. Zusammen mit den sich aus der Lektüre der *Feiertagskinder* ergebenden Resultaten kann daher - aus Raumgründen nur in dieser verkürzten Form - festgestellt werden, daß den männlichen Figuren sowohl das tiefe und bewußte Leiden an ihrer

---

[77] Letzterer sei erwähnt, da bei ihm für die Figur sehr untypische Nachlässigkeiten in Wortwahl sowie Syntax ("Ja, das verstehen sie alle famos, hinter sich so - so 'ne Leere zu lassen - ha ha"(49)) auf seine in den Suizid führende Resignation hinweisen.

Lebenssituation als auch (Ulrich in *Feiertagskinder*) die 'Erlösung' durch sich selbst vorbehalten bleibt. Bei Keyserling ist die traditionelle Polarisierung der Merkmalsverteilung durch die zweckfreie Existenz im Schloß, die weibliche wie männliche Existenz in den 'Innenraum' zwingt, sowie durch den Verzicht auf die psychologische Tiefenschärfe[78] abgeschwächt. Spuren der in Weiningers Werk radikalisierten zeitgenössischen Denkstrategien lassen sich insofern weniger finden als in allen anderen hier behandelten Texten. Doch wird die ergänzungstheoretische Annahme einer differenzierteren männlichen Spiritualität selbst trotz der diesbezüglich defizitären Figuren in deren Leiden an der Defizienz weitergeschrieben.[79]

Zusammenfassend läßt sich zu den in Keyserlings Werk untersuchten unzulänglichen Mutterfiguren sagen, daß ihre Funktion im Text wichtiger ist, als es die bisherige Sekundärliteratur zeigt. Keyserling bedient sich bekannter Merkmalskombinationen aus der Literatur des Realismus[80] (die hilflose kindliche Mutter, die passive nachsichtige Mutter, die starre normkonforme Mutter und die exotische, lebensunfähige Mutter, über deren Linie die

---

[78] Hier ist Kocs Aussage zu widersprechen, der "solid psychological portraits" bei Keyserling zu finden meint (Koc 234). Keyserling beschränkt sich vielmehr auf einige wenige Themen wie die dekadente Reizsucht oder die asexuelle Erziehung der jungen Frauen. Er variiert die Reaktionsmuster seiner Figuren, so daß der Werkzusammenhang Laboratoriumscharakter annimmt; was aber keinesfalls zu psychologisch erschöpfenden und multivariablen Portraits führt, sondern viele seiner Figuren vielmehr in die Nähe von Typen rückt, wie auch die Betrachtung der mütterlichen (Neben-)Figuren zeigt.

[79] Die kulturellen Repräsentationsformen von Weiblichkeit als "associated with the material as opposed to the spiritual" (Elsie B. Michie, Outside the Pale: Cultural Exclusion, Gender Difference, and the Victorian Woman Writer (Ithaca/London: Cornell University Press, 1993) 5) veranschaulichen auch die oben genannten Frauen- und Mutterfiguren, die es zum Sprachrohr des Erzählers bringen - ihre kritischen Äußerungen beziehen sich auf den privaten und individuellen Bereich , wie aus den Ausführungen dieses Kapitels hervorgeht und wie es der zeitgenössischen Polarisierung von "the private as opposed to the public" (ibid.; vgl Bovenschen 24-42, Felski 1995, 37) entspricht. Die stärkste weibliche Hoffnungsträgerin stellt die vitale Hilda von Üchtlitz in *Fürstinnen* dar. Keyserlings Ideal der Liebe jedoch, die das Gegenüber nicht mehr als Mittel für eine gesteigerte Lebensqualität setzt, erfüllt auch sie keinesfalls - vgl. *Über die Liebe* 130: "[...] einen Menschen als Zweck fühlen, wie wir uns selbst als Zweck fühlen, ist Liebe."

[80] An dieser Stelle ist Kocs detaillierter Vergleich mit Motiven im Werk Fontanes relevant und hilfreich.

'Schwächung' der nächsten Generation erfolgt), macht dann jedoch einen Schritt hinter den Realismus zurück und kreiert flache, typisierte Figuren, die zum Teil an Typen des Dramas des 18. Jahrhunderts erinnern und nur als Nebenfiguren erscheinen. Im Spätwerk wird die Zuordnung zu bestimmten Typen schwieriger, da Keyserling erstmals das Motiv der Triebunterdrückung mit Mutterfiguren verbindet (*Wellen; Fürstinnen*) und diese an prominenterer Stelle im Text fungieren. Die Mutterfiguren scheinen hier an Bedeutung zu gewinnen. Jedoch folgt ihre Darstellung nicht zeitgenössischen Mustern wie mütterlicher Wertblindheit und "sentimentaler Repräsentationsgebärde" (Toth 148), der Aufopferung im Spannungsfeld zwischen mütterlicher Sorge und dem Streben nach erotischer Erfüllung oder der Repräsentation utopischer Ganzheitlichkeit. Vielmehr wird Mütterlichkeit im Text ausgespart - und eben diese Absenz stellt ein wichtiges und durchgehendes Motiv in Keyserlings Werk dar, wenn er - im Kontext des zeitgenössischen Diskurses gelesen - der Mütterlichkeit im "play of differences" (Michie 9) des symbolischen Systems eine so prominente Rolle zuweist.

Die Untersuchung des literarischen Typus der *unzulänglichen* oder *unzuverlässigen Mutter* konnte zeigen, wie die obengenannten Klagen im literarischen Text inszeniert wurde. Die Krise des autonomen Subjektes, wie sie um die Jahrhundertwende erfahren wird, ist in den direkt wie indirekt formulierten Klagen "um den Verlust der Mütterlichkeit" (Frevert 188) gespiegelt. Die Mutterfiguren, die auf die literarische Bühne gebracht werden, sind in ihrer Bedeutung demnach, wie abschließend noch einmal zu betonen ist, weit über die Ebene der Funktion in der *histoire* hinaus ideologisch befrachtet.

5. Inszenierungen der Dirne: Einleitende Bemerkungen

5.1.Begriffsbestimmung und Abgrenzung

Es erscheint sinnvoll, in diesem Kapitel den Begriff *Dirne* an Stelle des präziser zu lokalisierenden *Prostituierte* zu verwenden. Es ist in der Forschungsliteratur bereits mehrfach unternommen worden, die Figur der Prostituierten als literarisches Motiv zu betrachten.[1] Es soll hier um eine Fortführung des bisher zur Anwendung gekommenen Verfahrens gehen, nämlich die Kategorien, die Otto Weininger in seinem Hauptwerk *Geschlecht und Charakter* in für die Jahrhundertwende repräsentativer Weise konstruierte, aufzunehmen und den bisher verwendeten Textkorpus auf die Inszenierung dieser Kategorien hin zu überprüfen. Wie im vorangegangenen Kapitel soll nicht eine Rezeptionsgeschichte Weinigers erarbeitet werden, sondern es soll die Verbreitung von Konzepten, die Weininger nur radikalisierte, durch Evidenz in den Texten selbst belegt werden. Im Rahmen dieser Arbeit kann dabei nur eine Auswahl von Texten vorgestellt werden, an denen analoge Aspekte demonstriert werden können - dennoch entsteht hieraus

---

[1] Es seien hier nur einige neuere Publikationen genannt, die sich ebenfalls auf den in dieser Arbeit gewählten Zeitraum beziehen: Nancy McCombs, Earth Spirit, Victim, or Whore? The Prostitute in German Literature 1880-1925, Series 1 (Germanic Languages and Literatures), American University Studies, 34 (New York/Frankfurt (Main): Lang, 1986), Belinda Horton Carstens, Prostitution in the works of Ödön von Horváth (Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1982), Christiane Schönfeld, Dialektik und Utopie: Die Prostituierte im deutschen Expressionismus, Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, 165 (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996). Mehr Sekundärliteratur findet sich zum gleichen Motiv in der Literatur Englands und Frankreichs; es sei gleichfalls nur auf neuere Publikationen hingewiesen: Charles Bernheimer, Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France (Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1989), Jann Matlock, Scenes of Seduction: Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France (New York: Columbia University Press, 1994), Amanda Anderson, Tainted Souls, Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture (Ithaca, London: Cornell University Press, 1993), Tom Winnifreth, Fallen Women in the Nineteenth-Century Novel (New York: St. Martin's Press, 1994), Shannon Bell, Reading, Writing and Rewriting the Prostiute Body, (Bloomington: Indiana University Press, 1994). Auf eine Auflistung historischer Untersuchungen soll hier verzichtet werden, da, wie oben bemerkt, ein Vergleich der literarischen Inszenierung mit der realen Lebenswelt nicht das Ziel dieses Kapitels ist.

ein Bild "mehrdimensionaler Berührungen" (Greissinger 262) zwischen Weiningers Text und dem in dieser Arbeit verwendeten Textkorpus.

Während sich in der Einleitung zum vorherigen Kapitel zur Figur der Mutter relativ leicht der historische und ideologische Bezugsrahmen herstellen ließ, sehen wir uns nun einer diesbezüglich sehr viel problematischeren Kategorie gegenüber. Es ergibt sich zunächst die Notwendigkeit, den Begriff der Prostituierten im Weiningerschen Sinne zur *Dirne* umzudefinieren als etwas, das "in der Natur des menschlichen Weibes selber" (GCH 284) gesehen wird. Es geht Weininger keinesfalls nur um Prostitution - "denn zur richtigen Prostitution gehört die Gasse" (GCh 286) - , sondern um einen sog. "Dirnentypus", der sich "bereits in dem spezifisch verschiedenen Verhältnis zum einzelnen Mann" äußert (GCh 283). Weininger nimmt diese begriffliche Ausweitung keinesfalls unwillkürlich vor:

> "Es ist wohl zu beachten, daß nicht das käufliche Mädchen allein dem Dirnentypus angehört, sondern sehr viele unter den sogenannten anständigen Mädchen und verheirateten Frauen, ja selbst solche, die gar nie die Ehe brechen, nicht, weil die Gelegenheit nicht günstig genug ist, sondern weil sie selbst es nicht bis dahin kommen lassen" (ibid).

Amanda Anderson konstatiert mit Bezug auf die viktorianische *rhetoric of fallenness* eine Fluiditität des Begriffs, der damit eine Anwendung auf eine breite Skala weiblicher Seinsweisen erlaubt (Anderson 2) - ihre Formulierung gilt auch für den Terminus *Dirne* in der Anwendungsweise Weiningers:

> "[...] a wide umbrella term, the designation cuts across class lines and signifies a complex of tabooed behaviours and degraded conditions" (ibid).

Auch vom historischen Ansatz aus wird das Problem einer präzisen Definition reflektiert, so beispielsweise in Fernando Henriquez' großer Studie über Prostitution und Gesellschaft. Er spricht von sexuellen Aktivitäten, die regelmäßig, inklusive oder

exklusive der Kopulation, mit oder ohne emotionale Beteiligung erfolgen können; entscheidend ist jedoch für ihn eine "consideration which is non-sexual" auf Seiten der Prostituierten - was verdeutlicht, daß die Verwendung einer Definition des historischen Phänomens in unserem Kontext von Weiningers Konzept wegführen würde.[2] Es kann also nicht um das Erscheinen der Prostituierten als literarisches Motiv gehen, das bereits an anderer Stelle untersucht worden ist, obgleich diese literarhistorische Entwicklung natürlich als Hintergrund der literarischen Inszenierungen der Dirne zu betrachten ist. Für die zwischen 1890 und 1930 enstandenen Texte im für diese Arbeit gewählten Korpus konnten dadurch Inszenierungsweisen vorformuliert werden. Die Inszenierungen der Dirne sind nicht als Inszenierungen der Prostituierten, jedoch im Kontext eines Diskurses zu lesen, der im neunzehnten Jahrhundert die Prostituierte zum Thema machte und sie mit einer überaktiven Sexualität auszustatten trachtete: "The hysteric and the prostitute provided opposite models against wich an orderly body could be measured" (Matlock 4).

Die Spuren dieser beiden Motive, der Hysterica und der Prostituierten, werden sich freilich in den in diesem Kapitel untersuchten Figuren zeigen lassen - im Sinne zugrundeliegender Stereotype, wie sie Gilman definiert hat. Stereotype sind demnach

> " [...] palimpsests on which the initial bipolar representations are still vaguely legible. They perpetuate a needed sense of difference between the 'self' and 'object' which becomes the 'Other'."[3]

Das schreibende Subjekt arbeitet nach Gilman mit Kategorien, die er inhaltlich als "historically determined set of root metaphors" und formal als "heuristic structures that the

---

[2] Fernando Henriquez, Prostitution and Society, vol.1 (London: MacGibbon & Klee, 1962) 17.

[3] Sander L. Gilman, Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness (Ithaca/London: Cornell University Press, 1985) 18.

self uses to integrate the various stereotypes associated by analogy" definiert (Gilman 22). Diese Strategie erlaubt flexible Abwehrreaktionen eines sich in seiner Integrität bedroht fühlenden Subjekts. Sie schließt auch die Verbindung mehrerer Kategorien in einer bestimmten historischen Situation nicht aus - ein Modell, das auf Weiningers Verbindung der Motive 'Weiblichkeit' und 'Judentum' anzuwenden ist und das dessen Konzepte in eine Denktradition der Jahrhundertwende einordnet. Auf ein verwandtes Phänomen weist Rebecca Stott in ihrer Untersuchung der "Late-Victorian *Femme Fatale*" und der signifikanten Entsprechungen zwischen den kulturellen Konstruktionen von *sex* und *race* hin, was in der Untersuchung der Texte von Kolmar und Baum ein interessanter Ansatzpunkt sein wird. Stott macht sich dabei Edward Saids Konzept der *binomial opposition* zunutze.[4]

Im übergreifenden Konzept des Geschlechterdualismus wird die Dirne als destabilisierender Faktor gesetzt: "[She] upsets the structuring binary opposition between masculinity and a sexless, maternal femininity" (Anderson 13).

Eine einführende Darstellung des soziokulturellen Rahmens ist bereits in den meisten der genannten neueren Darstellungen zum literarischen Motiv der Prostituierten geleistet worden. Es sei hier besonders auf Schönfelds Arbeit verwiesen (Schönfeld 6-24),

---

[4] Rebecca Stott, The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death (London: MacMillan Press, 1992) 37. Speziell auf die Situation in Deutschland bezogen ist Nicolaus Sombarts Die deutschen Männer und ihre Feinde: Carl Schmitt - ein Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos (München: Hanser, 1991), cf. besonders das Kapitel "Die Juden und die Deutschen" (pp. 280-91). Von einem weniger theoretischen Ansatz her kommend weist er ebenfalls auf die gemeinsamen psychohistorischen Wurzeln der Fabrikation von Stereotypen der Rasse und des Geschlechts hin, bezieht jedoch den spezifischen historischen und politischen Hintergrund Deutschlands um die Jahrhundertwende mit ein. Zur Geschichte dieses Aspektes vgl. Sigrid Weigel, Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur, rowohlts enzyklopädie (Reinbek: Rowohlt, 1990) 118-48: "Zum Verhältnis von 'Wilden' und 'Frauen' im Diskurs der Aufklärung". Ein genauerer Blick auf Kolmars und Baums Romane wird die Relevanz des Ansatzes für diese Arbeit belegen.

da sie den wissenschaftlichen, philosophischen und politischen Rahmen absteckt, innerhalb dessen auch die Figur der Dirne kreiert wurde..

Ebenfalls schon geleistet ist eine systematische deskriptive Untersuchung wiederum des Prostituierten-Motivs, die hier zu Vergleichszwecken nützlich sein wird, da Elemente des gleichen Diskurses der Ausbildung unseres Motivs der 'dirnenhaften' Frau zugrunde liegen.[5] Es soll dagegen in dieser Arbeit keine Entwicklungsgeschichte der 'dirnenhaften' Figur als literarisches Motiv geleistet, sondern es sollen paradigmatische Konstellationen untersucht werden, anhand derer sich die ideologische Funktion der Dirne aufzeigen läßt. Andersons Ansatz der Untersuchung einer "Rhetoric of Fallenness" können dabei methodische Anregungen entnommen werden, obgleich ihr Arbeitsfeld das spätviktorianische England ist. Sie stellt die Frage der *agency* in den Mittelpunkt:

> "Fallenness should be understood [...] in relation to a normative masculine identity seen to possess the capacity for autonomous action, enlightened rationality, and self-control" (Anderson 13).

Das bedeutet, von einer reduktionistischen Betrachtung von *fallenness* Abstand zu nehmen und die entsprechenden Figuren und ihre Funktion im Text (als Gegenüber eines um Autonomie ringenden Protagonisten) vielmehr wie die verschiedenen Kategorien der Mutterfiguren im vorherigen Abschnitt als ästhetische und kulturelle Konstrukte zu untersuchen.

---

[5] In einer dem Vorgehen in dieser Arbeit ähnlichen Weise hat Schönfeld sich um eine Entwicklung von Kategorien bemüht, die eine differenziertere Betrachtung des Motivs ermöglichen. Sie untersucht dabei die Verwendung des Motivs im literarischen Text des Expressionismus vor dem Hintergrund sozialer und ästhetischer Gesellschafts- bzw. Kulturkritik. Allgemeiner sind die Kategorien, die McCombs anbietet; sie untersucht die unterschiedlich akzentuierte vitalistische Präsentation der Prostituierten sowie wiederum den gesellschaftskritischen Aspekt (McCombs 1986, Schönfeld 1996).

5.2. Zwei wichtige Darstellungsmodi

Eben die Kategorisierung erweist sich für die Dirnenfiguren freilich als deutlich problematischer als für die Mutterfiguren, für die Sozial-und Naturwissenschaften sowie natürlich die Psychoanalyse bereits Kategorien vorgefertigt hatten. Während sich in der Literatur des 18. Jahrhunderts die Mätresse[6] als Prototyp der sinnlichen Frau findet, tummelt sich hundert Jahre später eine Typenvielfalt von literarischen Figuren, die unter den Begriff Dirne, im Sinne Weiningers definiert, fallen. Diese Arbeit wird sich auf die Betrachtung von Figuren beschränken, die am deutlichsten den Kontrast zu maternaler Präsenz repräsentieren. Daraus ergibt sich nun die Frage nach der Darstellung des Konflikts zwischen dem maternalen und sinnlichen Aspekt an *einer* Figur, sprich die Frage nach einer eventuellen Synthese der Weiningerschen Pole im literarischen Text. Zu diesem Zweck soll am Beginn des folgenden Kapitels eine entsprechende Untersuchung stehen. Diese soll die Verbindung der Weiningerschen Kategorien der *Mutter* und der *Dirne* demonstrieren, so daß der Aspekt der erotischen Mutterfigur nun sozusagen von der anderen Seite her wieder aufgenommen werden kann und zum Aspekt der Dirne überleitet. Es wird zu zeigen sein, daß es für die hier untersuchten Texte bei einer Dichotomie bleibt, die die Figuren im Spannungsfeld der Pole nicht in die Harmonie einer Synthese entläßt.

Im Anschluß daran wird ein Figurentypus untersucht, der in den hier untersuchten Texten immer wieder als negatives Gegenbild maternaler Präsenz auftritt. Die amoralische Artistin als Verführerin aus einer außerbürgerlichen Welt repräsentiert die

---

[6] Helga Kraft charakterisiert die Mätresse als literarische Figur als Weiblichkeitstyp, "der nicht Mutter ist oder sein darf"; was, wenn man die Traditionslinie von der Mätresse zur Dirne fortsetzt, die Relevanz des Typus für den Kontext dieser Arbeit bestätigt (Helga Kraft, "Die ungeeignete Mutter: Die Mätresse im 18. Jahrhundert - Lessings Marwood in 'Miss Sara Sampson'", Mütter-Frauen-Töchter: Weiblichkeitsbilder in der Literatur, Hgg. Helga Kraft and Elke Liebs, (Stuttgart/Weimar:Metzler, 1993) 48.) Das heißt nicht, daß die Mätresse keine Kinder haben kann, doch es charakterisiert sie in der bürgerlichen Ideologie als "nicht zur Mutterschaft geeignet" und ist in der Lage, sich von ihren Kindern zu trennen oder sie gar zu töten (Kraft 49).

Auflösungstendenzen, denen das integre männliche Subjekt sich zu widersetzen hat. Dies scheint nun auf den Typus der *femme fatale* hinzudeuten.[7] Die hier zu betrachtenden Figuren zeigen sich jedoch gerade deren Charakteristikums des Dämonischen beraubt. Sie werden vielmehr in den Bereich der Banalität zurückgeführt, wo der Protagonist ihnen leichter zu widerstehen vermag. Aus diesem Grunde wurde auch die Bezeichnung 'Artistin' gewählt, um eine Identifizierung mit dem Motiv der Künstlerin zu vermeiden, das besonders um die Jahrhundertwende im Kontext der Debatte um Kunst und/versus Leben an Bedeutung gewinnt.

Die im ersten Teil dieses Kapitels behandelten Mutterfiguren bleiben fähig, als Sympathieträgerinnen im Text zu fungieren und behalten ihre moralische Integrität, wenn auch eine Integrität als selbstbestimmtes Subjekt bereits von ihrer Bestimmung durch sexuelle Triebkräfte in Frage gestellt ist. Die im zweiten Teil diskutierten Figuren in der Kategorie der amoralischen Artistin stellen größtenteils Randfiguren dar, die durch ihre fatale Wirkung auf einen um eben moralische und Subjekt-Identität ringenden Protagonisten in unserem Zusammenhang Bedeutung erlangen, und zielen auf eine deutlich negativere Reaktion auf seiten der Leserinstanz ab.

Wie im vorangegangenen Kapitel das Motiv der Mutter erweist sich auch das Motiv der Dirne als im literarischen Text variabel inszenierbar, wobei sich jedoch gewisse Kategorien für den Zeitraum zwischen 1890 und 1930 als relativ konstant erweisen, wie die Beispiele des folgenden Kapitels zeigen werden.

---

[7] Eine erschöpfende Untersuchung dieses Weiblichkeitstypus bietet Carola Hilmes, die den Typus der *femme fatale* als nur aus dem Rückblick auf die Romantik begreiflich zeigt und sie im Kontext der "Einsicht in die Uneinlösbarkeit utopischer Konzeptionen" als "drastisches Gegenbild", dem "kritische sowie auch subversive Funktion zukommt", interpretiert (Hilmes 30). Hilmes intendiert dabei eine Betrachtungsweise, die sich nicht auf das Sexuelle beschränkt und und eine Interpretation im Kontext kultureller Imagines in den Mittelpunkt stellt, was dem in diesem Kapitel zur Anwendung kommenden Verfahren entspricht.

6. Mutterfiguren im Spannungsfeld von erotischer und maternaler Präsenz

Zunächst gilt es wieder, die Kategorie genau abzugrenzen. Der Aspekt einer *Kombination* mütterlicher und erotischer Qualität wurde bereits im vorangegangenen Kapitel angerissen. So ist beispielsweise Helene in Weiß' *Galeere* eine entschiedene Advokatin der freien Liebe für ihre Beziehung zu Erik. Noch deutlicher wird die Bedeutung der Sexualität in Weiß' Erzählung *Die Verdorrten,* wo rauschhafte Sexualität die Verbindung zwischen Esther und Edgar charakterisiert und bei der Frau mit dem Wunsch nach Empfängnis untrennbar verbunden ist. Diese Figuren sollen jedoch hier nicht nochmals betrachtet werden, da sie sinnlich und emotional auf *einen* Mann bezogen bleiben, während von der 'Dirne' gerade die exklusive Verbindung für den triebhaften Reiz aufgegeben wird (ein Zug, der nach Weininger "die absolute Mutter und die absolute Kokotte" verbindet, GCH 288). Allerdings wurden Figuren in dieses Kapitel aufgenommen, deren erotische Verstrickung eher mit der entsprechenden Bedürfnislage der Figur als einer *alle* Lebensbereiche erfassenden Neigung zu begründen ist und zur sexuellen Obsession wird, und deren Mutterschaft aufgrund dieser Konstellation als sekundärer Faktor zurückgestellt wird (so beispielsweise bei Marie in *Etzel Andergast*, Christiane in *Kindernovelle*, Irma in *Feiertagskinder*).

Ebenfalls muß die literarische Figur der 'Dirne' von Charakteren abgesetzt werden, die aufgrund *sozialer* und/oder psychologischer Not erwägen, sich vorübergehend zu prostituieren, wie in Schnitzlers *Therese* dargestellt.[1]

[1] Schnitzler formuliert es für seine *Therese*: "Zum erstenmal faßte sie mit Schrecken die Tiefe ihres Abstiegs und die Geschwindigkeit, mit der er sich vollzog. Und mit vollkommen klarer Besinnung erwog sie zum erstenmal die Möglichkeit, von ihrer Jugendfrische, ihren körperlichen Reizen Gebrauch zu machen, wie es so viele andere in ihrer Lage taten, Nutzen zu ziehen und sich einfach zu verkaufen" (Th 58). In Schnitzlers

Charakteristisch für die in diesem Kapitel zu behandelnden Figuren ist demgegenüber, daß in ihrer Darstellung der Aspekt der Sinnlichkeit zentrale Bedeutung gewinnt und das Agieren der jeweiligen Figur zumindest in entscheidenden Zeiträumen der *histoire* bestimmt. Im Falle einer Situierung der Figur im Spannungsfeld zwischen 'mütterlichem' und 'dirnenhaftem' Verhalten wirkt die Erhaltung des mütterlichen Aspektes entlastend, während die amoralische Artistin endgültig außerhalb der sozialen Gemeinschaft angesiedelt wird. Während danach die erste Kategorie noch in den Bereich eines *internen Anderen*[2] fällt, bietet sich für die zweite aufgrund eben dieser Lokalisierung außerhalb des Sozialen schon der radikalere Begriff des *Fremden* an, was in den folgenden Abschnitten genauer zu erläutern sein wird.

6.1. Gertrud Kolmars Entwurf einer erotischen jüdischen Mutter

Ein Blick auf Gertrud Kolmars längsten erzählerischen Text *Eine jüdische Mutter*[3] ist an dieser Stelle aus zwei Gründen relevant: Zum einen vereinigt er in radikaler Weise die beiden 'Pole' der Mutter und der Dirne in einer einzigen Figur. Zum anderen läßt sich die Frage nach der *Funktion* dieser 'Pole' im Text anhand von Kolmars Text exemplarisch

---

Darstellung wird seine Protagonistin durch ihren Mangel and Gerichtet-Sein und durch die sozialen Gegebenheiten in diese Situation gebracht. Primär ist hier der psychologische sowie der soziale Aspekt, was wiederum nicht ein Charakteristikum der Darstellung 'dirnenhaften' Verhaltens im Sinne Weiningers ist.

[2] Sigrid Weigel führt Todorovs Konzept (vgl. Tzvetan Todorov, The conquest of America: The Question of the Other, übers. Richard Howard (New York: Harper & Row, 1984) 248f) in einem Forschungsprogramm von 1991 weiter zur Anwendung auf Konstellationen im Modernisierungsprozeß und betont die Notwendigkeit einer Untersuchung "jener Widersprüche und Ungleichzeitigkeiten in der Geschichte der Modernisierung, die in Konstruktionen des 'internen Anderen' [...] zum Ausdruck kommen." (Sigrid Weigel, "*Frauen* und *Juden* in Konstellationen der Modernisierung - Vorstellungen und Verkörperungen der 'internen Anderen': Ein Forschungsprogramm," Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne, Hg. Inge Stephan et al., Literatur-Kultur-Geschlecht 2, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1994) 333 [= Weigel b.]

[3] Gertrud Kolmar, Eine jüdische Mutter (München: Kösel, 1978). Sigle: JM.

zeigen. Die Darstellungsformen von Weiblichkeit als Repräsentationsmodi eines *Other* zu interpretieren gehörte bereits zu den Voraussetzungen des vorangegangenen Kapitels dieser Arbeit. In Kolmars Text finden sich nun mehrere Aspekte verknüpft, die unter diesem Blickwinkel zu betrachen sind und in den bisher behandelten Texten nur angedeutet wurden: zum ersten Mutterschaft, zum zweiten triebhafte Sinnlichkeit und zum dritten das Judentum. Die Frage nach der "positionality of Otherness"[4] stellt sich damit in pointiertester Form. Die Konzepte des *Fremden*[5] sowie des *interior Other* lassen sich auf Kolmars Hauptfigur anwenden und gleichzeitig wieder auf Weiningers Konzeption zurückbeziehen, womit wiederum die breite Wirksamkeit dieser kulturellen Deutungsmuster deutlich wird.

Gertrud Kolmars Prosatext *Eine jüdische Mutter* entstand nach dem Vermerk auf dem letzten Blatt des im unveröffentlichten Nachlaß gefundenen Textes in den Jahren 1930/31. Sie stellt, wie oben erwähnt, den einzigen größeren Prosatext Kolmars dar und wurde erst 1965 veröffentlicht - auf Betreiben der Schwester Gertrud Kolmars unter Auslassung des attributiven Adjektivs im Titel.[6]

Während die äußeren Handlungsvorgänge nur angedeutet werden, thematisiert der Text die Entwicklung der Reaktionsmodi der Hauptfigur Martha, deren Spektrum eben an die Weiningerschen Pole von *Mutter* und *Dirne* denken läßt. Der Begriff *Dirne* ist dabei im Sinne fordernder weiblicher Sexualität als movens der Figur oder als figurative Prostitution

---

[4] Rebecca Stott, The Fabrication of the Late-Victorian *Femme Fatale: The Kiss of Death* (London: Macmillan Press, 1992) 37.

[5] Zygmunt Bauman, Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit, übers.von Martin Suhr (Frankfurt (Main): Fischer, 1995). Bauman sieht den "behaglichen Antagonismus" Freund/Feind als Form der Vergesellschaftung, während der Fremde die Vergesellschaftung an sich bedroht (Baumann 75). Als das "im Prinzip *Unentscheidbare*" (Baumann 80) steht das Fremde als "Vorahnung jenes dritten Elements, das nicht sein sollte" (ibid.).

[6] s. Friedhelm Kemp, "Nachbemerkung", JM 245-7; hier 246.

(Marthas Angebot einer sexuellen Beziehung gegen Hilfe beim Auffinden des Mannes, der sich an ihrer Tochter verging), nicht aber ausschließlich im Sinne ökonomisch etablierter Prostitution aufzufassen.

Zu betrachten sein werden die Aspekte der 'absoluten' und der 'mythischen' Mutter, des Spannungsfeldes zwischen maternaler Desexualisierung und sexueller Präsenz, der Erscheinungsformen, Konsequenz und Positionierung der Sinnlichkeit der Protagonistin und der sich daraus ergebenden Interpretationsansätze.

In *Eine jüdische Mutter* lebt die verwitwete Martha Wolg mit ihrer fünfjährigen Tochter gesellschaftlich isoliert in der Großstadt Berlin. Kennzeichnend ist der Ort des städtischen Randgebiets, wo sie Wohnung genommen hat, während sie im Stadtzentrum als Fotografin tätig ist - die Lokalisierung der Wohnung entfernt sie bereits von dem neuen Frauen"typ" der zwanziger Jahre, der sich in ein aktives Verhältnis zur umgebenden Welt zu setzten weiß.[7] Der Textanfang ist im Stil des neusachlichen Romans gehalten, der allerdings lyrisch anmutende Versatzstücke enthält, die nicht immer kongruent wirken. Der Satz "Das Kind umhüpfte sie wie ein Flämmchen, das doch bald erlöschen soll" (JM 16) deutet in dem ersten Kapitel, das das Regelmaß des Zusammenlebens der beiden Figuren etabliert, bereits auf dessen katastrophale Unterbrechung hin. Im dritten Kapitel verschwindet das Kind und

---

[7] Zum Beispiel Irmgard Keuns Frauenfiguren - vgl. dazu Irene Lorisika, Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers (Frankfurt: Haag und Herchen, 1985). Lorisika konstatiert für Keuns Romane, daß die Autorin "die Umbruchsituation, in der sich die Beziehungsmuster befanden", präzise abzubilden vermochte (Lorisika 191) - bei Keun findet sich die Abbildung gesellschaftlicher Modernität, bei Kolmar die Reflexion der ästhetischen Moderne. Matei Calinescu hat in Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch (Bloomington: Indiana University Press, 1977) diesen Unterschied präzise herausgearbeitet. In unserem Zusammenhang bedeutet dies zudem, die Protagonistin in Kolmars Text als ästhetisches Konstrukt und nicht Beispiel eines sozialen Phänomens intendiert zu interpretieren. Kolmars eigene Position spielt selbstverständlich eine Rolle, doch da sie aus einer assimilierten westjüdischen Familie stammte und erst in den dreißiger Jahren begann, sich bewußt ihrem Judentum zuzwenden, kann ihre Perspektive so formuliert werden, daß eine jüdische Autorin in diesem Text das Judentum ihrer Protagonistin als *ästhetisches* Konzept verarbeitet, ohne die Frage nach jüdischer Identität in den Mittelpunkt zu stellen.

wird nur dank der fanatischen Suche der Mutter aufgefunden, nach sexuellem Mißbrauch durch einen Unbekannten dem Tod nahe. Die körperliche und psychische Versehrtheit ihrer Tochter bringt die Mutter dazu, im Hospital unbemerkt durch ein Schlafmittel den Tod ihres Kindes herbeizuführen. Fanatisches Verlangen nach Rache für das Vergehen an ihrem Kind enthüllt die 'dämonische' Seite Marthas ebenso wie ihre eruptive Sinnlichkeit, die nur in der Zeit des Zusamenlebens mit der kleinen Tochter latent bleibt. Martha nimmt sich das Leben, als sie sowohl ihre Entscheidung, den Tod des Kindes herbeizuführen, als auch ihre spätere sinnliche Verstrickung als schuldhaft erkennt.[8]

Das Anfangskapitel beschreibt einen Feierabend der Mutter mit ihrer Tochter. Martha wird als herbe Erscheinung eingeführt, die erst mit dem Eintritt des Kindes ihre Kühle aufgibt: "Sie beugte sich nieder und küßte es, undeutliche Worte murmelnd, ihr ernster, fast harter Blick verfiel und lächelte, nur für eine Sekunde" (JM 15).

Ihr Sprachverhalten dem Kind gegenüber erscheint als deutlicher Kontrast zu ihrer Redeweise in der Öffentlichkeit, wo sie mit tiefer Stimme "ruhig und knapp, mit Entschiedenheit und gesichertem Willen" ihren Standpunkt zu vertreten pflegt, wie an anderer Stelle vom Erzähler berichtet wird (JM 20). Diese unterschiedlichen Verhaltensmuster der Protagonistin wiederholen sich auf der Ebene des Erzählers, wo fast dokumentarisch anmutende Passagen (beispielsweise ein detailliertes Referieren der täglichen Routine vor dem Schlafengehen, JM 17) sich mit in lyrischem Ton gehaltenen

---

[8] Ihr Tod ist mit Marion Brandt in den Zusammenhang der Opferthematik im Werk Kolmars zu sehen, aber es ist darauf hinzuweisen, daß es hier anders als in den von Brandt herangezogenen Beispielen um ein Sühneopfer geht. (Marion Brandt, " 'Opfere ich mich auf schäumender Alarts Stufe': Über das Bild des Opfers im Werk von Gertrud Kolmar (1894-1943)", Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne, Hgg. Inge Stephan et al., Literatur-Kultur-Geschlecht, 2 (Wien: Böhlau, 1994) 176: Brandt bezeichnet hier Gott als Empfänger des Opfers, i.e. Marthas Leben.)

Formulierungen abwechseln: "Nun äugte es [das Kind] schon vom Nest auf dem Sofa, wie ein winziges Blumenmädchen aus weißer Rose im grünen Laub" (JM 17).

Man könnte versucht sein, diese Passagen als Einschübe der Figurenperspektive eben der 'absoluten' Mutter zu deuten. Doch beispielsweise in der oben zitierte Beschreibung des Kindes als "Flämmchen" weist der Zusatz "das bald doch erlöschen soll" (JM 16) die Aussage als vorausdeutenden Kommentar der Erzählinstanz aus. Diese Lyrismen bleiben auf den Bereich der Beziehung Mutter-Kind beschränkt - es stellt sich die Frage, ob sie als bewußte narrative Strategie eingesetzt werden oder diese Passagen als unwillkürliche erzähltechnische Inkonsistenz zu werten sind.

Marthas äußere Erscheinung wird vom Erzähler mit den Adjektiven "hoch", "mächtig", "kräftig", "gerade" (JM 111) geschildert:

> " Denn sie war keine Gefällige, die all und jedem ein schönes Fähnchen heraushängt [...]; billige Modeniedlichkeiten lächelten ihr umsonst" (JM 165).

Schon rein optisch entspricht Martha also zunächst einer 'mütterlichen' Figur. Auch wird sie in diesem Kapitel vom Erzähler nicht mit Namen, sondern "die Mutter" genannt (was sich erst am Schluß wiederholt und gleichsam den Kreis schließt). Die ihr zugeschriebene Auffassung von Mütterlichkeit kulminiert in der Formulierung (in direkter Figurenrede): "Ich habe am Tätigsein doch keine Freude. Ich kann nichts für mich selbst" (JM 240).

Das zweite Kapitel informiert den Leser über die Vorgeschichte Marthas; ihre gescheiterte Ehe und den Tod ihres Mannes. Es führt sie als sexuelle Figur ein (worauf im nächsten Abschnitt näher einzugehen sein wird) und hebt dadurch den Kontrast zu ihrer Entwicklung unmittelbar nach der Geburt des Kindes hervor: "Martha brachte das Kind zur

Welt und stürzte sich darauf, einer hungrigen Wölfin gleich, wie die Schwiegereltern das nannten" (JM 26).

Der Zusatz betont, daß hier nicht die Perpektive der Erzählinstanz wiedergegeben wird. Dennoch bestätigt der als Erzählerkommentar stehende darauf folgende Satz diesen Blickwinkel: "Als hätte bei seinem [des Kindes] Entstehen des Vaters Helle mit dem Dunkel der Mutter gekämpft und ihr Finsteres hätte sein Lichtes zuletzt erschlagen und aufgefressen" (JM 26). Die Kampfmetaphorik läßt diese Szenen, über das Motiv der durch die biologische Mutterschaft herbeigeführten sexuellen Gleichgültigkeit[9] hinausgehend, an Bedeutung gewinnen. Zum einen entspricht dies Szenario Weiningers Idee von weiblicher Sexualität, die "Mutter durch jeden Mann" (GCh 287) werden will und der der "Koitus Mittel zum Zweck" ist JM (304). Zum anderen geht Kolmars Szenario darüber hinaus, wenn die Kampfmetaphorik weiterhin zur Charakterisierung der Situation beibehalten wird und Marthas Ehemann sie als "Wilde [...], die er gewaltsam im Käfig hielt, die nur trachtete auszubrechen" (JM 26), sieht:

> "Trat er zu ihr, sie hatte das Kind an der Brust, so sah sie ihn wortlos an mit fremdem unheimlichen[10] flackernden Blick wie eine Tiermutter, die um ihr Junges zittert" (JM 26).

Auf die darauf folgende außereheliche Affaire ihres Mannes reagiert Martha "gelangweilt", "träge" und "gleichgültig" (ibid); Friedrich Wolg "entflieht" nach Amerika und stirbt kurz nach seiner Rückkehr (ibid).

---

[9] Vgl. hierzu Hauptmanns *Insel der Großen Mutter*, wo von "geschlechtlicher Frigidität", "reiner Tierheit" und einem "still-inbrünstigen Rausch" die Rede ist (I 136).

[10] Die inkorrekte Adjektivendung stellt eine in Kolmars Text nicht singuläre sprachliche Nachlässigkeit dar.

Ihre Reaktionen beim Verschwinden ihres Kindes werden mit Begriffen aus dem Bereich des Wahnsinns beschrieben: Ihre Suche ist aus der Perspektive anderer beteiligter Figuren die "einer Tollen, Tobsüchtgen, die man nicht reizen durfte" (JM 40): "Doch späte Heimkehrer, die noch folgten im kargen Laternenschein, fürchteten sich vor dem zitternden Weibe, das sich aus dem Dunkel auf sie warf: eine stammelnde Irre" (41).

Ihr Beten erinnert an die Haltung einer "Büßerin": " 'O straf mich; nur laß Ursa[11] ... mein Kind! ...' " (JM 44). Wie in diesem Ausruf von der Protagonistin formuliert, wird Mutterschaft in *Eine jüdische Mutter* auch für andere Figuren mit 'absoluter' Mütterlichkeit gleichgesetzt. So geschehen z.B. in einer Szene mit der "derben Wirtin" der Nachbarschaft (JM 55):

> "Und dann sagte sie jäh, *und es war auf einmal ein ganz anderes Weib, das da sprach:* 'Wir haben ja keine Kinder - das ist auch bequemer - aber wenn ich eins hätte und es käme so einer und sie kriegten den Kerl: Die Därme riß' ich ihm aus dem Leibe wie so 'nem Schwein, das er ist' " (ibid; Hervorhebungen B.R.).

Dagegen wird Marthas Verhalten mit dem von der Umwelt erwarteten (und zum Teil von anderen Müttern wie der alten Frau Beucker auch vorexerzierten, s. JM 63) sozialen und versöhnlichen Verhalten kontrastiert. Sie lehnt in ihrer in der unvollständigen Syntax und

---

[11] Johanna Woltmann gelangt in ihrer psychoanalytischen Interpretation des Textes zu der These, der Rufname Ursa sei im Zusammenhang seiner etymologischen Bedeutung (Bärin) zu interpretieren, da Kolmar in ihren 1927/28 entstandenen 'Wappengedichten' die Bärin als "mütterlich-mythisches Wesen, das sein Junges, die Stadt, beschützt", gestaltet. Dies erlaubt nach Woltmann die Interpretation der Geschichte Marthas auch als "Geschichte eines Kindes, das die Mutter verloren hat." (Johanna Woltmann, Gertrud Kolmar: Leben und Werk (Göttingen: Wallstein, 1995) 162.) Woltmann begründet ihren Ansatz mit der anderenfalls zu "dünnen" Motivierung von Marthas Handlungen und Entwicklungen. Dem wäre entgegenzuhalten, daß die Darstellung katastrophaler Folgen sexuellen Kindesmißbrauchs in ausgesprochen moderner Weise thematisiert ist und die sprunghafte, widersprüchliche Psychologie der Protagonistin einen psychischen Desintegrationsprozeß nachzeichnet, der sich kausaler Logik gar nicht unterwerfen soll. Erst der Tod ermöglicht es dem Subjekt am Ende des Romans, zur Einheit des Ich und damit zum Ruhezustand zurückzufinden. Die Psychopathologie erschien im Laufe dieser Arbeit bereits mehrfach als narrative Motivation in den behandelten Texten - Kolmar setzt jedoch darüber hinausgehend ein mythisierendes Verweissystem ein (z.B. Tiervergleiche, Vergleiche mit mythologischen oder biblischen Figuren), das die Protagonistin außerhalb wissenschaftlicher Klassifizierbarkeit stellt und den Rahmen psychologischer Erklärungsmuster verläßt, den der Romanbeginn anzudeuten schien.

Interpunktion widergespiegelten, bis zur Desorientierung gehenden Verzweiflung jeden Trost ab, sich dabei bewußt von 'typischem' Verhalten absetzend: "'Manche Mütter, ... die unglücklich sind... lassen sich gerne trösten ... ablenken auch ... ich weiß. Ich nicht. Ich ... ich bin anders ...'" (JM 79).

Ebensowenig ist sie zu dem von ihr erwartetenVerzeihen geneigt - was von der oben zitierten Wirtin verstanden wird, während der männliche ratio repräsentierende Anwalt von ihr eben das 'weibliche' Verzeihen fordert. Die Präsentation dieser Forderung zeigt dabei eine deutliche Distanzierung des Erzählers von der als unauthentisch gekennzeichneten Forderung:

> "'Fremde Menschen können verdammen. Eine Mutter soll immer verzeihen.' Er sprach diesen Satz so, als käme er nicht aus ihm selbst, als hätte er ihn gelegentlich vernommen oder gelesen" (JM 86).

Die Protagonistin kontert darauf mit ihrer Auffassung von Mütterlichkeit: "'Wenn man sein Kind sehr lieb hat, kann man alles. Man kann sich von ihm ermorden lassen. Man kann es auch töten'" (ibid).

Dementsprechend handelt sie. Sie gibt dem Kind angesichts von dessen ihr irreversibel erscheinenden Verstörung und physischen Versehrtheit ein tödliches Gift: "Marthas Antlitz war Stein. Ihr Herz weinte" (JM 91). Der ultimative Ausdruck von Mütterlichkeit ist für sie, sich selbst der Grundlage der eigenen Existenz zu berauben, wenn dies als Notwendigkeit erkannt wird - die Fürsorgeethik gewinnt damit eine neue Dimension. Zugleich wird sie jedoch in den Bereich des Irrationalen verwiesen und erweist sich für die Protagonistin sozusagen als nicht lebbar, wie ihr Freitod am Schluß des Romans zeigt. Konfrontationen mit Rationalität enden jeweils mit dem Unterliegen der Protagonistin.

Martha bleibt dem Notar Pommer als ihrem ersten "Gegner" (JM 144) gegenüber "deutlich und fest", doch "steif, mit großen, verwunderten Augen" (ibid.). Sie plädiert für Rache, "als hielte sie diese Rache schon und man wollte sie ihr entreißen. Wie ein wütendes Tier, in sein Schlupfloch gehetzt, gesträubten Haars sich mit Klauen und Zähnen verteidigt" (JM 145).

Während wie schon zuvor ein Tiervergleich ihre Reaktionsweise kennzeichnen muß, reagiert der "Gegner" als Rechtsanwalt "mit beinahe spöttischer Überlegenheit, wie ihr dünkte" (ibid.):

> "Was ihr Fleisch und Blut war, warmes Blut und schmerzvoll zuckendes Fleisch, das hatte er säuberlich abgeschält, bis ein Gerippe sich zeigte.Das zerlegte er nun und dozierte darüber hin" (JM 146).

Der Abschnitt endet aus der Figurenperspektive mit Marthas Gedanken: "[...] und in mir ist etwas, etwas Wahres,und das gibt dir unrecht" (JM 150) - womit ihr von der Erzählinstanz trotz ihrer verbalen Niederlage das letzte Wort gelassen wird und dem Leser damit ihre Perpektive als "wahr", wenn auch nicht verbalisierbar präsentiert wird. Es wird also in diesem Szenario weibliches Denken als dem sprachlich geprägten Bereich (objektivierbarer) bürgerlicher Kultur entfremdet gedacht. Man denke hier wieder an die zeitgenössischen "Ergänzungstheoretiker" wie Georg Simmel und seine These über Weiblichkeit als der objektiven Kultur entgegengesetzte, also de-modernisierende Kraft[12].

Die zweite Konfrontation ist für unsere Thematik entscheidend, da die Szene nach dem Ende einer Liebesbeziehung steht, die von der Protagonistin nach dem Tod des Kindes als Allianz zwecks Ermöglichen ihrer Rache begonnen wurde und in deren Verlauf sie vom Partner als "Dirne" bezeichnet wird (JM 181). In den der Konfrontation vorausgehenden Überlegungen der Protagonistin nimmt sie diesen Begriff auf und formuliert ihre Gedanken

---

[12] Vgl. dazu Felski 37-55.

ebenso: "Ich bin deine Dirne" (JM 224), und dann: "Nun bin ich für dich eine Hure" (JM 225).

Damit kann nun der Gebrauch des Begriffs 'Dirne' oder 'Hure' in den Blick genommen und die Verknüpfung des Mutter/Dirne-Motivs einer genaueren Untersuchung unterzogen werden. In der oben genannten und im Handlungsverlauf lokalisierten zweiten Konfrontationsszene bittet die Protagonistin den Mann "demütig" (JM 236), mit "geduckter" Stimme (JM 238) um die Wiederaufnahme der Beziehung, hat ein "banges Flattern" im Blick (JM 236) und geht letztendlich so weit, das Bild ihres Kindes vor Alberts Augen zu zerreißen "wie mit Klauen" (JM 235; wieder steht in der Beschreibung der Konfrontation also ein Vergleich, der die triebhafte Disposition der Protagonistin hervorhebt). Das 'mütterliche' sowie das 'dirnenhafte' Verhalten sind demnach vergleichbaren Kategorien zugeordnet. Diese Szene endet aus der Perspektive Alberts und mit dessen Ratlosigkeit angesichts der Handlungsweise der Protagonistin, die ihm zuletzt gesteht, den Tod ihres Kindes herbeigeführt zu haben. Was als Geste der totalen Unterwerfung intendiert war, wird von ihm rational als Aussage beantwortet: "Wenn uns irgend etwas noch schärfer trennt, ist es das. [...] Ich würde vielleicht eines Tages Strychnin im Kaffee vermuten" (JM 238). Alberts Rede erfolgt in der gesamten Szene (234-238) in vollständigen Sätzen, während Marthas Diktion von Satzabbrüchen und Stammeln geprägt ist. Formal wird damit wiederholt, was sich auf der Inhaltsebene abspielt und die geschlechtsbezogene Gegensätzlichkeit der Reaktionen dadurch nochmals betont. Martha behauptet, ihr Kind Albert zuliebe endgültig "begraben" zu haben: und nun "wie andere Mütter auch" nur noch mit "leiser Wehmut" an es zu denken (JM 236): "[...] und du hast es hinausgedrängt. Da ist es gestorben. Vor kurzem wurde es sieben Jahr, da hab ich es auf den Friedhof getragen und

in die Erde bestattet" (JM 237). Sie nimmt damit explizit Abschied von der Position der 'absoluten' Mutter, nachdem sie für sich selbst die Bezeichnung "Dirne" (JM 224, s.o.) akzeptiert hat. An dieser Stelle wird die Bedeutung und Funktion der weiblichen Sinnlichkeit in Kolmars Text wichtig. Bereits im ersten Kapitel zeigt die Protagonistin unbefangene Körperlichkeit: "[...] und sah, wie die Mutter nackt durch das Zimmer schritt, das Nachthemd entfaltete und über den Kopf warf" (JM 17). Die Ehe mit Friedrich Wolg beschränkt sich gar auf eine "Gemeinschaft der Nächte" (JM 23):

> "Er nannte sie lächelnd Vesuv oder Ätna oder Krakatare, weil ihre Umarmung den Ausbrüchen scheinbar ruhigen, heimlich glimmenden Kraters glich. Später freilich ermüdete, plagte ihn fast der jähe Wechsel von Hitze und Kälte" (JM 23).[13]

Beide Extreme kennzeichnen die Reaktionsmuster der Protagonistin während des gesamten Handlungsverlaufs (mit Ausnahme einer Latenzperiode in den Lebensjahren des Kindes, wie schon gesagt). Ihre physische und sinnliche Präsenz werden mehrfach sowohl aus der Außenperspektive der Erzählinstanz als auch aus der Figurenperspektive als bedrohlich dargestellt. In jedem der betreffenden Abschnitte nimmt die beobachtende Instanz zu einem mythischen oder biblischen Vergleich Zuflucht, um sich den empfangenen Eindruck sprachlich verfügbar zu machen. So bezeichnet der Schwiegervater Marthas sie als "alttestamentarische" Erscheinung und bemerkt, Lea wäre ein passenderer Name für sie (JM 21; damit den Aspekt des Judentums einbringend, auf den noch zurückzukommen sein wird). Der Ehemann greift auf den Vergleich mit "Medea" zurück, als Martha sich der Taufe des Kindes verweigert, und er behauptet, sie werde es eher töten, als sich die Zustimmung

---

[13] Auslassung des bestimmten Artikels im Genitiv G.K.

abringen zu lassen (JM 25). Aus der Erzählerperpektive wird Marthas Physis als "bedrückend" beschrieben:

> "Und legte das Haupt ein wenig zurück; ihre Augen starrten. Sie war mächtig, hoch, ein *antikes Bild, dessen Nacktheit ernst ist, bedrückend; sie war wie jene in Rom gefundene steinerne Niobe"* (JM 111; Hervorhebungen B.R.).

In den Zusammenhang des problematischen Benennens ist ebenfalls der Name "Mirjam" zu stellen, den Marthas Liebhaber Alfred für sie gebraucht. Auch er betont damit, ihre Sinnlichkeit mit ihrer jüdischen Herkunft zu verbinden und aus diesem Grunde mit ambivalenter Faszination zu erleben; er bezeichnet Martha als "das schamloseste Weib", das ihm je begegnet sei, und fügt hinzu: "zugleich das anständigste. Bei dir ist nichts Mache" (JM 178). Der Erzähler bestätigt:

> "Frauen sind, die in Nonnentracht noch zu bestricken, ihre Glieder wie ein Geschenk ahnen zu lassen vermögen. Sie nicht. Sie kannte ein einziges Mittel nur, den Mann zu entzünden: wilde, schamlose Glut" (JM 163f).

Dementsprechend wird die Sexualität in diesem Text mit Verben wie "beben", "werfen", "reißen", "saugen", "wühlen" beschrieben (JM 171). Martha erscheint dabei "hart und sinnlich, begehrend und eingeschlossen zugleich, das Gesicht einer Zauberin" (JM 225). Die Sexualität erscheint in Kolmars Text nicht als kommunikatives, sondern als trennendes Moment[14] - wobei enigmatischer weiblicher Sinnlichkeit eine kausale Funktion zugewiesen wird.

Marthas Judentum wird sowohl für ihre Art der Mütterlichkeit als auch für ihre Art der Sinnlichkeit als Begründung herangezogen. Sie verweigert eingefordertes 'mütterliches' Verzeihen (s.o.) mit den Worten: "Ich bin Jüdin und eine Mutter..." (JM 144). Später

[14] In sehr ähnlicher Weise wird dies auch in den Texten von Ernst Weiß gestaltet, sowohl was Funktion als auch was stilistische Mittel betrifft.

antwortet sie auf Alberts Frage, ob ihr Mann oder eventuelle Liebhaber ihre Sinnlichkeit geweckt hätten:, verneinend mit "Mein Blut" (JM 181). Im folgenden Abschnitt werden gar die Begriffe *Jüdin* und *Dirne* in Alfreds direkter Rede parallel gebraucht:

> "'Aber mich liebst du nicht.' Sie schwieg. 'Aber du schläfst mit mir gerne?' 'Ja... 'Du bist eine Dirne.' Sie schüttelte stumm den Kopf. 'Du bist eine Jüdin.'" (ibid.)

Doch vor allem ist in dieser Figurenrede Martha als das ultimative und per se nicht in Alfreds Kultursystem integrierbare "Andere" gesehen. Martha übernimmt diese Perspektive selbst, wenn sie Alfred in Gedanken zugesteht: "ich bin deine Dirne" (JM 224) und auch die Kombination mit dem Aspekt des Judentums weiterspinnt: "Sieh dich vor. Ich bin eine Jüdin" (JM 225). Sie wünscht, ihrem Judentum dämonische Kräfte zu verdanken und vollzieht damit die Internalisierung eines Stereotyps durch das als das 'Andere' gesetzte Subjekt. Martha erscheint, wie aus dem vorangegangenen Abschnitt dieses Kapitels hervorgeht, als absolute Mutter als das Andere des rationalen Intellekts (Rechtsanwalt Pommer), als triebhafte Geliebte als das Andere kontrollierbarer und klassifizierbarer Sexualität (Albert Renkens) und als Jüdin als das Andere 'westlicher' Kultur. Obwohl sie zu Beginn des Romans als 'moderne' berufstätige Frau erscheint, die sich souverän in der Großstadt zu bewegen weiß, erweist sie sich im Laufe der *histoire* als gleichsam de-modernisierende Kraft, - wobei zu betonen ist, daß das erste Phänomen sich auf gesellschaftliche Modernität bezieht, das zweite jedoch im Kontext der ästhetischen Moderne steht. Aufgrund der drei genannten Gegensatzphänomene ist Zygmunt Baumans Konzept des *Fremden* auf sie anwendbar - des Fremden, der aufgrund der "Ursünde des

späten Eintritts" (Baumann 80) nicht von Anfang an zur Geschichte der betreffenden Lebenswelt gehört und sich als unklassifizierbar, von kognitiver Dissonanz geprägt erweist.

Gertrud Kolmars Roman wirft demzufolge weniger die Frage nach dem historischen Ort weiblicher jüdischer Kultur vor einem dominant christlichen Hintergrund auf als vielmehr die Frage nach der *metaphorischen* Bedeutung ihrer Figur - einer erotischen jüdischen Mutter. Sie verbindet allerdings Mütterlichkeit und Sinnlichkeit genau an dem Punkt, an dem Weininger sie trennt. Bei ihm erweist sich die absolute Mutter in dem Moment als solche, in dem ihr zum einen "nur am Kinde gelegen" ist und sie sich zum anderen mit einer Tochter "vollständig identifiziert und des Verehrers ihrer Tochter sich so freut, als wäre er ihr eigener Anbeter"(GCH 287). Martha folgt im Roman einem jungen Mädchen, das sie an an die verlorene Tochter und die eigene, jung verstorbene Schwester erinnert, und beobachtet deren Begegnung mit einem vermutlichen Geliebten: "Ja, das war gut... war gut...dies Hingeben, dieses Lächeln... eine Jungfrau ward Weib - [...]" (JM 136).[15]

Martha identifiziert sich hier mit einem imaginierten *erotischen* Erleben der Tochter, während die Szene gleichzeitig auf Marthas eigene erotische Präsenz verweist und damit die Entwicklung zu Alberts "Dirne" vorwegnimmt. Der Roman endet mit Marthas Suizid im Anschluß an die letzte Begegnung mit Albert. Halluzinationen bringen ihr das Kind wieder: "Es war eben da. Als es sah, daß der fremde Mann enteilte, die Tür ihm nicht länger verschlossen blieb, schlüpfte es bald zur Mutter hinein" (JM 242). Die letzte Szene bringt

---

[15] Es sei an dieser Stelle nur kurz auf die stilistischen Unterschiede in der Darstellung männlicher und weiblicher Sexualität verwiesen: Während die sexuelle Begegnung als von männlicher Aktivität geprägt im expressionistisch gefärbten Stil geschildert wird, folgt auf den oben zitierten Abschnitt eine in Bildern gestaltete Beschreibung vom Schoß des Mädchens, "der noch wie eine unentfaltet träumende Mohnblüte hing". Weibliche Erotik wird mit "Hingabe" und "Lächeln" verbunden, während die männliche ihr stilistisches Ausdrucksmittel in der Kampfmetaphorik findet (s.o.). Die stilistischen Brüche erweisen sich hier als aufschlußreich für das Aufspüren inhaltlicher Brüche; ein Aspekt, der eine genauere Analyse verdiente, als hier geleistet werden könnte.

Martha zur Existenz als absolute Mutter zurück und schließt damit gleichsam den Kreis zum Romananfang:

> "Sie war doch nicht Arbeiterin, Photographin,war keine Welkende, keine Witwe und nicht eines Mannes Geliebte mehr und keine Verzweifelnde, Arme; sie war die Mutter noch mit dem Kinde [...]" (ibid.).

Marthas Tod ist die Konsequenz aus der Erkenntnis, ihr Kind nicht nur im Krankenhaus, sondern auch mit dem Zerreißen seines Bildes "getötet" zu haben: "[...] wer dich anrührt, muß sterben" (JM 243). Die Strafe für den eigentlichen Täter wird erst ermöglicht, als Martha wieder zur 'absoluten' Mutter wird und alle Rachegedanken aufgibt: "Sie haßte nicht mehr. Sie zürnte jetzt keinem Menschen" (JM 242). Das letzte Bild des Romans läßt gar an das Motiv einer Madonna mit Kind denken[16] - eine Konstellation, die das Motiv der 'absoluten' Mutter in ein vertrautes Bild faßt und durch dessen Konnotationen den Ausschluß des Mannes von der Mutter-Kind-Dyade endgültig macht.

'Absolute' Mütterlichkeit erhält damit purifizierende Bedeutung und wird letztlich doch de-sexualisiert, da die erotische Beziehung sich als Irrweg für Martha erweist. Der Konflikt der beiden 'Pole' auf Weiningers Skala wird damit an einer Figur vorexerziert, die eine seiner Radikalität vergleichbare 'Lösung' suchen muß, da keine Synthese sich als lebbar erweist.

In einigen Aspekten finden sich bei der Titelfigur in *Eine jüdische Mutter* Entsprechungen zu Sophia Andergast in Jakob Wassermanns Romanen *Der Fall Maurizius* sowie *Etzel Andergast*. Die multivalente Figur der Sophia wurde bereits im Kontext der *mythischen Mutter* diskutiert - sie steht sowohl für spiritualisierte Mütterlichkeit als auch für eine hochgradige Sublimierung der sexuellen Erregbarkeit, die sie als junge Frau (und

---

[16] "[...] vorwärtsschreitend wie die Madonna Tempi auf dem geliebten Bild" (Woltmann 163).

Mutter) zeigt. Wie Martha ist Sophia eine herbe Erscheinung mit tiefer Stimme (JM 10f, EA 657). Auch der den Figuren zugeschriebene Erziehungsstil weist Entsprechungen auf: Für Sophia heißt es:

> "Sie war niemals das gewesen, was man eine leidenschaftliche Mutter nennt, d.h. sie hatte ihre Liebe nie zur Schau getragen [....] [Auch] hatte sie es sorgsam vermieden, ihn mit jener selbstischen Zärtlichkeit zu belasten, die ihn früh in die wirrselige Welt der Gefühle verstrickt hätte" (FM 442).

Dem entspricht Marthas Ablehnung der "glitzernden Niedlichkeiten", die "andere Mütter um ihre Kinder wimmeln und bimmeln lassen" (JM 101). Wenn es von Martha heißt, sie "wußte doch nicht es [das Kind] bloß auf ihre Art zu erfreuen, sondern auf seine auch" (ibid.), so könnte das genauso auch für Wassermanns Sophia Andergast formuliert werden. Sie ist für den Sohn in der späteren Kindheit jedoch nicht mehr verfügbar, da sie aus der sadistisch angehauchten Dominanz des Ehemannes ausbricht und nach einer Affaire des Hauses verwiesen wird. Hat Sophia als junge Frau und Mutter noch Zuflucht in außerehelicher Erotik gesucht, so wird dieser Figur später eine sehr andere Verhaltensstrategie zugeschrieben. Das vom Ehemann verhängte Verbot, Kontakt mit ihrem Kind aufzunehmen, wird zwar nicht gebrochen, doch

> "konnte sie mit einem gehegten Bild in der Seele existieren und so als ob es ein Wesen aus Fleisch und Blut wäre, jedenfalls hatte sie bis zum heutigen Tage das Gefühl tätiger Verbundenheit." (FM 442)

Bei der durch das Verschwinden des Sohnes Etzel herbeigeführten Wiederbegegnung der Eltern wird aus der Figurenperpektive des Mannes konstatiert, "was für einen Preis sie bezahlt hatte" (FM 461), und der Erzähler erläutert dies wie folgt, wobei der Wechsel zu seiner Perspektive immer wieder an der Verwendung von Einschüben im gnomischen Präsens deutlich wird:

> "Es gibt Frauen, die nach einem Leben freiwilliger, weil von einem alles aufzehrenden Ziel befohlenen Entbehrung eine zweite Jungfräulichkeit erringen" (ibid.).

Damit hat die Figur der Sophia endgültig den Bereich der Sinnlichkeit verlassen - ihre Funktion als spirituelle Macht, die sie in die Nähe der mythischen Mutter bringt, wurde bereits im Kapitel der *mythischen Mutter* ausführlich diskutiert. Diese maternale Präsenz verbindet Sophia mit einer anderen Figur der Romantrilogie: Marie Kerkhoven im Folgeroman *Etzel Andergast.* In der Rolle der Geliebten des in diesem Roman erwachsenen Etzel fühlt Marie sich der unbekannten Sophia "telepathisch verbunden" (EA 657). Wie bei Gertrud Kolmar - wo dies der Figur der Martha freilich erst im suizidalen Akt möglich ist - wird mit der Verbindungslinie zwischen Marie und Sophia eine erlösende Ent-Erotisierung einer Mutterfigur vorgenommen, indem nämlich Marie in den bereits zuvor 'gereinigten' Lebensbereich Sophias transportiert wird. Die Figur der Marie bringt jedoch noch einen anderen Aspekt der erotischen Mutterfigur ins Spiel: Die erotische Obsession mit re-aktivem Charakter, die im nächsten Abschnitt Thema sein wird.

6.2 Die Verführbare

Nachdem die Problematik der Figur der Marie Kerkhoven als Mutter bereits im Kapitel der *unzulänglichen Mutter* diskutiert wurde, soll nun das im Roman *Etzel Andergast* zweimal an entscheidender Stelle zur Darstellung kommende Muster einer fatalen erotischen Verstrickung Maries sowie die Funktion dieses Phänomens in Wassermanns psychologischem Realismus (bzw. seinen Bemühungen, darüber hinauszugreifen) betrachtet werden.

Es sei zunächst der Handlungsverlauf kurz in Erinnerung gerufen. Marie, die Ehefrau des in der Trilogie zur zentralen Figur avancierenden Arztes und Seelenkundigen Joseph Kerkhoven, geht als junges Mädchen eine Vernunftehe mit ihrem Jugendfreund Ernst Bergmann ein. Während dieser Ehe verstrickt sie sich in eine an Hörigkeit grenzende Beziehung zu dem mysteriösen Robert "von P." (EA 156), aus der Joseph Kerkhoven sie befreit. In der Folge gewinnt er selbst Marie zur Partnerin. Während einer Krise der Beziehung zu Joseph Kerkhoven gerät Marie jedoch wiederum in eine außereheliche, von Abhängigkeit geprägte Beziehung; diesmal zu dem um vieles jüngeren Etzel Andergast, was die Spannung zwischen mütterlichem und sinnlichem Verhalten doppelt brisant gestaltet. Maries eigene Kinder rücken in den Hintergrund, während sie 'mütterlich' für Etzel empfindet, dem sie sexuell verfällt. Wiederum gelingt ihr eine Trennung nur mit selbstverleugnender Hilfe Kerkhovens. Im ersten Teil des Romans[17] markiert die obsessive erotische Beziehung Maries zu dem nur in ihrer Erzählung auftretenden Robert den Beginn ihrer Bindung an Kerkhoven, dessen Einfluß als heilend dargestellt wird. Die Krise fungiert im Text als Klimax, bevor der erste Teil des Romans mit der sich abzeichnenden Umstrukturierung des Lebens der Protagonisten endet. Im zweiten Teil zeichnet sich eine entsprechende Struktur ab: Die problematisch gewordene Ehe mit Kerkhoven macht Marie empfänglich für die fast dämonische Anziehungskraft des jungen Etzel Andergast, und es entwickelt sich wiederum eine Abhängigkeitsbeziehung Maries, in der Eros als "unbarmherziger Gott" eine dominierende Rolle spielt (EA 606). Auch am Ende des zweiten Teils steht wieder eine Umbruchsituation mit konstruktivem Charakter, die von Kerkhoven bestimmt wird.

---

[17] Der erste, kürzere Teil des Romans (9-251) liefert die "Vor-Geschichte", um dann erst mit dem zweiten Teil (255-661), überschrieben "Die Mit-Welt: Etzel Andergast", die Titelfigur einzuführen.

Interessant ist, daß Marie wie Martha in *Eine jüdische Mutter* und Sophia in *Der Fall Maurizius* sowie *Etzel Andergast* vom Erzähler mit androgynen Zügen ausgestattet wird, was demnach ein Attribut darstellt, das eine Erlösung im Spirituellen möglich erscheinen läßt:

> "[Marie] war spröd [...] In ihrer Führung und Haltung hatte sie eher etwas von einem starkherzigen und etwas verträumten Knaben als vom jungen Mädchen" (EA 33).

Auch ihr Verhalten als Mutter weist Entsprechungen zu den beiden oben genannten Figuren auf, wenn sie bespielsweise für die kleine Tochter Johanna Adelheid den Kosenamen 'Aleid' wählt, um "es den Leuten möglichst zu erschweren, eine Diminutiv-und Koseform daraus zu machen" (EA 34f). Auch Marie wird so als jeder Überschwenglichkeit abholde Mutter gezeichnet.

Von einer überraschenden Wendung in der Geschichte dieser zunächst als so "spröd" und "unerweckt" (EA 33) eingeführten Figur erfährt der Leser aus der Perspektive Kerkhovens. Marie erleidet einen physischen und psychischen Zusammenbruch, als dessen Grund sich "[Eine] Liebesgeschichte. Erotische Verstrickung. Ehebruch" erweist (EA 156). Der Erzähler bemüht sich dennoch unverzüglich um eine Ehrenrettung der Figur, indem er den auf diese lakonische Feststellung folgenden Abschnitt mit der Bemerkung einleitet:

> "Die Erzählung läß sich nur inhaltsmäßig festhalten. Fehlt die Musik der Klage darin, so ist sie nichts mehr. Die brutale Wiedergabe macht ihr Ergreifendes zunichte. [...] unter der Grobheit ihres Unglücks litt sie vielleicht am meisten" (ibid.).

Der Partner dieser Verstrickung wird als "Weltmann Sportsmann Jäger, unsinnig reich, Stück von einem Abenteurer, Stück von einem Grandseigneur" in geraffter Form charakterisiert und durch die syntaktische Struktur bereits der eruptive und destruktive

Charakter der beschriebenen Beziehung eingeführt. Maries Abhängigkeit entzieht sich der Formulierung, und der Erzähler beläßt es dabei:

> "Sie bemüht sich zu erklären, warum sie dem Ansturm von Raserei nicht widerstehen gekonnt, findet aber nur hilflose Worte. [...] Es kommt eben so. Man kann nichts dafür [...]. Sie ist in diesem Verhältnis von Anfang an die Überwältigte gewesen und war der Freiheit der Entschließung beraubt" (EA 175).

Der "tobsüchtige Körper, Ohnmacht über Ohnmacht, physische, seelische" (EA 158) bestimmt die Beziehung und Maries Unfähigkeit, sie zu beenden. Am Kapitelende wird von Marie knapp resumiert: "Er ist ein Mann, der physisch keine Grenzen kennt" (EA 175). Diese Aussage ist durch Position und Form zu einer entscheidenden Formulierung gemacht, die dem Leser präsent bleiben soll. Sie scheint auf der einen Seite Marie zu exculpieren, zeigt sie aber auf der anderen Seite als durch ihre Sinnlichkeit korrumpierbar.

In der sich daraufhin entwickelnden Beziehung mit Joseph Kerkhoven wird Maries unbefangene Sinnlichkeit als positives Gegenbild zu bürgerlichen Zwängen geschildert:

> "Rückhaltlos hat sich ihm Marie gegeben, ohne Einschränkung, ohne Bedingnisse, mit der hochherzigen Freiheit einer Frau, der Schenken eine Lust ist, Sichselberschenken, wenn sie liebt, ist eine Selbsverständlichkeit. Sich aufheben, sich verheißen, sich kostbar machen, das kennt sie gar nicht, davon weiß sie nichts, sie ist von allen Künsten so weit entfernt wie von bürgerlichen Ängsten, und wenn man ihr von der Strategie der Leidenschaft spräche oder den Gefahren der Sorglosigkeit, wäre sie erstaunt und verletzt" (EA 203).

Der Erzähler wählt den Vergleich mit einem Vogel, der sich bedenkenlos der Luft anvertraut, ohne sich "besorgt nach der Temperatur zu erkundigen oder wie morgen das Wetter sein wird und was die übrigen Nestbewohner davon denken werden" (EA 203f). Demgegenüber ist der Mann "bestürzt", "von Verantwortung belastet" (EA 204), da ja auch diesmal beide Partner Ehebruch begehen. Der Erzähler hat bereits seine Leser zu Beginn des

Abschnittes mit der Formulierung "Ihr habt natürlich einen Liebenden zu sehen erwartet, den das Glück erwiderter Liebe freudig emporträgt" auf das Gegenteil vorbereitet. Er begründet das Verhalten seines Protagonisten jedoch weniger mit einem schlechten Gewissen aufgrund des Ehebruchs als vielmehr mit seiner Auffassung der sinnlichen Liebe als Erniedrigung der 'reinen' Liebe:

> "Liebe war das Heilige, die Sinne erniedrigten und zerstörten es. Man kann nicht im Unwirklichen existieren, die Engel kann man nicht besitzen, der Körper ist ein Tier, also muß man dem Teufel geben, was des Teufels ist" (EA 205).

Während Marie in ihrer Jugend, wie bereits angesprochen, als spröde und von intellektuellen Interessen bestimmt schien, wird der jugendliche Kerkhoven von der ihm als unvereinbar erscheinenden Dichotomie von idealer Liebe und physischer Begierde gequält. So beinhaltet auch seine Liebe zu Marie "eine Form von Betäubung, ein finsteres Element, vor dem sie bisweilen erschrak" (EA 205).

Marie empfindet "Jubel beinahe, ihm [Kerkhoven] zu dienen" (EA 206). Ihr Agieren bleibt auf den häuslichen, privaten Bereich und auf die Reaktion auf ihre persönliche Krise beschränkt. Kerkhoven hingegen verfolgt trotz ebensolcher Krise (seiner Neigung für Marie) seine berufliche Weiterbildung mit Verve. Wassermann bleibt hier den ergänzungstheoretischen Annahmen verpflichtet, wonach Männlichkeit für materielle und vor allem geistige Kreativität "freigesetzt" (Bovenschen 26) wird:

> "Er zeichnete Präparate, mikroskopierte, las Hunderte von Publikationen und fuhr überdies einmal in der Woche nach Heidelberg, um die Goldschmidtschen Vorlesungen über Kolloidal- und Molekularphysik zu hören, die damals Aufsehen erregten" (EA 175).

Während weibliche Sinnlichkeit hier als eine essentiell erotische Seinsweise präsentiert wird, die die gesamte Existenz bestimmt, erscheint Sinnlichkeit im Kontext der spezialisierten Existenz des erwachsenen Mannes nur als eine unter diversen Lebensdomänen. Dies bedeutet eine Parallele zu Weiningers Geschlechtsmetaphysik[18] und deren Ontologisierung eines (ungleichgewichtigen) Dualismus. Mehr noch jedoch befindet sich Wassermann im Einklang mit Georg Simmel, der eben die Nicht-Differenziertheit weiblicher Existenz als einen möglichen Ort des Widerstandes gegen die moderne Erfahrung einer entfremdeten Lebenswelt setzt:

> "While usefully exposing the limitations of an abstract logic of identity, Simmel's ascription of an ontological otherness to women simultaneously guarantees both their authenticity and their exclusion from a modernity that remains exclusively identified with masculine individuation and agency" (Felski 49).

In diesem Sinne formuliert die Aussage des Erzählers in *Etzel Andergast*, ohne Marie wäre Kerkhoven "seelenlahm" geblieben (EA 255), das Ausfüllen einer Leerstelle in der spezialisierten männlichen Existenz. Sie leitet Kerkhoven zu seiner 'Berufung' als Repräsentant einer medizinischen Praxis, die nicht nur Anklänge an die Lebensreform-Bewegung[19] und Naturheilkunde aufweist, sondern darüber hinaus eine

---

[18] Vgl. Felski 1995, 46, über Georg Simmels *Weibliche Kultur* (1911): "This condition of nondifferentiation is nowhere more apparent than in the sphere of sexuality. For men sexuality is simply another specialized domain, whereas for women it constitutes their entire being. [...] This notion of the intrinsically erotic nature of woman was of course a relative commonplace of the time. It echoes, for example, in Otto Weiningers notorious *Sex and Character* [...]."

[19] Zur Lebensreform-Bewegung, die sich als Gegenkultur zur rationalen technisierten Zivilsation verstand und gegen die wachsende Mechanisierung und Chemisierung der in der positivistischen Tradition stehenden Medizin optierte, s. R.Wolfgang Krabbe, Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform (Göttingen: Vandenhoeck, 1974). Zu Wassermanns Verarbeitung der Lehren des Zürcher Neurologen Constantin von Monakow (1853-1930), dessen zuerst 1920 in französischer Sprache erschienenes Buch Biologische Einführung in die Neurologie und Psychopathologie 1930 von seinem Schüler (und Bekannten Jakob Wassermanns) Erich Katzenstein ins Deutsche übersetzt wurde, s. Stephen Garrin, The Concept of Justice in Jakob Wassermann's Trilogy, European University Studies, Series I: German Language and Literature 267 (Frankfurt (Main): Lang, 1979) 67, sowie Esther Schneider-Handschin, Das Bild des

sozialpsychologische bzw. -pathologische Komponente einführt. Die geistige und berufliche Entwicklung Kerkhovens in den Jahren 1914-1928 wird vom Erzähler mit minutiöser Genauigkeit nachvollzogen[20] , wodurch der dynamische Charakter der Figur und seine Bindung an die Außenwelt verstärkt wird. Marie hingegen bleibt als statische Figur im Hintergrund. Eine Veränderung wird nur für ihre familiäre Konstellation berichtet. Zudem wird sie von Kerkhoven geographisch separiert und in die Welt des "Gut Lindow" versetzt, was eine Auffassung widerspiegelt, die Weiblichkeit als gleichsam "vorbürgerlich strukturierte Zone" (Bovenschen 38) oder gar als "ein eigentlich fremdes, unbürgerliches Prinzip" (Frevert 1995, 54) kategorisiert. Ein "kategoriales Vakuum" (Bovenschen 25) wird dabei vermieden, indem für Weiblichkeit eine "Substantialisierung" einer eigenständigen normativen Basis vorgenommen wird (ibid.) - bei Wassermann wird eben dies durch die topographische Plazierung seiner Figur (ein Gut außerhalb der Großstadt Berlin, die das Wirkungsfeld des Protagonisten Kerkhoven darstellt) ausgedrückt. Marie wird so in ein Umfeld versetzt, das von den Abläufen der Natur und sozial von der Konzentration auf ihre Kinder bestimmt ist.

Dieser Aspekt scheint die Figur endgültig in den Bereich einer weiblichen Statik, entfernt von moderner leidvoller Entfremdungserfahrung, zu transportieren. Jedoch erweist sich dieser Schutzraum in der weiteren Handlung als penetrierbar - Marie wird ein zweites Mal zum Opfer eher als zum agens einer erotischen Obsession, die wiederum stärker ist als ihre Selbstdefinition über ihre Position und Verpflichtung als Mutter und Ehefrau.

Bürgertums in Jakob Wassermanns 'Andergast-Trilogie', Europäische Hochschulschriften, Reihe 1 (Deutsche Sprache und Literatur) 1170 (Frankfurt (Main): Lang, 1990) 141-47.

[20] Der zweite Teil des Romans setzt 14 Jahre nach dem Ende des ersten Teils wieder ein, so daß der Erzähler zunächst die grundlegenden Fakten nachliefert (EA 255-277), bevor die *histoire* ihren Fortgang nehmen kann.

Die Krise der Kerkhovenschen Ehe bildet einen Strang des letzten Teils des Romans und wird in der Terminologie der Ergänzungstheorien begründet, indem sozusagen ein Mißverständnis ergänzungstheoretischer Annahmen der Krise zugrunde gelegt wird. Während nämlich Kerkhoven Marie die häusliche Sphäre als in sich vollkommenen Lebensraum zudenkt, sieht sich Marie durch die fehlende Möglichkeit einer Teilnahme an Kerkhovens Existenz selbst "an den Rand des Lebens gedrängt" (EA 593) und einer zentralen Rolle in seinem Leben beraubt. Sie lehnt keinesfalls ihre Rolle als "Ruhepunkt" (ibid.) in einer anderen, 'weiblichen' Sphäre ab, sondern ihre Kritik bezieht sich auf eine völlige Trennung der Sphären, ohne dem weiblichen geschlossenen Sein die Möglichkeit zu gewähren, als Korrektiv zu wirken (wie Marie es im durchaus ergänzungstheoretischen Sinne wünscht). Jedoch verläßt sie eben hier ihre stabilisierende Funktion und reagiert mit erotischer Irritierbarkeit, die sie selbst zu einer instabilen Variablen macht und eben die Geschlossenheit ihres Seins ein zweites Mal in Frage stellt. Diese Entwicklung ist ein Beispiel dafür, daß die Figur jeweils in Beziehung zu den männlichen Protagonisten geschildert wird und Rollenspezifika zu verkörpern hat, die sowohl reduktions- wie auch ergänzungstheoretischen Annahmen entspringen, was Brüche in der Psychologie der Figur zur Folge hat. Bezeichnender weise wird der Beginn ihrer Liebesbeziehung zu Etzel mit dem Bild des Falls beschrieben:

> "Es ist als fiele sie nach vorwärts. Er fängt sie in seinen Armen auf [...] Es ist ein schmerzlicher Krampf, der durch ihren ganzen Körper geht. [...] Es ist außerhalb des Wissens" (EA 586).

Beschreibt der Erzähler diese Szene aus der Figurenperspektive, so verläßt er diese und macht seine analytische Präsenz durch die Verwendung des Personalpronomens in der

ersten Person deutlich. Aus dieser Perspektive wiederholt er die bildliche Darstellung der Situation als "Fallen":

> "Ich könnte dieses Kapitel überschreiben: der Sturz der Engel, und damit hätte ich zugleich eine Warnungstafel für jene Leser aufgestellt, die von solch luziferischen Katastrophen nichts hören wollen" (EA 590).

Und er wiederholt das Motiv des Falls ein drittes Mal:

> "Ineinander verklammert und verkrampft stürzen sie ins Bodenlose. Eros ist kein gemütlicher, kein geheurer Gott" (EA 606).

Wieder bleibt jedoch das männliche Subjekt intakt und in der Beziehung zur Außenwelt unangetastet:

> "Aber ihr ist es nicht erlaubt, aus dieser ihm unheimlichen Tatsache ein Lebensgesetz zu zimmern und mit ihrer Weibergeschicklichkeit den Spieß umzudrehen. Die Verteidigung muß sie ihm überlassen. Ob seine eigene Verteidigung ausreicht, die anklägerischen Stimmen zum Schweigen zu bringen, muß sich erweisen." (EA 615)

Demgegenüber ist sein weibliches Gegenüber in ihrer gesamten Existenz verändert:

> " So weit war es jetzt. Sie hatte kapituliert. Sie hatte sich an ihn verloren. Die Sinne hatten ihren Machtspruch gesprochen, und der schien unwiderruflich. Der Zauber der sinnlichen Fixierung hatte ihre Seelenlage von Grund auf verändert" (EA 628).[21]

Diese Darstellung beschränkt sich auf eine reduktionistische Auffassung von Weiblichkeit. Sie erinnert an Freuds Auffassung vom weiblichen Über-Ich in *Einige psychische Folgen des Geschlechtsunterschiedes* ( ), wo er konstatiert:

> "daß das Niveau des *sittlich* Normalen für das Weib ein anderes wird. Das Über-Ich wird niemals so unerbittlich, so unpersönlich, so unabhängig von seine affektiven Ursprüngen, wie wir es vom Mann fordern".[22]

---

[21] Diese Auffassung erinnert über ihre psychologische Ausrichtung hinaus an die soziale Problematik weiblicher Ehre in der wilhelminischen Gesellschaft, die auf den Punkt sexueller Integrität beschränkt bleibt, während das männliche bürgerliche Subjekt neben der Geschlechtsehre noch "über andere Ehren verfügt" (Frevert 1995, 218).

Die Verantwortung für das Geschehen wird dementsprechend in *Etzel Andergast* der Titelfigur zugeschrieben. Etzel reagiert auf Maries Unterwerfung "auf Gnade und Ungnade" (EA 637) mit "abgründigem Besinnen" und der Selbstreflexion:

> "Der ungeheure Schatten steht da und spricht: Eine Menschenseele so weit treiben heißt sich in die Verdammnis stürzen, Etzel Andergast" (EA 638).

Obgleich der Protagonist sich selber schuldig spricht, geschieht dies nicht aus der übergeordneten, analytischen Perspektive, die der Erzähler beansprucht. Was Hermann Greissinger für Wassermanns Roman *Christian Wahnschaffe* formuliert, kann auch für *Etzel Andergast* in Anspruch genommen werden:

> "Schuld konstruiert der Text als figurenunabhängigen Raum [...]: insofern ontologisiert er sie. [...] Figurenunabhängig existiert zwar dieser Raum - nicht aber die Behauptungen über ihn" (Greissiger 194).

Im Rahmen der Romanhandlung fungieren beide sinnlichen Verstrickungen Maries als Katalysator für eine (geistige) Neuorientierung des Partners. Bezeichnenderweise ist auch die Beziehung Etzel/Marie nicht ohne Kerkhoven zu denken, ja, fragt sich Etzel, ob er nicht Marie dem "Meister" Kerkhoven "nur weggenommen hat, um zu sehen, ob er ein Herz hat wie andere Menschen" (EA 632). In Etzels Vorstellungen über diese Paarbeziehung kommen wieder ergänzungstheoretische Konzeptionen zum Vorschein:

> "[Marie] hütet den heimlichen Teil seiner Existenz. Nicht als dienstbarer Geist, nicht als Haushälterin mit dem Schlüsselbund, wie er sich das vielleicht vorgestellt hat: als Herrin" (EA 544).

Er formuliert hier eine auch von Marie als ideal gesehene Konstellation, deren Abwesenheit sie erst empfänglich für Etzels Intervention macht. Der Erzähler beschreibt

---

[22] Sigmund Freud, "Einige psychische Folgen des Geschlechtsunterschiedes," Studienausgabe V, Hgg. Thure v. Uxküll und Ilse Grubrich-Simitis (Frankfurt (Main): Fischer: 1972) 265.

Etzels Beziehung zu dem Paar als "Doppelkette" (EA 626), die jedoch in seiner Faszination von Kerkhoven Anfang und Motivation hat (EA 528).

Eine andere Problematik verliert in dieser Konstellation an Wichtigkeit: Maries Beziehung zu ihren Kindern. Während der Krise, die Maries erste Ehe beendet, spielt der Gedanke an die Tochter Aleid noch eine entscheidende Rolle:

> "Sie kann nicht in ein neues Leben gehen ohne ihr Kind. Da ließe sie das alte zu keiner Stunde los. Aber wie, wenn sie kein Anrecht besitzt?" (EA 210).[23]

Hieran schließt sich die Überlegung "[...] wie kannst du eine gute Mutter sein, da du eine schlechte Gattin warst?" (ibid.). Marie behält ihr Kind aufgrund der Großzügigkeit des Ehemannes. Wassermann weicht mit dieser Darstellung zweifach von der bürgerlichen Mutterschaftsideologie ab: Auf der einen Seite macht der Ehebruch seiner Protagonistin sie nicht notwendigerweise zu einer irreversibel schlechten Mutter; auf der anderen Seite jedoch ist ihre Existenz als Mutter auch nicht ausreichend, um die Disposition zur sinnlichen Verführbarkeit zu negieren. Nicht umsonst führen die mit Maries Namen verbundenen Assoziationen nicht nur zur biblischen Maria, sondern auch zu Maria Magdalena. Maries Existenz als Mutter rückt im Laufe der Handlung immer mehr in den Hintergrund. Die bürgerliche Mutterschaftsideologie wird hier zugunsten einer Rollenzuweisung vor allem als Gehilfin des Mannes aufgegeben. Es sei an die an früherer Stelle zitierte Formulierung aus der Perspektive Maries erinnert, die dem Partner "dienen" will. Die Historikerin Ute Frevert beschreibt diesen Prozeß:

---

[23] Neben der moralischen Frage der Protagonistin an sich selber ist die juristische Situation realistisch wiedergegeben und der weibliche Ehrverlust als Mutter im Falle des Ehebruchs angedeutet (man denke hier an Fontanes *Effi Briest*). Obgleich die Handlung hier kurz vor dem ersten Weltkrieg angesiedelt ist, spielt die Überzeugung, daß der Ehebruchs "der Mutter die Achtung der Angehörigen entziehe", immer noch eine entscheidende Rolle (Aus den Debatten des Staatsrates über neue Strafrechtskodifikationen , 1843. Geheimes Staatsarchiv Berlin-Dahlem, Rep.80 (Preußischer Staatsrat-Drucksachen, Nr 330, Anlage 5:Motive, S.69. Zit. n. Frevert 1995, 182).

> Unter Rückgriff auf angeblich natürliche Wesensunterrschiede der Geschlechter ließ sich eine besondere Form der Arbeitsteilung installieren, auf die moderne Sozial-, Wirtschafts- und Kultursysteme existentiell angewiesen waren. Um Männer [...] in den Funktionskreislauf jener Systeme einbeziehen zu könen, übertrug man ihre emotionale und soziale Reproduktion an Frauen, die ihr Leben ganz in den Dienst ihrer Männer zu stellen hatten" (Frevert 1985, 185).

Die Erscheinung Maries als "Herrin" verändert nicht ihre dienende Funktion in der Figurenkonstellation. Die Problematik dieses Spannungsfeldes zwischen Mutter- und Partnerschaft ist im Verlauf der zweiten Krise dann von sehr viel geringerer Bedeutung. Der Muttertopos wird hier allerdings in der direkten Rede Kerkhovens eingesetzt, um die Behauptung eines erfüllten Lebens für Marie zu untermauern - eine Argumentation, die von Marie als unzureichend ablgelehnt wird.

Anhand von Wassermanns "metaphysischem Realismus"[24] läßt sich zeigen, daß die Modi der Darstellung von Weiblichkeit im Text stets sekundäre Funktion haben. Auf der Handlungsebene ist Marie eine Katalysatorfunktion zuzuschreiben, die eine stringente psychologische Entwicklung der Figur verhindert. Auf der Ebene zugrunde liegender Denktraditionen ist die Auffassung von Weiblichkeit in den Dienst kulturpessimistischer Thesen gestellt: Wassermanns Darstellungsweise reflektiert die Einbettung ergänzungstheoretischer Weiblichkeitsbilder in den Kontext eines anti-rationalistischen Konservatismus.[25] Beiden Argumentationssträngen liegt das Motiv einer Nostalgie "of

---

[24] Der Terminus wurde bereits in Annmarie Sells 1932 entstandener Dissertation Das metaphysisch-realistische Weltbild Jakob Wassermanns (Diss. Marburg 1932) verwendet, ebenso wie in der neueren Forschung. Vgl.Wolfgang Rothe, "Metaphysischer Realismus: Literarische Außenseiter zwischen rechts und links", Die deutsche Literaur in der Weimarer Republik (Stuttgart: Metzler, 1974) 259.

[25] Dieser kann durchaus als zeitypische Denkweise bürgerlicher Autoren zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg gesehen werden. Vgl. Hermann Kurzke, Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität: Thomas Mann und der Konservatismus (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1980). Kurzke verweist u.a. auf eine frühere Studie Martin Greiffenbachs, Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland (München:Piper, 1971) (s. Kurzke 17-22). In diesen Kontext ist Wassermanns im Spätwerk immer wieder formuliertes Geschichtsverständnis zu stellen, das ein Bemühen um

biology and symbol"[26] zugrunde. Das bedeutet zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und insbesondere nach dem traumatischen Erlebnis des Ersten Weltkrieges eine Suche nach vor-rationalen, ja vor-bürgerlichen Sphären. Wassermann steht hier für eine Denkrichtung, die die moderne Zivilisation und technisierte Lebenswelt als Verlust der unbewußten "Einheit mit einer naturhaft sich selbst vollziehenden Geschichte" sieht und kritisiert (Schneider-Handschin 87).

Nachdem die Funktion der Weiblichkeit als Repräsentantin einer ebensolchen Sphäre etabliert ist, sei an dieser Stelle auf das Phänomen 'femininer' Züge bei Wassermanns Protagonisten in *Etzel Andergast* hingewiesen[27], die eben diese Sphäre dem männlichen Subjekt zumindest zugänglich, wenn nicht verfügbar machen. Die Seite der sinnlichen Verführbarkeit bleibt jedoch der Weiblichkeit zugeschrieben - zwar wird Sexualität vom Protagonisten als machtvoll erlebt, wird jedoch vom Subjekt handhabbar gemacht und den Verpflichtungen außerhalb der Intimsphäre untergeordnet.[28]

---

ein in Naturmetaphern gefaßtes organisches Geschichtsbild spiegelt und sich auf eine zyklische Geschichtsauffassung verwiesen sieht. So müssen beispielsweise die Friedensbemühungen Johann Irlens in *Etzel Andergast* scheitern, da der Erste Weltkrieg metaphysisch als Verlust eines Wertsystems interpretiert wird. Vgl. dazu Schneider-Handschin, die darauf hinweist, daß (wie in Thomas Manns *Zauberberg*, Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* und Hermann Brochs *Schlafwandler*, und ebenfalls in Ernst Weiß' *Augenzeuge* und Rahel Sanzaras *Verlorenem Kind*) der Erste Weltkrieg "nicht als Niederlage des auf dem Klassenbündnis von Adel und Finanzbürgertum basierenden Imperialismus, sondern als Zusammenbruch des tradierten Werte- und Normensystems, in welches auch der sich von der Klassik herschreibende Humanitätsgedanke eingeschlossen ist" (Schneider-Handschin 98), interpretiert wird.

[26] Susan Stewart, On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection (Baltimore: John Hopkins University Press, 1984) 23.

[27] So ist beispielsweise Kerkhoven, dessen sehr maskuline, "mächtige" Erscheinung stets betont wird (EA 256?), in der Lage, "fast wie eine Frau" "zarte" Fürsorge zu leisten (EA 207). Ohne daß dies in unserem Kapitelzusammenhang weiter vertieft werden soll, sei doch darauf hingewiesen, daß diese Darstellungsweise wiederum maskuline Subjektivität subtil verändert und der 'weiblichen' ethic of care (Massey 6) näherbringt, wie auch am Ende des Kapitels zur *absoluten Mutter* für die Figur des Gutsherrn Christian in Rahel Sanzaras *Das Verlorene Kind* konstatiert wurde.

[28] Vgl. den Beginn von *Joseph Kerkhovens dritter Existenz*: Zwar erweist sich Kerkhoven durch Maries Untreue eben in seiner Sexualität getroffen, doch gewinnt dies nie die Überhand, wie es für Marie in der oben geschilderten Weise der Fall ist. Die erotische Verführbarkeit der Figuren entspricht Marianne Webers Thesen

Im Folgeroman *Joseph Kerkhovens dritte Existenz* wird Marie, wie im ersten Teil dieses Kapitels für Gertrud Kolmars *Eine jüdische Mutter* festgestellt, wieder in den Bereich mütterlicher Fürsorgeethik zurückgeführt, indem sie eine Art Refugium für Kinder einrichtet und ihrem Mann bei seiner Arbeit zur Seite steht. Während Kolmar das Dilemma in einer überhöhenden Darstellung absoluter Mütterlichkeit löst, präsentiert Wassermann eine Lösung, wie sie Kritikerinnen des ergänzungstheoretischen Ansatzes zur gleichen Zeit publizierten.[29] Es wird damit ein weiblicher Existenzentwurf präsentiert, der die Protagonistin (scheinbar) nicht mehr "nur als zu des Mannes Ergänzung bestimmtes Wesen" (Weber 99) setzt. Maries Tätigkeitsfeld beinhaltet die von Marianne Weber angeführten Aufgaben:. Während nämlich Kerkhoven nach der durch Etzel Andergast herbeigeführten Katastrophe in die Welt zieht und sein kritisches Bewußtsein als Arzt entwickelt, wendet sich Marie aufopfernd karitativer Arbeit in Berlin zu und richtet nach ihrer Wiedervereinigung mit Kerkhoven das erwähnte Heim für Kinder ein. Entsprechende Aufgabenbereiche listet Weber auf: Organisierte Fürsorge, ehrenamtliche Dienste und künstlerisch-wissenschaftliches Schaffen (Weber 125-127). Den letzten Punkt erfüllt in Wassermanns Trilogie zwar nicht Marie, wohl aber Sophia Andergast, die sich der modernen Zivilisation in ihrem abgeschiedenen Dasein weitgehend zu entziehen vermag. Wassermanns Darstellung erlaubt diese Loslösung von der Beziehung auf das männliche Subjekt also nur

---

zu den "Formkräften des Geschlechtslebens": "Dabei dürstet das auf Leben und Sein im Persönlichen angelegte Frauenwesen noch weit stärker als der zur Sachlichkeit veranlagte Mann" (Weber 203f).

[29] So merkt Marianne Weber in ihrer Würdigung Simmels kritisch an, die der Weiblichkeit nun zugeschriebene "ethische Autonomie" sei als solche noch inhaltsleer (Weber 102), und konstatiert: "Aber es scheint nun: Der Denker hat seinerseits doch ein Bild in den leeren Raum ihrer Freiheit eingezeichnet. Und trägt nicht dieses wiederum die sehr sublimierten Züge desjenigen Frauenvorbildes, das bei älteren flacheren Denkern aus den Ergänzungsbedürftigkeiten männlichen Wesens entstanden ist?" (ibid.). Weber behält die primäre Bedeutung der Mutterschaft in der weiblichen Existenz bei und konzediert eine dadurch verminderte "Sachleistung" des Geschlechts, votiert jedoch für "Sondergebiete weiblicher Kulturarbeit", die als "etwas Spezifisches, dem Manne Versagtes" zu gestalten wären (Weber 107).

um den Preis völliger Weltabgeschiedenheit, was Sophia eher als Mystikerin denn als Intellektuelle zeichnet. Somit wird wieder ein Bereich der Weiblichkeit als eine vor-bürgerliche Zone des Anderen männlicher Werkverpflichtung, wie sie Kerkhoven repräsentiert, konstruiert. Sophia muß zur mythischen Mutter werden, während Marie zur absoluten Mütterlichkeit in abgewandelter Form (unabhängig von biologischer Bindung) zurückgeführt wird. Bei beiden Figuren wurde die erotische Verführbarkeit demonstriert, jedoch, da reaktiv (in Krisensituationen auftretend) und temporär, sozusagen in abgeschwächter Form präsentiert

Eine verwandte, ebenfalls einem überlegenen "Meister" verbundene Mutterfigur, die erotisch einem jüngeren Mann verfällt und zum Ende wieder in den Bereich absoluter Mütterlichkeit zurückgeführt wird, findet sich in Klaus Manns *Kindernovelle* (1926).[30] Die verwitwete Frau Christiane lebt mit ihren vier sehr in ihrer eigenen Welt befangenen Kindern in einem kleinen bayerischen Ort auf dem Land. Bereits auf der ersten Seite des Textes wird die psychologische Situation topographisch angedeutet. Man könnte hier von einem sukzessiven Schwächerwerden des Einflusses der Kulturwelt sprechen, wie es auch für Keyserlings Texte zu verzeichnen war:

> "Der Garten um die Villa war groß, vor dem Haus war er wohlgepflegt mit Wegen und rundlichen Beeten, aber nach hintern verwilderte er mehr und mehr, bis er dann an den großen Wald stieß, von dem nur ein löchriger Drahtzaun ihn trennte" (KN 7).

Die Protagonistin wird aus jedem sozialen Bezugsrahmen entfernt; ihre Kinder wissen nicht, " ob es Großvater und Großmutter gab" (KN 23), und der Erzähler beschränkt sich zunächst auf die Außenperspektive:

---

[30] Klaus Mann, *Kindernovelle* (Hamburg: Enoch, 1926). Sigle: KN.

> "Mama selber - wer hätte es wagen können, ihr etwas Übles nachzureden? Eine wunderschöne und geheimnisvolle Bürgersdame, wohnte sie in tiefster Einsamkeit auf dem Lande, nur mit der Erziehung ihrer vier Kinder und dem verehrungsvollen Andenken ihres Gemahls beschäftigt" (ibid.).

Zwar wird ihre Zugehörigkeit zur bürgerlichen Klasse explizit erwähnt. Dennoch ist die gesellschaftliche und ökonomische Situation dieser Gruppe für den Text ohne Bedeutung - eine Zuordnung Christianes beispielsweise zum Adel oder eine Umdatierung wären ohne Sinnverlust möglich, da die Figur nicht geschichtlich oder gar lokal bestimmt ist. Noch mysteriöser ist die Figur des verstorbenen "Meisters", der vom katholischen Priester zum Philosophen und rabiaten Kritiker der Kirche wird, von dessen Schriften "ganz Europa" spricht.

> "Seit seiner katastrophalen Kirchenfeindschaft diente der Philosoph nur noch Christiane, von deren Herkunft niemand etwas wußte" (ibid.).

Christiane wird als Gattungswesen eingeführt; ihr Denken ist "langsam" (ibid.) gegenüber der intellektuellen Beweglichkeit ihrer Partner, und sie wird für ihre Schönheit wahrgenommen (KN 37). In ihrer Beziehung zu Till versteht sie oft seine Worte nicht, "aber sie verstand seinen einsamen und verzweifelten Blick" (KN 62).

Die Darstellung setzt aus der Perspektive der Kinder ein, die zumeist durch die Verwendung des Präsens gekennzeichnet ist. Hier wird Christiane als schwierige Mutter beschrieben, die abends "so wunderbar [ist], daß man sie in einem Übermaß lieben mußte, dessen man sich am hellen Tag sicher geschämt hätte" (KN 8), doch den Kindern tagsüber "oft gar nicht so angenehm" erscheint (KN 9). Sie liegt mit Kopfschmerzen auf der Veranda, und ihr Blick wird immer wieder mit dem Adjektv "leer" gekennzeichnet (KN 9,11,18). Ihre Erotik kommt erstmals in einer Badeszene zum Ausdruck:

> "Im schwarzen Trikot saß Mama auf dem Sprungbrett, alle Herren sahen neugierig aus dem Herrenbassin herüber [...]. Es war berauschend zu sehen, wie sie die Arme hob, wie sie, ein benommenes, abwartendes, sonderbar totes und neugieriges Lächeln um den halbgeöffneten Mund, mit erhobenen Armen langsam von der Kabine aus die glitschigen Holzstufen hinunterstieg, [...] bis das Wasser, schwarz und eiskalt, ihre Füße umschmeichelte, und sie sich [...] neigte, um ihren ganzen Leib diesen Liebkosungen hinzugeben" (KN 15).

Im dritten Kapitel tritt dann der Christiane "schön und kindisch" scheinende junge Till auf und wird zunächst mehr ein Freund ihrer Kinder als der ihre - der Kinder, denen sie sich zu Zeiten "völlig entfremdet" (KN 13,19) fühlt und deren Welt der Erzähler als eine exklusive schildert. Dennoch ändern sich schon zu diesem Zeitpunkt die Adjektive, die Christianes Wesen und Reaktionen beschreiben; sie ist nun "rührend", "lustig", "süß" (KN 40), "verwirrt" und "glücklich" (KN 46).

Zur gleichen Zeit vollzieht sie nun ihrerseits eine Distanzierung von den Kindern; Gesten ihnen gegenüber werden beispielsweise "künstlich","starr" und "unnatürlich" (KN 51, 52), während Christianes Augen auf den Körper des schwimmenden Till gerichtet bleiben, dessen Eindruck sie physisch überwältigt. Nachdem Till ihr mit "kindische[m] und schamlose[m] Lachen über diese eigene Nacktheit" gegenübersteht, reagiert sie gar mit einer Ohnmacht (KN 52) und deutet dies als "jetzt liebe ich ihn" (KN 53). Die Folge der Emotionen ist dieselbe, wie sie Wassermann für Marie und Etzel konstruiert. Auch Christianes ganzes Wesen wird von der Veränderung erfaßt, während Till enigmatisch und "einsam" wie zuvor bleibt und "schon wieder über sie hinaus" sieht (KN 72). Auch Christiane beginnt mit 'mütterlicher' Zuneigung und dem Wunsch, Till eine Zuflucht zu bieten (KN 60), um ihm dann erotisch zu verfallen und nach seiner Abreise zu empfinden, daß "dieses Leiden [...] allein ihr Leben" ist (KN 77). Auch Till bewegt sich wie Etzel Andergast offensichtlich bevorzugt in sozialen Randgruppen. Er erscheint seiner älteren

Geliebten "zuchtlos, ein Abgrund von Lastern, ohne Ordnung und ohne Gesetz" (KN 59). Auch zeigt er sich vertrauter mit unkonventionellen Formen von Erotik als Christiane es ist:

> "Er konnte sich vor Gelächter nicht beruhigen, weil sie, was ein 'Transvestit ist, nicht gewußt hatte. Öfters wurde er sehr gereizt, weil sie die homoerotische Liebe "unnormal" [...] nannte" (KN 58).

Das Bemühen, sinnliche und 'mütterliche' Weiblichkeit (beide dem Gattungsaspekt verpflichtet) zu vereinigen, kulminiert hier in einer scheinbar widersprüchlichen Aussage:

> "Christiane hatte nicht acht auf ihre vier Kinder, jetzt war sie nicht Mutter. Ihr ganzer Körper und ihre ganze Seele warteten auf des fünften Kindes Empfängnis" (KN 63).

Klaus Mann folgt hier durchaus Weiningers Konzept der 'Mutter'.[31] Der Begriff steht einerseits für die Beziehung Christianes zu ihren Kindern. Das Begehren für den jüngeren Till ist letztlich physischer Natur und wird ihrem 'Mutterdasein' entgegengesetzt. Jedoch ist nicht, wie es bei Wassermanns Marie der Fall war, die Vereinigung mit dem Mann der entscheidende Faktor, sondern vielmehr die Empfängnis. Bei Weininger findet sich dies formuliert:

---

[31] Nicole Schaenzler interpretiert die *Kindernovelle* als "positiven Gegenentwurf" zu dem ein Jahr früher erschienenen *Frommen Tanz* (Hamburg: Enoch 1925): Sie nimmt die "idyllische Atmosphäre der ländlichen Umgebung" wörtlich. Anstatt der beschriebenen Fremdheit zwischen Mutter und Kindern, die nicht entwicklungspsychologisch, sondern "metaphysisch" im Sinne Wassermanns zu deuten ist, sieht Schaenzler ein Idyll: "Das harmonische Einvernehmen zwischen Mutter und Kindern - der Vater ist gestorben, und nur eine "Totenmaske" erinnert an seine Existenz - wird auch nicht vom Liebesverhältnis der Mutter zum jüngeren europäischen Intellektuellen Till getrübt [...]. Trotz des Altersunterschiedes und der weltanschaulichen Differenzen entscheidet sich die Mutter schließlich für eine gemeinsame Zukunft mit Till [...]" (Nicole Schaenzler, Klaus Mann als Erzähler: Studien zu seinen Romanen "Der fromme Tanz" und "Der Vulkan", Kasseler Studien zur deutschsprachige Literaturgeschichte, 6 (Paderborn: Igel Wissenschaft, 1995) 47. Diese Interpretation vernachlässigt sowohl die Bedeutung des 'Meisters' im Hintergrund, als auch die mysteriöse Qualität Tills, der keineswegs als kosmopolitischer Intellektueller, sondern ein Wanderer zwischen den Welten auftritt und dessen Geheimnis im Text nicht entschleiert wird. Von einer bürgerlichen Zukunft mit der Protagonistin weit entfernt, verschwindet er spur- und erklärungslos. Eine Kluft zwischen Anspruch und Ausführung sowie sprachliche Manierismen und uneinheitliche Stilelemente sollen für Klaus Manns Frühwerk keinesfalls geleugnet werden, doch ist gerade die problematische Realismusvariante zu untersuchen, um die diskurshistorische Position des Textes festzustellen, um die es im Rahmen dieser Arbeit geht, und Elemente zu erkennen, die als repräsentativ für den (bürgerlichen) Roman der Zeit gelten können.

> "Hier nimmt man übrigens eine formale Ähnlichkeit zwischen der absoluten Mutter und der absoluten Kokotte wahr. Beide sind eigentlich in Bezug auf die Individualität des sexuellen Komplements anspruchslos" (GCH 288).

Auch in Klaus Manns *Kindernovelle* findet sich weibliche Sexualität letztendlich als nicht lösbar von der "Empfängnis" gedacht - wobei dieser Gedanke noch weiter getrieben wird, indem der akute Akt der Empfängnis so zentrale Bedeutung gewinnt, daß der Aspekt des Mutter-Werdens eine erheblich größere Rolle spielt als der des Mutter-Seins. Dies wird durch das Ende der *Kindernovelle* bestätigt. Zunächst reagiert Christiane auf die Erkenntnis, sich nach Tills unerklärt bleibendem Verschwinden schwanger zu finden, "dumpf und ohne zu begreifen" (KN 80). Dies steht in Widerspruch zur oben zitierten Passage, wo sie ganz auf die Empfängnis konzentriert erscheint (KN 63) - allenfalls kann das dort zitierte Empfinden Christianes Unbewußtem zugeschrieben werden, während die Reaktion auf die Schwangerschaft zunächst rational erfolgt. Gerade die Inkonsistenzen in den Präsentationsmodi von Weiblichkeit sind jedoch für unsere Thematik von Interesse, wenn sie Brüche in den zugrundeliegenden Konzepten anzeigen. Erst als ihr Sohn nach dem Anblick eines Toten von Alpträumen heimgesucht wird, ist Christiane aufgrund eines veränderten Erlebens der Schwangerschaft in der Lage, ihm eine gelassene Akzeptanz des Todes als Teil des menschlichen Lebens zu vermitteln:

> "Sie sagte noch einmal, leiser, vor dem Geheimnis erschauernd: 'Aber dafür werden ja immer neue geboren - -'" (KN 92f).

In der Folge verwendet der Erzähler zum ersten Mal die Bezeichnung "die Mutter" für Christiane, als sie in Gedanken die Entwicklung ihrer Kinder als Erwachsene vorwegnimmt - und ihrer Einschätzung räumt der Erzähler nun eben mit dem gesperrt gedruckten "die Mutter" Gültigkeit ein (KN 98, 100). Dabei bleibt die weibliche Perpektive

durchaus passiv - Christiane wandelt sich keinesfalls zu einer schützenden, aktiven Mutter, sondern ist zu sehr "erfüllt von der Notwendigkeit alles dessen, was mit ihnen geschehen würde, als daß für Sorge um sie Platz gewesen wäre" (KN 101). Der Erzähler betont ihre gewandelte Auffassung vom Begriff des "Lebens". Hat sie zuvor das ruhende und das bewegte Leben unterschieden (und sich selbst dabei dem ersterem, ihre Partner dem letzeren zugeordnet, KN 69), so erkennt sie nun (und der Erzähler begründet dies mit dem Erleben ihrer Schwangerschaft, KN 101):

> "Es gab nicht zweierlei Leben, wie sie gemeint hatte, in der trunkenen Nacht, das ruhende und das bewegte. Es gab nur ein Leben,das dem Tode entgegenwuchs. [...] Sie setzte sich nicht mit ihm auseinander, sie suchte nicht nach dem Sinn. [...] Sie saß nur in Demut und fühlte, daß es geschah" (KN 101f).

Mit dieser 'Erkenntnis' wird weibliche 'Erkenntnis' vom Gattungsaspekt abhängig gemacht und gleichzeitig in den Kontext eines lebensphilosophischen Konservatismus gebracht, der 'Leben' als Übermacht sieht, der das Subjekt nur mit Unterwerfung begegnen kann, um so "vermeintlich das Ganze zu fassen" (Kurzke 34). Oswald Spengler formulierte es 1924 wie folgt:

> "Das *Leben* ist das erste und das letzte und das Leben hat kein System, kein Programm, keine Vernunft, es ist für sich selbst und durch sich selbst da, und die tiefe Ordnung, in der es sich verwirklicht, läßt sich nur schauen und fühlen [...]."[32]

Wie bereits angesprochen, sind entscheidende Aspekte der *Kindernovelle* mit dem zuvor diskutierten Roman *Etzel Andergast* fast identisch. Wie bei Wassermann wird die weibliche Sinnlichkeit bei Klaus Mann zum Schluß wieder zur absoluten Mütterlichkeit zurückgeführt, nachdem eine temporäre sinnliche Verstrickung bis hin zur Abhängigkeit

---

[32] Oswald Spengler, Preußentum und Sozialismus (München: Beck, 1920) 84. Zit. n. Kurzke 29, Anm 63.

vorausgegangen ist. Wie bei Wassermann ist das männliche Erleben in den Figuren eines überlegenen Denkers ('Meister')[33] sowie eines jungen, dem 'Meister' ergebenen, von der eigenen zynischen Weltsicht in Einsamkeit getriebenen Mannes mit unwiderstehlicher physischer Ausstrahlung repräsentiert.[34] Auch spielt der Begriff des "Lebens" in beiden Texten eine primäre Rolle. Allerdings sind hier in der Präsentation dieses seit der Jahrhundertwende neu diskutierten Begriffes[35] Unterschiede zu konstatieren, die im Kontext der Geschlechterdifferenz zu interpretieren sind. Bei Klaus Mann bleibt der Begriff 'Leben' relativ undifferenziert. Er steht nicht im Zusammenhang kritischen Aufbegehrens wie das

---

[33] Noch deutlicher als bei Wassermann wird in der *Kindernovelle* die über den Realismus hinausgreifende Darstellung, die der Figur des 'Meisters' übermenschliche Züge verleiht. Obgleich das Geschehen zu Beginn geographisch präzise lokalisiert wird, erscheint es zeitlich gesehen in einen ahistorischen Raum gestellt, der es erlaubt, den enigmatischen Charakter der Figuren zu erhalten. Wassermanns sehr viel komplexeres Romangeschehen ist nicht nur geographisch, sondern auch historisch präzise zu lokalisieren, was zu irreführenden Charakterisierungen in der Sekundärliteratur geführt hat. So behauptet beisielsweise Garrin: "His writing is a continuation of the nineteenth century: The story line in his novels is linear only, the milieu is totally realistic [...]" (Garrin 14), was mit Entschiedenheit veneint werden muß. Jedoch wird auf einen gesellschaftspolitischen Bezug verzichtet und die Erfahrung einer gesellschaftlichen Krise statt dessen ins Kosmische verlagert ("kosmische Störung", EA 306), was eine ahistorische Anschauungsweise bedeutet.

[34] Der oben gewählte Interpretationsansatz für die *Kindernovelle* wird bestätigt durch einen Blick auf Manns spätes Drama *Der siebente Engel* (1946). Dort wird die surrealistische Komponente deutlicher, und die Figurenkonstellation bleibt fast identisch mit der *Kindernovelle*: Vera Vanstraaten ist Mutter von sechs Kindern und Witwe des Hauptes einer spiritistischen Gesellschaft; wiederum ein 'Meister'. In einer Seance will sie den im Meer ertrunkenen Gatten zur Materialisation bringen, doch statt dessen taucht aus dem Meer der junge, wiederum athletische und verführerische Till auf, den Vergleich mit der schaumgeborenen Aphrodite nahelegend. (Zum Motiv der 'Geburt' aus dem Wasser vgl Gerhard Härle, Männerweiblichkeit: Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann (Frankfurt (Main): Athenäum, 1988) 308.) Wiederum wird durch sein Auftauchen die Witwe vom bedrückenden Dienst am Werk ihres Mannes erlöst - ein ödipaler Triumph, wie es scheint. Doch kehrt Till nach der Zeugung eines Kindes mit Vera am Ort des Todes des 'Meisters' ins Meer zurück und seine Stimme ertönt in einer neuen spiritistischen Sitzung vereinigt mit der des 'Meisters'. Die beiden Stimmen verkünden Vera die Empfängnis des siebenten Kindes (des "siebenten Engels") als einer messiasähnlichen Gestalt. Die mütterliche Frau wird vom Gatten und dessen Wiedergänger einer lebenspendenden Initiation unterzogen. Während in der *Kindernovelle* noch die mütterliche und die sinnliche Präsenz in deutlichem Widerstreit liegen, wird dieser Konflikt im *Siebenten Engel* in die mythisierende Überhöhung aufgelöst.

[35] Vgl. zu diesem Thema die zeitgenössische Kritik von Heinrich Rickert, Die Philosophie des Lebens: Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit (Tübingen: Mohr, 1920), sowie aus heutiger Sicht Gudrun Kühne-Bertram, Aus dem Leben - zum Leben: Entstehung, Wesen und Bedeutung populärer Lebensphilosophien (Frankfurt (Main): Lang, 1987) und Angela Sendlinger, Lebenspathos und Decadence um 1900: Studien zur Dialektik der Decadence und der Lebensphilosophie am Beispiel Eduard von Keyserlings und Georg Simmels, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 1441 (Frankfurt (Main): Lang, 1994).

Lebenspathos der Expressionisten, sondern vielmehr im Zeichen passiver Akzeptanz bzw sogar Erleidens eines intuitiv erkannten Lebesrhythmus. Dessen Erkenntnis wird letztendlich - im Einklang mit ergänzungstheoretischen Grundannahmen - mütterlich gewordener Weiblichkeit zugeschrieben. Bei Wassermann hingegen handelt es sich um ein vielschichtiges und nicht immer kohärentes Konzept vom 'eigentlichen Leben', das vom männlichen Subjekt entworfen und gelebt werden muß und dieses dem Übermenschlichen annähert. Dieses Konzept des 'eigentlichen Lebens' kann in dem Bereich der erotischen Paarbeziehung oder im Bereich der Krisenintervention vom Protagonisten verwirklicht werden.

Der Begriff des 'Lebens' wird in beiden Texten *nicht* in Verbindung mit ekstatischer Erotik der weiblichen Figuren gebracht, sondern gleichsam spiritualisiert, was sie trotz der unterschiedlichen Ausdeutung des Begriffs in eine ähnliche diskurshistorische Position bringt. Der Faktor (weiblicher) Sinnlichkeit kann zwar als movens bezeichnet werden, das Handlungsklimax beziehungsweise Katastrophe herbeiführt, doch die Erlösung trägt sozusagen platonischen Charakter und führt, wie bereits erläutert, die weiblichen Figuren in einen Bereich mütterlicher Repräsentanz und nur rezeptiven, anti-rational bestimmten Erkennens zurück.

Dieser Bereich erlaubt es, den Gattungsaspekt in der Definition von 'Weiblichkeit' dominieren und doch die Figuren von der erotischen Verstrickung Abschied nehmen zu lassen.

6.3. Die Fremdartige

In Rahel Sanzaras *Verlorenem Kind* (1926), zeitgleich mit der *Kindernovelle* erschienen, wird diese Rückwendung von der sinnlichen Mutterfigur nicht vollzogen und diese Figur nicht mehr als Sympathieträger angeboten. Martha, die junge Mutter des verschwundenen Kindes, stellt von vornherein eine erotische Präsenz dar:

> "[...] eine fremdartige Gestalt, klein, zart und doch von leichter Üppigkeit, ihr Haar war schwarz, glänzend umgab es das Haupt und das weiße Gesicht bis tief in die Stirn hinab. Er sah ihre kleinen, vollen Hände zittern, der Blick ihrer Augen war jetzt gesenkt, doch der Mund war immer noch lächelnd geöffnet" (VK 11).

Sie wird explizit als "die Fremde" bezeichnet, und der Vormund rät dem Protagonisten Christian gar von einer Heirat ab, da Marthas Herkunft unklar und ihre Mutter eine "gefallene Tochter des Landes" gewesen sei (ibid.). Ohne daß ein direkter Erzählerkommentar notwendig würde, ist Martha als Tochter einer Prostituierten in den Bereich 'gefährlichen' sexuellen Begehrens gebracht. Dies wird durch die Darstellung ihrer eigenen physischen Ausstrahlung nochmals angedeutet. Bezeichnenderweise wird sie auch in einem "schwarzen, seidenen Brautkleid" (VK 76) getraut. Marthas schwarze Augen werden wiederholt mit "Finsternis" (VK 10,17) in Verbindung gebracht - und eben "Finsternis erschreckte [Christian]" (VK7f) seit der Zeit erster pubertärer sexueller Regungen:

> "[...] er begriff, daß er einmal als Mann lieben würde. Obwohl ihm diese Offenbarung aus reinstem Herzensgefühl kam, rührte sie doch mit ihrem Glück bis ins Tiefste auch seinen Körper auf. Und mit diesem zum erstenmal gefühlten Glück drängte sich plötzlich die zum erstenmal gefühlte Furcht entgegen" (VK 7).

Marthas Wirkung auf ihn ist auf diese Angst-Lust zurückzubeziehen:

> "Vor seinem niedergesenkten Blick lag die Finsternis weitgeöffneter, schwarzer Augen. Bis zum nächsten Lidschlag dieser Augen hielt sein Herz inne im Schlag, verströmte ihm Blut und Zeit ins Grenzenlose" (VK 11).

Während Christian die sexuelle Berührung scheut, gibt sich Martha "ohne Furcht und Scheu den glücklichen Schauern ihres Körpers hin" (VK 13). Nach der Geburt ihres ersten Kindes ist sie nicht in der Lage, es zu nähren, so daß die bäuerliche Magd Emma, die eigentliche Repräsentantin von "Mütterlichkeit" im Roman, diese Aufgabe übernimmt, während Martha vor allem eine erotische Präsenz darstellt. In der Ehe bleibt die - von Martha bestimmte - sexuelle Bindung dominant:

> "[...] alles diente ihnen nur, sie täglich neu zu verbünden und die Nächte hochzeitlich zu erwarten, in denen die Frau ihren Kuß auf die Lippen des Mannes schmiegte [...]" (VK 25).

Erst die Geburt einer Tochter fünfzehn Jahre später verändert diese Bindung zu einer "keuschen Zärtlichkeit" (VK 29) und beendet damit Christians "Furcht und Mahnung nächtlicher Dunkelheit" (ibid.). Marthas Sinnlichkeit wird jedoch auch in der Beziehung zur kleinen Tochter betont:

> "Vorgebeugt, sah sie die blonden Locken des kleinen Hauptes zwischen den dunklen Falten ihres Rockes wehen, sie fühlte durch ihre Kleider hindurch voll Zärtlichkeit den heißen Atem des kleinen, lachenden Mundes an ihren Schenkeln leise zum Leib aufsteigen" (VK 43).

Doch in der ersten Nacht nach dem Verschwinden ihrer kleinen Tochter ist es neben dem Mörder Fritz nur Martha, die Schlaf findet. Während sie im Traum Zuflucht findet, hält ihren Mann "der Schmerz des Herzens aufrecht" und erkennt er, "daß sein Kind tot sei, daß er seinen Leichnam suche [...]" (VK 57). Diese Reaktionsweisen wiederholen sich anläßlich der Predigt des Pfarrers kurz darauf: Während Marthas Füße sich bewegen, als ob sie "wie in

eiligen Schritten jagten und scharrten" (VK 79), erkennt Christian ihren Wunsch nach Flucht und erkennt zudem:

> "Alles Glück hatte sie aus seinen Händen empfangen. Nun, im Unglück, war sie allein, mußte er sie verlassen" (ibid.).

Während in der Folge Christians Suche nach dem Kind, sein Denken und Handeln als Resultat einer geistigen und spirituellen Krise[36] dargestellt wird und er schließlich zu einer "Klarheit, die nur im Tode noch war", gelangt (VK 96), bleibt Martha passiv und verständnislos. Sie vernachlässigt die beiden Söhne, deren sich wiederum die Magd Emma annimmt, und denkt nur "Tag und Nacht" (VK 97) an den (aufgrund seiner Suche nach dem Kind abwesenden) Mann:

> "Sie arbeitete nichts mehr. Seit er fortgefahren war, wartete sie auf ihn. Schon morgens kleidete sie sich in hübsche, helle Kleider, kämmte lange und sorgsam ihr dichtes, dunkles Haar [...]. Mit Entzücken nähte sie sich breite Falten in ihre Taillen ein. Ihre Hände wurden weich und weiß, sie rieb sie unaufhörlich mit tiefem Wohlgefühl aneinander, wenn sie stundenlang in Träume versunken am Fenster ihres Schlafzimmers saß" (VK 97).

Der Erzähler interpretiert dies als Selbst-Verlust: "Sie war so hilflos unter den Schlägen des Unglücks, daß sie mehr als alle anderen, daß sie sich selbst verlor" (VK 96f). Ihre Mütterlichkeit wird an diesem Punkt zu "Haß" auf ihre Kinder, "ja selbst das verlorene" (VK 97), während die Sehnsucht nach dem Mann zentral bleibt. Die Figur wird ausschließlich durch physische Regungen gekennzeichnet, während dem Protagonisten, wie bereits gesagt, eine vor allem spirituelle Krise zugeschrieben wird. Die Erinnerung an das Kind bewirkt nicht Trauer, sondern läßt sie den Mann begehren: "Sie lächelte verzückt. 'Sei

---

[36] Interessant ist hier, daß von einer "universellen Krise" (VK 35) der Zeit gesprochen wird. Wie bei Wassermann wird dieses durchaus zeittypische Konstrukt angewandt, um eine Überhöhung des Textes zu bewirken

ruhig [...]. Weine nicht. Wenn Christian kommt, werden wir wieder ein Kind haben" (VK 99).

> "Ja, dachte [Klara], Martha würde wieder ein Kind haben, diese Mutter, die ihr Kind verlieren ließ, ermorden und vergehen, ohne selbst zu vergehen, sie würde ein neues Kind tragen und neue Freuden empfangen, das Leid aber dem Vater lassen" (ibid.).

Als der aufgrund des Verlust des Kindes dem Leben abgewandte Christian jedoch keine Wiedervereinigung des Paares herbeiführt, 'verliert sich' Martha mehr und mehr und stirbt schließlich an einem Blutsturz. Ihre Gedanken und Motive bleiben dem Leser bis zum Schluß unklar, während die Entwicklung Christians anhand von Erzählerkommentaren und direkter Rede nachvollziehbar wird. Das letzte Urteil über sie läßt der Erzähler den Protagonisten sprechen, der sich an seine nun erwachsenen Söhne wendet:

> "Eure Mutter hat an Unglück nie geglaubt, das war Sünde von ihr, aber sie hat ein leichteres Leben gehabt bis zu ihrem frühenTode. Ich habe das Unglück getragen und es auf mich genommen, ich habe ein schweres Leben, und der Tod kommt viel zu spät" (271).

In dieser Aussage ist die Funktion der sinnlichen weiblichen Figur zusammengefaßt - der Erzähler läßt seine Figur werten, was er selbst nur beschreibt, Martha bleibt undurchschaubar, ohne jedoch Tiefe zugesprochen zu bekommen. Diese Figur wird von Anfang an deutlich aus dem bürgerlichen Bereich ausgegrenzt. Mit der Erwähnung einer Prostituierten als ihrer Mutter erfolgt dies (implizit) bereits früh im Text (VK 11). Sie repräsentiert eine Sexualität, der der Mann ambivalent gegenübersteht. Martha ist "dirnenhaft" in Weiningers Sinne zu nennen, da sie zwar nicht wahllos begehrt, doch die Sexualität ihr zum entscheidenden movens wird, während Mutterschaft nie primäre Bedeutung für sie erlangt. Zwar bleibt sie auf den Partner und Vater ihrer Kinder fixiert,

doch ist in Rechnung zu stellen, daß Sanzara diese urbane Figur in die isolierte Welt des Gutshofes transportiert und sich auf diesen begrenzten Handlungsradius für die Figur beschränkt, was erotische Alternativen ausschließt, da Sanzara sich gerade auf die Ausleuchtung der Prozesse in diesem topographisch begrenzten Raum konzentriert.

6.4. Die verbürgerlichte décadente

Interessante Parallelen zu der im *Verlorenen Kind* geschilderten Situation finden sich auch in Keyserlings bereits im Zusammenhang des Typus der 'unzulänglichen' Mutter diskutiertem Roman *Feiertagskinder* (1919)[37]. Dort verliert der Gutsherr Ulrich von Buchow seine Frau Irma nach dem Tod des kleinen Sohnes an seinen Bruder, den leichtlebigen Spieler Achaz, der für Irma "das Leben selbst" repräsentiert (FK 128).

Wie im *Verlorenen Kind* ist es der Mann, der das Leid um den Verlust eines Kindes ohne psychische Ausweichmöglichkeiten zu ertragen hat und letztendlich die ansonsten der Mütterlichkeit zugeschriebene *Fürsorgeethik* (für die ihm Untergebenen) repräsentiert. Wird jedoch Sanzaras Gutsherr Christian durch die Übernahme 'weiblicher' Qualitäten zu einer über-menschlichen Figur, so bleibt Keyserlings Ulrich Buchow ein nur allzu menschlicher, nach eigener Charakterisierung "steifer Geselle" (FK 131). Keyserling läßt keine seiner Figuren über die anderen hinauswachsen - und läßt den Roman nicht mit Ulrichs Einsicht, sondern seinem Haß enden:

> "O, wie er sie alle haßte, die da draußen lachten und weinten und mit diesem grausamen, unergründlichen Dinge Leben wie die Kinder spielten. [...] Nein, er wollte das neue Leben kräftig anfassen, mit der Kandare wollte er es reiten, er wollte der Herr sein" (FK 170).

---

[37] Eduard von Keyserling, Feiertagskinder: Ein Roman und sechs Erzählungen (Frankfurt/Main: Fischer, 1987) 76-172. Sigle FK.

Seine Frau Irma verkörpert das entgegengesetzte Prinzip. Schon ihre erste Äußerung im Text drückt dies ebenfalls unter Verwendung des Verbes "spielen" aus:

> " Ach Gott, [...] wozu Helden? Heute ist auch so ein Tag zum Fürchten. Uli kam schon heute nachmittag zu mir und sagte: 'Ich weiß heute nicht, was ich spielen soll', und wirklich, ich hätte auch sagen können: 'Ich weiß auch nicht, was ich spielen soll'" (FK 78).

Die äußere Erscheinung Irmas entspricht den fragilen Frauenfiguren in Keyserlings Frühwerk. Ihr schmaler blonder Kopf und zarte Figur lassen sie aus der Perspektive ihres Ehemannes "licht und kostbar" (FK 78, 79) wirken, und sie "hatte die Gewohnheit, wenn sie erregt war, ihre schlanke Gestalt an etwas zu stützen, [...] gleichsam um sich an etwas zu ranken [...]" (FK 163). Die Konstellation einer fragilen, passiven Frauenfigur mit einem vitaleren männlichen Gegenüber behält Keyserling auch im Spätwerk bei - doch ist Irma weder asexuell noch kränklich, sondern hat offenbar ohne erwähnenswerte Probleme zwei Kindern das Leben geschenkt. Man könnte hier von einer Banalisierung der fragilen Frauenfigur gegenüber der tragischen Qualität der dekadenten *femmes fragiles* des Frühwerks sprechen. Zudem ist ihr bereits der *hortus conclusus* des "Schlosses" entzogen, der den Rahmen für die Frauenfiguren des Werkes von 1903-1916 darstellt: Das Gutshaus bietet keinen effektiven Schutz mehr vor den Forderungen der modernen Leistungsgesellschaft und dem Eindringen des Alltags.

Geändert hat sich jedoch die Position der männlichen Protagonisten in den nach 1917 entstandenen Texten: Sie werden nun "unter das Gebot der Arbeit gestellt" (Thomé 590) und verlieren nicht mehr durch Impotenz (wie noch Doralices gräflicher Ehemann in *Wellen)* ihre jüngere Frau an einen virileren Gegenspieler, sondern durch eben ihre Leistungsverpflichtung (wie Ulrich als pflichtbewußter, vorsichtig rechnender Gutsherr). In

beiden Konstellationen bleibt jedoch die Erotik bzw deren Einforderung durch die weibliche Figur das entscheidende movens der Handlung. In *Feiertagskinder* erfolgt jedoch nun auch eine direkte Konfrontation mit dem Aspekt der Mütterlichkeit. Eben die Erotik als die einzige Irma mögliche Konkretisierung ihres Lebenshungers führt letztendlich dazu, daß Irma explizit auf ihre Mutterschaft verzichtet und die Tochter verläßt: "Nein, sie soll bei dir bleiben, sie ist dir so ähnlich; sie wird dich verstehen [...]" (VK 166). Ihr Mann argumentiert hingegen eben mit der Unauflösbarkeit der Bindung zwischen Mutter und Kind:

> "Glaubst du, [...] der Mensch habe das Recht oder auch nur die Möglichkeit, solche Bande zu lösen?" (VK 166).

Bereits am Anfang des Romans wird Irmas Mangel an mütterlichen Qualitäten deutlich gemacht. Sie wird als parteiische Mutter geschildert, die den bezaubernden, verträumten Uli seiner pflichteifrigen und weniger mit äußeren Reizen ausgestatteten Schwester Isa vorzieht. Sie bezeichnet Uli mit dem so possessiven wie exklusiven "mein Sohn" (FK 78,81) oder "mein Uli" (FK 160). Gespräche finden zwischen zwischen Mutter und Sohn sowie zwischen Vater und Tochter statt, während Kommunikationsversuche außerhalb dieses Musters ins Leere laufen. Der zarte, übersensible und phantasievolle Uli kann mit Thomé als Figur der literarischen Decadence bezeichnet werden, die "auf Lustquellen festgelegt ist, die in der Zukunft nicht mehr zu haben sind" (Thomé 591).[38] Als Uli sich bei einem Schlittschuhunfall verletzt und in der Folge schwer erkrankt, leistet Irma Nachtwache am Bett ihres Kindes und wird von der Angst verfolgt, es "lauere etwas Entsetzliches auf sie, wo sie ging und stand" (FK 108), einer Angst, die so "unbeschreiblich"

---

[38] Man vergleiche hierzu die optimistischere Perspektive in *Beate und Mareile*, wo Beates Sohn als Hoffnungsträger gelesen werden kann und trotz vergleichbarer Motive in der Darstellung der Verbindung zwischen Mutter und Kind (wie dem Tanz von Mutter und Sohn (FK 81, BM 100)) eine durchaus verschiedene Wertigkeit entsteht.

ist, daß sie keine erlösenden Tränen finden kann. Aber "dennoch, als Frau Müller um vier Uhr kam, um sie abzulösen, [...] da war es ein köstliches Gefühl, den Kopf in die Kissen zu drücken und die Augen zu schließen" (ibid..).

Scheint also zunächst die Figur positiv besetzter mütterlicher Fürsorge näherzurücken, so kann sie dies nur eine begrenzte Zeit lang durchhalten. Dieses Motiv erinnert an die Figur der Martha im *Verlorenen Kind*, die (im Gegensatz zu ihrem Mann) ebenfalls trotz der ihrem Kind zugestoßenen Katastrophe Schlaf zu finden vermag. Für die Figur der Irma wird dieser Aspekt wiederholt: Auch nach der Beerdigung ihres Sohnes ist sie in der Lage, "einen langen, traumlosen Schlaf" zu schlafen. Der Schlaf wird für sie zur Fluchtmöglichkeit: "[...] sie liebte jetzt zu schlafen, traumlos zu schlafen, denn die unwahrscheinliche und leere Welt um sie war dann fort, ganz frei" (FK 124). Diese Art der Bewältigung impliziert die Passivität sowie den ichbezogenen Charakter des Leidens der Figur. Dies bestätigt sich, als mit der Ankunft Achaz' Irma sich "zum Schmerz wie zu einer Pflicht" ermahnen muß (FK 127) und in Achaz bereitwillig "das Leben" wieder annimmt bzw anstrebt:

> "Gut, sie wollte ihm entgegengehen, ihm, der da lächelnd im Sonnenschein stand wie das leibhaftige Leben. Sie öffnete das Gartenpförtchen" (FK 128).

Beachtet man die Bedeutung der erzählten Raumstruktur bei Keyserling, so ist dieser kleinen Aktion des Öffnens der Pforte besondere Bedeutung zuzumessen: Sie weist auf das Romanende voraus, wo Irma Mann und Tochter für Achaz verläßt und sich dem "Leben" näher wähnt. Während beispielsweise noch für Fastrade in *Abendliche Häuser* das Erlebnis des Todes eines geliebten Menschen eine augenblickshafte Erkenntnis des überindividuellen Lebens bedeutet[39], ist Irma diese Erkenntnis nicht zugänglich - sie empfindet demnach den

Schmerz auch nicht als "heiligstes Erlebnis" (AH 136), sondern eben als zunehmend ungeliebte Pflicht. Sie reagiert mit einer Hinwendung zur erotischen Verlockung, die Achaz gegenüber dem Ehemann Ulrich repräsentiert. Irmas "graublaue Augen glitzerten, und ihr Gesicht nahm den hübschen, strahlenden Ausdruck an, den es zu zeigen pflegte, wenn es um sie her hell und heiter war" (VK 89), wenn Achaz in der Nähe weilt. Achaz ist sich dessen bewußt und genießt es, "auf ein weibliches Wesen zu wirken wie ein elektrischer Funke" (FK 95). Die erotische Spannung wird erhöht durch Irmas Verlangen, "dem Leben" näher zu kommen, das durch den Frühling[40] repräsentiert wird:

> "[...]ich will dazu gehören, niemand hat ein Recht, mich davon auszuschließen. [...] Was heißt das, alles freut sich und schmückt sich, und ich werde sauer in der Ecke sitzen und Trübsal blasen, das will ich nicht" (FK 117).

Auch für diese erotisch disponierte Mutterfigur geht es also weniger um den neuen Partner an sich, sondern um dessen physische Anziehungskraft. Die Figur der Irma gehört in jedem Falle zur hier behandelten Kategorie 'dirnenhafter' Weiblichkeit nach Weininger. Dies ist damit zu begründen, daß einer grundsätzlichen erotischen Bereitschaft bei Weininger größere Bedeutung beigemessen wird als dem tatsächlichen Vollzug ehebrecherischer oder promiskuitiver Sexualität. Die Anziehungskraft des männlichen

---

[39] Vgl. AH 136 (nach dem Tod Dietz von Egloffs, Fastrades Geliebtem). Sendlinger behandelt Doralice in *Wellen*, Fastrade in *Abendliche Häuser* und schließlich Irma in *Feiertagskindern* als Figuren einer einzigen Kategorie, nämlich der Frauenfiguren, die einen Ausbruch aus dem Schutzraum versuchen und dem 'Leben' zustreben. Ein Vergleich zwischen Doralice und Irma bietet sich an, doch Fastrade ist als Figur schon optisch anders angelegt, da sie für den dekadenten Lebemann Dietz eben das 'Leben' als einfache, sichere 'Sache' zu repräsentieren hat und in einem Grade aktiv (wenn auch durch den vorgeformten Lebensentwurf fremdbestimmt) zu handeln imstande ist. Ihr Leiden am Nicht-Leben ist also anderer Qualität. Auch fungiert sie aufgrund ihres aktiven Mit-Leidens in höherem Grade als Sympathieträger, als es für die meisten anderen Figuren im Keyserlingschen Werk zu sagen ist.

[40] Die Verwendung von Lebenssymbolen wie Wasser, Land, Wald, Frühling, Föhnwind ist in Keyserlings Texten immer wieder zu finden (zu diesen Motive im Laufe der Entwicklung des Keyserlingschen Werkes s. Sendlinger 172).

Gegenspielers bedeutet für die Figur dessen Zugehörigkeit zum Bereich des "Lebens". Irmas Warten auf das 'Leben' ist das Warten, das den dekadenten Figuren im Werk Keyserlings zugeschrieben wird: "Dabei ist dieses Warten von der ständigen Angst begleitet, den eigenen Einsatz im Spiel des Lebens zu verpassen" (Sendlinger 195).[41] Die Konstellation eines für den Alltag und das "Tun" optierenden Mannes und einer dem Ästhetiszismus verpflichteten Frau ist nicht neu in Keyserlings Werk .[42] Doch muß über Sendlinger hinausgehend eine deutliche Entwicklung konstatiert werden: die weibliche Figur nimmt in *Feiertagskinder* einen deutlich negativen Charakter an bezeichnenderweise werden Irmas graublaue Augen im Moment der Erregung und der Erwartung des 'Lebens' "stechend" (FK 164), "grellblau" (ibid) und "metallisch" (FK165) - deutlich negativ konnotiert, während Keyserling in den vorangegangenen Romanen seinen Erzähler die charakteristische Position scheinbar wertfreien Erzählens beibehalten läßt. Die Figuren der Paar-Konstellation stehen hier für polare Auffassungen des 'Lebens'. Ulrich steht hier für eine rationalistische Auffassung, die das Leben fragmentieren zu können vermeint, um es handhabbar zu machen ("jetzt mußte er

---

[41] Angela Sendlingers erschöpfende Studie arbeitet die Parallelität von Lebensphilosophie und Décadence als Hintergrund literarischer Äußerungen um die Jahrhundertwende heraus: "Lebensphilosophie und Décadence beschäftigen sich,wie sich an Georg Simmel und Eduard von Keyserling zeigt, mit denselben Inhalten" (Sendlinger 263). Georg Simmels im Laufe dieser Arbeit bereits mehrfach zum Vergleich herangezogene feuilletonistische Philosophie des "sociological flaneur" (Felski 1995, 37), die sich eben mit der Fragmentierung der modernen Lebenswelt kritisch auseinandersetzte, wird bei Sendlinger auf ihre lebensphilosophischen Grundlagen hin untersucht, wobei sie deutliche Parallelen zu Keyserling ziehen kann. Während sich in Keyserlings Texten diese Aspekte in "sentenzhafte[n] Bemerkungen, [die] den Zusammenhang mit der zeitgenössischen Lebensphilosophie spiegeln", niederschlagen (Sendlinger 217), stehen Simmels Texte für eine Soziologie, die in ihren Anfängen als literarischen Traditionen verpflichtete"unstable hybrid" bezeichnet worden ist (Lepenies 1). Bei Keyserling lassen sich mit Sendlinger zwei Darstellungsebenen unterscheiden: Zum einen die Gestaltung auf der Ebene der abstrakten Autorinstanz (beispielsweise der Dualismus weiß-rot, Schloß-Natur etc), zum anderen die durch die "Doppelwertigkeit der Decadence" (Sendlinger 174) bewirkte Zerrissenheit der Figuren, die einerseits unter der starren Formalität der überlieferten Kulturinhalte leiden (insbesondere die jungen Dandies) und doch weder die Vitalität unreflektierten Lebensgenusses noch die Abstraktheit einer Erkenntnis des Lebens als endlose Bewegung in komplementären, aufeinander bezogenen Polaritäten (im Sinne der zeitgenössischen Lebensphilosophie) aufbringen können.

[42] Am deutlichsten kommt dies in *Wellen* zum Ausdruck - vgl. dazu die Diskussion Hans/Doralice, We 47 und Ulrich/Irma, FK 123.

um ein neues Stück Leben kämpfen", FK 170). Irmas passiv bleibender Lebenshunger hingegen macht sich nicht am Bild der Kandare und des Kampfes, sondern an Begriffen wie 'Frühling' und 'Welle' fest:

> "Achaz hatte gesagt, nur wenn das Leben uns wie die Welle im Seebad hochhebt, dann ist es des Lebens wert" (FK 105).

Aus Irmas Perspektive gesehen, muß der Begriff des Lebens hier vage bleiben, wie es der Figur entspricht. "Leben" bedeutet für sie nur das Gegenteil ihres alltäglichen geregelten Tagesablaufs, wird also von ihr ex negativo definiert. Dieser Lebensbegriff kann sich innerhalb ihres Lebensentwurfes nur als erotisches Verlangen konkretisieren. Während jedoch der Autor selbst im Essay *Über die Liebe* (1907)[43] noch dem Eros die Macht der momentanen Erweiterung des individuellen Lebens zuspricht, können seine Figuren des Spätwerks dies nicht mehr realisieren. Auch von einer anderen - wiederum Simmel parallelen - zentralen These des Autors rückt insbesondere die Figur der Irma ab:

> "Die Sicherheit und die stets bereite Bestimmtheit im Für und Wider legt in das Leben der Frau eine Ganzheit, die dem Manne fehlt, der der Welt eine verstandesmäßige Wirklichkeit aufzwingen will und sie dennoch mit Zweifeln umstellt, der immer wieder den Faden, welcher ihn mit ihr verbindet, neu anknüpfen muß" (*Über die Liebe* 132).

Irma zeigt irrationale Züge, die jedoch keinesfalls im Dienste einer Utopie von Weiblichkeit stehen. Sie befähigen vielmehr die weibliche Figur zu einem Egoismus, der sie sogar die Mutterliebe (in *Über die Liebe* noch als "unegoistischer, sublimiertester Ausdruck weiblichen Wesens" gepriesen (137) und als eigentliche Liebe, die Schmerz und Lust akzeptiert, gesehen) gar nicht erst entwickeln läßt. Hier weicht Keyserling also vom Modell der ergänzungstheoretischen Grundannahmen wie von seinen eigenen früheren

---

[43] Eduard von Keyserling, "Über die Liebe", Die Neue Rundschau 18 (1907) 129-140.

Darstellungen fragiler, unzulänglicher Mutterfiguren ab: Irmas mangelnde Mütterlichkeit wird nicht mehr mit einer in Formalität erstarrten Erziehung und Umgebung explizit erklärt; vielmehr wird von der Instanz des Erzählers durch die Verwendung negativ konnotierter Adjektive eine subtile, im Keyserlingschen Werk ungewöhnliche moralische Verurteilung der Figur vorgenommen.

'Leben' als Kontinuum bedeutet hier also weder die erhöhte Seinserfahrung der Lebensphilosophie (des Autors) noch Irmas vage Sehnsucht nach verstärkter Reizerfahrung, sondern den Rückgriff auf die natürlichen Abläufe - die Ulrich als typisch Keyserlingsche Figur zwar erkennt, deren Unvermitteltheit ihm jedoch aufgrund seines höheren Reflexionsgrades nicht mehr zugänglich sind; "Denken" und "Leben" sind also in dieser Szene als Kontrast gesetzt.

6.5. Die Mutter-Hure

Zum Schluß sei noch auf auf eine Variante des Motivs hingewiesen, in der die Weiningerschen 'Pole' der Weiblichkeit am drastischsten in einer Figur zusammengefaßt sind. In Ernst Weiß' Erzählung *Hodin* (1923)[44] ist die Mutter-Hure am weitesten ins Pathologische getrieben und der Erklärbarkeit entzogen, während man bei den bisher behandelte Figuren eher von einem pathologischen Rest sprechen kann. *Hodin* ist die Geschichte eines mehrfachen Mörders, die wie bereits mehrere Texte des in dieser Arbeit behandelten Korpus[45] in den Kontext des Interesses an Psychopathologie zu stellen sind, wie es in den Zwanziger Jahren beispielsweise zu der von Rudolf Leonhard herausgegebenen

---

[44] Ernst Weiß, "Hodin," Die Erzählungen (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982) 128-154. Sigle: H.

[45] So *Das verlorene Kind* und *Der Fall Maurizius*.

Reihe *Außenseiter der Gesellschaft*[46] ausgedrückt ist. Der Text setzt mit dem Kriminalbericht ein. Der zweite Teil des Textes macht den Erzähler nun zum Herausgeber von einem Text Hodins, der dann ohne weiteren Erzählerkommentar den Schluß der Erzählung darstellt. Dieser zweite Teil soll in unserem Kontext den Schwerpunkt bilden, da hier die Figur der Mutter Hodins in zentraler Rolle ins Spiel kommt. Der Erzähler erwähnt sie nur kurz, wenn er im ersten Teil der Erzählung den biographischen Hintergrund skizziert, den der Arzt und die Justizbehörden zu erforschen trachten. Der Vater Hodins kommt demnach einige Jahre nach seiner Heirat mit einem "schlecht beleumundeten Mädchen" (H 134) in eine Irrenanstalt, die er nur vorübergehend wieder verläßt, "[...]um endlich doch wieder in der Irrenanstalt untergebracht zu werden, wobei die belastende Aussage seiner Frau Angela [...] eine große Bedeutung hatte" (ibid.).

Die Frau geht einem "nicht näher zu bezeichnenden Gewerbe nach, jedenfalls lebte sie nicht von ihrer Hände Arbeit" (ibid.). Der in Widerspruch zu besagtem Gewerbe der Figur stehende Name 'Angela' ist als bewußt gesetzter Kontrast zu sehen, da der Name des Vaters nicht erwähnt wird. Schließlich verzeichnet der Erzähler lapidar ihren Tod an Kehlkopflähmung (ibid.), ohne einen Fremdeinfluß zu erwähnen. In Hodins Bekenntnisschrift wird die Mutter zur Figur, aus der sich die gesamte Entwicklung Hodins zum schizoiden Mörder erklären soll. Das zentrale Motiv bleibt für ihn, daß er "danach hungert, sich selbst zu entgehen, seine eigene Mutter zu vergessen" (H 145):

> "Begreift man es, daß ein Sohn nur aus dem Fleisch seiner Mutter, nicht aber aus ihrer unreinen Seele hervorgeht, daß er sein armseliges Leben, und sei es unter den schwersten Opfern und Mühen, rein erhalten will und es doch nicht

---

[46] Zu zeitgenössischen Äußerungen vgl. Richard Euringer, "Außenseiter der Gesellschaft," Die schöne Literatur 28 (1927), H.6: 249-257; sowie Kurt Tucholsky, "Außenseiter der Gesellschaft," Gesammelte Werke, Vol.4, Hg. Fritz J. Raddatz (Reinbek:Rowohlt, 1981) 59f.

> kann, wenn ihn diese Mutter, unrein, ich sage es, wie sie ist, immer verfolgt und ihn mit dem ganzen Unrat ihres lasterhaften Lebens vergiftet?" (H 146).

Die Mutterfigur, "die weder Mutter noch Gattin ist" (H 147), geht bis zur inzestuösen Forderung an den Sohn, der nur noch die Mordtat sieht, um sich von ihr zu befreien:

> "Liebt einer den Menschen, verrucht wie der ist, von Anbeginn, so muß er ihn töten oder das Beste in sich selbst" (H 148).

Der Text wechselt hier vom Kriminalreport zum Assoziationsfluß, ohne allerdings formal etwa durch Aufgabe der kompletten Syntax oder entsprechende Stilmittel zum inneren Monolog zu werden. Die Brüche und Sprünge bleiben auf die Inhaltsebene beschränkt, was die Spaltung der Figur in gebildeten Akademiker und triebhaften, geistig gestörten Verbrecher widerspiegelt. Der Text endet mit Hodins Beschreibung seiner Ermordung der Mutter, ohne die anderen, im Kriminalbericht bezeichneten Morde zu erwähnen, so daß diese als Wiederholung bzw. Imaginierung des einzig intendierten Tötungsaktes gelten müssen, begründet mit der Figur der "furchtbare[n] Frau, die mir alles Furchtbare ihres Daseins vererbt hat" (H 153). Hodin zieht immer wieder den Vergleich mit Jesus als 'keiner Mutter Sohn' heran (H 143;146;148) und setzt seine eigene "Reinheit" gegen die zu überwindende Mutter, wobei er die Strafe antizipiert, da er "seine Reinheit über das Leben und Tun, die Empfängnis und das Gebären seiner Mutter gestellt" hat (H 148). Hodins Mutter erscheint damit als eine von vornherein amoralische Frau von Weiningers Kategorie der wollüstigen Dirne, der der "Koitus Selbstzweck" ist (GCH 304). Die unersättlich sexuelle Frau wird als "Krankheitsträgerin"[47] gesehen, die den Sohn vergiftet. Ihr Tod muß daher als "expressionistische Kopplung" von Erlösung und Mord gedeutet

---

[47] Hans Sahl, Memoiren eines Moralisten (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1990) 44.

werden.[48] Die Mutter-Hure[49] kann "nie ganz rein" werden, so daß dem Protagonisten "nur die Tat", sprich: der Mord, bleibt (H 147).

Auch in diesem Text wird interessanterweise der Begriff des Lebens ins Spiel gebracht:

> "[...], habe ich doch noch, vorhin am Abend, [...] mein unbändiges *Lebensgefühl* bis in meine letzten Adern rauschend empfunden, aber nun ist ein anderer Herr und spielt mit mir bis zur Vernichtung. Nur um der schnöden Welt und dem Tode überlegen zu sein, mordet der Mensch, wenn er nicht, um der schnöden Welt und dem Tode überlegen zu sein, in Wollust und Liebe zeugt" (H 151).

Die Mutterfigur repräsentiert demzufolge den bewußtlosen 'Willen' im Sinne Schopenhauers, während der Mörder-Sohn durch den Mord seiner gattungsgebundenen Triebhaftigkeit zu entgehen, also ein 'höheres' Leben zu erreichen trachtet. Es geht ihm dabei keinesfalls um Recht, sondern um "Ruhe" (H 149) durch das endgültige Überwinden triebhafter Sexualiät. Die Macht des Sexus wird gerade durch die Ästhetik des Häßlichen, der alternden Hure, noch einmal hervorgehoben: Die ästhetische Lust wird eliminiert, um in der Reduktion auf rein sexuelle Lust die Figur ganz in den Bereich des Triebes zu plazieren.

Was bei Weininger ebenfalls explizit als "Überwinden der Sexualität" (GCh 465) gefordert wird, ist in Weiß' Text in den Tötungsakt übersetzt, den in Gertrud Kolmars zu Beginn dieses Kapitels diskutiertem Roman *Eine jüdische Mutter* die Figur der 'wollüstigen' Mutter sich selbst als suizidalen Sühnetod zufügt, der ihr Leben mit der Vision eines 'höheren' Lebens enden läßt. Ernst Weiß' grundsätzlich und jenseits psychologischer

---

[48] Margarita Pazi, "Das Todesmotiv bei Ernst Weiß," Ernst Weiß, Hg.Heinz Ludwig Arnold (München: Verlag text und kritik, 1982) 59-66. Der Mord an einer wollüstigen Frau wiederholt sich bei Weiß auch in den Romanen *Feuerprobe* (1923) und *Georg Letham* (1931).

[49] Hier nicht zu verwechseln mit dem Topos der 'mütterlichen Hure', die als Wunschbild fungiert, das die Aufspaltung zwischen Sexus und Fürsorgeethik überwinden soll.

Erklärungsmuster amoralische Figur, die zum Abschluß dieses Abschnitts betrachtet wurde, leitet bereits über zu der Kategorie, die im folgenden behandelt werden soll: auch die *amoralischen Artistinnen* werden wie Weiß' Mutter-Hure Angela Albaran an der Peripherie modernen bürgerlichen Lebens angesiedelt, auch ihr Charakteristikum ist die bewußt-lose Amoralität.

7. Die amoralische Artistin

Wie in der Einleitung zu diesem Themenkomplex bereits angesprochen, ist die Kategorie der 'amoralischen Artistin' von drei verwandten Konzepten abzusetzen. Zum ersten ist hier die *femme fatale* zu nennen. Das "Rätselraten um die geheimnisvolle, nicht in Besitz zu nehmende Frau, die durch ihre 'Aura' fesselt und durch ihre Abgründigkeit erschreckt" (Hilmes X) wird bis zu einem gewissen Grade auch in den hier behandelten Texten weitergeraten. Doch die 'klassische' *femme fatale* wird immer wieder mit dem Adjektiv "dämonisch" beschrieben (Hilmes XII, XIII) und ist durch eine für ihr männliches Gegenüber im wahrsten Sinnes fatale Überwältigungssituation charakterisiert:

> " Die Femme Fatale lockt, verspricht und entzieht sich. Zurück bleibt ein toter Mann. Im Spannungsfeld von Eros und Macht gedeihen Wollust und Grausamkeit, entstehen blutige Bilder der Liebe" (Hilmes XIII).

Die in dieser Arbeit verwendete Kategorie der amoralischen Artistin hingegen ist demselben ideologischen Projekt wie die *femme fatale* zuzuordnen, besitzt aber weder die dämonische noch die fatale Qualität eines Satansweibes mehr, so daß das männliche Subjekt ihr leichter zu widerstehen und seine Integrität zu wahren imstande ist. Dies kann entweder vom Protagonisten selbst geleistet werden oder gleichsam stellvertretend von einem ihm ergebenen Freund - in jedem Falle bleibt Erkenntnis dem Bereich männlichen Denkens vorbehalten. Während Hilmes der *femme fatale* noch "ein gewisses subversives Potential" zusprechen kann, da mit der Darstellung dieses Typus den "Nachtseiten der Sexualität und des Weiblichen Raum gegeben" wird (Hilmes XIV), ist das für die in diese Abschnitt zu behandelnden Figuren nicht mehr möglich, da die Banalisierung sie wieder dem reinen Negativbild von Weiblichkeit, eben der 'Dirne', näherbringt.

Zum zweiten ist hier bewußt die Bezeichnung "Artistin" gewählt worden, um eine Trennung vom Typus der Künstlerin vorzunehmen. So zeichnen beispielsweise Gerhard Hauptmann, Ernst Weiß und Jakob Wassermann Figuren, denen der Rang einer Künstlerin zugesprochen wird, als androgyne Gestalten, was sie implizit einer (in der Tradition der Ergänzungstheorien männlich gesehenen) "Objektivierbarkeit" (Simmel) ihrer kulturellen Beiträge näherbringt.[1] Weininger formuliert noch deutlicher, daß "alle mit einem gewissen Recht berühmten und geistig irgendwie herausragenden Frauen [...] stets zahlreiche männliche Züge" aufweisen (GCh 80). Die Artistin hingegen repräsentiert sexualisierte Weiblichkeit ohne Sublimierungstendenzen.

Zum dritten repräsentiert die verführerische, amoralische Artistin denselben provokativen Reiz wie die Darstellungen der Prostituierten und ist bei Absenz der reproduktiven Funktion ebenfalls als Gegenbild zu mütterlicher Weiblichkeit zu sehen. Doch reicht die Kategorie der Prostituierten nicht aus, um diese Variante sexualisierter Weiblichkeit aufzunehmen. In unserem Zusammenhang ist die Einführung einer Kategorie der amoralischen Artistin sinnvoll, da sie die provokative Funktion der literarischen Topoi

---

[1] Gedacht ist hierbei vor allem an Hauptmanns Anja in *Buch der Leidenschaft*, Hg. Ulrich Lauterbach (entstanden zwischen 1905 bis 1929; erstmals als Einzelausgabe erschienen: Berlin: Fischer, 1930; repr. München: Ullstein, 1993), Weiß' Franziska im gleichnamigen Roman (1919; Erstfassung 1914 mit Franz Kafka gemeinsam korrigiert) und Wassermanns Luise Dercum in *Laudin und die Seinen*. Die Violinistin Anja wird als groß, mit "entschlossenem Blick" und "feste[m] Händedruck" geschildert (BdL 36). Ihre Schrift empfindet der Erzähler als nüchtern, ja "männlich" (BdL 29). Dennoch ist sie keineswegs asexuell, sondern weckt vielmehr Leidenschaft im Ich-Erzähler des Romans (BdL 42) und repräsentiert für diesen "Liebe jenseits bürgerlicher Moral" (BdL 51). Franziska wird noch deutlicher der Problematik des Verhältnisses des Künstlers zu Leben und Gesllschaft zugeordnet. Heinrich Mann hatte 1904 mit der Novelle *Pippo Spano* einen neuen Künstlerbegriff geprägt, der Fremdheit und Haltlosigkeit des Künslers im Leben thematisiert - Elemente dieser Auffassung von Künstlertum lassen sich auch in Weiß' Franziska finden, die aufgrund innerer Vereinsamung zur Musik findet und ihre Karriere als Pianistin "kalt bis zur Härte" verfolgt (Fr 25). In der Beziehung zu dem schwächlichen Erwin "verlor sie sich an eine Hoffnung, sie, die Männliche, gab sich einem Gefühl hin" (Fr 51). Auch sie bleibt also zum "großen, glühenden Gefühl" fähig (Fr 78). Wassermanns Schauspielerin Luise kommt dem Typus einer undurchschaubaren, amoralischen Verführerin näher, doch es ist ihre große Begabung, die die Erzählerinstanz von einer moralischen Verurteilung abhält und der Fiur eine eigene Art der Integrität zugesteht, die den amoralischen Artistinnen im Werk des gleichen Autors durchaus versagt bleibt. Auch Luise weist demzufolge androgyne Züge auf: sie besitzt eine "dunkle, eigentümlich belegte Stimme", einen festen Händedruck (L139) und geht, die Hände "auf den Rücken gelegt wie ein Mann", auf und ab (L 141).

der Mätresse, der Schauspielerin und eben der 'Hure' vereinigt, ohne notwendigerweise wie der Topos der Prostituierten *soziales* Provokationspotential zu repräsentieren. Denn während die Figur der Prostituierten seit dem 19. Jahrhundert auch mit Blick auf soziale Depraviertheit und medizinische Erforschbarkeit gelesen wurde[2], erlaubt die Kategorie, die wir hier die der amoralischen Artistin nennen, den Autoren Darstellungsmodi, die sozusagen unbefangen ohne Umweg über den medizinischen Diskurs oder bürgerliche Wiedergutmachungsphantasien direkt auf die nachromantischen Konstitutionsbedingungen des Konstrukts fataler Weiblichkeit als Urbild ambivalent besetzter Sexualität zurückführen. Sie entsprechen Weiningers Begriff der 'Dirne' in den entscheidenden Punkten der Amoralität und der theatralischen Verschleierung als Lebensprinzip. Dieser letzte Abschnitt stellt eine Kategorie vor, die weniger offensichtliche Parallelen mit Weiningers Konstrukt aufweist, doch gleichsam eine *Weiterführung* seiner Grundgedanken unter den Voraussetzungen radikaler werdender Rationalisierungsprozesse darstellt und somit die eingangs formulierte These bestätigt. Es ist dies im Sinne narrativer Kontinuität, nicht unmittelbaren oder gar exklusiven Einflusses von Weiningers Text zu sehen.

In Jakob Wasssermanns *Etzel Andergast* finden sich gleich mehrere solcher Figuren, die als Katalysator für Schritte in der Entwicklung des jungen Protagonisten fungieren. Im zweiten Teil des Romans, der neben dem Arzt und Seelenheiler Kerkhoven nun auch Etzel Andergast ins Zentrum des Geschehens bringt, sind es solche Frauenfiguren, die das ultimative Andere rationaler objektiver Analyse repräsentieren, für die Etzel zunächst steht -

[2] "Die Dirne hatte sich auf die Tagesordnung des Über-Ichs geschmuggelt" (Gay 377). Vgl. Matlock zur entscheidenden Rolle insbesondere der französischen Psychiatrie in diesem Zusammenhang.

sie werden Etzels "eisige[r]" Rationalität (EA 296) kontrastiv, doch keineswegs positiv gegenübergestellt.

Zunächst tritt Jessie Tinius auf, als "Artistin mit bürgerlichen Ambitionen" (EA 294) eingeführt und so für den Leser von vornherein außerhalb bürgerlicher Erwartungen gestellt. Jessie spielt im komplizierten Geflecht der Wassermannschen Figurenkonstellation eine kleine, aber wichtige Rolle. Sie ist die Geliebte des Abgeordnetensohnes Roderich, der jedoch der Tänzerin Emma Sperling verfällt und sich in einem Anfall von Weltschmerz erschießt, woraufhin Jessie ihrerseits einen Selbstmordversuch unternimmt. Dies führt den ersten Kontakt zwischen Etzel Andergast und Kerkhoven herbei, als Etzel als Freund der Familie des jungen Mannes den bereits als Heiler bekannten Joseph Kerkhoven hinzuzieht. Dieser erweist sich als imstande, Jessie von ihrer Todessehnsucht zu befreien. (Etzels bewundernde Faszination führt zum engen Kontakt mit Kerkhoven und letztendlich zu der (bereits diskutierten) fatalen Beziehung zu Kerkhovens Ehefrau Marie.) Die unbedeutende Artistin, deren genaue Tätigkeit nie zur Sprache kommt, wird als Vertreterin eines "verbreiteten Typus" (EA 295) bezeichnet, was sie für die in diesem Abschnitt vorgenommene Untersuchung nochmals relevant macht: Zudem gibt diese Zuordnung aus der Perspektive Etzels dem Erzähler die Gelegenheit, in einem in Klammern gesetzten Kommentar darauf hinzuweisen, daß es "kein geringes Erfahrungsmaterial war, das den Zwanzigjährigen zu derlei Erwägungen und Unterscheidungen führte" (ibid).[3] Etzel ordnet sie auch in sexueller Hinsicht mit entsprechender souveräner Herablassung ein:

> "Als Weib war sie mit ihrer Mischung von Gewitztheit und Unschuld, Zynismus und Opheliahaftigkeit nicht ohne Reiz für Neulinge" (ibid).

[3] Es erfolgen keine weiteren Erzählerkommentare, was diese Figur betrifft, so daß der Leser auf die Perspektive der Titelfigur beschränkt bleibt, also eine situationsinadäquate Informationssituation hergestellt wird.

Wichtig an der Figur ist die Verbindung des Artifiziellen mit dem sog. "Naturhaften" (EA 295). Sie wird als unscheinbare (EA 293), doch exotische Erscheinung mit "feuchten Malaiinnen-Augen" (EA 295) beschrieben, ohne aber erotische Macht zugesprochen zu bekommen. Ihre "beschränkten Verstocktheiten" und der "enge[ ] Lebenshorizont" (EA 294) disqualifizieren sie als ebenbürtige Partnerin für den rationalen Schlagabtausch mit der Titelfigur, der sie nur ihre "naturhafte oder volkshafte Art, die Dinge anzuschauen" (EA 295), entgegenzusetzen hat, was, wie gesagt, ihre Funktion im Text ausmacht. Sie dient als Katalysator für durch diesen Gegensatz ausgelöste Reflexionen des männlichen Subjekts; Reflexionen, die Etzel zu einer "Kraftprobe" mit diesem Gegenmodell veranlassen - "dessen Sinn sie allerdings nicht verstand" (ES 297).

Die schon erwähnte Tänzerin Emma Sperling, genannt Spatz, spielt eine ähnliche, jedoch der Kategorie der *femme fatale* stärker angenäherte Rolle. Sie begegnet dem Leser erstmals durch die Augen der zweiten zentralen Gestalt des Romans: Joseph Kerkhoven. Während Emma ihm zuvor als "junges Mädchen [...]. Blutjung. Süß. Und so phantastisch es sich anhört bei dem allgemeinen Zustand, unschuldig wie der neue Tag" beschrieben wurde (EA 341), korrigiert er diese Sichtweise bei der ersten Begegnung mit Emma unverzüglich. Er erweist sich damit als immun den Verführungskünsten der amoralischen Artistin gegenüber:

> "Die hat was, nicht zu leugnen, dachte Kerkhoven, ich würde vor ihr auf der Hut sein, [...] und auf alles eher bauen als auf ihre Unschuld..." (EA 343).

Auch die im Unterschied zu Jessie "bildhübsche, sehr damenhaft wirkende" Emma (EA 343) hat etwas Exotisches, "Sphinxhaftes" in ihrer Ausstrahlung. Während bei Jessie

das "Infantile" ihrer Erscheinung (EA 293) die erotische Ausstrahlung gleichsam zurücknimmt, ist es bei Emma das Element des Stereotypen, das die gleiche Funktion erfüllt:

> "Aber Kerkhoven sah, daß das Lächeln beständig in ihrem Gesicht war, das sonderbarste stereotype Lächeln, das sich denken ließ. Die Augen [...] hatten einen langen saugenden sinnlichen Blick, das Lächeln wohnte wie bei der Mona Lisa in den äußersten Winkeln des Mundes, der dadurch etwas Faszinierendes, Sphinxhaftes bekam, und auf den Wangen zeigten sich, wie mit einem Instrument ausgehöhlt, zwei unveränderliche Grübchen" (ibid).

Emma ist als 'fatale' Partnerin gleich zweier als hochkomplex geschilderter männlicher Figuren in die Figurenkonstellation eingebunden. Ihre erotische Wirkung auf den sensiblen und behüteten Sohn aus gutem Hause wurde bereits angesprochen. Komplizierter ist ein anderer Handlungsstrang, der wiederum Etzel involviert. Hier läßt sich Emma als "Lockvogel" für eine politische Intrige gegen den mysteriösen Jürgen Lorriner - eine schillernde Figur zwischen allen poltischen Lagern, zu dessen Anhängern zeitweise auch Etzel gehört - gebrauchen, die ihn aller Integrität beraubt. Während Lorriner zuvor seinerseits, von "sturem Vernichtungstrieb" motiviert, die Existenzen seiner zahlreicher Geliebten, "lieber sympathischer Dutzendpersonen", zu zerstören vermag (EA 426), so weckt Emma Sperling in ihm eine Leidenschaft, für die der Erzähler sogleich Interpretationshilfe leistet:

> " [...] auf seiten Lorriners war eine unsinnige, geradezu verrückte Leidenschaft im Spiel. Müde der billigen Eroberungen und der Gleichförmigkeit der Abenteuer, die seiner trüb und unruhig flackernden Sinnlichkeit keine neue Nahrung mehr gab,war ihm Emma (Tänzerin! Künstlerin!) wie die Erscheinung aus einer anderen Welt in den Weg getreten" (ibid).

Wird Lorriners fatales Tun noch mit einer tragischen Biographie und aus dem politischen Kontext der Zeit erklärt - der Erzähler schiebt eine biograpische Skizze ein und

betont die Rolle der Mutter als bloßer "Schatten" (EA 391-403; 393) - so bleibt die Korruptheit und Amoralität Emmas unerklärt. Stärker noch als Jessie Tinius sind in dieser Figur die Charakteristika der amoralischen Artistin ausgeprägt. Sie kann keiner sozialen Schicht zugeordnet werden, ist jedoch "gesellschaftlich streberhaft" (EA 426):

> "So widerwärtig ihr der Gedanke an eine Ehe ist, einen Grafen zu heiraten wäre sie nicht abgeneigt. Primitiv. Aber solche Geschöpfe sind primitiv" (EA 424).

Wie Jessie (EA 294) als eine von "solchen Geschöpfen" bezeichnet wird, wird auch Emma durch die oben zitierte Formulierung zum einen als Typus , zum anderen als un-bewußtes Gattungswesen abqualifiziert, während beiden an ihr scheiternden Männern tragische Qualität zugesprochen wird. In eingefügten Erzählerkommentaren, die sozusagen Hintergrundmaterial für die ablaufende Handlung liefern, wird Emmas Wesen keinesfalls Gegenstand psychologischer Erklärungsversuche, sondern negativ getönter Beschreibung. Der Erzähler arbeitet dabei mit Begriffen, die das ethnisch Fremde negativ assoziieren. Emmas "Unordentlichkeit ist einer Zigeunerin würdig" (EA 423), und es wird ihr vom Erzähler eine "negerhafte Putzsucht" zugeschrieben. Ihre "Gesetzlosigkeit" bestätigt ihre Position am Rande der Gesellschaft (ibid). Emma schenkt nur "aus Großmannssucht und Gedankenlosigkeit" (ibid). Ihr Gegenspieler Andergast hingegen, der "sich nie ganz gibt, sich immer in der Hand hat und so schnell denkt" (EA 371), gibt in materieller Hinsicht großzügig, "ohne zu rechnen" (EA 448). Emma liebt die theatralische Verstellung und Inszenierung, während sie "sonst keine Passionen" kennt und von Liebe "nichts hält" (ibid). Eines der wichtigsten Merkmale amoralischer Weiblichkeit ist hier ganz im Sinne

Weiningers gebraucht: die Lüge bzw. Unfähigkeit zur Wahrheit. Etzel erkennt in Emma die "verkörperte Lüge" (EA 466):

> "'Weißt du denn nicht,[...] daß Emma eine verworfene kleine Bestie ist? Eine Person, mit der man über das was anständig und was gemein ist gar nicht rechten kann, weil ihr das Unterscheidungsvermögen fehlt [...]?" (EA 471).

Aus Geldgier läßt sich "das unwiderstehliche Hürchen" (ibid) schließlich darauf ein, die Lorriner korrumpierende Dokumentenschieberei zu inszenieren, um seine leidenschaftlichen Avancen in der Folge hohnvoll abzuweisen und einen Haß gegen ihn zu äußern, den der Erzähler als "nicht ganz verständlich" und irrational einstuft (EA 426):

> "Ihr war ja nichts zuleide geschehen, ihm hatte sie Leid zugefügt, und im Übermaß, nicht nur indem sie sich ihm in einer Weise verweigert hatte, als wäre sie ein unnahbarer Engel, sondern auch dadurch, daß sie (...) allen Widerwillen vergessen hatte, um sich zur Delila herzugeben, die einen unbequemen Simson entmannt" (ibid).

Der verworfene Lorriner bleibt also imstande, geistige wie sinnliche Passion zu empfinden und sich somit als tragische Figur zu qualifizieren. Emma gegenüber erweist er sich als integer und verweigert die Enthüllung ihrer Beteiligung an der Betrugsaffaire, deren Konsequenzen ihn in den Wahnsinn treiben:

> "'Lorriner hat es nie zugestanden, mit Hebeln und Schrauben hätte man es nicht aus ihm herausbringen können, für den war sie ja... weiß Gott was... die große Astarte... da kuschte er... nahm alles hin, wie ihr Knecht, ihr Söldner... nur zum Schluß würgte es sich aus ihm heraus... da konnt er nicht mehr...das muß man erlebt haben...' " (EA 471).

Emma gewinnt Signifikanz also nur aus der Perspektive des männlichen Subjekts, das zu klischeehaften mythologischen Vergleichen (Delila, Astarte) Zuflucht nehmen muß, um sie begrifflich zu fassen (wie in ähnlicher Weise schon für Kolmars *Jüdische Mutter* diskutiert). Anders als eine große *femme fatale* hingegen verliert Emma an 'dämonischer'

Qualität durch die Konfrontation mit der "eisigen" Geistigkeit Etzel Andergasts (EA 296) und wird durch dessen Überlegenheit wieder in den Raum der Banalität verwiesen, wie schon zu Beginn in der Formulierung "solche Geschöpfe" angedeutet.

Wie Jessie Tinius muß sich auch Emma mit Etzels überlegener Intelligenz und Gewandtheit messen - anders als die ihr in der "Ursprünglichkeit" verwandte Jessie ist sie ihm freilich darin zunächst

> "gewachsen, vielleicht sogar über. Aber mit ihrem urwüchsigen Weiberinstinkt, dem Instinkt einer Paria, die sich mit zusammengebissenen Zähnen hat durchsetzen müssen, erkannte sie den ebenbürtigen Gegner" (EA 421).

Er weckt dadurch sogar eine "träge Begehrlichkeit in ihren Augen" (ibid), während er selbst unangefochten die kühle Haltung seinem "Studienobjekt" gegenüber wahrt (ibid). Schließlich ist es Furcht vor ihm, die Emma dazu bringt, bei der Konfrontation Lorriners durch Etzel anwesend zu sein.

Was ist in diesem Kontext die Bedeutung der Position der amoralischen Artistinnen in Wassermanns Figurenkonstellation? Sie sind im Roman mit männlichen Gegenspielern konfrontiert, die für das Krisenbewußtsein des autonomen (bürgerlichen) Subjektes in der modernen Gesellschaft stehen. Der materiell sorgenlose Roderich scheitert an der ihm durch Emma zugefügten sexuellen Demütigung ("'Laßt wohlbeleibte Männer um mich sein, die nachts gut lieben, und keine hysterischen Schulbuben!" (EA 429)). Der charismatische und korrupte Lorriner selbst scheitert sowohl an seiner "unsinnigen Leidenschaft" für Emma (EA 426) als auch an frühen traumatischen Erfahrungen. Seine unbestrittene Verworfenheit wird als grundsätzliche "Brüchigkeit seines Verhältnisses zur Welt" mit dem Vater erklärt, der als "rastloser Dämon über dem Leben des Sohnes schwebte" (EA 393). Etzel Andergasts

psychische Befindlichkeit schließlich wird einer detaillierten Analyse unterzogen. Auch er zeigt moralische Schwächen wie seine Unverbindlichkeit und Kälte, die jedoch als reaktive, sekundäre Phänomene erscheinen und vom Erzähler aus der Biographie erklärbar gemacht werden. Wie Lorriner und Kerkhoven selbst ist Etzel von einer Suche nach dem 'eigentlichen' Leben getrieben. Damit wird implizit immer eine spirituelle Motivation exkulpierend zugrunde gelegt. Diese geistige Integrität bleibt den amoralischen Frauenfiguren Wassermanns durchaus versagt. Es ist dies eine Dualismuskonstruktion, die bereits zuvor angesprochen wurde, anhand der Figuren, mit denen sich dieses Kapitel befaßt, jedoch besonders deutlich herauszuarbeiten ist. Denn Wassermann arbeitet zum einen mit ergänzungstheoretischen Grundannahmen, die weiblichen Figuren in einer Paarkonstellation erlaubt, dem männlichen Subjekt weibliche Intuition verfügbar zu machen, zum anderen mit der Konstruktion fataler, amoralischer Weiblichkeit, manifestiert in entdämonisierten *femmes fatales* und damit der *Dirne* Weiningers verwandt. Ihre Funktion ist es, als Kontrast und Gefährdung der sich ihrer Sinnsuche leidvoll bewußten und in ihrer Sinnlichkeit beeinträchtigten männlichen Figuren zu dienen, indem sie bewußt-lose Amoralität, ständige Maskerade und unbeeinträchtigte, selbstzentrierte Sinnlichkeit repräsentieren. Bezeichnenderweise ist der Hintergrund die Metropole Berlin, was die moderne Urbanisierung als Lebensraum der *amoralischen Artistin* ausweist. Es ist abschließend noch einmal hervorzheben, daß die männlichen Charaktere gegenüber der (zweckrationalen) Artistin keineswegs als Vertreter reiner Rationalität erscheinen, sondern vielmehr ihre spirituelle Krise darin besteht, Geist und Intuition zu versöhnen.[4]

---

[4] Kerkhoven als Arzt steht dabei in einer Tradition des 19. Jahrhunderts, die den Arzt als intuitiven Heilkünstler propagierte und auch die Frage aufwarf, "inwiefern sich das Wissen des Romanautors und das des Arztes sich eventuell berühren" (Winter 123). Die Figur des Arztes bringt gleichzeitig ein Hinüberreichen in den sonst als *weiblich* konnotierten Bereich der Fürsorgeethik mit sich.

In ähnlicher Form verwendet Gerhard Hauptmann die Figur der amoralischen Artistin in mehreren Texten; hier behandelt werden sollen *Wanda* (1928) sowie *Die neue Leidenschaft.*(1929)[5] - Texte also, die unter ähnlichen historischen Bedingungen wie *Etzel Andergast* entstanden sind.

Hauptmanns Roman *Wanda*[6] (1928 unter dem Titel "Der Dämon" als Fortsetzungsroman in der *Vossischen Zeitung* erschienen[7]) thematisiert die Obsession des Bildhauers und gesellschaftlichen Aufsteigers Paul Haake mit der Artistin Wanda, die ihn in Verschuldung und Verelendung bringt. Der Roman endet mit Haakes indirekt durch Wanda verschuldetem Tod, nachdem er den Rivalen Flunkert erschlagen hat. Der Roman kehrt damit zur Anfangsszene zurück, wo der sinnlos betrunken aufgegriffene Paul sein Ende voraussagt:

> "Weißt du, was die Pointe von der ganzen Sache ist, Hulda? Ein Engel Gottes von der Straße hat mich ums Leben gebracht" (W 235).

Die Titelfigur Wanda gleicht Wassermanns Emma in bemerkenswerter Weise. Auch Wanda erinnert mit einem "zerbrechlichen Körper", einem "dunklen Haarschwall" und "blasser, duftender Haut" (W 244) zunächst an eine Figur vom Typus der *femme fragile.* Noch mehr, ihr Körper erweckt den Anschein von Kindlichkeit. So erscheint sie dem Protagonisten Paul zunächst als "schlankes Kindergeschöpf" (W 241), als "kleine Mignon"

---

[5] Es ist auf Nachlässigkeiten im Text hinzuweisen - vgl. dazu die Klagen des Fischer-Lektors und Schriftstellers Oskar Loerke, der in letzter Minute eilig "herumkorrigieren" muß und feststellt, daß "nur auf größte Flüchtigkeiten aufmerksam gemacht werden kann" (Peter de Mendelssohn, S.Fischer und sein Verlag (Frankfurt (Main): Fischer, 1970, 1087. Beide hier behandelten Texte weisen stilistische Probleme und Inkongruenzen auf; dennoch sollen sie an dieser Stelle näher betrachtet werden, da sie für die Verwendung des literarischen Typus der amoralischen Artistin signifikant sind.

[6] Gerhard Hauptmann, "Wanda", Das erzählerische Werk V: Insel der Großen Mutter / Wanda (München: Ullstein, 1981) 234-408. (Sigle: W)

[7] Im gleichen Jahr veröffentlichte Hauptmanns Verlag S.Fischer den Roman im Buchformat: Gerhard Hauptmann, Wanda (Der Dämon) (Berlin: Fischer, 1928).

"zeittypischen Ausprägungen des Kindweibes" (Thomalla 72), dem die Jahrhundertwende huldigte. Diese Eindrücke werden aus der Perspektive Pauls (der Wanda verfallen wird) wiedergegeben - doch sein Eindruck einer gefügigen *femme enfant*, die er "wie seine Puppe" (W 336) herausputzen kann, wird in der Folge durch den Fortgang der Geschichte mit Wandas Lasterhaftigkeit kontrastiert und damit desavouiert. Wiederum ist also die täuschende Inszenierung und das theatralische Element ein wichtiger modus operandi der amoralischen Artistin. Diese Wanda ist nun tatsächlich Zirkusartistin, von der bürgerlichen Welt noch einen Schritt weiter entfernt[8] als die Bohemienne Emma. Wie diese ist Wanda von Kunst weit entfernt. Sie tritt in der Vorstellung noch nicht einmal selbständig auf, sondern "gehorcht" einem "Dresseur" (W 241).

Wie Emma Sperling ist Wanda so gerissen wie berechnend in ihrem Verhalten. Sie bringt Paul dazu, sie vom Zirkus "loszukaufen" (W 253) und später ihr zu Gefallen wider alle Vernunft in den Zirkus zu investieren (W 392). Der Artist Flunkert hingegen durchschaut sie:

> " [Sie hat] große Rosinen im Sacke. So ein Frauenzimmer weiß, sie kann vor die Hunde gehen, kann aber ebensowohl auch noch ein ganz anderes Glück machen" (W 270).

Das entscheidende Element ist auch hier wieder die beredte Lüge. Die Art der Lüge charakterisiert die Figur: Wanda lügt nicht nur mit Gerissenheit, sondern mit "Lust" (W 244). Wieder wird die Existenzweise der Artistin damit in Verbindung gebracht: Der Akt des Lügens ist für Wanda wie ein Trapezakt, er bedeutet "Tollheit" (W 245) und Ausblenden möglicher Konsequenzen. Dies führt sie weit über die Lüge aud Geldgier hinaus in den

---

[8] "Wedekind und Heinrich Mann, Kafka und Zuckmayer [...] betrachteten [...] den Zirkus als Sammelplatz und Refugium aller Erotik und Exotik, die im bürgerlichen Leben keinen Platz fand." (Leppmann 238)

Bereich primärer Amoralität, "Verderbtheit" und "Verruchtheit" (W 251), die sich Erklärungsversuchen entzieht:

> "[Wanda] hatte sich wohl dessen schuldig gemacht, was im Namen der Vagantenfamilie lag, und hatte wahrscheinlich stark geflunkert. Üble Nachrede, oberflächlich dahergeplappert, war ja von jeher eine Unart von ihr. Es entging ihr vielleicht sogar, daß die Nachrede übel war, da sie ja selbst für Sittlichkeit keinen Sinn hatte" (W 275).

Fast wörtlich übereinstimmend formuliert es Weininger (GCH 249f). Er generalisiert diese Feststellung weiter zur These, daß "die Frau" nicht als böse und anti-moralisch, sondern als "nur amoralisch, gemein" zu sehen sei. Weininger begründet dies:

> "Aber bei der Frage nach der weiblichen Sittlichkeit kommt es nicht darauf an, ob jemand objektiv gegen die Idee gesündigt hat, sondern nur darauf, ob er einen subjektiven Wesenskern hat, der in ein Verhältnis zur Idee treten könnte" (GCH 253).

Der literarischen Kategorie der amoralischen Artistin liegt ebenfalls die Annahme eines fehlenden Verhältnis' zur Idee des Wertes zugrunde.

In Hauptmanns Roman sind die Bereiche deutlich abgesteckt: zum einen die Welt bürgerlicher Rationalität und Ethik (durch den zuverlässigen, von Wanda unbeeindruckten Willi Mack vertreten, der eben auch nicht Künstler, sondern Architekt ist) und zum anderen der Bereich der außerbürgerlichen, exzessiven und amoralischen Welt, die der Zirkus repräsentiert. Wandas Zugehörigkeit zur außerbürgerlichen Zirkuswelt ist also nicht zufällig. Es wird ihr "Artistenblut", ja "Artistenfieber" zugeschrieben (W 343) - was sie allerdings in ihrer Darbietung nicht über den Rang einer "schlechte[n] Artistin" hinausgelangen läßt (W 262). Das Artistenblut soll vielmehr ihre unbürgerliche Wechselhaftigkeit erklären: "Es kann ja nicht immer so bleiben, hier unter dem wechselnden Mond" (W 273), so trällert das negative Gegenbild 'weiblicher' Statik, wie sie in den

ergänzungstheoretischen Entwürfen immer wieder zur Sprache kam. Das Artistenblut wird außerdem für ihre sexuelle Macht verantwortlich gemacht, die nur mit Hilfe von bestimmten Requisiten ihrer Tätigkeit "funktioniert". Der realistische Willi Mack, der den Bildhauer Paul Haake von seiner Obsession befreien will, sieht Wanda nur als "kleine Fratzen" , ja "Wäschermädel" (W 333) - hier erfolgt also eine Entdämonisierung der Figur, die ihre fatale Signifikanz nur durch das männliche Subjekt gewinnt oder verliert, wie es Weiningers These in *Geschlecht und Charakter* entspricht:

> "Und sie wäre tot in dem Augenblick, da der Mann seine Sexualiät überwunden hätte. Der Mann hat das Weib geschaffen und schafft es immer neu" (GCh 401).

Für den vorübergehend vom 'Dämon' geheilten Paul gleicht Wanda bei einer von ihr herbeigeführten Wiederbegegnung dann zunächst auch nur "jenen kleinen, dürftig gekleideten Laufmädchen" (W ibid), bis sie ihre Kleidung abwirft und "die Drahtseilkünstlerin im schwarzen Trikot mit roter Schleife zum Vorschein kam. Nach diesem Manöver hatte der Bildhauer nur noch die eine Möglichkeit, sich auf Gnade und Ungnade zu ergeben und auszuliefern" (ibid).

Die Macht der Ausstrahlung der amoralischen Artistin kann also nicht unabhängig von Requisiten bestehen; sie beruht auf Maskerade. Und sie endet in genau dem Moment, in dem brutale Macht über die amoralische Artistin selbst ausgeübt wird. Dann verkehrt sie sich in masochistische Hörigkeit, die die Figur aller Ähnlichkeit mit einer *femme fatale* vorübergehend beraubt. Der "Dressurakt" ihres Auftritts deutet bereits am Anfang des Romans auf diese Disposition hin (W 241). Die Beziehung zum Artisten Flunkert wird aus der Perspektive einer weiteren männlichen Nebenfigur gedeutet:

> "'Erstens ist sie eine sehr mäßige, höchst dilettantische Seiltänzerin, und dann läßt sie sich auf eine geradezu unerlaubte Weise mißbrauchen. Sie steht diesem Flunkert gegenüber allerdings im Zustande der Hörigkeit. [...] Er behandelt sie roh, er verwendet sie nach Art eines Zuhälters. Er besitzt einen pathologischen Geiz und quetscht ihr jeden Groschen ab, den ihr ein Professor aus Breslau [...] schickt, [...] den auszuschlagen sie die geradezu heupferdmäßige Dummheit hat' " (W 265).

Erst nachdem Flunkert seinerseits einer "Schlangendame" verfällt, verläßt Wanda den Zirkus und flüchtet sich wieder zu Paul Haake, von dem sie für ihre Vergangenheit die "Strafe erleiden" will (W 307). Hier kehrt sich das Machtverhältnis vorübergehend um. Paul Haake reagiert auf seine nach wie vor bestehende 'Hörigkeit' nun mit Versuchen, sich die Artistin mit Gewalt verfügbar zu machen, und verfällt dem "schrecklichen Dämon der Eifersucht" (W 337):

> "Im Januar nahm Willi Maack eines Tages der jungen Professorenfrau die Beichte ab. Er hatte gesehen, wie sie im Atelier, auf der Straße, bei Tisch von Haake gequält wurde. Ärger war, was er nun erfuhr. Mochte auch Übertreibung von Wandas Seite mit unterlaufen, es wurde klar, daß sie keineswegs ein rosiges Dasein, sondern eher eine Art Fegefeuer zu bestehen hatte" (ibid).

Paul selbst empfindet seine nunmehr eheliche Bindung an Wanda "beinahe noch schmerzhafter, quälender, sinnloser" (W 339):

> "'Ich weiß ja, du bist zu nichts anderem da. Alle müssen ja auf dich fliegen und in dich hineinstürzen. Du bist ja die reinste männermordende Gottesanbeterin: das macht mich ja eben zu deinem Hörigen! [...] Du bist von der Straße, du bist eine, die dorthin gehört! Eine Allerweltsh... bist du'" (ibid).

Die Versuche des Protagonisten, sich die amoralische Artistin gefügig zu machen, scheitern - Wanda geht wieder mit einem Zirkus durch, und Paul Haakes Niedergang nimmt seinen Lauf.

Nachdem Paul Haake letztlich aufgrund dieser Obsession den Tod findet, wird die Schuld im Text eindeutig der fatalen Wirkung Wandas zugeschrieben. Dies wird um so schärfer betont, als Haakes Rivale, der korrupte Artist mit dem bezeichnenden Namen Flunkert, in der letzten Konfrontation mit Paul Haake, die mit beider Tod endet, das Ausmaß seiner Schuld erkennt. Aufgrund dessen ist er unfähig, Haake mit gleicher physischer Brutalität zu begegnen und das eigene Leben zu retten:

> "Der Kunstreiter wurde plötzlich hellsichtig. Der ganze Umfang seiner Schuld zerknirschte und erdrückte ihn. In diesem Bewußtsein wurde er ohnmächtig. Nicht etwa, daß er die Besinnung verlor, das wäre für ihn ein Glück gewesen. Mit einer peinlichen Klarheit leuchtete das große, fortgesetzte Verbrechen in ihn hinein, das er an diesem Manne begangen hatte" (W 405f).

Flunkert ist es dann auch, aus dessen Perpektive in erlebter Rede die definitive Schuldzuschreibung erfolgt:

> "Aber warum hatte er ihn [Paul] in Versuchung geführt? Warum hat er ihm Wanda gezeigt? dem anderen diese Wanda gezeigt? diesen [sic!] kleinen schwarzen Satan, der sie beide vernichtete" (W 406).

Diesem urwüchsig Bösen, das Wanda repräsentiert, werden jedoch zwei weibliche Lichtgestalten in einer Weise gegenübergestellt, die jeweils eine Dualismuskonstruktion für die Weiblichkeitsdarstellung ergibt. Weiningers Polarisierung Mutter/Hure erscheint auch hier - eine Verbindung von mütterlicher und erotischer Präsenz; allerdings in positiver Wendung von Weiningers Diktum einer gemeinsamen, in ausschließlicher Körperlichkeit begründeten Wesensbasis der absoluten Mutter und absoluten Hure. Diese beiden Kontrastfiguren zu Wanda sollen hier abschließend kurz betrachtet werden.

Das erste Buch des Roman endet mit der (auf Verlangen Wandas von Willi Mack durchgesetzten) Trennung des zum Alkoholiker gewordenen und Wanda verfolgenden Paul

Haake von der amoralischen Artistin. Das zweite Buch schildert die Wirkung eben der genannten beiden weiblichen 'Gegenmodelle' und das letztendliche Scheitern des Protagonisten an der Abhängigkeit von der wieder aufgetauchten Wanda.

Die erste dieser Gegenfiguren ist die Schwedin Carola Ingeström. Sie repräsentiert für den nunmehr in Italien weilenden Bildhauer Haake perfekte äußerliche und innerliche Harmonie. Während Wandas sexuelle Präsenz ihn nach eigener Aussage "die Andacht zur Form gelehrt" und in ihm den Nachahmungstrieb zur "lebendigen Gegenwart der Schönheit" geweckt hatte, bringen Carolas Ruhe, ihr "Adel" und ihr "dem vollkommenen griechischen Ideal nahe[s]" Äußeres (W 262) Paul Haake dazu, sich schaffend als "ein begnadeter Grieche" zu fühlen und einen Schritt in seiner künstlerischen Entwicklung zu tun. Der Dualismus Wanda/Carola wird aus der Perspektive des Protagonisten geschildert und an der "Mütterlichkeit" Carolas festgemacht:

> "Er verehrte Carola und ihre zarte, schlichte Mütterlichkeit. Er verehrte sie, diese Mütterlichkeit, in fast noch zarterer Weise. Das hohe, schlanke, blonde Mädchen, das überflüssige Worte nicht machte und keineswegs, wie etwa Wanda, eine Plaudertasche war, traf damit auf verwandte Eigenschaften des Bildhauers." (W 321)

Die Beziehung bleibt auf Carolas mütterliche Zuwendung und eine platonische Stimulierung der künstlerischen Produktion Haakes beschränkt. Es verhindert vor allem ein "Dämon" ein Abweichen von diesem Muster: Paul Haake hält sich "eine weiße Katze, die einen schwarzen Kopf hat" (W 322) und deren Name Waschi ist - eine Zusammensetzung der ersten Silben aus Wandas Vor-und Zunamen (Wanda Schiebelhut), wie auch für Wanda der Gegensatz von blasser Haut und schwarzem Haar hervorgehoben wird (W 243). Diese Katze bezeichnet Paul Haake "als seine einzige große Liebe", was bei Carola "beinahe

Anstoß erregt[...]" (W 322). Die Affaire endet mit der plötzlichen Abreise Carolas und ihrer Familie. Nachdem das Objekt dieses Eros' der Distanz seinem Zugriff endgültig entzogen ist, entdeckt Paul Haake, "wie Staunen, Bewunderung und Verehrung zu leidenschaftlicher Liebe [zu Carola] geworden waren" (W 324). Im Gedankenmonolog Pauls wird diese dramatische Aussage freilich auf der folgenden Seite gleich wieder ironisch revidiert, indem sich die Klagen des Protagonisten nur auf die entgangene Chance eines gesellschaftlichen Aufstieges beziehen. Er beschuldigt den "Dämon" Wanda, seine Chance vereitelt zu haben:

> "Ich weiß recht wohl, daß es ein Dämon ist und wer diesen Dämon zu meiner Bewachung abgeordnet" (ibid).

Die zweite Lichtgestalt, der Paul Haake begegnet, ist erdverbundenerer Natur, doch explizit werden auch ihr mütterliche Züge zugeschrieben. Diesmal flüchtet Paul Haake sich nach Wandas Fortgang ins Haus des Försters Ronke. Dort begegnet er dessen Tochter, dem "Försterkind" Mieke (W 360). Auch sie ist sehr jung ("noch nicht 16 Jahre" W 356), doch anders als Wanda keine fragile Figur, sondern ein "werdendes Zimbernweib" (ibid) mit tiefer Stimme und breiten Hüften. Sie repräsentiert physische Kraft wie Intelligenz und hält trotz ihrer Jugend bereits "ihr eigenes Schicksal in festen Händen" (W 375). Miekes Verhalten ist zunächst von Fürsorge und "gesunder Kameradschaftlichkeit" geprägt (W 375). Sie "nährt" (W 357) den Bildhauer Haake, den sie gesundpflegt, und macht ihm mit einem Wäschekorb voll Vergißmeinnicht eine kindliche Liebeserklärung. Das Idyll wandelt sich zum erotischen Erweckungserlebnis, das von Mieke initiiert wird:

> "Was irgend noch Wesen von Wesen trennen konnte, riß sich das Weib von den Schultern, den Brüsten, den Hüften herunter. Mit starken Armen umfingen sie sich. Nie, zeit seines Lebens, hatte der Mann einen solchen Rausch der Betäubung gefühlt [...]" (W 376).

Diese Konstellation erinnert auf den ersten Blick an die zeittypischen vitalen Magdfiguren[9] und ihre sexuelle Unbefangenheit:

> "Das blonde, von heißer Lebensfülle durchpulste Försterkind aber war in der Ungebundenheit eines Naturwesens großgeworden" (W 360).

In Mieke verbindet sich die letztere mit mütterlicher Fürsorglichkeit zur perfekten ergänzungstheoretischen Utopie, in der Weiblichkeit für Statik, Einheitlichkeit und Naturhaftigkeit steht. Das Idyll im Försterhaus hat jedoch noch eine andere Dimension in der Figur des Försters selbst, der eine eigentümliche Mischung zwischen Waldschrat und kultiviertem Privatgelehrten darstellt. Wie bei Wassermann wird also in der Konstellation des Paares (hier Vater und Tochter) ein ahistorisches "Zwischenreich" geschaffen, in dem der Protagonist einen wohltuenden "Stillstand" (W 357) erlebt; geprägt von weiblicher Statik und männlicher (forschender) Dynamik:

> "In sogenannte Metakosmien, leere Räume, hat Epikur Himmel und Götter verlegt. Hier leben sie in einer von der ewigen Unruhe der Stoffteilchen nicht berührten Glückseligkeit. Haakes Zustand hatte eine entfernte Verwandtschaft mit dem Gedanken eines solchen Zwischenreiches" (ibid).

Das Idyll scheitert wiederum an Wanda, die Haake schließlich ein Kind unterschiebt - während Mieke, tatsächlich schwanger von ihm, einen respektablen Forstreferendar ehelicht. Die utopische Qualität des "Zwischenreiches" bleibt temporär und wird wieder auf die Ebene pekuniärer Erwägungen und bürgerlicher Moral herabgeholt. Der Protagonist bleibt dem "Dämon" Wanda ohne die Sicherheit seines "Zwischenreiches" wehrlos ausgeliefert und findet seine Befreiung erst im Tod.

---

[9] Man denke hier beispielsweise an Eduard von Keyserlings im Rahmen dieser Arbeit behandelte Texte.

Beide Kontrastfiguren, die mütterliche und reservierte Carola sowie die mütterliche und naturhafte Mieke (beide sind im Kontrast zu der brünetten Wanda auch optisch in hellen Farben gehalten dargestellt) repräsentieren einen Ausweg, den der Protagonist aufgrund seiner fatalen Bindung an Wanda nicht wahrnimmt. Sie stehen auch für Stationen in der Entwicklung des Protagonisten. So wenig überzeugend die Ausführung auch geraten ist - das Schema eines stets noch einem Werk verpflichteten und sich diesbezüglich entwickelnden männlichen Subjekts gegenüber einer weiblichen Figur, der, um mit Weininger zu sprechen, die Subjektidentität abgesprochen wird, ist auch bei Hauptmann vorhanden. Wie bei Wassermann ist hier die amoralische Artistin für einen rationalen männlichen Gegenspieler (Etzel Andergast/Willi Mack) handhabbar, während sie über in ihrer Weltsicht instabile Charaktere den Sieg davonträgt und für den Leser eine schillernde, unerklärt gebliebene und als unerklärbar deklarierte Figur bleibt.

Wanda stellt dabei im Werk Hauptmanns keinen neuen Typus dar. So tritt bereits in dem 1896 verfaßten und 1905 uraufgeführten Drama *Elga* eine Titelfigur auf, die launisch und unberechenbar zwischen zwei Männern laviert und deren unwiderstehlicher, "dämonischer" Reiz für die ihr begegnenden Männer eben das Naturhaft-Amoralische ist. Eine Wanda noch ähnlichere Figur findet sich in der Varietéartistin Ingigerd im bereits 1912 im *Berliner Tageblatt* (und zugleich in französischer Übersetzung im Pariser *Temps*)[10] als Fortsetzungsroman erschienenen *Atlantis*. Im Roman folgt der verheiratete Arzt Friedrich von Kammacher der wiederum als fragile, doch gewissenlose *femme enfant* skizzierten jungen Tänzerin Ingigerd auf eine Reise über den Ozean; rettet sie in der Panik des Untergang des Schiffes und bleibt ihr verfallen, bis wieder ein Schulfreund sowie eine junge

[10] S. dazu Leppmann 277.

Amerikanerin als Repräsentanten bürgerlicher Verantwortungsethik ihn aus dem Zustand der Hörigkeit befreien und er nach Europa zu seiner Familie zurückkehrt.

Das Drama eines Mannes zwischen Verantwortungsethik und erotischer Obsession hat auch Wassermann nicht nur in *Etzel Andergast* gestaltet. In *Laudin und die Seinen* (1928)[11] tritt mit der Bühnenschauspielerin Luise Dercum[12] eine Figur auf[13], die im Kontext dieser Untersuchung insofern einen Grenzfall darstellt, als ihr die künstlerische Qualität eben nicht völlig aberkannt wird. So ist sie einerseits von den bisher behandelten Figuren abzusetzen, andererseits gelangt auch sie nicht zur Werkverpflichtung einer großen Künstlerin und besetzt zudem in der Figurenkonstellation eine den amoralischen Artistinnen sehr ähnliche Position: Sie dient als Kontrastfigur zur loyalen, doch unbeweglichen Ehefrau der Titelfigur; sie wird zum Gegenstand einer Obsession mit fatalem Ende; eine männliche Nebenfigur wird zum Korrektiv Laudins, indem er Luises Wesen und Machenschaften transparent macht und wertet; sie ist materialistisch, lehnt jegliche moralische

---

[11] Jakob Wassermann, Laudin und die Seinen (Berlin: Fischer, 1925). Sigle: L.

[12] Die Schauspielerin Elisabeth Bergner, das Vorbild der Luise, spielte bezeichnenderweise Hauptmanns 'fatale' *femme fragiles* wie die Russin Hanna Elias in *Gabriel Schillings Flucht* (Leppmann 283), so daß auch Wassermanns Text mit Blick auf eine untrennbare Verquickung von individuellem Erleben und in kulturellen Konstrukten angebotenen Interpretationsmustern zu lesen ist, die in unserem Zusammenhang keine Trennung zwischen autobiographischem und fiktionalem Text erlaubt. Der Typus der amoralischen Artistin ist dabei noch klarer als die bisher behandelten Figuren als Stereotyp im Sinne Gilmans zu lesen: Stereotype als "palimpsests on which the initial bipolar representations are still vaguely legible. They perpetuate a needed sense of difference between the 'self' and 'objects' which become the 'Other'" (Gilman 18). Selbst versteckt oder offen autobiographische Texte sollen also nicht "auf ihren psychischen Anlaß -"Abwehr" festgelegt werden,was bedeuten würde, sie "unhistorisch mit dem Postulat größtmöglicher bekennerischer Offenheit [zu] konfrontieren" (Härle 47). Sie sollen vielmehr als Fiktion eines kreierten Subjekts gelesen werden, in der eben das Stereotyp eine ebenso große Rolle spielt wie in der literarischen Fiktion. (Zum Thema als Fiktion vgl. Paul J. Eakin, Touching the World. Reference in Autobiography (Princeton, N.Y.: Princeton University Press, 1992) 24-29.

[13] Zur Entwicklungsgeschichte des Motivs der Schauspielerin als literarische Fiktion vgl. Renate Möhrmann,Hg., Die Schauspielerin: Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst (Frankfurt/Main: Insel, 1989).

Verantwortung für ihr Tun ab, repräsentiert die "Dämonenlüge" (L 159) und steht als schillernde antibürgerliche Figur für den Bereich des unerklärbaren *Fremden*, das für den auf der Sinnsuche befindlichen bürgerlichen Juristen Laudin zur Projektionsfläche werden kann. Während Hauptmanns Wanda sich weitgehend außerhalb der Gesellschaft bewegt, ist Wassermanns Figur wiederum ein Beispiel dafür, wie diese Figurenkategorie die moderne Urbanisierung als Hintergrund benötigt. Der Protagonist sucht damit letztendlich Zuflucht vor der modernen Lebenswelt bei deren Repräsentantin.

Luise wird im Text in einer Weise eingeführt, die ihre Funktion eben als Projektionsfläche wiederholt. Sie tritt erst relativ spät selbst auf die Bühne, nachdem dem Leser bereits diverse Eindrücke aus der beschränkten Perspektive verschiedener Figuren mitgeteilt worden sind, ohne daß ein analytischer Erzählerkommentar die Versatzstücke erklärend zusammenfügte. Zunächst wird dem Protagonisten Laudin eine Fotografie gezeigt, nachdem ein eher negativer Bericht über die verderbliche Schauspielerin vorangegangen ist. Obgleich gewarnt, daß er "sich vor Augen halten [müsse], das Bild einer Komödiantin vor sich zu haben; also Abstriche von vornherein" (L 70f), ist Laudin unvermittelt von dem Bild gefangen:

> "Seine Miene wurde ernst. Er ließ den Arm sinken, hob ihn wieder und schaute von neuem. 'Das ist nun freilich ...' begann er stockend und sonderbar grübelnd, 'das ist allerdings ein Gesicht von erstaunlicher Wahrheit und Unschuld'" (L 71).

Die fatale Wirkung eben dieses Gesichtes erweist sich wenige Seiten später, als sich der junge, sensible Musiker Nikolaus Fraundorfer erschießt. Der Vater, ein dem Protagonisten befreundeter Privatgelehrter, macht eben Luise Dercum für den Tod Nikolaus' verantwortlich und bittet Laudin um Nachforschung (L 84). Die zweite Begegnung mit

Luise erfolgt im Theater, wo Luise auf der Bühne steht, also wiederum ein arrangiertes Bild darstellt. Hier werden dem Leser nun zwei kontrastierende Meinungen vorgestellt.

> "Gefallen habe ihm das Frauenzimmerchen nicht übel. [...] Anzuerkennen sei eine hübsche Begabung für das beliebte Fach: weiblicher Satan mit Cherubsseele; süßer Kern in bitterer Schale; doch das alles in schlauer moderner Aufmachung" (L 64).

So kommentiert Fraundorfer Luises Auftritt in einem zeitgenössischen Stück: Laudin hingegen sieht sie als Kleistsches Käthchen. Während Fraundorfer von "Komödiantin" spricht (L 70), bezeichnet Laudin sie als "Künstlerin" (L 114):

> "Man darf mit Fug bezweifeln, ob es auf dem heutigen Theater derartiges zum zweitenmal gibt, solch Anmut, eine so rührende Erscheinung, so seelenvolle Stimme, solche Gewalt der Leidenschaft und des Herzens, solche Natur, in einem Wort, bei solcher Kunst" (ibid).

Durch die gegenteiligen Figurenäußerungen wird freilich ohne ein Eingreifen der Erzählerinstanz Luises Ambivalenz und die Kunst der theatralischen Maskerade als ihr Charakteristikum eingeführt. Und wie zuvor für die Figur der amoralischen Tänzerin Emma Sperling in *Etzel Andergast* wird bei der Darstellung der Luise Dercum der Kontrast zwischen dem unschuldigen Eindruck und der amoralischen Aktion im Laufe der Handlung akzentuiert.

Der nächste Eindruck, der dem Leser vermittelt wird, ist die Wohnung Luises - eine moderne Atelierwohnung, die jedoch mit dunklen Wandbehängen "in unbestimmter, wahrscheinlich auch beabsichtigter Dämmerung" liegt und mit "grellen Bildern" dekoriert ist (L 139). Wieder wird der Aspekt der Maskerade, hier des Interieurs, zur indirekten Charakterisierung der Figur eingesetzt. Dreimal wird dem Protagonisten wie dem Leser quasi eine Inszenierung der Figur geboten, bevor es zur direkten Begegnung kommt. Die

erste Beschreibung Luises weicht dann sowohl von der bisher beibehaltenen Figurenperspektive wie von den zuvor betrachteten amoralischen Artistinnen ab: Zwar besitzt auch sie die verführerische Figur und das dichte lange Haar (L 143) und erscheint Laudin zunächst in ihrer Gewandung als "etwas phantastische Blume" (L 140). Doch neu ist das Element des Androgynen, das die Figur kennzeichnet. Waren die bisher betrachteten Artistinnen eher der Kategorie fataler Kindfrauen zuzuordnen, wird für Luise der Vergleich mit einem verkleideten Knaben herangezogen, um das "Etwas an ihr, unbezeichenbar und für einen Beobachter wie Laudin ebensowenig zu übersehen" (L 139), zu fassen. An dieser Stelle wird der Erzählerkommentar eingesetzt, um die Gültigkeit der Behauptung dieses "Unbezeichenbaren" zu untermauern.[14] Die Betonung 'maskuliner' Elemente in ihrer Erscheinung wiederholt sich. Laudin erfaßt eine "kühle bewegliche, muskulöse Hand", Luises Stimme ist "dunkelmetallen, eigentümlich belegt" (L 140), sie besitzt ein "kühnes Knabengesicht" (L 323) und gleicht nicht nur einem verkleideten Knaben (L 149), sondern geht auch "wie ein Mann" mit auf den Rücken gelegten Händen durch den Raum (L 143). Die ihr zugeschriebene Technik der Maskerade ist gerade das Konzept einer künstlichen Natürlichkeit, ja 'männlichen' Sachlichkeit: "Es hatte alles seinen klaren Sinn, was sie sagte, jedes Wort stand an seinem richtigen Platz und war mit einer Art von Souveränität und Freiheit gewählt" (L 144). So kann der Protagonist eben aufgrund des Spiels mit Androgynie auch 'geistig' von der "geistigen Unverschleiertheit" ihres Gesichtes (L 149)

---

[14] Das Informationsdefizit personalen Erzählens kann so mit der Undurchsichtigkeit der Figur der Luise verbunden bzw. begründet werden, indem das Verb "schien" häufig mit ihren Aktionen verbunden wird. Beispielsweise: "Hatte Luise Dercum bis jetzt völlige Ruhe bewahrt, so schien sie nun [...] innere Erregung nicht länger verbergen zu wollen" (L 144), "[...] sie drückte seine Hand auf eine Art, die ihn sehr glücklich machte, weil Verständnis seiner Gemütsstimmung darin zu liegen schien" (L 203). Schließlich wird sogar in direkt an den Leser gerichteten Erzählerkommentaren ein nur begrenztes Wissen um das Wesen dieser Figur betont: "Schwer, wenn nicht unmöglich, zu ergründen, was Luise Dercum gerade in diesem Moment [...] so aus aller Form und Beherrschung trieb" (L 313).

angezogen werden und von "Natur" (L 64) sprechen, obgleich dem Leser bereits vermittelt ist, daß eben die Verschleierung und Wandlungsfähigkeit den Charakter der Figur der Luise ausmachen. Die Akzentuierung der Maskerade wird in der entsprechenden Szene unterstützt durch den Erzählerkommentar, daß Luises Aufmachung von strenger Eleganz "um eine Schattierung zu neu war, um völlig legitim zu wirken" (ibid).

Anders als die bisherigen Figuren liefert Luise selbst eine biographische Erklärung ihres "Leichtsinns":

> "Mit dem Wort Leichtsinn könne das nicht erledigt werden; es sei was ganz anderes, sei erst zu verstehen, wenn man eine Jugend wie ihre kenne; [...] aus ungeheuer Schwerem sei Leichtes emporgestiegen; aber die schöne Kugel spürt ihre Zerbrechlichkeit und während sie mit Farben prunkt, wartet sie aufs Ende. So viel vom Leichtsinn" (L 151).

Luise Dercum ist also keine bewußt-lose, sprachlos amoralische Figur, sondern liefert in eloquenter Weise die Strategien für eine exkulpierende Interpretation ihrer Aktionen gleich mit, was die Maskerade wie das Faszinosum auf die intellektuelle Ebene hebt und damit auch die Position des ihr verfallenden Protagonisten im Vergleich zu den bisher beschriebenen Opfern erotischer Obsession verändert. Dennoch ist zu beachten, daß die geistige Beweglichkeit der Figur nicht im Sinne eines auch weiter gespannten Interessenhorizontes zu verstehen ist - Luises Intelligenz ist auf die Akkumulation materieller Güter konzentriert und sie zeigt die materielle Gier einer amoralischen Artistin:

> "Wie immer, wenn sie von Geldangelegenheiten sprach, veränderte sich etwas in den Augen; der goldbraune Untergrundschimmer wurde grünlich" (L 308f).

In diesem Moment verliert sie auch ihre manipulative Überlegenheit und wird selbst zum Objekt betrügerischer Machenschaften, denn sie "folgt dabei ganz kindischen Gesichtspunkten" und wird leicht "geködert" (L 233).

Der wichtigste in diesem Zusammenhang zu nennende Aspekt ist freilich die Lüge als kommunikatives Grundprinzip der Figur, wie sie in den vorangegangenen Abschnitten dieses Kapitels immer wieder zu konstatieren war. Ebenso wie bei den amoralischen Artistinnen ist Luises Agieren nicht nur von Verschleierung, sondern auch von fehlendem Wahrheitsbewußtsein gekennzeichnet. Laudin als Vertreter bürgerlicher Rationalität stellt die Frage, warum Luise (hinsichtlich der Art ihrer Beziehung zu dem jungen Nikolaus) "uns ein blümerantes X für ein unerhebliches, in ihren Augen unerhebliches U vormachen? Nur um der bloßen Lüge willen?" (L 159). Was Laudin jedoch mit "Unsinn!" abtut, erkennt der von Luise unbeeindruckte Fraundorfer - dessen Kommentare in der Folge immer wieder als Korrektiv eingesetzt sind, wenn es gilt, Laudins Verblendung zu betonen. Dem Leser werden aus Laudins bzw Fraundorfers Perspektive also zwei einander kontrastiv gegenüberstehende Bilder der Figur der Luise geboten (zum einen als androgyne, reflektierte Künstlerin und zum anderen als lasterhafte *femme fatale* mit schauspielerischer Begabung), während sich dann im Laufe der Handlung das vom Erzähler intendierte dritte Bild herauskristallisiert und die Figur zwar keine so vernichtende Banalisierung wie die bisher betrachteten amoralischen Artistinnen erfährt, aber doch einer Entdämonisierung unterzogen wird und damit eben den Artistinnen näherrückt. Figurenkommentare wie der folgende (an die auf die Titelfigur bezogenen Figurenkommentare Willi Macks in *Wanda* erinnernd) bewirken dies:

> "Unser Freund weiß noch nichts von der wahren Beschaffenheit der Lüge [...]. Er kennt ihre ruchlose Eigenlebigkeit und lasterhafte Ungreifbarkeit nicht. Er kennt nur die gemeine Feld-Wald-und Wiesenlüge, bei der die Leute auf drei Schritt Distanz zielen und treffen. Die Ätherlüge kennt er nicht, die Weltraumlüge, die Dämonenlüge, die Lügenlüge" (L 159).

In der Folge wird Fraundorfers Formulierung wieder aufgegriffen und damit implizit die Perspektive dieser Figur in der Beurteilung Luises übernommen. Laudin muß eben die Lüge als Luises Wesenselement erkennen. Die diesbezüglichen Reflexionen setzen mit einem inneren Monolog ein, der dann in unbestimmtere Reflexionen in der erlebten Rede übergeht und in eine resumierende Beschreibung von Luises Verlogenheit mündet, so daß der Wechsel der Erzählperspektive ein Eingreifen des Erzählers mit zusätzlichen Informationen erlaubt, ohne den Eindruck der Unmittelbarkeit aufzugeben. Die Länge dieser Ausführungen, die sich über drei Seiten erstrecken, bestätigt die Signifikanz der Strategie der Lüge für die Figur. Luises Art der Lüge wird als für Laudin unbegreiflicher Verrat gesehen - als "dieser leichtfertige, lachende, zynische Verrat, der sich aus Vergeßlichkeit,[15] Neugier, Übermut und Herausforderung zusammensetzte" (ibid).

---

[15] Diese "Vergeßlichkeit" der Figur wird im Laufe des Romans wiederholt hervorgehoben (vgl. L 197, 243, 247). In der indirekten Rede formuliert sie selbst: "Nun, vergessen kann sie, Gott sei Dank. An jedem Morgen wird sie frisch geboren,vom alten Tag geboren, und der alte Tag stirbt" (L 152). Dieser Zug weist wiederum auf Weininger hin, für den Gedächtnis für das Erlebte (GCH 146), also ein Bewußtsein des Subjektes für Kontinuität eine wichtige Position einnimmt, denn "je plastischer, je geformter ein Empfindungskomplex ist, desto eher ist er reproduzierbar" (GCh 145) und produktiver Reflexion zugänglich. Diese gehört nach Weininger zum Bereich des Genialen: "Das universelle Gedächtnis an alles Erlebte ist darum das sicherste, allgemeinste, am leichtesten zu ergründende Kennzeichen des Genies" (GCh 147). Beim männlichen Subjekt ist zumindest ein genialer Rest nach Weininger immer gegeben und bildet die Voraussetzung für künstlerische oder wissenschaftliche Kreativität,während für das weibliche Prinzip "absolute Bedeutungslosigkeit" in diesem Bereich vorauszusetzen ist (GCh 151) und es nicht zu einer Kontinuität des Erlebens kommt, die beim männlichen Subjekt zur konstruktiven Vergegenwärtigung und damit zu einem Wertbegriff für die Gegenwart führt. Die Bedeutung dieses Topos formuliert Elias Canetti im autobiographischen Text: "Wie könne einem ein Mensch gefallen, der sich an nichts erinnere?" (Elias Canetti, Die Fackel im Ohr (München: Hanser, 1980) 113. Eine andere Konsequenz der Hypothese des "erinnerungslosen Weibes" (GCh 166, 173) findet sich bei Karl Kraus, der ebenfalls "die geniale Fähigkeit des Weibes, zu vergessen" feststellt (Karl Kraus, Aphorismen, Werke 8, Hg. Christian Wagenknecht (Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1986) 16). Weiningers Schlußfolgerung findet sich scheinbar paraphrasiert: "Das Weib hat die Persönlchkeit des Nicht-Ich. Sie ist ein All, indem sie kein Ich ist" - wobei Kraus das Nicht-Ich zum "All" umfunktioniert und so als Muse in den Bereich der männlichen Werkverpflichtung eingliedern kann (Kraus 355).

Aus Laudins Perspektive wird die nächste Feststellung getroffen, die den Tatbestand noch schärfer formuliert und gleichzeitig überhöhend in einer Weise interpretetiert, die Weiningers Auffassung vom weiblichen Nicht-Ich, als Fehlen der Subjektidentität zu lesen, entspricht:

> "Ist da Lüge, wo niemals Wahrheit war, Wahrheit nicht begriffen wird und und gar nicht sein kann? Alle Kräfte und Blutströme, Ahnentum und dunkles Naturtreiben schmelzen bei ihr im Augenblick göttlicher Selbstliebe und Selbsttrunkenheit zur Gestalt zusammen, und wieder ist Gestalt nur Bildnis und Gleichnis, fortrinnendes Element[...]. Ist nicht mehr da, wenn man sie fassen will, hat nicht Gesicht noch Auge [...]" (L 257).

Schließlich äußert sich der Erzähler und bestätigt die hilflose Annahme seines Protagonisten, ein "Kitzel" (L 243) treibe Luise zur Lüge:

> "Aber diese Geschöpfe sind letzten Endes unberechenbar und unerforschlich; unter Umständen riskieren sie sogar einen handgreiflichen Vorteil, um die wollustspendende Kraft zu erproben, von der sie sich getragen fühlen" (L 313).

Mit diesem Erzählerkommentar wird die Figur der Luise explizit in dieselbe Kategorie mit Emma Sperling verfrachtet: Die für beide gebrauchte Formel "diese Geschöpfe" deutet auf die Möglichkeit einer Typisierung und damit trotz der 'Unfaßbarkeit' möglichen begrifflichen Kategorisierung (durch das männliche Subjekt) an und kennzeichnet sie zudem als kreatürliche Figuren, die weder zur Kontinuität des Erlebens noch zur reflektierenden Vergegenwärtigung des Vergangenen und damit zu der Formulierung eines stabilen Wertbegriffes in der Lage sind.

Dies bestätigt sich in dem Prozeß der Entdämonisierung, dem die Figur im Laufe der Handlung unterworfen wird. Zu Beginn des Romans wurde die Figur der Luise -unter Abwesenheit von Erzählerkommentaren - zur dämonischen *femme fatale* stilisiert, die ein

elaboriertes Lügengespinst zu beherrschen versteht; die lockt, sich entzieht und dem Tod des ihr verfallenen Mannes (Nikolaus) ungerührt zusieht. Unter Berufung auf ihre "Genialität" sieht Laudin sie als

> "[...] endlich einmal ein Weib, ein freies und freischwebendes Herz endlich, und infolgedessen auch [...] irgendwie und im tieferen Sinne schuldlos, wenn man etwas wie Schuldlosigkeit in der Kraft erblicken will, mit der ein Mensch triebhaft aus seiner Wurzel steigt" (L 197).

Doch gerade Luise wird in der Figurenperspektive (Laudins) von bloßen "Sklavinnen des Geschlechts, den zu gesetzlichem Beischlaf verdammten und auf ihn bestehenden Bürgerinnen" (ibid) abgesetzt. Hier setzt der Erzählerkommentar ein und konstatiert die Bedingtheit der Figurenaussage: "Worte eines Bürgers indessen, der aus seiner Region einen Ausweg sucht und seine Vorwände nicht bemerkt oder nicht bemerken will" (ibid).

Eine weitere Aussage scheint die Perspektive Laudins jedoch zunächst zu bestätigen. Die zum Umfeld Luises gehörende Spiritistin May formuliert es so:

> "Feuer ist nicht gut und nicht bös. Man kanns nicht fassen, man kanns nicht formen. Manchmal wärmt es, manchmal zerstört es. Grausam oder wohltätig, lieblos oder wunderwirkend, wahr oder trügerisch, ganz egal, aber es ist, es ist da, es lebt. So ist es mit Lu. Es genügt, daß sie da ist. Wenn man sie anders nimmt, muß man verzweifeln" (L 206).

Der letzte Satz deutet bereits auf eine andere Interpretationsweise hin und wird in dieser Wirkung durch einen Einschub des Erzählers verstärkt, der anmerkt, wie der Protagonist geantwortet hätte, wäre sein Urteil durch Luises Wirkung nicht bereits "unheilbar getrübt" gewesen:

> "[...] spenden wir den Beifall, den sie verdient und von dem sie sich nährt; aber hüten wir uns, ihr irgendwelche Sonderrechte einzuräumen, und machen wir vor allem aus der Komödiantin keine Heilige; es könnte sie sonst verlocken, unsere Andacht zu einem Possenspiel zu mißbrauchen" (L 207).

Hier wird mit der (zuvor schon von Fraundorfer verwendeten) Bezeichnung "Komödiantin" die rationale Perpektive wieder hergestellt und sowohl das Schicksal Nikolaus' wie vorausweisend Laudins zusammengefaßt und eine Einordnung Luises in die Kategorie der amoralischen Artistin vorbereitet. Und May wird kurz darauf ihre mystifizierende Aussage widerrufen und eine weitere Formulierung beitragen, die die Figur der Luise desavouiert. May informiert Laudin zunächst über Luises Grausamkeit, die darin gipfelt, sich den jungen Nikolaus mit dem glühenden Feuerhaken selbst verbrennen zu lassen: "'Sie sagt, daraus ist die schönste Nacht ihres Lebens geworden'" (L 254). Mays Interpretation dieser sadistischen Komponente dient nun dazu, den Leser wie Laudin eben von einer dämonisierenden Überhöhung der Figur Luises wegzuführen und sie zu pathologisieren:

> " 'Nein, da ist wirklich nichts von Teufel oder Dämon.[...] Man liest von solchen Frauen in Büchern, ich weiß, aber das ist hier ganz anders. Man kann es nicht erklären. Alles ist so schrecklich, so lächerlich anders'" (L 255).

Es ist das Attribut *lächerlich,* das einen weiteren Schritt im Prozeß der Entdämonisierung der Figur markiert. Auch tritt die Figur, die zu Beginn als "Luise" geführt wurde, nunmehr als "Lu" auf, was auch als Anspielung auf Wedekinds Lulu aufgefaßt werden kann. Eine Interpretation in diesem Sinne bietet sich an, da der Erzähler Luises Wirkung auf Laudin eben mit ihrer Nicht-Identität begründet. Es sind vielmehr die Rollen, die "Teile, aus denen sich sozusagen die immanente Luise Dercum zusammesetzte" (L 207), die ihren (konstruierten) Zauber ausmachen, nicht eigener Reiz, was wiederum zur Entdämonisierung der Figur beiträgt. Diese findet schließlich ihren Höhepunkt in einer Szene, in der zunächst Laudins willenlose Unterwerfung (die sich zuvor in ruinöser

finanzieller Hilfe für Luise manifestiert hat) erstmals physischen Charakter annimmt. Im weiteren Verlauf derselben Szene enthüllt sodann Fraundorfer, daß sein Sohn von Luise mit Syphilis infiziert worden war und sein Suizid die Konsequenz dieses Faktums darstellt. Als Überträgerin von Syphilis ist Luise nun endgültig der Halbwelt zugerechnet und das Faszinosum mit Krankheit assoziiert. Mit diesem Abstieg korrespondiert ihre Aufmachung in dieser Szene, die von der souveränen Eleganz des Beginns weit entfernt ist:

> "[...] Sie war in Abendtoilette, und die linke Brust war beinahe entblößt. Die Stimme war heiser und tief, oft von gurgelndem Klang; der Kopf war bald nach der, bald nach jener Seite gereckt; die Augen hatten einen mänadisch tobenden Glanz" (L 328)[16].

Die Figur wird damit der manipulativen Kontrolle beraubt, über die sie bisher verfügte, was schließlich in der physisch geäußerten Kapitulation gipfelt. Die Verben "flennen" und "stottern" sowie der Vergleich mit einem Schulmädchen (L 332f) betonen den Kontrollverlust und lassen damit die Figur, deren Wirkung und Maskerade eben die *Rede* war, sich selbst desavouieren. Im Verein mit Fraunhofers Invektive, in deren Verlauf er Luise als "Hure", "Weibsbild", "Kreatur" (L 331f) bezeichnet, ist Luise damit endgültig dem Bereich bewußt- und sprachloser Amoralität zugeordnet, da sie keine von vorgegebenen Rollen unabhängige Sprach- und Ausdrucksgewalt behält.

Diese spezifisch weibliche Amoralität wird an der Figur der Luise, Weiningers Kategorie der *Dirne* entsprechend, exemplifiziert. Es sei jedoch auf die Parallelen in der Figurenkonstellation hingewiesen, die eben bewußt-lose Amoralität nicht auf den Bereich des artistischen *Fremden* beschränken, sondern dieses Phänomen im Roman in den Bereich der *bürgerlichen* Lebenswelt hineintragen, was den Kontext für die Verwendung der Figur

---

[16] Die Demontage der Figur geht hier offensichtlich bis zur stilistisch fragwürdigen Formulierung, was als Faktum selbst interessant ist.

einer amoralischen Artistin verändert. Zwei Nebenfiguren spielen hier eine Rolle: die kleinbürgerliche Brigitte Hartmann und die elegante, aus großem Hause stammende Konstanze Altacher - beides zweck-rationale und intellektuell unbewegliche Figuren. Die Ehemänner beider Frauen sind dagegen mit einer "besonderen Empfindlichkeit" behaftet, die sie aus einer bedrückenden Ehe ausbrechen und sich jeweils einer 'spirituelleren' Partnerin zuwenden lassen, wiederum eine Parallele zur Sinnkrise Laudins darstellend. Beide Männer werden letztlich von den Ehefrauen im wahrsten Sinne des Wortes ums Leben gebracht.

Die nach dem Tod des Mannes auftretenden Rechsstreitigkeiten zwischen Ehefrau und Partnerin des Mannes stellen den Punkt dar, an dem der Protagonist Laudin als Anwalt ins Spiel kommt. Und während er der schillernden 'Fremden' Luise ausgeliefert ist, erfolgt für die bürgerlichen Vertreterinnen einer Luise nicht unähnlichen Wesensart das Urteil Laudins, das über Luise erst zum Schluß gesprochen werden kann. Laudin erkennt in Brigitte wie Konstanze einen "Typus" von Weiblichkeit (L 26), der in Formulierungen charakterisiert wird, die der von Weininger ins Extrem getriebenen Denktradition verpflichtet sind. Im Gegensatz zu den charakteristischen Qualitäten der Ehemänner stehen sowohl Brigitte Hartmann wie Konstanze Altacher jeglicher spiritueller Sinnsuche verständnislos gegenüber:

> "Die Frau [Brigitte Hartmann] konnte nicht fassen, was in ihm vorging. [...] Sie gab auch schließlich die Hoffnung auf, und dadurch wurde ihr der Mann nur um so rätselhafter, ja sie erklärte ihn geradezu für verrückt" (L 19).

Beide Frauen sind von materieller Gier und dumpfer Sinnlichkeit getrieben; die Lüge ist auch ihnen ein zentrales Kommunikationsmittel[17]; ihre sprachlichen Äußerungen

[17] In den Aufzeichnungen von Konstanze Altachers Ehemann liest sich das so: "Wie können doch Menschen sich an der Lüge betrinken, die ihr Tun und Lassen und Unterlassen vor ihren eigenen Augen rechtfertigt, sogar mit dem Schein des Edelmuts und Opfersinns umgibt; wie können sie sich an ihr bis zur Urteils-, bis zur Besinnungslosigkeit berauschen, [...] bis die Seele aufhört, ihre gottgegebenen Funktionen zu

erfolgen in fast gewalttätigen Redeschwällen, doch es mangelt ihnen an Kohärenz - und schließlich sind diese Figuren ebensowenig wie die amoralische Actrice eindeutig in ihrem Agieren:

> "Es war ein verworren klingendes, obschon sicherlich zuvor erwogenes Drauflosreden, Mischung von allen möglichen schlau verhehlten Absichten, Widerspiel von Geiz und Vorsicht, Lüge und Furcht,[...] Bereitschaft und, im selben Satz, Einschränkung der Zusagen zu einem Nichts [...]" (L 89). Die Reihung von deskriptiven Formulierungen spiegelt das Bemühen des Erzählers, die Widersprüchlichkeit der Figur glaubhaft zu machen. Die Inhaltslosigkeit des Gesprochenen bei gleichzeitiger manipulativer Absicht wird betont: "[...] und sie sagte manchmal Dinge, die ohne Bedeutung waren, bedeutungsvoll" (L 129).

Das Element der Theatralik und Täuschung spielt hier ebenfalls eine entscheidende Rolle. Wie ähnlich die Strategien sind, wird durch ein Detail hervorgehoben, dessen Bedeutung unterstrichen wird, da der Erzähler es dem Leser in Erinnerung ruft - das Verschwinden zweier Dokumente, deren sich aller Wahrscheinlichkeit nach Luise bzw. Brigitte bemächtigt haben:

> "Laudin bedauerte [Brigitte gegenüber] dies unerklärliche Verschwinden. Die Vermutung mit dem Geist lehnte er mild ab. In der Erinnerung an das Gespräch mit einer andern Frau [Luise], von der hier allerdings so verschieden wie das Gemeine vom Hohen verschieden ist, berührte ihn wahrscheinlich die Doppeltheit ein wenig unangenehm und lächerlich, daß sich auch in diesem Fall ein Geist mit dem Dokumentendiebstahl befaßt haben sollte" (L 147).

Die Parallele zwischen Brigitte und Konstanze hingegen wird auch dem Protagonisten bewußt. Nicht nur spricht er von einem "Typus, der in allen Abarten vorkommt und zum Erschrecken überhand nimmt" (L 26), er empfindet auch einen grundsätzlichen Antagonismus:

---

erfüllen" (L 166f). (Man vergleiche hier die oben zitierte Passage, in der Fraundorfer Luises "Dämonenlüge" beschreibt.) Konstanze werden auch aus der Perspektive des Erzählers "wahrheitslose Dulderinnenaugen" (L 355) zugeschrieben, was die grundsätzliche Amoralität betont.

> "Es war, als ob eine unendliche Anzahl von Frauen [...]sich allmählich zu diesen beiden Figuren [Konstanze Altacher und Brigitte Hartmann] verdichtet hätte, [...] und als ob er dadurch erst zu dem durch nichts mehr zu beseitigenden Bewußtsein gelangt wäre,[...]daß in der Verstrickung mit ihren Geschicken unergründlich Übles an ihm geschehen war." (L 190)

Diese Figurenaussage deutet eben auf die moralische Verurteilung der beiden Figuren hin, die Luises Wesenszüge sozusagen ins Bürgerliche übersetzten und die am Ende der (moralischen wie finanziellen) Buße zugeführt werden. Wieder wird deutlich, daß der Typus der amoralischen Artistin eben nur in extremis vorzuführen hat, was Weiblichkeit allgemein zugeschrieben wird. Was die amoralische actrice mit den beiden parallel gestalteten Nebenfiguren repräsentiert, ist eben das von Weininger dem 'weiblichen' Prinzip (W) zugeschriebene Fehlen einer Subjektidentität. Gegen zeitgenössische Theorien (Ernst Mach) eines Ich als Summe der Empfindungen stellt Weininger eben das autonome Subjekt, den Menschen, "dem sein Ich zum Bewußtsein gelangt ist" (GCh 232). Und dieser Mensch kann nicht weiblich sein:

> "So ist denn ein ganz umfassender Nachweis geführt, daß W [...] kein Ich und keine Individualität, keine Persönlichkeit und keine Freiheit [...] hat." (GCh 269)

Entscheidende Faktoren sind auch bei Weininger wie schon zuvor die Lüge bzw. das fehlende Wahrheitsbewußtsein (GCH 187), fehlendes Kontinuitätsbewußtsein ("Vergessen") (GCH 148, 152, 188), sprunghafte, unlogische und "unbegriffliche" sprachliche Äußerung (GCh 189,245,249) und die dem zugrunde liegende grundsätzliche Amoralität (GCh 194). Hier lehnt Weininger den Begriff der "Lüge" als inadäquat ab und postuliert:

> "Und es muß ein Verhältnis zur Idee der Wahrheit als des höchsten Wertes der Logik wie der Ethik da sein, damit von einer Unterdrückung dieses Wertes zugunsten fremder Motive die Rede sein kann. Wo dieses fehlt, kann man nicht von Irrtum oder Lüge, sondern höchstens von Verirrtheit und

> Verlogenheit sprechen; nicht von antimoralischem, sondern nur von amoralischem Sein. Das Weib also ist amoralisch." (GCH 194)

Die bisher betrachteten amoralischen Artistinnen konnten als literarische Inszenierung von Weiningers Kategorie der *Dirne* (bzw des dirnenhaften Aspektes von Weiblichkeit) gelesen werden. Wie schon zuvor betont, ist dies im Sinne narrativer Kontinuität, nicht einer direkten literarischen 'Bearbeitung' von Weiningers Thesen aufzufassen.

Wie die zuvor betrachteten Figuren ist Luise Teil einer dualistischen Gegenüberstellung von Weiblichkeitsentwürfen, die im Text inszeniert und dem Protagonisten gegenübergestellt werden. In *Laudin und die Seinen* zeigt schon der Titel an, daß die fatale Weiblichkeit nur eine Nebenrolle als Katalysator bzw. Instrument spielen wird. Es ist nicht ihre Wirkung, die eine Sinnkrise bei dem arrivierten Juristen Laudin hervorruft, sondern sie tritt im Roman erst auf, nachdem bereits der Kontext etabliert ist: Brigitte Hartmann und Konstanze Altacher sind bereits aufgetreten, Laudin leidet bereits unter seiner als destruktiv empfundenen Arbeit als Scheidungsanwalt und formuliert explizit seine Identitätskrise:

> "Und doch gäbe es Augenblicke eines geheimnisvollen Aufruhrs, wo eine Flamme im Gehirn oder in der Seele hinüberzucke in ein fremdes Ichgebiet und in die Möglichkeit einer unbekannten Verselbstung" (L 66).

Nur die bürgerlichen Lebens-und Familienverhältnisse "zügeln" den Versuch einer solchen neuen "Verselbstung" (ibid):

> "Da würde jede entscheidende Erkenntnis erstickt, und er müsse bis zu seiner letzten Stunde fortsetzen, was er in der ersten begonnen, unerbittlich, unwandelbar, und wenn er darüber wahnsinnig würde" (L 67).

Diese Krise Laudins weitet sich zur Erkenntnis einer universalen geistigen Krise aus; der Protagonist ist also in der Lage, die individuelle Bedrängnis in die überindividuelle Abstraktion zu übersetzen. So gelangt er schließlich auch zur Reflexion der Bedeutung Luises und sieht sie im Kontext der eigenen Lebenskrise (L 256-258):

> "Laudin, unlöslich in seiner Starrheit, unerlöst von sich selber, trifft am Kreuzweg Luise Dercum, die ewig Verwandelte, die täglich Verwandelbare. Wunder des Geschicks, da ist nichts von Charakter, da ist alles löslich und erlöst. Da ist keine Ursache, da ist keine Wirkung; da ist kein Grund, da ist keine Folge" (L 257).

Die Erlösung des männlichen Subjektes erfolgt im Text sowohl durch die unbeirrbare ratio des Freundes als auch durch die positive und statische weibliche Präsenz der Ehefrau. Wassermann kehrt am Ende wieder zur ergänzungstheoretischen Denktradition zurück und läßt den Scheidungsanwalt seine eigene Ehe retten. Hier kommt wieder der Kontext lebensphilosophischen Denkens ins Spiel: Die Suche nach dem 'eigentlichen' Leben löst die Krise Laudins aus, während seine Ehefrau Pia zunächst davon "nichts weiß" und "noch nicht zu einer anderen Art des Lebens aufgerufen worden" ist (L 57). Statische, ausschließlich der Häuslichkeit verpflichtete und von "Dingen" bestimmte Weiblichkeit (L 177) hat dem Faszinosum der amoralischen, dynamischen Artistin zunächst nichts entgegenzusetzen. Die Krise des Protagonisten bewirkt für Pia, daß ihr neuer Lebensentwurf zwar die entscheidenden (ergänzungstheoretischen) Charakteristika der Statik und Einheitlichkeit beibehält, doch von ihr nun bewußt erfüllt und in den Dienst einer neuen Existenzform gestellt wird. Der Protagonist gibt seine Karriere und die gesicherten Lebensumstände mit Pias voller Unterstützung auf, so daß die Spaltung seiner Existenz, die ihn anfällig für den Reiz der Luise Dercum machte, eliminiert wird.

Abschließend ist festzustellen, daß wie in den zuvor diskutierten Texten den weiblichen Entwürfen im Text eine sekundäre Position zugewiesen wird, nämlich die Entwicklung des Protagonisten anschaulich zu machen. Die Schauspielerin Luise Dercum in diesem Text zeigt eine deutlichere Verwandtschaft zum literarischen Typ der *femme fatale* als es bei den zuvor behandelten Figuren der Fall war, da sie zumindest zu Beginn durch ihre Kunst von der Banalität der amoralischen Artistin distanziert ist. Dies verändert sich jedoch im Laufe der Handlung, wie oben gezeigt wurde. In *Laudin und die Seinen* hat es die amoralische Artistin zudem nicht wie die neuromantische *femme fatale* mit einem dekadenten männlichen Gegenspieler zu tun, sondern muß ihre Kräfte mit als normativ gesetzter männlicher Identität messen, deren Vertreter über Autonomie, Rationalität und Reflexivität verfügen. Stott beschreibt diesen Prozeß als Versuch "to respond to the plural Otherness of the femme-fatale-as-sign by bringing her inside the realm of known" (Stott 49), d.h. in unserem Falle eben durch eine Entdämonisierung der *femme fatale* zur amoralischen Artistin.

Auf einen fast zeitgleich mit Wassermanns Roman erschienenen und eindeutiger dem Bereich der Trivialliteratur zuzuordnenden Text sei hier hingewiesen, da er die Entdämonisierung einer "fatalen" Figur im Abstieg vom Rang der Violinistin zur Varieté-Artistin konkretisiert. In Vicki Baums *Stud.chem. Helene Willfüer*[18] ist es der als Naturwissenschaftler zum Repräsentanten autonomer Rationalität prädestinierte Professor Ambrosius, der seiner Frau, der verführerischen Violinistin Yvonne, verfallen ist,[19] was zu

---

[18] Vicki Baum, Stud.chem. Helene Willfüer (Amsterdam/Stockholm: Allert de Lange, Bermann-Fischer und Querido, 1939). Sigle: HW.

einer drastischen Beeinträchtigung seiner professionellen Existenz und schließlich bis zum Suizidversuch führt, bevor er in seiner ehemaligen Studentin und nun ebenfalls erfolgreichen Wissenschaftlerin Helene Willfüer eine positive weibliche Präsenz erkennt - die nun um die intellektuelle Leistung erweitert worden ist, doch deren Charakteristika nach wie vor in ergänzungstheoretischer Traditon die Statik und Fürsorgeethik sind. Bezeichnenderweise schafft Helene sogar im chemischen Labor um sich herum eine Sphäre von "Behaglichkeit", mit der Metapher der "Glasglocke" von der Welt ihrer männlichen Kollegen abgesetzt (HW 29). Helene ist groß, blaß, "einfach" und "mädchenhaft" (HW 230) und "unschuldig" (HW 71); unsentimental (HW 215), doch "mütterlich" in ihrer Zuwendung (HW 139).

Yvonnes Wirkung hingegen ist von der Inszenierung abhängig: dem Auftritt mit der Violine (HW 42f), der spielerischen Konversation (HW 44) und dem Tanz (HW 74). Die Attraktivität Ambrosius' besteht für sie in der "Zähmung", ohne den Aspekt der sexuellen Lust zu beinhalten. Yvonne erläutert dies auch explizit:

> "Schön, schön. Ja, ich habe dich geheiratet. Ich war verliebt in dich, du hast mir gefallen, ja, es war wunderschön, dich (...) zahm zu machen, ich, die kleine Yvonne Pastouri den großen berühmten Professor Ambrosius" (HW 48).

Die Verweigerung des sexuellen Akts wird von ihr mit der Verpflichtung dem eigenen Gefühl gegenüber begründet (keinesfalls einer maskulin konnotierten Werkverpflichtung gleichzusetzen):

> "Das kann ich nicht. Das darf ich nicht. Es würde mich verderben. Ich würde zerbrochen werden. Es würde etwas in mir Schaden nehmen. Ich darf nichts gegen mein Gefühl tun" (HW 49).

---

[19] Interessanterweise sind es Szenen, die seine sexuelle Obsession darstellen, die in der 1981 erschienenen Ausgabe des Münchner Goldmann-Verlags zum Opfer der vorgenommenen Kürzungen wurden. Als deutlichstes Beispiel vgl. Ambrosius' Zusammenbruch HW 53 mit der stark abgeschwächten Version auf S. 49 der 1981 erschienenen Taschenbuchausgabe (München: Goldmann, 1981).

Daß der Erzähler einwirft, "jetzt wurde auch ihr zierliches Gesicht hart und ernsthaft" (ibid), weist auf die Grundsätzlichkeit dieser Figurenaussage hin. Ihre Selbstreflexion scheint auf einen höheren Bewußtseinsgrad als bei den bisherigen amoralischen Artistinnen hinzuweisen, was jedoch auf diese Schlüsselszene beschränkt bleibt. Sie formuliert vielmehr, wie sich im Lichte der späteren *histoire* sagen läßt, in überhöhender Weise einen modus operandi der amoralischen Artistin, deren Wirkung auf lockender Inszenierung und keinesfalls anarchischer Sinnlichkeit beruht. Yvonne steht also weniger für ungebändigte Sexualität als für ein berechnendes Einsetzen der eigenen erotischen Wirkung. Wie in der Einleitung erläutert, repräsentiert die Figur zwar keine anarchische Sexualität, doch sie bleibt von ihrer Geschlechtlichkeit bestimmt und damit im Rahmen von Weiningers Entwurf. Sie beschränkt sich aber darauf, "ein bißchen neugierig" auf den eroberten Partner zu sein (HW 47); und sie kommentiert die Kälte eines Verehrers mit: "Das finde ich bei einem Manne sehr anziehend" (HW 48), da dem erotischen Spiel keine sexuelle Verpflichtung folgt. Wieder ist es vielmehr die (im Zusammenhang mit Keyserlings *Feiertagskindern* in dieser Arbeit bereits diskutierte) dekadente Suche nach dem 'eigentlichen' Leben in der Reizerhöhung, wobei Yvonnes Suche die Langeweile im Sinne Schopenhauers (Sendlinger 34) zugrunde liegt. Man kann auch bei Yvonne wie bei Keyserlings Irma eher von Autoerotik als von Sinnlichkeit sprechen, wenn sie auf ein gesellschaftliches Ereignis wie folgt reagiert:

> " Es ging. Wenigstens habe ich mich ein bißchen ausgegeigt - ,' erwiderte sie, ohne die Lider zu heben, auf denen ein Hauch von lila Schminke schattete. Sie griff in ihr Haar, daß vor Blondheit beinahe weiß war; als sie den Arm hob, biß Ambrosius die Zähne zusammen" (HW 47).

Zur Inszenierung mit dem Ziel der Reizerhöhung wird das Element des Fremden herangezogen, als Yvonne "einen Schwarzen in tadellosem Dreß und von ausgezeichneter Figur" (HW 69) in ihre Gesellschaft zieht, der als Maler in Paris "die Frauen aller Weltteile zum Modell gehabt" hat (HW 70) und in fließendem Französich" (HW 71) "das Erotische" preist: "Schön sind die beiden da unten. Aber ohne Fluidum. Da fehlt das Erotische. Sie müßten unsere Frauen kennen, dunkle Frauen - lala - das ist von anderem Aroma - " (HW 71).

Das Unbestimmte der erotischen Ausstrahlung spiegelt sich in der Auslassung am Satzende; die Erotik entzieht sich der begrifflichen Erfassung. Die Inszenierung der 'fremden' Erotik wird der Unbefangenheit der jungen Studentinnen kontrastierend gegenübergestellt, was Ambrosius eine unbestimmte Sehnsucht spüren läßt (ibid) und die raffinierte Inszenierung für den Leser desavouiert. Diese Funktionalisierung des 'Fremden' steht in einer Motivtradition, die 'racial otherness' sexualisiert: "Said and Fanon have shown that this fantasized and dangerous sexuality is attributed to both the Negro and the Oriental. [They represent] a place of unlimited sexual license and experience unobtainable in Europe" (Stott 35).[20] Der farbige Mann wird in diesem Diskurs mit extremer Potenz und Maskulinität ausgestattet, während der Orientale als feminin gezeichnet wird (ibid). Die Figur des Samson in *Helene Willfüer* gehört in diesen Motivzusammenhang: der virile Farbige steht für eine als beunruhigend wahrgenommene anarchische Sinnlichkeit, die über den vergleichsweise behaglichen Antagonismus ergänzungstheoretischer Provenienz weit hinausgeht und diese bedrohlich gewordene Sinnlichkeit nicht mehr am Rand der Gesellschaft, sondern außerhalb der (europäischen!) Vergesellschaftung ansiedelt. In Vicki

[20] Stott weist auf kriminologische Studien am Ende des 19. Jahrhunderts hin, die Prostituierte auf 'negroide' und atavistische Züge hin untersuchten (36).

Baums Konstruktion wird keine weibliche Figur so weit in den Bereich des Hybriden, Unklassifizierbaren geführt[21], und selbst die amoralische Artistin ist nur rezeptiv, als sie mit dem "Negerrhythmus" von Samsons Klavierspiel konfrontiert ist:

> "Es regnete Synkopen, es trommelte Bässe, es pfiff im Diskant, es schrie Urwaldlaute in die bürgerliche Glasveranda. [...] Yvonne [...] löste ihre Schenkel nicht mehr von den seinen [...]. Ein schwarzer Teufel saß mit weißem Lachen am Klavier und zog brünstige Marionetten im Saale auf und ab" (HW 74).

Eben die bloße Rezeptivität bewahrt die weibliche Figur vor einer eindeutigen Schuldzuweisung aus der Perspektive eines über die Situation hinausgehend informierten Erzählers, wie sie dem farbigen Mann in einer fatal an völkisches Gedankengut erinnernden Formulierung zuteil wird:

> "Es war am Ende nur ein Urklang, der Umwege verschmähte und direkt zum Blut sprach [...]. Wir scheuen uns, diesem rassefremden, rassenjungen Maler mit seinem besessenen Tanz eine Verantwortung für entscheidende Wendungen zu erteilen, obwohl wir ahnen, daß ihm dennoch eine solche zufällt." (ibid)

Dieser Einfluß wird von den von dekadenter Reizsucht getriebenen Figuren des Romans in die voyeuristische Inszenierung von Sinnlichkeit übersetzt. Diese findet ihren Höhepunkt im Roman in einer Szene, in der Samson Yvonne zum voyeuristischen Genuß des Bankdirektors Kolding malt und Yvonnes Kostümierung ihren Abstieg zur bloßen Artistin anzeigt:

> "Yvonne Pastouri war nicht nackt, sie war mehr als nackt, bekleidet in einer schamlosen und aufreizenden Weise. Sie trug seidene Strümpfe, seidene Schuhe und einen Rock aus fleumigem, weißem Tüll, der erst unterhalb der Hüften ansetzte. [...] Yvonne kauerte auf einem schwarzen Fell, die Spitzen ihrer Brüste waren sehr rot, vielleicht geschminkt" (HW 130).

---

[21] Der Name 'Samson' führt hier keineswegs weiter zur fatalen Konfrontation mit einer Dalila und kann eher als Verweis auf die Konstellation Ambrosius/Yvonne gelesen werden.

Wie zuvor bei der Zirkusartistin Wanda ist die Wirkung Yvonnes von der Kostümierung abhängig, während die positive Gegenspielerin, die Chemiestudentin Helene physische Nacktheit in "pflanzenhafter Zufriedenheit" genießen kann (HW 242) und den "Zug einer großen und gebändigten Sinnlichkeit um die Nasenflügel" zeigt (HW 253). Das Motiv der Nacktheit wird wieder aufgegriffen, als der Protagonist seine erträumten, mit Nacktheit verbundenen sinnlichen 'Ekstasen" mit Yvonnes inszenierter, von Accessoires abhängiger Raffinesse kontrastiert:

> "Aber dies hier war etwas ganz anderes. Dies war kalt, bewußt, ein kleines Spiel mit Nervenreizen, ein verderbtes Eingeständnis der Leerheit und Schwäche" (HW 131).

Die utopische Qualität undomestizierter Sinnlichkeit als gelungener erotischer Praxis, wie sie beispielsweise in den Weiblichkeitsentwürfen Heinrich Manns gestaltet ist, wird der amoralischen Artistin damit abgesprochen. Ihr sinnliches Interesse beschränkt sich vielmehr auf das "Flackrige, das Halbe, das Ungesunde" (HW 131).

Die Versuche des Protagonisten, sich dieser Figur mit der Hilfe autonomer Rationalität zu entziehen, scheitern zunächst. Vergeblich sucht Ambrosius Zuflucht in Kants *Prolegomena*[22], doch "die Sätze zogen leer vorbei" (HW 50) und machen der sexuellen Phantasie Raum. Auch die Desillusionierung im Atelier des Malers Samson führt nur zum Versuch der Selbst-Destruktion (HW 174).[23] Die Befreiung kann erst erfolgen, als der

---

[22] Kant ist es auch, auf den Weininger sich in *Geschlecht und Charakter* wieder und wieder beruft; Kant ist jeweils als ein Beschwören eben normativer maskuliner Identität zu verstehen, der die Fähigkeit zu Autonomie, Rationalität und der Formung von Identität zugeschrieben wird.

[23] Die Kant-Lektüre gewinnt in diesem Licht besondere Signifikanz, da Kant eben den Suizid als Nichteinlösen des moralischen Imperativs kategorisch ablehnt. So setzt Georg Lukács den Suizid seines Protagonisten in dem Essay *Von der Armut im Geiste* als Herausforderung eben der in diesem Essay angegriffenen Kantschen Ethik. Vgl. dazu Arpad Kadárky, Georg Lukács: Life, Thought, and Politics (Cambridge/Oxford: Blackwell, 1991) 151

Protagonist den vollkommenen Abstieg Yvonnes zur Variete-Artistin in Paris mit eigenen Augen sieht:

> "Ich habe sie aufgesucht, ihre Spur führte nach Paris, und das war es auch eigentlich - weshalb ich - ja. Genug. Ich sah sie: Sie spielte in einem Varieté. Sie trug ein glitzerndes Kleid und einen riesigen Federnkopfputz und sah sehr gut aus. Sie spielte drei Stückchen auf ihrer Geige, solch kleine, witzige und süße Schaumschlägereien [...]. Es war eine triste Angelegenheit, vom Standpunkt der Musik aus und vom Standpunkt des Menschlichen auch. [...] Ich habe die Nacht bei ihr verbracht, denn sie ist jetzt nicht mehr wählerisch. [...] Ich habe bei meiner Frau geschlafen und sie - bezahlt dafür. Ich mußte das erledigen. Ich mußte diesen Pfahl aus meinem Fleisch ziehen - " (HW 259).

Der Mechanismus des Lockens und Entziehens ist damit für die Figur der amoralischen Artistin außer Kraft gesetzt. Indem der Protagonist sie sich sexuell verfügbar machen kann, ist er in der Lage, die erotische Obsession zu überwinden und seine Autonomie wiederherzustellen, die ihm zum guten Schluß eine eheliche Bindung im ergänzunstheoretischen Sinne erlaubt. Der sexuelle Akt endet die Maskerade der Artistin. Angesichts ihrer "tristen" Darbietung kann der Artistin nun auch nicht mehr die Verpflichtung einem künstlerischen Werk gegenüber als Legitimierung dienen. Ihr Abstieg enthüllt ihre fehlende Subjektidentität, die sie bis an die Grenze der Prostitution führt.

In den Figuren der immer wieder als mütterlich gekennzeichneten (HW 29, 63,96,139) unsentimentalen, doch warmherzigen Helene und der amoralischen Artistin Yvonne ist auch in diesem Text ein Dualismus konstruiert. Der Protagonist findet letztendlich die außerhalb kultureller Objektivierung bleibende und damit nicht den rapiden Wechselbewegungen der modernen Lebenswelt unterworfene Sphäre in der ihm bestimmten Partnerin, die ihm wiederum die Produktion objektivierbarer Werte ermöglicht. Es sei zudem kurz darauf hingewiesen, daß ähnlich wie in Gertrud Kolmars Roman *Eine jüdische*

Mutter die mütterliche Figur mit Merkmalen der 'neuen Frau' der Zwanziger Jahre ausgestattet ist (berufliche Tätigkeit und Erfolg, selbständiges Aufziehen eines Kindes), doch durch das Gattungswesen determiniert bleibt und wieder in den Bereich absoluter Mütterlichkeit zurückgeführt wird.

Eine von den bisher diskutierten Werken deutlich unterschiedene narrative Strategie verwendet Gerhart Hauptmann in seinem erst posthum veröffentlichten Text *Die neue Leidenschaft*.[24] Der Text stellt die Fortsetzung zu dem fiktiven Tagebuch *Das Buch der Leidenschaft* dar, das 1905 begonnen, doch erst zwanzig Jahre später wieder aufgenommen und zwischen 1925 und 1928 beendet wurde. So gilt der in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehende[25] komplizierte Autorisierungsprozeß[26] des *Buch der Leidenschaft* auch für dessen Fortsetzung. Das Einsetzen und gleichzeitige Offenlegen der Camouflage drängt dem Leser die für eine Bewertung der Präsentation von Weiblichkeitsbildern wichtige Frage nach der intendierten Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers auf. Hat man es hier mit einem bewußt in der Tradition des *decadent* gestalteten hypersensiblen und hyperreflexiven Ich-Erzähler zu tun, dessen Blickwinkel vom Autor in eher denunziatorischer als

---

[24] Gerhard Hauptmann, Das Buch der Leidenschaft: Die neue Leidenschaft (Verworfene Fortsetzung), hg. und mit einem Nachwort versehen von Ulrich Lauterbach (Frankfurt (Main): Ullstein, 1993) 443-517. Erste Buchausgabe: Berlin: Fischer, 1930. Sigle: NL.

[25] Man denke beispielsweise an die Werke Theodor Storms, der sich desselben Verfahrens bedient.

[26] Teile des ersteren erschienen bereits 1907 in verschiedenen Zeitungen unter dem Titel "Aus dem Tagebuche eines Edelmannes" (ibid). In der Buchausgabe wird die Tagebuchform beibehalten, doch wird der Protagonist zum schlichten bürgerlichen Architekten degradiert (wie es den politische Umständen zum Zeitpukt der Veröffentlichung wohl eher entsprach). Zwischen Autor und Erzähler werden hier zusätzliche Instanzen geschaltet: Der fiktive Bewahrer des Tagebuchs sowie der fiktive Herausgeber desselben, dessen Ansiedlung in Agnetendorf jedoch dem Leser eine Identifizierung mit dem realen Autor mehr als nahelegt. Diese Technik bewirkt sowohl eine Distanzierung und gleichzeitig (in der einleitenden Bemerkung des fiktiven Herausgebers) einen spielerischen Hinweis auf die eigene Verschleierungstaktik des Autors.

(selbst-)exkulpierender Absicht angelegt wurde?[27] Oder ist die Perspektive der Autorinstanz vielmehr dem gleichen ideologischen Projekt verpflichtet, das in der Figurenaussage entworfen ist?

Der Herausgeber betont in der Vorbemerkung, wie die amoralische Artistin nur als Katalysator einer Entwicklung dient, die unvermeidbaren Charakter trägt:

> "Ich möchte übrigens glauben, der Verfasser des Tagebuchs würde in dieselbe Krisis verfallen sein, falls die beiden Frauen [...] zwei ganz andere gewesen wären" (BdL 12).

Er formuliert hier explizit, was schon zuvor für die bisher behandelten Figuren festgestellt worden ist: Es geht nicht um das Phänomen der amoralischen Artistin, sondern um ihre Funktion im Hinblick auf als normativ verstandene männliche Identität, der das Privileg wie die Krisensensibilität autonomer Subjektidentität zugeschrieben wird. Dementsprechend soll hier die Betrachtung des Protagonisten Titus am Anfang stehen, bevor auf die Artistin selbst eingegangen wird. Diese Abfolge erlaubt es, die Bedeutung der amoralischen Artistin innerhalb der Figurenkonstellation hervorzuheben. Wir haben es hier mit einem Protagonisten zu tun, der auf den ersten Blick auch ein traditioneller Gegenspieler einer neoromantischen *femme fatale* sein könnte, nämlich eine am Konzept des *decadent* orientierte Figur. Seine emotionalen Erlebnis- und Reaktionsmuster sind inkonsistent, was durch die Beschränkung auf die Perspektive dieser einen Figur noch mehr hervorgehoben wird. Man könnte hier wie bei Keyserlings Helden von einem "pathologischen Rest" sprechen, der von der Neurose "nur noch quantitativ verschieden" ist (Thomé 496). Noch die Inkonsistenz der Selbsteinschätzung wird reflektierend festgehalten und ein "krankhafter" Aspekt der Entwicklung (exkulpierend) miteinbezogen:

---

[27] Diese Ansicht vertritt Lauterbach, Nachwort BdL, 520.

> "All dies Herumspringen mit Ja und Nein bietet überall ein Bild der Verwirrung und krankhaften Unzuverlässigkeit. Trotzdem, indem ich nicht schwankte, es zu enthüllen, habe ich immerhin eine kleine Kraftprobe abgelegt." (NL 503)

Als die Krankheit, auf die der Protagonist anspielt, ist die 'Zeitkrankheit' der *Nervosität* zu sehen, deren Ätiologie in zeitgenössischer Auffassung eben mit der Reizüberflutung zusammenhängt. Seine überraschende äußerliche Robustheit ,einem *décadent* durchus unähnlich, befähigt Titus jedoch,als der "eigene Arzt und Helfer" zu agieren (NL 460). Das Muster der bisherigen Texte wird also beibehalten.

Die Figur der *amoralischen Artistin* dieses Textes, der Schauspielerin Minka, wird ausschließlich durch die Augen des Ich-Erzählers gesehen und kommt kaum jemals anders als in der Paraphrasierung ihrer Aussagen zu Wort. Äußerlich ist sie eine kindlich wirkende Erscheinung mit weißer Haut und einem "blonden Haarschwall" (NL 458,467,477), also eine dem Typus der *femme fragile* entsprechende Figur (Thomalla 31). Bezeichnenderweise gebraucht der Erzähler wiederholt den Begriff "Bild" für sie (NL 454,458,461,487), was der passiven Rolle der Figur entspricht, die für den Leser tatsächlich nur ein stummes Bild bleibt.

Dennoch erfolgt früh und unvermittelt die Schuldzuweisung an die "schreckliche Zerstörerin" (NL 463), womit ihr eine unwiderstehliche, subversive Macht zugesprochen wird, die von ihrer Aktion weitgehend unabhängig ist und in der Folge nur mit dem Begriff der "Krankheit" vom männlichen Gegenüber rationalisiert werden kann (NL 501). So spricht der Ich-Erzähler von Anfang an von einem "schrecklichen Zustand" und "fürchterlichen Lage" (NL 452f), "Krankheit" (NL 490), "Grauen" (NL 484), zunächst ohne daß die Bezugspunkte für den Leser ersichtlich sind. Erst allmählich kristallisiert sich die

Begegnung mit Minka, die Verehrung aus der Ferne, die Obsession und die relativ kurzfristige ehebrecherische Beziehung heraus.

Im Lauf der Aufzeichnungen über Minka finden sich dann so gut wie alle von Weininger insbesondere der 'Dirne' zugeschriebenen Eigenschaften. Auch Minka kreiert einen "grundlosen Sumpf" von Lügengeschichten (NL 485), die sie so unbekümmert variiert, wie es zuvor Wassermanns Protagonist mit der Schauspielerin Luise Dercum erlebt:

> "Sie wollte ihn nicht wieder einladen, sie hatte ihn aber eingeladen, er sollte ihr Noten bringen, die Noten nicht bringen, sie habe ihm für morgen abgeschrieben, sie habe ihm nicht abgeschrieben, und so fort" (NL 485).

Minkas amoralische Haltung bewegt den Protagonisten zu der resignierten Feststellung, entweder seien die Dinge, die sie "mit kindlichen Lippen gleichgültug ausplauderte", Aufschneidereien und Lüge oder "eine kaum geringere Verderbnis" (NL 471). Diese Feststellung bezieht sich auf Minkas amouröses Vorleben, das von extremer Promiskuität geprägt ist:

> "Wenn es wahr ist, was die kleine, süße, unbefleckte Madonna mir in den Zwischenakten gebeichtet hat, so kann sie keinem Manne, alt oder jung, arm oder reich, zerlumpt oder geschniegelt, dumm oder genial, wenn er nur winkt, widerstehen" (NL 471).

So schleicht sie sich angeblich in ihrer Jugend zu diversen 'Zimmerherrn' ins Bett und begibt sich auf "nächtliche Reisen durch schlechte Häuser" (NL 475). Sexuelle Wahllosigkeit wird das entscheidende Charakteristikum in der Darstellung der Figur der Minka und kulminiert in der Feststellung: "Ich weiß, daß sie eine Hure ist" (NL 475):

Minkas Sexualität stellt zwar ihre Hauptanziehungskraft dar, wird aber unverzüglich demystifiziert und mit Bezeichnungen wie "erotische Volksküche" (NL 474) und "Kloake" (NL 498) in den Bereich der Trivialität zurückgeführt.[28]

Ihre sprachliche Äußerungen jedoch lassen Attraktivität vermissen; sie gehen nicht über 'Geplapper" hinaus, in dem "keine Musik" ist (NL 470). Das Motiv der fehlenden "Musik" wird noch zweimal wieder aufgenommen (NL 477, 480) und betont den Mangel an spiritueller Qualität der Figur wie die Feststellung der "Nichtigkeit ihres Gesprächs" (NL 474). Bezeichnenderweise findet die Qualität ihrer Bühnenpräsenz nirgends Erwähnung, obgleich erwähnt wird, daß sie von "dem Schauspieldirektor Brecht" eigens aus Wien nach Berlin engagiert wurde. Dies entspricht der Weiningerschen Auffassung, die Weiblichkeit und Kunst als einander ausschließend sieht (GCH 151). Der Protagonist resumiert: "Nach wie vor sind die mit ihr verbrachten Stunden, soweit sie nicht erotisch sind, trivial" (NL 477).

Die mangelnde Subjektindentität des Gegenübers formuliert der Protagonist im Stile Weiningers als Nicht-Ich der amoralischen Artistin: "Vergleichbar einem toten Gegenstand, scheint sie sich nicht zu fragen, wo sie zu guter Letzt landen wird" (NL 504). Er schlußfolgert daraus:

> "Aber zu einem Insekt, einem noch so herrlich opalisierenden Laufkäfer, haben wir keine Beziehungen. Arme gradherzige, herzlich naive Männer, glaubt ihr, man könne durch einen noch so großen Aufwand von Gemüt selbst dem menschlichen Insekt ein Herz geben?" (NL 480f).

Wieder werden überhöhende Vergleiche herangezogen, um Minkas verhängnisvolle Wirkung zu erfassen, so mit Lemuren und mit Lilith (NL 481, 487). Obgleich also in diesen

---

[21] Im Manuskript des *Buch der Leidenschaft* sind Passagen, die den "zugrunde liegenden Trieb in seiner Nacktheit" (zit. nach Nachwort BdL 541) zur Darstellung bringen, vor der Drucklegung eliminiert worden (ibid); in *Neue Leidenschaft* ist die Triebverhaftung bzw -überwindung zwar Thema, wird aber ebenfalls nicht in vitalistischer Drastik geschildert und vor allem auf die weibliche Figur projiziert, so daß mit dem Bruch mit Minka implizit auch ein Verzicht auf die anarchische Triebbefriedigung erfolgt, wie sie auch bei Weininger gefordert ist. Ebenfalls an Weininger erinnert der Rückzug auf den eigenen "Genius" (NL513), ein vage bleibendes Konzept, das aber bezeichnenderweise untrennbar mit dem Bewußtsein gelebter Kontinuität verbunden ist (NL 512) - man denke an Weiningers bereits zitierte Ausführungen zur Verbindung von Genie und Gedächtnis, die beide einen dem Weiblichen unzugänglichen Raum bezeichnen.(GCh 212-339).

Vergleichen immer wieder das Verhängnisvolle der Beziehung hervorgehoben wird, repräsentiert Minka doch "das Leben" (NL 465, 506) und die trotz allem lockende Triebhaftigkeit. Sie setzt ihre sexuelle Präsenz in kalkulierter Weise ein, um den Mann immer wieder an sich zu binden:

> "Im Nu waren ihr die Kleider vom Körper geglitten. Wie eine Nixe enthüllte sie sich. [...] Ich widerstand diesem Zauber nicht, auf den sich ja natürlich diese Lilith, diese Teufelin, die vor Eva war, zu keinem anderen Zweck, als um mich wieder und für immer einzufangen, besonnen hatte" (NL 487).

Der Protagonist sieht seine Chance, sie "zum Mensch zu machen" (NL 485) und "mit eiserner Hand für mich zurückzugewinnen und festzuhalten" (NL 483). Brieflich unterwirft sie sich:

> "'Vielleicht ist mir die brutale Sinnlichkeit in Fleisch und Blut übergegangen. Vielleicht! Jedenfalls aber ist das nicht meine Natur. [...] Ich will ein guter, ganzer Mensch werden. Ich habe doch nicht die freie Selbstnatur, wie ich es mir in meinem Wahn einbildete'" (NL 499).

Von einer Konsistenz der Figur kann keine Rede sein; sie wechselt unvermittelt zwischen "dämonischem Wirken" (NL 480) und "wundervoller Einfachheit" (NL 484), was zum Teil in Hauptmanns bereits angesprochener problematischer Produktionsweise, doch auch in der Funktion der Figur als Projektionsfläche für den emotioalen "Zickzackkurs" des Protagonisten (Nachwort BdL 547) begründet sein mag. Die Unterwerfungsgeste ist insofern relevant, da sie den Protagonisten und dessen emotionale Energie wieder freisetzt, wie es die sexuelle Unterwerfung Yvonnes in *Helene Willfüer* leistete. Die Unterwerfungsgeste löst die von dem Wechsel aus Locken und Entziehen konstituierte Abhängigkeitsbeziehung und versetzt den Protagonisten damit in die Lage, im Rückzug auf das eigene "Selbst-Bewußtsein" (NL 512) den Bewätigungsprozeß zu vollenden. Wie

Ambroisus in *Helene Willfüer* bei Kant Zuflucht sucht, so hat Titus, der seine Befreiungsversuche immer wieder in Kampfmetaphern formuliert (NL 463, 466, 469), zunächst versucht, sich durch das Prinzip der (rationalen) Ein-Ordnung von der irrationalen "Hörigkeit" (NL 469, 479) zu lösen. Er verfaßt zu diesem Zweck eine Märchen-Dichtung, um seine "regellosen Phantasien" (NL 467) durch die "Aktivität des Ordnungstriebes" (ibid) als des der amoralischen Artistin diametral entgegengesetzten Prinzips zu disziplinieren. Dies muß in der Beseitigung Minkas enden:

> "So wird die Substitutin Minkas am Ende im Totentanze des Lebens umgebracht, während der erblindete Tor, der ich selber bin, mit ihrem unsterblichen Bild vor der Seele weiterwandert, durch die Winterkälte der Erde, Schnee, Sturm und Finsternis. Es befreit mich, die schreckliche Zerstörerin meines Lebens wenigstens im Bilde aus der Welt geschafft zu haben" (NL 468).

Die zunächst im fiktionalen Raum geprobte Wiederherstellung der Ordnung erfordert wie bei Weininger eine Beseitigung der Repräsentantin anarchischer Sexualität und sodann die Triebüberwindung selbst. Der Versuch der Sublimierung gelingt Titus jedoch nur vorübergehend, und, wie gesagt, ist es erst die Unterwerfungsgeste Minkas in Verbindung mit der vom Protagonisten selbst als psychosomatisches Phänomen interpretierten Krankheit, die eine endgültige Sublimierung im Rückzug auf den eigenen "Genius" ermöglicht.

Anders als bei Weininger bleibt es jedoch nicht bei der solipsistischen Triebüberwindung: Wiederum ist die amoralische Artistin Teil einer dualistischen Konstellation und hat eine Gegenspielerin in der Ehefrau des Protagonisten, der Stabilität im ergänzungstheoretischen Sinne repräsentierenden und "besonnenen" Lella, zu der er zurückkehrt. Auf den ersten Blick erinnert diese Rückkehr an eine Konstellation, wie sie in der Diskussion von Wassermanns *Laudin* bereits durchgespielt worden ist, doch kehrt

Hauptmanns Titus nicht voll polygamer Reue, sondern vielmehr im Bewußtsein einer polygamen (und exkulpierenden) Vision zurück, in der er seine geschiedene Frau Melitta, seine Ehefrau Lella sowie seine Geliebte Minka vereint und in dieser Konstellation den erlebten Kontrollverlust aufhebt.[29] Der Begriff des "Lebens" ist in der oben skizzierten utopischen Vision zentral, da alle drei weiblichen Figuren im Hinblick auf ihre Haltung diesem Konzept gegenüber überprüft werden. Die amoralische Artistin steht dabei für das un-bewußte, unreflektierte und nur dem Moment verpflichtete Leben. Eine vitalistische Verherrlichung wird jedoch durch die anderen weiblichen Figuren verhindert, die als zur "Ergänzung" Minkas notwendig erachtet werden - man denke hier an die Formulierung des "Märchens", in dem die Minka nachgebildete Figur "im Totentanze des Lebens" umgebracht wird - die Sicht des "Lebens" als bedrohlich und kontrollgefährdend gewinnt hier die Überhand, während die utopische Vision sowohl ein Ausleben triebhafter Regungen in einer anarchischen weiblichen Sphäre wie eine Balance durch eine statische, domestische weibliche Sphäre garantiert. Man könnte die oben zitierte Vision als einen Versuch deuten, die anarchische Triebwelt in einem harmonisierenden Modell in den Lebensentwurf des bürgerlichen Subjektes einzugliedern.

Hauptmann bekennt sich jedoch nicht eindeutig zu diesem Entwurf. Sein Protagonist kehrt am Ende zu Frau und Sohn zurück und verzichtet auf einen Besuch bei Minka. Die zu Beginn gestellte Frage einer als narrative Strategie eingesetzten Unzuverlässigkeit seines Ich-Erzählers muß negativ beantwortet werden. Es erfolgt zwar in dem Traktat *Mysterium*

---

[29] Diese Überlegungen sind durchaus im zeitgenössischen Kontext der Debatte um die Institution der Ehe zu sehen; man denke beispielsweise and Hermann von Keyserlings "Ehe-Buch", für das auch Thomas Mann und Eduard von Keyserling Beiträge verfaßten. (Hermann von Keyserling,Hg, Das Ehebuch: Eine neue Sinngebung im Zusammenklang der Stimmen führender Zeitgenossen, angeregt und hg. von Graf Herman nvon Keyserling (Celle: Kampmann, 1925)).

eine Analyse der eigenen "krankhaften" Reaktionen durch den Ich-Erzähler - womit eine Distanzierung von der exaltierten Überspanntheit des Protagonisten angedeutet scheint, dessen Betrachtungen ausschließlich um den eigenen Standpunkt kreisen.[30] Die Selbstanalyse führt den Erzähler jedoch wieder in den Bereich reflexiver Rationalität und damit Glaubwürdigkeit zurück. Sie mündet direkt in die vom Ich-Erzähler entworfene polygame Utopie. Zwar folgt dieser keine Aktion auf der Handlungsebene, doch betont der Aufbau des Textes ihre Relevanz: Die Infragestellung der monogamen Beziehung stellt gleichsam den Rahmen für die vom Protagonisten und Tagebuchautor verzeichneten Geschehnisse dar. Am Beginn stehen Überlegungen zur Ehe, in denen der Protagonist zwar für die Einehe optiert, doch darauf hinweist, daß eine erotische Ansprechbarkeit des Mannes stets bestehen bleibe und als naturgegeben anzusehen sei - er weist hier auf die "Erzväter" der Bibel hin (NL 446). Und am Ende steht die harmonisierende Vision in dem eingefügten Traktat "Mysterium" (NL 503-506). Weiblichkeit wird als "Sphinx" erlebt und jeder der Frauen ihr eigenes "Mysterium" zugeschrieben, das das männliche Subjekt nicht zu entschlüsseln vermag; doch "das große Mysterium der Überschrift würde darin liegen, daß die seelische Einheit dieser drei Gestalten im Raum meiner Seele, ihr Zusammenwohnen darin, auch im Physischen sich verwirklichte" (NL 504). Denn "Melitta hat eine Lella gefehlt, und Lella wiederum eine Minka, während Minka wohl den moralischen Ernst und die ethische Tiefe von Melitta gebrauchen könnte" (ibid). Die weiblichen Figuren werden dem in sich kompletten männlichen Subjekt und dessen "Genius" (NL 512) als eben keine vollständige Subjektidentität bzw nicht die Fähigkeit zur Reflexion dieses Faktums besitzend

[30] So gedenkt er keinesfalls die Ehe-Problematik als eine auch die Partnerin betreffende zu behandeln, sondern geht vielmehr daran, "Lella zu belehren, wie sie mich zu behandeln hätte" (NL 466), als die grundsätzliche "Langeweile" im Schopenhauerschen Sinne (Kühne-Bertram 32-34) ihn empfänglich für Minka macht.

gegenübergestellt. Implizit rechtfertigt dies die 'erotische Ansprechbarkeit' durch die Methode der Ontologisierung.

Während Hauptmann in *Wanda*, etwa zeitgleich entstanden, in kolportagehafter Weise von der Figur der amoralischen Artistin fabuliert, wird letztere hier in den Zusammenhang einer lebensphilosophischen Problematik gestellt - wie sich schon zuvor lebensphilosophischer Konservatismus als ein den Texten des Korpus gemeinsamer Grundzug erwiesen hat.

Während bisher immer eine explizite Verurteilung der amoralischen Artistin erfolgte, soll nun am Ende des Kapitels die einzige Figur des Textkorpus betrachtet werden, in dem eine positive Entwicklung einer solchen Figur stattfindet. In dem 1933 entstandenen Roman *Der Gefängnisarzt* tritt die junge Vera in der Umgebung des Spielbankbesitzers "Chiffon" auf. Die Hauptprotagonisten des Romans sind der Gefängnisarzt Konrad und sein Bruder Rudolf, der durch Chiffon und Vera in kriminelle Machenschaften verstrickt wird. Diese Situation des leichtlebigeren Bruders bringt den Gefängnisarzt Konrad zu einer Reflexion seiner Sicht der Familiengeschichte sowie auch einer veränderten Haltung gegenüber den von ihm betreuten Strafgefangenen und der gesellschaftlichen Situation Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg..

Auch Vera zeigt wie die bisher beschriebenen Artistinnen ein täuschend kindliches Aussehen. Sie wirkt optisch wie ein "Püppchen" (Ga 45), versteckt ihr "blasses, süßes Köpfchen zwischen den Federn ihrer Boa (Ga 60), besitzt auffallend kleine "Fingerchen" (Ga 63) und "Zähnchen" (Ga 273). Die "wie bei einem Kätzchen runde, weiche Stirn" (GA 270) und die Betonung ihres unschuldsvollen Reizes rücken auch sie in die Nähe einer *femme*

enfant. Doch gerade in dem "eigentümlichen Kontrast zwischen äußerer kindlicher Unschuld und zugleich lasterhafter, kurtisanenhafter Erfahrung" (Thomalla 72) entspricht sie den "zeittypischen Ausprägungen des Kindweibes" (ibid), wie es in Variationen um die Jahrhundertwende gestaltet wurde. Das "ewige Kind" Vera (Ga 48) hat jedoch auch eine Funktion in einem Kontext, der nicht mehr im Rückgriff auf die Jahrhunderwende zu bewältigen ist. Sie steht als Repräsentatin einer desorientierten Nachkriegsgeneration, auf die sich der Untertitel des Romans, "Die Vaterlosen", bezieht. Die "Kinder" werden zu Opfern des Spielbankbesitzers mit dem bezeichnenden nom de guerre "Chiffon", der sich die "dumme Welt der scheinheiligen Kinder"(Ga 337) zunutze zu machen weiß. Doch Kinder werden auch zu Tätern: Der Vater der Brüder D. wird nach dem Waffenstillstand 1918 von einem neunjährigen französischen Mädchens getötet:

> "Hat es gewußt, was es angestellt hat? Spiel oder Ernst? Gesund? - Ein Kind! Rein aus der Welt. Man faßt es nicht" (Ga 137).

Leitmotivisch taucht das Motiv der Kinder immer wieder auf, und so ist auch die Figur der Vera in multipler Weise mit den anderen Figuren verbunden. Das Motiv kennzeichnet die Beziehungen der Protagonisten untereinander, zur Gesellschaft und zum Leben. Letzteres gilt vor allem für Chiffon, der, zu Beginn der die Kinder Ausbeutende (Ga 12), sich zum Schluß von einem Hehler selber spöttisch "Kindchen" nennen lassen muß (Ga 326). Vor diesem mehrdimensionalen Hintergrund ist die Entwicklung der Beziehung zwischen Chiffon und Vera zu sehen. Vera benutzt die Sprache, um ihren Rückzug in eine kindliche Welt zu signalisieren und sich den an sie herangetragenen Ansprüchen zu entziehen:

> "'Wir werden jetzt auf andere Weise Geld verdienen,' sagt er. 'Wir? Ich auch? Ich kann doch nichts, ich bin so dumm wie ein Kind, ein Ind, ein Baby, ein Aby, ein Alg? Oder doch, eins kann ich, Lyzeumspanisch! Da kann ich Tunden geben, was glaubst du?'" (Ga 217).

Und Chiffon liebt sie als ein Kind:

> "Und solltest du kein so ernstes Gesicht machen. Das kleidet nur die Großen. Am schönsten bist du, wenn du Babysprache sprichst. Ich liebe dich dann wie mein Kind" (Ga 266).

Diese Liebe hat nun eine andere Qualität als die platonische Neigung zu einer *femme enfant*, wie sie Peter Altenbergs Lyrik besingt. Schon die Beziehung zu Vera als Schulmädchen ist von platonischer Sublimierung weit entfernt:

> "Plötzlich lebte eine Erinnerung in ihm auf an die blutjunge, mit langen Zöpfen einherschlenkernde Vera in ihrem schottisch karierten Lyzeumskleid, das sie damals immer getragen hatte. Wie knisterte es um ihre dünne, nicht ganz reife, elfenschlanke und vom ersten Tage an aufregende Figur, als sie es endlich fallen ließ und ihre Händchen ineinander verschränkt auf den Rücken legte, sich ihm entgegenbiegend mit allem, was sie hatte, die Kleine, das Kind" (Ga 215).

In aller Naivität erläutert Vera ihr Verhältnis zu Chiffon: "Ich liebe ihn ja nicht. Ich bin ihm nur hörig. Das kommt oft vor." (Ga 129) Diese Figurenrede scheint eine Umkehrung der bisher betrachteten Konstellationen anzudeuten, wird jedoch auf der Handlungsebene nicht bestätigt, da es Chiffon ist, der ihr verfallen bleibt.

Für diese Figur wird die Unfähigkeit zu emotionaler Bindung biographischen Erklärungsmustern zugänglich gemacht, was sie wiederum von den bisher diskutierten amoralischen Artistinnen unterscheidet. Ihre emotionale und moralische Desorientierung stellt sich als Konsequenz ihres familiären Hintergrundes dar. Veras Vater lebt seit dem Krieg als Gigolo (eine interessante Umkehrung, da bisher nur bereits 'gefallene' Mutterfiguren vorkamen) und der Mutter soll die junge Vera Stütze, ja Beraterin sein, ohne

diese Rolle ausfüllen zu können (Ga 48). Auch Vera zählt damit zu den 'Vaterlosen' wie Mutterlosen einer *lost generation* und sucht Vergessen im Verhältnis zu Chiffon und dem von ihm bezogenen Kokain. Ihr Verhalten wird als Spiel mit dem eigenen Leben deutlich, als sie ihren Suizidversuch entsprechend interpretiert und gleichmütig sinniert: " .... und dann rettet er dich. Vielleicht ja, vielleicht auch nein..." (Ga 322).

Vera wird den Männern, bei denen sie "ihr zweideutiges Herzlein spielen läßt" (Ga 64), ungewollt zum Verhängnis. Sie trägt sowohl zur Verhaftung Chiffons als auch derjenigen ihres Jugendfreundes Rudolf bei. Rudolf spricht während der Halluzinationen eines Drogenentzuges von ihr gar als dem "Bösen" (Ga 228).

Die Konturierung der Figur entspricht einem Weiblichkeitstypus, der als "jenseits der Anforderungen der Kulturarbeit, jenseits von gut und böse" (Wagner 129) gesehen wird, ohne daß sie dem damit z.B. bei Kraus verbundenen Ideal der sich erotisch auslebenden "großen Hetäre" (ibid) nahekäme. Wie die in den vorangegangenen Abschnitten diskutierten *amoralischen Artistinnen* bleibt Vera stets im Bereich des Banalen, und wird zudem gar in den Bereich des entwicklungspsychologisch (und damit rational) Erklärbaren zurückgeführt.

In Veras Erscheinung sind, wie gesagt, die Details mehrerer zeittypischer Präsentationsmodi von Weiblichkeit gemischt, ohne jedoch über die Weiblichkeitsentwürfe der Zeit hinauszugelangen. Mit der kindlichen Attitude verbindet sich bei Vera die Aufmachung und Ausstrahlung der Verführerin: Sie hat volles rotes Haar, setzt die Wirkung ihrer grünen Augen und "schwellenden Lippen ihres kirschrot geschminkten Mundes" gezielt ein und erscheint, aus männlicher Figurenperspektive beschrieben, von "ungebrochener Sinnlichkeit" (Ga 67, 19, 216). Gleichzeitig konstatiert der Erzähler, dessen Perspektive der Leser in diesem dem neusachlichen berichtenden Stil verpflichteten Text mehr zu trauen

geneigt ist, etwas "Unberührtes, ja Jungfräuliches" an ihr - was später wieder aus der Perspektive einer Figur bestätigt wird, als Chiffon den Blick auf Veras "reine, rosige, unberührte Brust" richtet (Ga 216, 271). In ihr verbindet sich bewußtloses Nicht-Wissen mit der für eine amoralische Artistin charakteristischen narzißtischen Komponente, die ihr die Möglichkeit der Reflexion nimmt. Wie Wedekinds Lulu wird sie daher in dem Moment Verhängnis, in dem sie auf die Gesellschaft trifft. Wie bei Lulu schlägt auch in Weiß' Roman die "zwanghafte Art der Aneignung einer Frau auf den Aneignenden selbst zurück" (Fritz 460). Die Akzentuierung ist freilich eine andere, da die Beziehung zwischen Chiffon und Vera eine Entwicklung durchmacht. Veras Entwicklung insbesondere führt sie im Laufe der Handlung über das Stereotyp lasterhafter Kindlichkeit hinaus, was sich früh im Text vorbereitet und damit Veras Aktionen bereits mit ihrer zuvor überlieferten Geschichte kontrastiert, womit das Potential für eine weiterreichende Veränderung der Figur aufgezeigt wird. So hilf- und ratlos Vera die erste Verhaftung Rudolfs behindert, so erstaunlich kompetent leistet sie einem dabei angeschossenen Poliziste Erste Hilfe, ohne sich von den abstoßenden Umständen beirren zu lassen:

> " Zum Glück sah sie durch ihre Tränen plötzlich den Gurt des getöteten Polizisten vor sich, sie riß ihn unter ihm hervor, atmete tief auf und führte zitternd den warmen, noch nassen Riemen oberhalb der Wunde im Oberschenkel seines Kameraden zusammen. (...) Ihre Tränen störten sie. Sie schüttelte den Kopf, so daß die Tropfen fortstoben" (Ga 31).

Im Laufe der Handlung zeichnet sich eine signifikante Veränderung in Veras Äußerungen in direkter Rede ab, die ihre Entwicklung sprachlich reflektiert: Die Verwendung hypotaktischer Satzkonstruktionen nimmt zu, sprachliche Spielereien im "Lyzeumspanisch" werden selten und der assoziative Stil der sprachlichen Äußerung weicht

der Konstruktion logischer Fragen nach Ursachen und Zusammenhängen im Geschehen. Sie formuliert diese Entwicklung explizit als ihr Ziel:

> "Nein, nein, kein Kind mehr. Das muß jetzt alles vorbei sein. Kein Baby mehr, keine Lyzeumsprache quasseln. Ich muß jetzt erwachsen sein, [...] ich hätte überhaupt nicht so schrecklich lange Kind bleiben sollen, aber du wolltest es ja - und dadurch wurde es unser aller Unglück" (Ga 320).

Allerdings gelangt sie nicht zu dem Punkt, die beanspruchte Verantwortlichkeit auch durchzuhalten. In Prag fordert sie, daß Chiffon, um sich zu retten, allein weiterreise - doch versichtert sie ihn so ausführlich ihrer Liebe, daß sie ihn nicht rechtzeitig losläßt und damit seine Verhaftung ermöglicht.

Interessant ist, daß Veras Forderung "Sag nicht immer Kind zu mir. Ich höre es nicht gern" (Ga 267) ihre Position in der Figurenkonstellation verändert, da diese Formulierung sie ihrer Gegenspielerin Flossie, der energischen, lebenspraktischen Ehefrau des Gefängnisarztes Konrad, annähert. Flossie verwahrt sich vehement gegen dieselbe Anrede:

> "Jetzt schon zum zweitenmal liebes Kind! Warum? Was habe ich dir getan? Solche heuchlerischen Waschlappenzärteleien will ich nimmer von meinem Manne hören" (Ga 197).

Ohne daß es zu einer direkten Annäherung der Figuren in der *histoire* kommt, bewirkt diese sprachliche Parallele, daß die *amoralische Artistin* sich der verantwortlichen Fürsorgeethik anzunähern vermag. Implizit entsteht so in diesem Text über den Begriff "Kind" eine überraschende Annäherung der beiden Pole einer dualistischen Mutter/Dirne-Konstellation im Text.

IX. Schlußbemerkung

Es sind in dieser Arbeit Kategorien für die Präsentationsmodi von Weiblichkeit aufgestellt worden, die sich an Otto Weiningers dualistischer Konstruktion orientierten. In der Einleitung dieser Arbeit wurde umrissen, wie Weininger zunächst Fliess' Theorie menschlicher Bisexualität[1] übernimmt, um dann doch seine Diskussion sexueller Übergangsformen in der abstrakten Definition der Prinzipien M(ann) und W(eib) enden zu lassen. Besonders relevant für unsere Diskussion war das Kapitel X (GCh 280-313) mit dem Titel "Mutterschaft und Prostitution". Auf diesen Seiten wird am schärfsten formuliert, wie der Autor die zeittypische Dichotomie zwischen *Madonna* und *Hure* (Hilmes 58, 62) abwandelt zu einer Theorie, in der spirituelle Weiblichkeit eine contradictio in adjecto darstellt. Seine dualistische Konstruktion von Weiblichkeit setzt statt dessen die Pole *Mutter* und *Dirne*. Beide werden ausschließlich als Gattungswesen betrachtet und können nicht mehr wie Heilige und Hure moralisch gegeneinander abgesetzt und ausgespielt werden. Für beide ist der Mann nicht Zweck, sondern Mittel zur Erreichung vom Typus bestimmter triebhafter Ziele, und beiden ist ein Defizit hinsichtlich Subjektidentität schaffenden Bewußtseins zuzuschreiben. Weininger läßt seine Thesen zum solipsistischen Kulminationspunkt kommen, wenn er W den Besitz einer "Ich"-Identität grundsätzlich abspricht (GCh 230) und schließlich den Koitus als dem "eigentlichen" Zweck der Menschheit entgegengesetzt bezeichnet (GCh 457, 459).

---

[1] Wilhelm Fliess, *Beziehungen zwischen der Nase und weiblichen Geschlechtsorganen in ihrer biologischen Bedeutung* (1887). Weininger weist in seinem Text nicht auf Fliess als Quelle hin, was diesen zur Annahme brachte, Freud sei für die unautorisierte Weitergabe Fliesschen Gedankengutes verantwortlich. Zu dieser 'Plagiatsaffaire' s. Schneider 198, Anm. 149 sowie ausführlicher Rodlauer 46.

In den vorangegangenen Kapiteln konnte nachgewiesen werden, wie das Verfahren, das Biologisch-Vitale auf Weiblichkeit zu projizieren oder "in Allegorien der eigenen Schöpferkraft" (Schneider 159) zu überführen, in einer Weiningers Kategorisierung entsprechenden Form auch im literarischen Text stattfindet und wie wir in der Fremdheit von Weiningers Prinzipien M und W innere Konflikte der modernen Gesellschaft in repräsentativer Weise formuliert finden. Dabei ging es weniger um eine genaue 'Abbildung' von Weiningers Thesen als vielmehr um die Diversität von Bildbereichen, denen die gleiche dualistische Konzeption von Weiblichkeit zwischen *Mutter* und *Dirne*, nicht mehr zwischen *Madonna* und *Hure*, zugrunde liegt. Zu diesem Zwecke wurden in dieser Arbeit für die Kategorien der *Mutter* und der *Dirne* Einzelkategorien entwickelt und eine dem heuristischen Verfahren folgende Untersuchung der im jeweiligen Text zur Anwendung gekommenen Variationen vorgenommen. Für Weiningers Thesen wurde dabei, wie in der Einleitung dieser Arbeit näher ausgeführt, nicht Singularität, sondern Repräsentativität nachgewiesen. Es ging in den vorangegangenen Kapiteln demzufolge nicht um die Rezeption seines Werkes per se, sondern um die Betrachtung der von ihm nur in extremis formulierten zeittypischen Kategorien, - die keineswegs quer zum zeitgenössischen sozialwissenschaftlichen wie medizinischen Diskurs lagen - in Variationen der literarischen Inszenierung.

Die Abstraktion und gleichzeitige Substantialisierung von Weiblichkeit hat dabei in Weiningers Text wie in der literarischen Inszenierung die Funktion der Abgrenzung gegen moderne Realität. Der Grund ist in einer bei Weininger am radikalsten formulierten negativen Teleologie zu sehen. Man kann bei seinem Text von einer "prästabilierten

Disharmonie" (Wagner 202) sprechen, deren Aufrechterhaltung das von Weininger als ethisch aufgefaßte Ziel darstellt. Sie garantiert eine endgültige Kategorisierung und damit Erfaßbarkeit der als krisenhaft erlebten modernen Lebenswelt.[2] Ein wichtiger Grundzug, der die in dieser Arbeit diskutierten Texte verbindet, ist eine daraus resultierende anti-rationalistische Grundhaltung, vor deren Hintergrund die in den Texten erfolgte Inszenierung von Weiblichkeit und Männlichkeit zu sehen ist. Die polare Geschlechterkonzeption ist in diesem Zusammenhang als grundsätzliche Dichotomie zu deuten, "um die herum andere zentrale Dichotomien in der Wahrnehmung moderner Gesellschaften organisiert"[3] sind. Die Untersuchung der Texte des in dieser Arbeit diskutierten Korpus zeigte daher moderne Subjektivität als keineswegs geschlechtsneutral. Die in dieser Arbeit eingenommene Kontinuitätsperspektive betont die grundsätzliche Krisenhaftigkeit der industriegesellschaftlichen Modernisierung und Rationalisierung (hier über ein industriesoziologisches Vorverständnis hinausgehend zu interpretieren). Vor diesem Hintergrund wurde die Konstruktion von Weiblichkeit als "organizing metaphor in the construction of historical time" (Felski 1995, 9) untersucht. Das Ziel war dabei, die in der Forschung bereits behandelten Konstruktionsmodi nicht einem übergeordneten Grundprinzip zuzuordnen, sondern gerade die Multivalenz und Mobilität der ausgewählten Kategorien von Weiblichkeit (der *Mutter* und der *Dirne*) präziser zu untersuchen.

Dies bringt uns zur Frage der Konsistenz in der Gestaltung weiblicher Figuren, die den in dieser Arbeit entwickelten Kategorien zuzuordnen sind. Für Weiningers Kategorie

---

[2] Der Begriff impliziert bereits die kulturhistorische Herangehensweise, die das Wechselspiel von individuellen und gesellschaftlichen Strukturen beschreibt und die innere Logik von Diskursen berücksichtigt.

[3] Eve Rosenhaft, "Aufklärung und Geschlecht: Bürgerlichkeit, Weiblichkeit, Subjektivität," Reese et al. 25.

der *Dirne* wurden im Rahmen dieser Arbeit zwei Subkategorien entwickelt, um zum einen mit der Kategorie der *erotischen Mutter* zu überprüfen, ob Weiningers These der Vereinigung der beiden Pole in einer Figur ihre literarische Entsprechung fand. Zum anderen wurde die Kategorie der *amoralischen Artistin* als literarische Entsprechung zu Weiningers *Dirne* gewählt. Für letztere waren bemerkenswerte Übereinstimmungen in den Präsentationsmodi des Textkorpus festzustellen. Physische Erscheinung, charakterliche Eigenschaften, gesellschaftliche Position und Funktion innerhalb der Figurenkonstellation blieben relativ konstant. Insbesondere anhand der Betrachtung der *amoralischen Artistinnen* im letzten Kapitel konnte gezeigt werden, wie 'Weiblichkeit' als Leerstelle fungiert. Denn anti-rantionalistisches Denken setzt in der Figur der verführerischen, kalkuliert operierenden *amoralischen Artistin* nicht mehr nur Weiblichkeit als "exemplifying the losses which underpin the ambiguous, but ultimately exhilarating and seductive logic of the modern" (Felski 1995, 2) oder als bedrohliche, doch immer noch dem Prinzip Materie zugehörige Repräsentation der "tödlichen Gefahren eines instrumentellen Eros" (Hilmes 67). Figuren in dieser Kategorie haben vielmehr nicht nur das verführerische, un-reflektierte Nicht-Subjekt als Gattungswesen, sondern gleich noch die Zweckrationalität der modernen Gesellschaft mit zu repräsentieren, wie das letzte Kapitel dieser Arbeit gezeigt hat.

Die Kategorie der *Mutter* erwies sich als weit komplexer. Die *Dirne* funktioniert auf der Skala zwischen 'internem Anderen' und 'externem Anderen' zwar noch im Rahmen derselben gesellschaftlichen Ordnungsbedingungen wie ihr männlicher Gegenspieler, doch befindet sie sich bereits an der Peripherie dieser Gesellschaft. Die Mutter hingegen gehört in den internen Bereich und ist für das männliche Subjekt (das schreibende sowohl als auch das

im Text agierende) noch problematischer zu klassifizieren, da sie direkt mit der Identitätsausbildung des männlichen Subjekts verbunden ist, wie besonders die Untersuchung Ernst Weiß' späterer Romane exemplarisch veranschaulichte. Es erwies sich daher als sinnvoll, mit den in dieser Arbeit eingeführten Subkategorien der *absoluten, mythischen* und *unzulänglichen Mutter* zu arbeiten, um die so oft diskutierte Kategorie der *Mutter* präziser in ihren multiplen Erscheinungsformen analysieren zu können. Die in der Einleitung aufgestellten drei Subkategorien konnten in der Folge auch in den literarischen Texten nachgewiesen werden. Obgleich die Variationsbreite der Gestaltung in diesem Fall sehr viel größer ausfiel als im Fall der *Dirne*, konnte dennoch auch hier eine Konsistenz der grundsätzlichen Charakteristika der jeweiligen Subkategorie *absolute, mythische* und *unzulängliche Mutter* herausgearbeitet werden, wie im zweiten Kapitel gezeigt.

Diese Ergebnisse sind nun noch einmal zusammenfassend unter dem Gesichtspunkt der in der Forschung oft problematisierten Beziehung von (der Konstruktion von) Weiblichkeit und Modernität zu diskutieren. Der Textkorpus dieser Arbeit wurde aus Texten zusammengestellt, in deren Entstehungszeit Modernität mehr und mehr als krisenhaft erlebt wurde: "Da Krise und Modernisierung zusammengingen, wurde die Erfahrung der Moderne kritisch" (Peukert 89).

Vor diesem Hintergrund einer "verstörten Modernisierung" (Peukert 16) ist den in dieser Arbeit entwickelten Kategorien die Funktion als Symptom wie Gegenmodell für die Entwicklung zeitgenössischer ideengeschichtlicher Prozesse zuzuschreiben. Sie sind als Fluchtbilder zu interpretieren, deren Umrisse auf entscheidende Spannungsfelder der

Modernisierung verweisen und dazu beitragen, Aspekte des *sexual discourse* in den ideen- und mentalitätsgeschichtlichen Kontext zu stellen. Es wurde dabei in den vorangegangenen Ausführungen weniger die "Erklärungskraft hochkomplexer Theorieangebote" (Peukert 87) in Anspruch genommen als vielmehr mit einem deskriptiven Ansatz gearbeitet. Unter Annahme eines vielschichtigen Modernisierungsprozesses, dessen Einzelprozesse nicht parallel ablaufen und in dem die kulturkritische Ablehnung eben dieser Modernität eine wichtige Rolle spielt, untersuchte die vorliegende Arbeit Kategorien von Weiblichkeit, die im Spannungsfeld von erotisierter Moderne und kulturkritischer "Suche nach der verlorenen Irrationalität" (Kurzke) stehen. Weiningers dualistische Konstruktion von Weiblichkeit

> "serves not only as a reference point against which to estimate public knowledge of science vis-à-vis the vanguard of research, but also as a norm for the discourse criteria that could cause the success or failure in the reception of a work in the prevailing scientific paradigm" (Arens 139).

Die prinzipielle Neuorientierung gegen Ende des 19. Jahrhunderts zur Einbeziehung "naturwissenschaftlicher Denkweisen in den ästhetischen Diskurs"[4] und die Einbeziehung von Diskurselementen in den Roman fand sich innerhalb des Textkorpus besonders in den Romanen von Ernst Weiß und Jakob Wassermann reflektiert, deren Protagonisten sich als Ärzte um eine Relativierung des positivistischen Wissenschaftsbegriffs bemühen. In diesem Kontext gewinnt das Weiblichkeitskonzept wiederum an Brisanz, da es nicht mehr als eindeutiges Gegenmodell funktionieren kann: Weiblichkeit "is no longer placed in simple opposition to the rationalizing logic of the modern, women were now also seen to be constructed through it" (Felski 1995, 20).

---

[4] Helga Winter, Naturwissenschaft und Ästhetik: Untersuchungen zum Frühwerk Heinrich Manns. Epistemata: Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, 113 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994) 18.

Die Kategorie der *Dirne* und insbesondere der *amoralischen Artistin* erlaubte eine Interpretation als Produkt der Urbanisierung, deren neue erotische und ästhetische Möglichkeiten die Figur der 'herkunftslosen' Artistin als "self-creating sex object" (Felski 1995, 75) für sich zu nutzen weiß. Diese "representation of representation" (ibid.) wird zur 'modernen' Konzeption von Weiblichkeit, die jedoch den Denktraditionen der Jahrhundertwende verpflichtet bleibt, indem sie es nie zur intakten Subjektidentität bringt, sondern in sich widersprüchliche Attribute wie kalkuliertes Einsetzen ihrer erotischen Reize und profunde Irrationalität und emotionale Irritierbarkeit zu vereinen hat, wie die Betrachtung von Wassermanns und Hauptmanns Artistinnen am deutlichsten zeigte. Mutterschaft kann die moralische Defizienz der *Dirne* in bedingtem Maße "neutralisieren"[5], wie der erste Teil des dritten Kapitels dieser Arbeit zeigte. Interessanterweise repräsentiert die literarische Inszenierung der *Dirne* exzessives erotisches Begehren, ohne selbst von ihm bestimmt zu sein, während die *Mutter-Dirne* in signifikant höherem Maße triebbestimmt ist. Letzteres wäre also im Zusammenhang mit naturhaftem, prä-modernem Sein zu sehen und gleichsam exkulpierend zu werten , während die hier entwickelte Kategorie der *amoralischen Artistin* den Aspekt artifizieller Rationalität repräsentiert, der nicht mehr entschuldbar ist. Während diese Kategorie sonst in allen Details mit Weiningers Definition der *Dirne* übereinstimmt, führt die Erfahrung der fortschreitenden Modernisierung und Rationalisierung in den der Publikation von Weiningers *Geschlecht und Charakter* folgenden Jahrzehnten zu literarischen Inszenierungen dieses Typus von "artificial and commodified forms of contemporary female sexuality" (Felski 1995, 19). Man könnte sie

---

[5] Barbara Hales, ""Woman as Sexual Criminal: Weimar Constructions of The Criminal Femme Fatale," Women in German Yearbook 12 (1996), 101-122: 103.

als Figuren bestimmen, die die erbarmungslose Logik des Rationionalisierungsprozesses nicht nur verinnerlicht haben, sondern repräsentieren, ja bestimmen[6] - auch wenn sie einem der modernen Lebenswelt zunächst als Exotikum gegenübergestellten Bereich (Variété, Zirkus) zugeordnet werden. Die *Dirne* und die *amoralische Artistin* sind Figuren, die sich nicht mehr in einer von der Existenz des professionellen maskulinen Subjekts getrennten häuslichen Sphäre befinden, sondern deren Wesen gerade durch die Maskerade, die Illusion, das öffentliche Spektakel bestimmt ist und die mit der Entwicklung der modernen Metropole untrennbar verbunden sind.[7]

Die Figur der Mutter hingegen ist im Zusammenhang des Modells getrennter Sphären zu interpretieren, wobei die in dieser Arbeit verwendeten Kategorien unterschiedliche Positionen einnehmen. Sie reflektieren jedoch grundsätzlich den voranschreitenden Modernisierungsprozeß in sehr viel geringerem Maße und sind vielmehr als Ausdruck einer Denktradition zu sehen, die Weiblichkeit (in reduktionistischer oder ergänzungstheoretischer Weise) außerhalb des historischen Prozesses ansiedelte. Auch diese Kategorie gehört jedoch in den Zusammenhang der Reaktion auf den Modernisierungsprozeß, nämlich in die anti-moderne Kulturkritik, die sich gegen die moderne technisierte Lebenswelt richtet.

Mit der Entwicklung der in dieser Arbeit verwendeten Sub-Kategorien wurde eine genaue Untersuchung von spezifischen literarischen Präsentations- und Projektionsmodi von Weiblichkeit möglich, deren Konsistenz über den gesamten Zeitraum der Untersuchungsperiode nachgewiesen werden konnte. Zugleich wurde es möglich, diese

---

[6] So sieht Stefan George die Frau "als treueste Vorkämpferin des Rationalismus und des Fortschritts" (Breuer 199).

[7] Hanne Bergius, "Berlin als Hure Babylon," Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhhundert, Hgg. Jochen Beberg, Tilman Fichter, und Eckhart Gillen (München: Beck, 1986) 102-19.

Kategorien im diskurshistorischen Kontext ihrer Zeit zu lokalisieren und die kulturgeschichtliche Bedeutung einer Untersuchung der literarischen Inszenierung dieser Projektionsmodi deutlich zu machen. Roger Willemsen zeichnet den Prozeß der Textproduktion in diesem Zusammenhang mit einer Bemerkung, die auch auf die in dieser Arbeit näher untersuchten Texte anwendbar erscheint: "[begriffliche]Akuratesse verflüchtigt sich in einem Rausch der Analyse, die empirischen Zeugnisse lösen sich in einem nur noch ästhetisch formulierbaren Geltungsanspruch auf" (Willemsen 228).

Bibliographie der Primärtexte

Baum, Vicki. Stud. chem. Helene Willfüer. Amsterdam/Stockholm: Allert de Lange, Bermnn-Fischer und Querido, 1939. Sigle: HW.

Hauptmann, Gerhart. Buch der Leidenschaft/Neue Leidenschaft. Mit einem Nachwort von Ulrich Lauterbach. München: Ullstein, 1993. Siglen: BdL; NL.

Hauptmann, Gerhart. "Wanda." Insel der Großen Mutter. Das erzählerische Werk 5. Hg. Ulrich Lauterbach. München:Ullstein 1981. 234-408. Sigle: W.

Hauptmann, Gerhart. Die Insel der Großen Mutter. Das erzählerische Werk 5. Hg. Ulrich Lauterbach. München: Ullstein, 1981. Sigle: I.

Hesse, Hermann. Demian. Berlin: Fischer, 1920. Sigle:D.

Keyserling, Eduard von. Fürstinnen. Frankfurt (Main): Fischer, 1982. Sigle: F.

Keyserling, Eduard von. Bunte Herzen. Am Südhang. Harmonie. Frankfurt (Main): Fischer, 1983. Siglen: BH;AS;H.

Keyserling, Eduard von. Abendliche Häuser. Frankfurt: Fischer, 1982. Sigle: AH.

Keyserling, Eduard von. Wellen. Frankfurt (Main): Fischer, 1982. Sigle: W.

Keyserling, Eduard von. Feiertagskinder: Ein Roman und sechs Erzählungen. Frankfurt (Main): Fischer, 1982. Sigle: FK.

Keyserling, Eduard von. Beate und Mareile: Eine Schloßgeschichte. Frankfurt (Main): Fischer, 1983. Sigle: FM.

Kolmar, Gertrud. Eine jüdische Mutter. München: Kösel, 1978. Sigle: JM.

Mann, Klaus. Kindernovelle. Hamburg: Enoch, 1926. Sigle:KN.

Rilke, Rainer Maria. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt (Main): Insel, 1927. Sigle: M.

Sanzara, Rahel. Das verlorene Kind. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1987. Sigle: VK.

Schnitzler, Arthur. Der Weg ins Freie. Frankfurt (Main): Fischer, 1981. Sigle: WiF.

Wassermann, Jakob. Der Fall Maurizius. Berlin: Fischer, 1928. Sigle: FM.

Wassermann, Jakob. Joseph Kerkhovens dritte Existenz. Amsterdam: Querido, 1934. Sigle: JK.

Wassermann, Jakob. Etzel Andergast. Berlin: Fischer, 1931. Sigle: EA.

Wassermann, Jakob. Laudin und die Seinen. Berlin:Fischer, 1925. Sigle: L.

Weininger, Otto. Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung. München: Matthes & Seitz, 1980. Sigle: GCh.

Weiß, Ernst. Gesammelte Werke in 16 Bänden. Hgg.. Peter Engel und Volker Michels. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982.

Bd.1: Die Galeere . Sigle: Ga.

Bd.2: Franziska. Sigle: Fa.

Bd.3: Mensch gegen Mensch. Sigle: MgM.

Bd.4: Tiere in Ketten. Sigle: TiK.

Bd.5: Nahar. Sigle: N.

Bd.6: Die Feuerprobe. Sigle:Fp.

Bd.7: Der Fall Vubrankovics. Bericht. Sigle: FV.

Bd.8: Männer in der Nacht. Sigle: MN.

Bd.9: Der Aristokrat. Sigle: A.

Bd.10: Georg Letham, Arzt und Mörder. Sigle: GL.

Bd.12: Der arme Verschwender. Sigle: Vs.

Bd.13: Der Verführer. Sigle: Vf.

Bd.14: Der Augenzeuge. Sigle: Az.

Bd.15: Die Erzählungen. Sigle: Erz.

Bd.16: Die Kunst des Erzählens: Essays, Aufsätze, Schriften zur Literatur. Sigle: KdE.

Die Texte von Gerhart Hauptmann sind eine ungekürzte Ausgabe der im Berliner Propyläenverlag erschienenen Centenar-Ausgabe: Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke in elf Bänden. Hg. Egon Hass, fortgeführt von Martin Machatzke und Wolfgang Bungies (Franfurt (Main): Ullstein :Propyläen Verlag, 1962 und 1974).

Der Text von Arthur Schnitzler ist im Rahmen der im Fischer Taschenbuch erschienen Werkausgabe erschienen (Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Das erzählerische Werk 4, Frankfurt (Main): Fischer, 1978).

Bibliographie der Sekundärliteratur

Adorno, Theodor. Minima Moralia. bibliothek suhrkamp 236. Frankfurt (Main).: Suhrkamp, 1976.

Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen 1985. Hgg. Walter Röll and Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer, 1986.

Albanis, Elisabeth. "Jakob Wassermann's Memorial to Walther Rathenau in "Etzel Andergast"." German Life and Letters 1(1997): 18-34.

Anderson, Amanda. Tainted Souls, Painted Faces: Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture. Ihaca: Cornell University Press, 1993.

Anz, Thomas, und Michael Stark, Hgg. Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart: Metzler, 1994.

Anz, Thomas. Literatur der Existenz: Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart: Metzler, 1977.

Arens, Katherine. "Characterology: Weininger and Austrian Popular Science." Harrowitz and Hyams 121-140.

Arnold, Heinz Ludwig. "Opfer der Emigration." Weltwoche 10. Nov. 1982, 27.

Arnold, Heinz Ludwig. Ernst Weiß. text und kritik 76. München: Verlag text und kritik, 1982.

Bachelard, Gaston. Psychologie des Feuers. Stuttgart: Schwab, 1956.

Bachofen, Johann Jakob. Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. 1861. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1975.

Badinter, Elisabeth. L'amour en plus: Histoire de l'amour maternel. Paris: Flammarion, 1980.

Balk, Claudia. Theatergöttinnen: Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler, Sarah Bernhardt und Eleonora Duse. Frankfurt (Main): Stroemfeld, 1994.

Bally, Gustav. "Das Inzestmotiv." Psyche 1 (1947/48): 206-22.

Bauer, Roger, und Heftrich, Eckhard, Hgg. Fin de Siecle. Studien zur Literatur und Philosophie des 19. Jahrhunderts 35. Frankfurt (Main): Klostermann, 1977.

Baumann, Zygmunt. Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit. trans. Martin Suhr. Frankfurt (Main): Fischer, 1995.

Bauschinger, Sigrid, und Reh, Albert, Hgg. Hermann Hesse: Politische und wirkungsgeschichtliche Aspekte. 14. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur. Bern: Francke, 1986.

Beck, Miroslav, und Vesely, Jiri, Hgg. Exil und Asyl: Antifaschistische deutsche Literatur in der Tschechoslowakai 1933-38. Berlin: Verlag Volk und Wissen, 1981.

Beer-Hofmann, Richard. "Der Tod Georgs." Gesammelte Werke. Frankfurt (Main): Fischer, 1963. 523-624.

Beicken, Peter U. Franz Kafka: Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt (Main): Athenäum, 1974.

Bell, Shannon. Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Berger, Renate , und Stephan, Inge. Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln/Wien: Böhlau, 1987.

Bergius, Hanne. "Berlin als Hure Babylon." Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. Hg.. Jochen Boberg, et.al. München: Beck, 1986. 102-19.

Berglar, Peter. Walther Rathenau: Ein Leben zwischen Philosophie und Politik. Graz: Styria, 1987.

Bergman-Carton, Janis. "Negotiating the Categories: Sarah Bernhardt and the Possibilities of Jewishness." Art Journal 55.2 (1996): 55-64.

Bernheimer, Charles. Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Beutner, Barbara. Die Bildsprache Franz Kafkas. München: Fink, 1973.

Bloch, Ivan. Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur. Berlin: Harrwitz, 1909.

Bloch, Ernst. Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1960.

Böhme, Jakob. Sämtliche Schriften. 1730. Repr. Stuttgart: Frommann, 1942.

Bohnen, Klaus et.al. Hg. Fin de Siecle: Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext. Vorträge des Kopenhagener Kolloquiums Mai 1984. Text und Kontext 20. Kopenhagen/München: Fink, 1984.

Botstein, Leo. "Egon Schiele and Arnold Schönberg: The Cultural Politics of Aesthetic Innovation in Vienna, 1850-1918." Egon Schiele: Art, Sexuality and Viennese Modernism. Hg. Patrick Werkner. Palo Alto: The Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1994. 101-118.

Böttger, Claudia. "Androgynität und Kreativität bei Lou Andreas-Salomé." Rilke-Gesellschaft, Hg.. Lou Andreas-Salomé. Karlsruhe: v.Loeper, 1986. 23-35.

Bovenschen, Silvia. Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. edition suhrkamp 921. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1979.

Brandt, Marion. " 'Opfere ich mich auf schäumender Altars Stufe': Über das Bild des Opfers im Werk von Gertrud Kolmar." Stephan et.al. 173-85.

Braun, Christina v. "Die Erotik des Kunstkörpers." Roebling 1-19.

Braun, Christina von. Die schamlose Schönheit des Vergangenen: Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte. Frankfurt (Main): verlag neue kritik, 1989.

Brenner, Charles. Grundzüge der Psychoanalyse. Frankfurt (Main): Fischer, 1976.

Breuer, Stefan. Ästhetischer Fundamentalismus: Stefan George und der deutsche Antimodernismus (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995) 188f.

Broch, Hermann. Essays. Ed. Hannah Arendt. Zürich: Rhein Verlag, 1955.

Bronsen, David. Joseph Roth. Köln: Kiepenheuer, 1974.

Brude-Firnau, Gisela. "Wissenschaft von der Frau? Zum Einfluß von Otto Weinigers "Geschlecht und Charakter" auf den deutschen Roman." Die Frau als Heldin und Autorin: Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. 10. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur. Ed. Wolfgang Paulsen. Bern: Francke, 1979. 136-49.

Burgard, Peter, ed. Nietzsche and the Feminine. Charlottesville: University of Virginia Press, 1994.

Bymes, Robert. "Bloom's Sexual Tropes: Stigmata of the 'Degenerate' Jew." James Joyce Quarterly 27 (Winter 1990): 303-23.

Calasso, Roberto. "Der Philosoph und die <Kokotte>." Geschlecht und Charakter. Von Otto Weininger. München: Matthes & Seitz, 1980. 662-67.

Calinescu, Matei. Faces of Modernity: Avant-Garde, Décadence, Kitsch. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Carmely, Klara Pomeranz. Das Identitätsproblem jüdischer Autoren im deutschen Sprachraum. Königstein/Ts: Athenäum, 1981.

Carstens, Belinda Horton. Prostitution in the Works of Ödön von Horváth. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1982.

Charlesworth Gelpi, Barbara. Shelley's Goddess: Maternity, Language, Subjectivity. New York: Oxford University Press, 1992.

Chasseguet-Smirgel, Janine, ed. Psychoanalyse der weiblichen Sexualität. Frankfurt (Main).: Suhrkamp, 1979.

Chytil, Jan. "Zum Werk von Ernst Weiß." Weltfreunde: Konferenz über die Prager deutsche Literatur. Ed. Eduard Goldstücker. Darmstadt: Luchterhand, 1967. 27f.**check**

Cocalis, Susan L., and Goodman, Kay, hgg. Beyond the Eternal Feminine: Critical Essays on Women and German Literature. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 98. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1982.

Cohn, Dorrit. Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton Universityy Press, 1978.

Conze, Werner,ed. Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit: Neue Forschungen. Stuttgart: Klett, 1976.

Dangel, Elsbeth. "Vergeblichkeit und Zweideutigkeit: "Therese. Chronik eines Frauenlebens'." Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Ed. Harmut Scheible. München: Fink, 1981.

Dangel, Elsbeth. Wiederholung als Schicksal: Arthur Schnitzlers Roman "Therese. Chronik eines Frauenlebens"." München:Fink, 1985.

David, Christian. "Zu einer männlichen Mythologie über die Weiblichkeit." Psychoanalyse der weiblichen Sexualität. Ed. Janine Chasseguet-Smirgel. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1979. 68-96.

Delfmann, Thomas. "Mythos der Negativität." Weiß-Blätter 8 (Januar 1988). Hg. Peter Engel and Sven Spieker. 29-33.

Delfmann, Thomas. Ernst Weiß: Existentialistisches Heldentum und Mythos des Unabwendbaren. Münsterische Beiträge zur deutschen und nordischen Philologie 7. Münster: Kleinheinrich, 1989.

Dierick, Augustinus P. "Parallels, Contrasts and Polarities as Narrative Strategies in Keyserling's Novels." Paper delivered at the University of London (UK), 2 December, 1993.

Diersch, Manfred. Empiriokritizismus und Impressionismus. Berlin: Aufbau, 1973.

Dubost, Jean Pierre. Eros und Vernunft: Literatur der Libertinage. Frankfurt (Main): Athanäum, 1988.

Eakin, Paul J. Touching the World: Reference in Autobiography. Princeton (N.Y.): Princeton University Press, 1992.

Ecker, Gisela. " 'Die glückselige Einheitlichkeit des Weibes' und 'Woman is Perfect' - Lou Andreas-Salomé und H.D. in der Schule bei Freud." Konferenz der Modern Languages Association New York, 1987.

Eitner, Lorenz. Introduction. Egon Schiele: Art, Sexuality and Viennese Modernism. Ed.Patrick Werkner. Palo Alto: The Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1994. 1-4.

Elfe, Wolfgang Dieter. Stiltendenzen im Werk von Ernst Weiß unter besonderer Berücksichtigung seines expressionistischen Stils. Europäische Hochschulschriften Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 48. Frankfurt (Main): Lang, 1971.

Elias, Norbert. Der Prozeß der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenenealologische Untersuchungen. 2 Vols. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1980.

Elliott, James, et.al., Hg. Stereotyp und Vorurteil in der Literatur: Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 9. Göttingen: Vandenhoeck, 1978.

Elsen, Albert. "Drawing and a New Sexual Intimacy: Rodin and Schiele." Egon Schiele: Art, Sexuality and Viennese Modernism. Ed. Patrick Werkner. Palo Alto: The Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1994. 5-30.

Engel, Peter. "Existenzkampf in der 'Massenherberge'. Die Berliner Jahre des Schriftstellers Ernst Weiß." Neue Zürcher Zeitung 3 Februar 1989: 41.

Engel, Peter. "Dem Vergessen entrissen." Schreibheft 18 (1982): 15-18.

Engel, Peter, und Müller, Hans-Harald, hgg. Ernst Weiß - Seelenanalytiker und Erzähler von europäischem Rang: Beiträge zum Ersten Internationalen Ernst-Weiß-Symposium aus Anlaß des 50. Todestages, Hamburg 1990. Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A. Kongreßberichte 31. Frankfurt(Main): Lang, 1992.

Engel, Peter, und Müller, Hans-Harald. "'...ein guter Freund und Kamerad täte mir oft hier sehr wohl...': Ernst Weiß' Briefe an Leo Perutz." Modern Austrian Literature Vol. 21, H.1 (1988): 27-59.

Engel, Peter, ed. Ernst Weiß. suhrkamp materialien . Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982.

Engel, Peter. "Ernst Weiß: Eine Skizze von Leben und Werk." Ernst Weiß. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: Verlag text und kritik, 1982. 13-19.

Erhart, Walter. "Gender Studies." Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. Klaus Weimar. Berlin: de Gruyter, 1997. 691-694.

Erikson, Erik. Identität und Lebenszyklus. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1966.

Esselborn-Krumbiegel, Helga. Der <Held> im Roman: Formen des deutschen Entwicklungsromans im frühen 20. Jahrhundert. Impulse der Forschung 39. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

Euringer, Richard. "Außenseiter der Gesellschaft." Die schöne Literatur 28,6 (1927): 249-52. 69-86.

Falk, Walter. "Impressionismus und Expressionismus." Expressionismus als Literatur. Hg. Wolfgang Rothe. Bern: Francke, 1969. 69-86.

Feldstein, Richard, and Roof, Judith, Hg. Feminism and Psychoanalysis. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Felski, Rita. The Gender of Modernity. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

Florack, Ruth. Wedekinds "Lulu". Zerrbild der Sinnlichkeit. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 67. Tübingen: Niemeyer, 1995.

Frank, Margit. Das Bild des Juden in der deutschen Literatur im Wandel der Zeitgeschichte, 1918 - 1945. Freiburg: , 1987.

Franke, Konrad. "Verlorene Liebesmüh? Das Romanwerk von Ernst Weiß." Frankfurter Hefte: Zeitschrift für Kultur und Politik 1(1968): 417-24.

Freud, Sigmund. Studienausgabe. Vol.1-11. Hgg. Thure v. Uexküll und Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt (Main): Fischer, [11]1989.

Frevert, Ute. Frauen-Geschichte: Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1986.

Frevert, Ute. Mann und Weib und Weib und Mann: Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München: Beck, 1995.

Friedrichsmeyer, Sara. The Androgyne in Early German Romanticism: Friedrich Schlegel, Novalis and the Metaphysics of Love. Stanford German Studies 18. Bern: Lang, 1983.

Fritz, Horst. "Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle." Bauer et al. 442-464.

Fromm, Erich. "Die sozialpsychologische Bedeutung der Mutterrechtstheorie." Zeitschrift für Sozialforschung 3 (1934): 196-227.

Fromm, Erich. Märchen, Mythen, Träume. Hg. Reiner Funk. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1979.

Garrin, Stephen. The Concept of Justice in Jakob Wassermann's Trilogy. European University Studies. Series I, 267. Frankfurt (Main): Lang, 1979.

Gay, Peter. Die zarte Leidenschaft: Liebe im bürgerlichen Zeitalter. München: Beck, 1987.

Gilman, Sander L. "Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt and the 'Modern Jewess'." The German Quarterly 66.2 (1993): 195-211.

Gilman, Sander L. Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Glick-Christmann, Charlotte.. Familienstruktur und Industrialisierung: Der Wandlungsprozeß der Familie. Europäische Hochschulschriften, Reihe III: Geschichte, 564.

Green, Martin. The von Richthofen Sisters The Triumphant and the Tragic Modes of Love: Else and Frieda von Richthofen, Otto Gross, Max Weber and D.H. Lawrence. New York: Basic Books, 1974.

Greissinger,Hermann. "In die vierte Existenz vielleicht": Konzeptionen von Leben und Nicht-Leben im Werk von Jakob Wassermann und in den Erzähltexten der Frühen Moderne. Eine semiotisch-strukturale Werk- und Epochenanalyse. Europäische Hochschulschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 933. Bern: Lang, 1986.

Gruenter, Rainer. "Schloßgeschichten Eduard von Keyserlings: Einleitung." Eduard von Keyserling. Werke. Hg. Rainer Gruenter. Frankfurt (Main): Fischer: 1973: V-XX.

Guthke, Karl:. Die Mythologie der entgötterten Welt. Göttingen: Vandenhoeck, 1971.

Gutjahr, Ortrud. "Lulu als Prinzip: Verführte und Verführerinnen in der Literatur um 1900." Roebling 50-71.

Gutt, Barbara. Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin: Spiess, 1978.

Haas, Franz. Der Dichter von der traurigen Gestalt. Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, 889. Frankfurt (Main): Lang, 1986.

Härle, Gerhard. Männerweiblichkeit: Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Frankfurt (Main): Athenäum, 1988.

Harrigan, Renny. "Novellistic Representation of *die Berufstätige* during the Weimar Republic." Women in German Yearbook 4 (1988): 97-124.

Harrowitz, Nancy, and Hyams, Barbara, hgg. Jews and Gender: Responses to Otto Weininger. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

Hau, Carl. Das Todesurteil: Die Geschichte meines Prozesses. Berlin: Ullstein, 1925.

Hau, Carl. Erlebtes und Erlittenes. Berlin: Ullstein, 1925.

Heckmann, Ursula. Das verfluchte Geschlecht: Motive der Philosophie Otto Weiningers im Werk Georg Trakls. Literaturhistorische Untersuchungen 21. Frankfurt (Main): Lang, 1992.

Heinrichs, Hans Jürgen, hg. Materialien zu Bachofens "Das Mutterrecht". suhrkamp wissenschaft 136. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1975.

Heldt, Barbara. Terrible Perfection: Woman and Russian Literature. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Heller, Reinhold. The Earthly Chimera and the Femme Fatale: Fear of Women in Nineteenth-Century Art. Chicago: Smart Gallery, 1981.

Henriquez, Fernando. Prostitution and Society. 3 Vols. London (UK): MacGibbon & Klee, 1962.

Herf, Jeffrey. Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Hettling,Manfred, und Hoffmann, Stefan-Ludwig. "Der bürgerliche Wertehimmel." Geschichte und Gesellschaft: Zeitschrift für historische Sozialforschung. Jg. 23, H.1 (1997): 333-359.

Hilmes, Carola. Die Femme Fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990.

Hof, Renate. Die Grammatik der Geschlechter: *Gender* als Analysekategorie der Literaturwissenschaft. Fankfurt (Main): Campus, 1995.

Höfele, Andreas. "Dandy und New Woman." Die 'Nineties. Hg. Manfred Pfister and Bernd Schulte-Middelich. München: Fancke, 1983: 147-163.

Honegger, Claudia. Die Ordnung der Geschlechter: Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. Frankfurt (Main): Campus, 1991.

Huysmans, Joris Karl. Gegen den Strich. (1884) Übers. Hans Jacob. Zürich: Diogenes, 1981.

Kadárky, Arpad. Georg Lukács: Life, Thought, and Politics. Cambridge: Blackwell, 1991.

Kafka, Franz. Tagebücher. Hg. Max brod. Frankfurt (Main): Fischer, 1951.

Kaulla, Guido von. Brennendes Herz Klabund. Zürich: Classen, 1971.

Kempf, Beate. "Untersuchungen zu "Georg Letham - Arzt und Mörder"." Magisterarbeit, Universität Frankfurt, 1989.

Kesten, Hermann. "Ernst Weiß, ein deutscher Erzähler." Ernst Weiß: Materialien. Hg. Peter Engel. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982. 126.

Keyserling, Eduard. "Über die Liebe." Neue Rundschau. 18.1 (1907): 129-140.

Keyserling, Hermann von. Das Ehe-Buch: Eine neue Sinngebung im Zusammenklang der Stimmen führender Zeitgenossen, angeregt und herausgegeben von Graf Hermann von Keyserling. Celle: Kampmann, 1925.

Kittler, Friedrich. Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink, 1985.

Koc, Richard. The German Gesellschaftsroman at the Turn of the Century: A Comparison of the Works of Theodor Fontane and Eduard von Keyserling. Europäische Hochschulschriften Reihe I: Deuutsche Sprache und Literatur: 542. Frankfurt (Main): Lang, 1982.

Krabbe, Wolfgang. Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform. Göttingen: Vandenhoeck, 1974.

Kraft, Helga, "Die ungeeignete Mutter: Die Mätresse im 18. Jahrhundert. Lessings Marwood in 'Miss Sara Sampson'." Mütter-Töchter-Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hg. Helga Kraft, and Elke Liebs. Stuttgart: Metzler, 1993. 48-72.

Kraus, Karl. Aphorismen. Gesammelte Werke 8. Hg. Christian Wagenknecht. Frankfurt: Suhrkamp, 19

Kraus, Karl. Schriften. Hg. Christian Wagenknecht. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1986 ff.

Krell, David Farrell. Postponements: Woman, Sensuality, and Death in Nietzsche. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Krüll, Marianne: Im Netz der Zauberer: Eine andere Geschichte der Familie Mann. Frankfurt (Main): Arche, 1991.

Kühne-Bertram, Gudrun. Aus dem Leben - zum Leben: Entstehung, Wesen und Bedeutung populärer Lebensphilosophien. Frankfurt (Main): 1987.

Kündig, Maya. Arthur Schnitzlers "Therese": Erzähltheoretische Analyse und Interpretation. Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst 5. Frankfurt (Main): Lang, 1991.

Kurzke, Hermann. Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität: Thomas Mann und der Konservatismus. Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 1. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1980.

Längle, Ulrike. Ernst Weiß - Vatermythos und Zeitkritik. Die Exilromane am Beispiel des 'Armen Verschwenders'. Diss., Universität Innsbruck, 1981. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, 11. Innsbruck: Germanistisches Institut der Universität Innsbruck 1981.

Lassacher, Martina. Auf der Suche nach der Großen Mutter: Zu einem Grundmuster der Weltliteratur. Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 958. Frankfurt (Main): 1987.

Le Rider, Jacques. Der Fall Weininger. Wien: Löcker, 1985.

Le Rider, Jacques, and Leser, Norbert, hgg. Otto Weininger: Werk und Wirkung. Quellen und Studien zur österreichischen Geistesgeschichte 5. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984.

Lenger, Friedrich. Werner Sombart. München: Beck, 1994.

Lepenies, Wolf. Between Literature and Science: The Rise of Sociology. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Leppmann, Wolfgang. Gerhart Haptmann: Leben, Werk und Zeit. München :Scherz, 1986.

Leupold-Löwenthal, Leopold. "Das Problem der Bisexualität und die Formeln von M und W." LeRider/Leser 201-08.

Lombroso, Cesare, and Ferrero, Guglielmo. The Female Offender. New York:Appleton, 1899.

Lorisika, Irene. Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers. Frankfurt (Main): Haag & Herchen, 1985.

Luft, David. "Otto Weininger als Figur des Fin de Siècle." LeRider/Leser 71-79.

Lützeler, Paul Michael. Hermann Broch. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1988.

Marholm, Laura. Zur Psychologie der Frau. Berlin: Duncker, 1903.

Martens, Gunter. Vitalismus und Expressionisus: Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 22. Stuttgart: Kohlhammer, 1971.

Martin, Biddy. Woman and Modernity: The (Life)Styles of Lou Andreas-Salomé. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Marwedell, Rainer. Theodor Lessing. Darmstadt: Luchterhand, 1987.

Massey, Marilyn Chapin. Feminine Soul: The Fate of an Ideal. Boston: Beacon Press, 1985.

Matlock, Jann. Scenes of Seducion: Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France. New York: Columbia University Press, 1994.

Mauser, Wolfgang. "Staatsphallus und Mutterschaftsythos." Roebling125-138.

Mayer-Iswandy, Claudia. "Vom Glück der Zwitter": Geschlechterrolle und Geschlechterverhältnis bei Günter Grass. Kölner Studien zur Literaturwissenschaft 3. Hg. Volker Neuhaus. Bern: Lang, 1991.

McCombs, Nancy. Earth Spirit, Victim, or Whore? The Prostitute in German Literature 1880-1925. American University Studies, Series I, 34. New York: Lang, 1986.

Mellen, Philipp Allan. Gerhart Hauptmann and Utopia. Stuttgarter Arbeiten zur Germanisik 17. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1976.

Mendelssohn, Peter de. S.Fischer und sein Verlag. Frankfurt (Main): Fischer, 1970.

Michaels, Jennifer E. Anarchy and Eros: Otto Gross' Impact on German Expressionist Writers. Utah Studies in Literature and Linguistics 24. New York: Lang, 1983.

Michie, Elsie B. Outside the Pale: Cultural Exclusion, Gender Difference, and the Victorian Woman Writer. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

Mitterauer, Michael. Familie und Arbeitsteilung: Historisch-vergleichende Studien. Wien: Böhlau, 1992.

Möbius, Paul J. Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes. Halle: Marhold, 1907.

Möhrmann, Malte. "Die Herren zahlen die Kostüme: Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution." Möhrmann 261-80.

Möhrmann, Renate, hg. Die Schauspielerin: Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt (Main): Insel, 1989.

Möhrmann, Renate. "Die Schauspielerin als literarische Fiktion." Möhrmann 154-174.

Moser, Walter. "Diskurselemente im Roman: Zu Musils "Der Mann ohne Eigenschaften" ." Robert Musil. Hg. Uwe Baur and Elisabeth Castex. Königstein (Taunus): Athenäum. 170-197.

Mosse, George L. The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity. New York: Oxford University Press, 1996.

Mühsam, Erich. "Kultur und Frauenbewegung." Scheinwerfer oder Färbt ein weißes Blütenblatt sich schwarz: Politische Essays, Gedichte, Briefe. Berlin: Guhl, 1978. 58-60.

Müller, Heidy M. Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885-1935. Stuttgart: Metzler, 1991.

Naumann, Barbara. "Hergefegt von einem unwirtlichen Wind: Marie-Luise Fleißers Scheitern an Berlin," Triumph und Scheitern in der Metropole: Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, hgg. Sigrun Anselm und Barbara Beck (Berlin: Reimers, 1987) 157-180.

Neumann, Erich. Die Große Mutter. Olten: Walter, 1956.

Nietzsche, Friedrich. Der Fall Wagner. Stuttgart: Reclam, 1973.

Nye, Andrea. Feminist Theory and the Philosophy of Man. New York: Routledge, 1989.

Oakes, Guy. Introduction. Georg Simmel: On Women, Sexuality, and Love. Hg. Guy Oakes. New Haven: Yale Universiy Press, 1984.

Orendi-Hinze, Diana. Rahel Sanzara. Frankfurt (Main): Fischer, 1981.

Ottmüller, Uta. Speikinder - Gedeihkinder: Körpersprachliche Voraussetzungen der Moderne. Tübingen: Editon Diskord, 1981.

Palmier, Jean Michel. "Otto Weininger, Wien und die Wiener Moderne." LeRider/Leser 80-95.

Peukert, Detlev. Die Weimarer Republik: Krisenjahre der klassischen Moderne. edition suhrkamp 1282. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1987.

Quack, Josef. "Aus der Geschichte des Bösen im Menschen." Neue Zürcher Zeitung 16. Dezember 1988: 43.

Rasch, Wolfdietrich. Die literarische Décadence. München: Beck, 1986.

Reese, Dagmar, et al., Hg. Rationale Beziehungen? Geschlechterverhältnisse im Rationalisierungsprozeß. edition suhrkamp 1802. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1993.

Reese, Dagmar. "Die Kameraden: Eine partnerschaftliche Konzeption der Geschlechterbeziehungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert." Reese et al. 58-74.

Reh, Albert. "Psychologische und psychoanalytische Interpretationsmethoden in der Literaturwissenschaft." Psychologie in der Literaturwissenschaft. Hg. Wolfgang Paulsen. Heidelberg: Winter, 1971.

Reif, Wolfgang. "Exotismus und Okkultismus." Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte. 9. Hg. Horst A. Glaser. Reinbek: Rowohlt, 1983.

Rickert, Heinrich. Die Philosophie des Lebens: Darstellug und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit. Tübingen: Mohr, 1920.

Rodlauer, Hannelore. "Fragments from Weininger's Education (1895-1902)." Harrowitz and Hyams 35-58.

Roebling, Irmgard, Hg. Lulu, Lilith, Mona Lisa: Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centurus, 1989.

Rosenhft, Eve. "Aufklärung und Geschlecht: Bürgerlicchkeit, Weiblichkeit, Subjektivität." Reese et al. 19-37.

Rothe, Wolfgang. "Metaphysischer Realismus: Literarische Außenseiter zwischen rechts und links." Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart: Reclam, 1974.

Rudermann, Judith. D.H. Lawrence and the Devouring Mother: The Search for a Patriarchal Idea of Leadership. Durham (N.C.): Duke University Press, 1984.

Rudolf Wolff, hg. Jakob Wassermann: Werk und Wirkung. Bonn: Bouvier, 1987.

Sahl, Hans. Memoiren eines Moralisten. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1990.

Salomé, Lou A. "Was daraus folgert, daß es nicht die Frau war, die den Vater totgeschlagen hat." Almanach für das Jahr 1928. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1928.

Salomé, Lou A. "Der Mensch als Weib: Ein Bild im Umriß." Neue Deutsche Rundschau 10 (1899): 225-243. Repr. in Die Erotik. 1910. Repr. München: Matthes & Seitz, 1979. 7-44.

Schaeffer-Hegel, Barbara, und Wartmann, Brigitte, hgg. Mythos Frau: Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat. Berlin: Publica, ^{2}1984

Schaenzler, Nicole. Klaus Mann als Erzähler: Studien zu seinen Romanen "Der fromme Tanz" und "Der Vulkan". Kasseler Studien zur deutschsprachigen Literaturgeschichte 6. Paderborn: Igel Wissenschaft, 1995.

Schäfer, Regina. Plädoyer für Ganna: Männer und Frauen in den Romanen Jakob Wassermanns. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 62. Tübingen: Niemeyer, 1992.

Scheffler, Karl. Die Frau und die Kunst. Berlin: Julius Bard, 1908.

Scheible, Hartmut, hg. Arthur Schnitzler in neuer Sicht. München: Fink, 1981.

Scheible, Hartmut. Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Dokumenten. Reinbek: Rowohlt, 1985.

Schickedanz, Hans-Joachim. Femme Fatale: Ein Myhos wird entblättert. Bibliophile Taschenbücher 366. Dortmund: Harenberg, 1983.

Schlesier, Renate. Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud: Zum Problem der Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie. Frankfurt (Main): Europäische Verlagsanstalt, 1981.

Schmidt, Karl Wilhelm. Geschlechterkampf und Gemeinschaftsutopie: Studien zur expressionistischen Prosa Franz Jungs und Curt Corinths. Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 19. Frankfurt (Main): Lang, 1988.

Schneickert, Hans. Das Weib als Erpresserin und Anstifterin. Abhandlungen aus dem gebiete der Sexualforschung I,6. Bonn: Marcus & Webers, 1918/19.

Schneider, Manfred. Die Angst und das Paradies des Nörglers: Versuch über Karl Kraus. Frankfurt (Main): Syndikat, 1977.

Schneider-Handschin. Das Bild des Bürgertums in Jakob Wassermanns 'Andergast-Trilogie'. Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 1170. Frankfurt (Main): Lang, 1990.

Schnitzler, Arthur. Die dramatischen Werke I. Frankfurt (Main): Fischer, 1962.

Schönfeld, Christiane. Dialektik und Utopie:Die Prostituierte im deutschen Expressionismus. Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 165. Würzburg: Künigshausen & Neumann, 1996.

Schopenhauer, Arthur. "Metaphysik der Geschlechtsliebe." Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke 3. Hg. Arthur Hübscher. Wiesbaden: Brockhaus, 1972. 607-51.

Schopenhauer, Arthur. "Über die Weiber." Parerga und Paralipomena.. Sämtliche Werke 6. Hg. Arthur Hübscher. Wiesbaden: Brockhaus, 1972. 650-63.

Schuller,Marianne. "Vergabe des Wissens: Notizen zum Verhältnis von 'weiblicher Intellektualität' und Macht." Konkursbuch 12 (1984): 13-22.

Schulte, Regina. Sperrbezirke: Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt. Frankfurt (Main): Syndikat, 1979.

Schulz, Angela. Ästhetische Existenz im Erzählwerk Eduard von Keyserlings. Europäische Hochschulschriften. Reihe I, 1231. Frankfurt (Main): Lang, 1991.

Schwalb, Irmelin. Eduard von Keyserling: Konstanten und Varianten in seinem erzählerischen Werk ab 1903. Europäische Hochschulschriften Reihe I, 1364. Frankfurt(Main): Lang, 1993.

Sedgwick, Eve Kosofsky. Between Men: Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.

Sell, Anne-Lise. Das metaphysisch-realistische Weltbild Jakob Wassermanns. Diss. University of Marburg. Sprache und Dichtung: Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft 51. Bern: Haupt, 1932.

Sendlinger, Angela. Lebenspathos und Décadence um 1900: Studien zur Dialektik der Décadence und der Lebensphilosophie am Beispiel Eduard von Keyserlings und Georg Simmels. Europäische Hochschulschriften, Reihe I, 1441. Frankfurt(Main): Lang, 1994.

Serke, Jürgen, Die verbrannten Dichter. Frankfurt (Main): Fischer, 1980.

Shorter, Edward. A History of Women's bodies. New York: Basic Books, 1982.

Simmel, Georg. Philosophische Kultur: Gesammelte Essays. Potsdam: Kiepenheuer, ^{3}1923.

Sokol, Lech. "The Metaphysics of Sex: Strindberg, Weininger, and S.I. Witkowicz." Theatre Research International 12.1 (1987): 39-51.

Sombart, Nicolaus. Jugend in Berlin: 1933-43. Ein Bericht. Frankfurt (Main): Fischer, 1986.

Sombart, Nicolaus. Pariser Lehrjahre: Leçons de Sociologie. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994.

Sombart, Nicolaus. Die deutschen Männer und ihre Feinde: Carl Schmitt. Ein Leben zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos. München: Hanser, 1991.

Spengler, Oswald. Preußentum und Sozialismus. München: Beck, 1920.

Stach, Reiner. Kafkas erotischer Mythos. Frankfurt (Main): Fischer, 1987.

Stanzel, Franz K. Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck, [10]1981.

Steinhilber, Rudolf. Eduard von Keyserling: Sprachskepsis und Zeitkritik in seinem Werk. Darmstadt: Agora, 1977.

Stephan, Inge, and Pitzacker, Carl, hgg. Kontroversen, alte und neue:Frauensprache - Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke = Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen 1985. Hg. Albrecht Schöne. Tübingen: Niemeyer, 1986.

Stephan, Inge, et. al., hgg. Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne. Literatur-Kultur-Geschlecht 2. Wien: Böhlau, 1994.

Stewart, Susan. On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection Baltimore: John Hopkins University Press, 1984.

Stieg, Gerald. "Otto Weiningers Blendung: Weininger, Karl Kraus und der 'Brenner'-Kreis." LeRider/Leser 59-68.

Stoehr, Irene. "Staatsfeminismus und Lebensform: Frauenpolitik im Generationenkonflikt der Weimarer Republik." Reese 105-141.

Stopczyk, Annegret, hg. Was Philosophen über Frauen denken. München: Matthes & Seitz, 1980.

Stott, Rebecca. The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death. London (UK): MacMillan Press, 1992.

Struve, Walter. Elites against Democracy: Leadership Ideals in Bourgeois Political Thought in Germany, 1880-1933. Princeton: Princeton University Press, 1973.

Sturies, Andreas. Intimität und Öffentlichkeit: Eine Untersuchung der Erzählungen Eduard von Keyserlings. Europäische Hochschulschriften. Reihe I, 1176. FRankdurt (Main): Lang, 1990.

Sudhoff, Dieter. Hermann Ungar: Leben-Werk-Wirkung. Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft LV. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990.

Taeger, Annemarie. Die Kunst, Medusa zu töten. Bielefeld: Aisthesis, 1987.

The Weimar Republic Sourcebook. Hg. Anton Kaes, et al. Berkeley: University of California Press, 1984.

Theweleit, Klaus. Männerphantasien. Frankfurt (Main): Roter Stern, 1977.

Thomalla, Ariane. Die Femme Fragile: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Literatur in der Gesellschaft 15. Düsseldorf: Bertelsmann-Universitätsverlag, 1972.

Thomé, Horst. Autonomes Ich und inneres Ausland: Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914). Tübingen: Niemeyer, 1993.

Todorov, Tzvetan. The Conquest of America: The Question of the Other. trans. Richard Howard. New York: Harper & Row, 1984.

Toth, Johannes. Zur Gestalt der Mutter im Roman des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Würzburger Hochschulschriften zur neueren deutschen Litearaturgeschichte 9. Frankfurt (Main): Lang, 1986.

Turiell, Edward. "A Historical Analysis of the Freudian Concept of the Super-Ego." Psychoanalytical Review 54 (1967): 118-40.

Tyrell, Hartmann. "Überlegungen zur Universalität geschlechtlicher Differenzierung." Aufgaben, Rollen und Räume von Frau und Mann. Hgg. Jochen Martin, Renate Zöpfel. Freiburg: Alber, 1989: 37-78

Vietta, Silvio, and Kemper, Hans-Georg, Hgg. Expressionismus. München: Fink, 1975.

Vinçon, Hartmut, hg. Die Büchse der Pandora: Eine Monstretragödie. Historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894. Darmstadt: Hausser, 1990.

Wagner, Nike. Geist und Geschlecht: Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1982.

Walkowitz, Judith R. City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London. Chicago: Chicago University Press, 1992.

Wallach, Martha. "Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopferte Tochter." Mütter-Töchter-Frauen. Hg. Helga Kraft, and Elke Liebs. Stuttgart: Metzler, 1993. 53-72.

Wassermann, Jakob. Mein Weg als Deutscher und Jude. Berlin: Fischer, 1922

Weber, Marianne. "Die Frau und die objektive Kultur." Frauenfragen und Frauengedanken: Gesammelte Aufsätze. Tübingen: Mohr, 1919. 95-132.

Wehrling, Thomas. "Berlin is Becoming a Whore." The Weimar Republic Sourcebook 721-23.

Weigel, Sigrid. Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. rowohlts enzyklopädie. Reinbek: Rowohlt, 1990.

Weigel, Sigrid. "*Frauen* und *Juden* in Konstellationen der Modernisierung - Vorstellungen und Verkörperungen der 'internen Anderen': Ein Forschungsprogramm." Stephan 333-351. (=Weigel b)

Weinstein, Michael. Postmodern(ized) Simmel. New York: Routledge, 1993.

Werkner, Patrick. "The Child-Woman and Hysteria: Images of the Female Body in the Art of Schiele." Egon Schiele: Art, Sexuality and Viennese Modernism. Hg. Patrick Werkner. Palo Alto: The Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1994. 51-78.

Wiesner, Michaela. "Leben in seinem Ursinn: Lou Andreas- Salomés Essays zur Erotik." Lou Andreas Salomé. Hg. Rilke-Gesellschaft. Karlsruhe: v. Loeper, 1896. 36-45.

Williams, Raymond. Innovationen: Über den Prozeßcharakter von Literatur und Kultur. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1983.

Willemsen, Roger. Robert Musil: Vom intellektuellen Eros. München: Piper, 1985.

Winnifreth, Tom. Fallen Women in the Nineteenth-Century Novel. New York: St. Martin's Press, 1994.

Winter, Helga. Naturwissenschaft und Ästhetik: Untersuchungen zum Frühwerk Heinrich Manns. Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 113. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.

Wolfram, Susanne. Die tödliche Wunde: Über die Untrennbarkeit von Tod und Eros im Werk von Klaus Mann. Europäische Hochschulschriften, Reihe I, 935. Frankfurt (Main): 1986.

Woltmann, Johanna. Gertrud Kolmar. Göttingen: Wallmann, 1995.

Wondrak, Eduard. Einiges über den Arzt und Schriftsteller Ernst Weiß: Mit einer autobiographischen Skizze und dem Versuch einer Bibliographie der Werke von Ernst Weiß. München: Kreisselmeier, 1968.

Wright, Elizabeth, hg. Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary. Oxford: Blackwell, 1992.

Wulffen, Erich. Woman as a Sexual Criminal. (1923) Übers. David Berger. New York: American Ethnological Press, 1934.

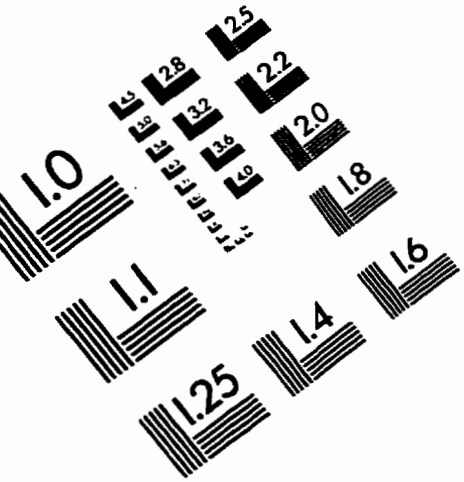
Wuthenow, Ralph Rainer. Muse, Maske, Meduse: Europäischer Ästhetizismus. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1978.

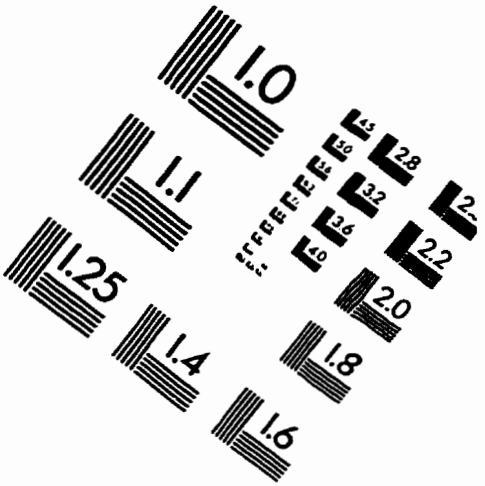
Ziolkowski, Theodore. "Der Hunger nach dem Mythos." Die sogenannten Zwanziger Jahre. Hg. Reinhold Grimm, and Jost Hermand. Bad Homburg: Gehlen, 1970. 169-201.

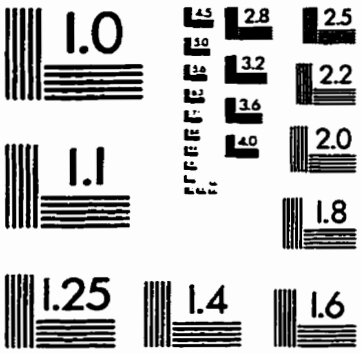
Zittlau, Jörg. Vernunft und Verlockung: Der erotische Nihilismus Otto Weiningers. Düsseldorf: Zenon, 1990.

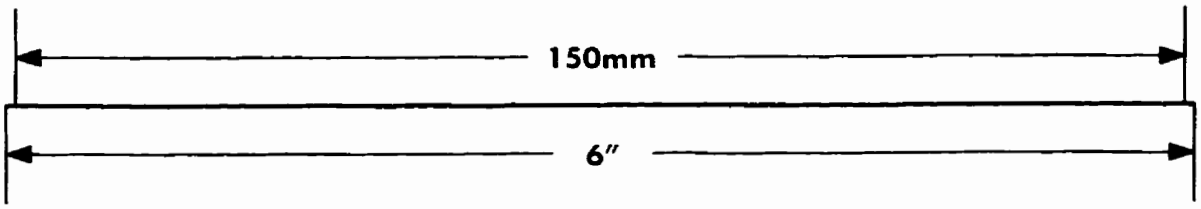
Zizek, Slavoj. The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality. (London: Verso, ^{2}1995).

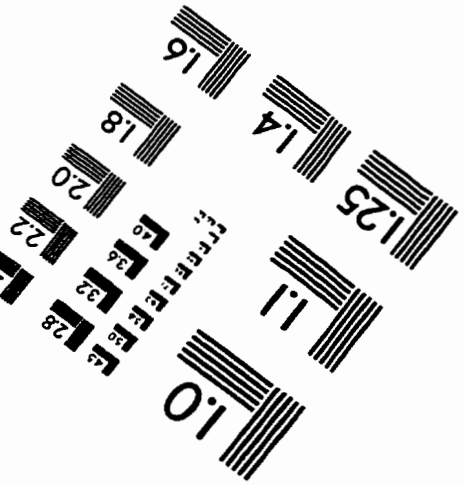
IMAGE EVALUATION
TEST TARGET (QA-3)

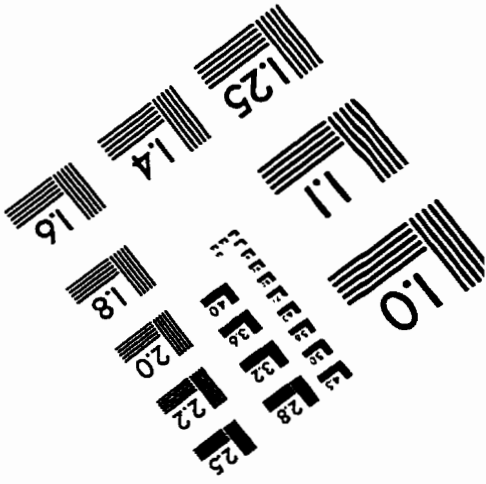












APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved