

HELGA KRAFT/ELKE LIEBS (HRSG.)

MÜTTER-TÖCHTER FRAUEN

WEIBLICHKEITSBILDER
IN DER LITERATUR



VERLAG
J.B. METZLER

Mütter – Töchter – Frauen

Weiblichkeitsbilder in der Literatur

Herausgegeben
von Helga Kraft und Elke Liebs

Verlag J.B. Metzler
Stuttgart · Weimar

1993

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Mütter – Töchter – Frauen : Weiblichkeitsbilder in der
Literatur / hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs. – Stuttgart ;
Weimar : Metzler, 1993

ISBN 3-476-00887-8

NE: Kraft, Helga W. [Hrsg.]

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-476-00887-8

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1993 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Johanna Boy, Brennbereg
Druck: Gulde Druck, Tübingen
Printed in Germany

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

EIN VERLAG DER  SPEKTRUM FACHVERLAGE GMBH

Inhalt

Vorwort (Helga Kraft)	1
 Teil 1: Irdische und himmlische Mutterliebe Vorgeschriebene und heimliche Lektionen für die Töchter	
Bist du begehrt, so bist du wert Magische und höfische Mitgift für die Töchter <i>Die Winsbeckin</i> Gottfried von Straßburg, <i>Tristan und Isolde</i> , Neidhartsche Gedichte, Mären, <i>Stiefmutter und Tochter</i> Hans Sachs, <i>Gesprech der mutter</i> (Ann Marie Rasmussen)	7
Töchter, die keine Mütter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen Hildegard von Bingen, Mechthild von Magdeburg, Grimmelshausens <i>Courasche</i> Gotthold E. Lessings Marwood in <i>Miss Sara Sampson</i> (Helga Kraft)	35
 Teil 2: Mit dem Blick des Mannes Die Polarisierung der Frau im 18. und 19. Jahrhundert	
Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter Gotthold E. Lessing, <i>Emilia Galotti</i> Jakob Michael Reinhold Lenz, <i>Hofmeister, Soldaten</i> Heinrich Leopold Wagner, <i>Kindermörderin</i> Friedrich von Schiller, <i>Kabale und Liebe</i> Johann W. von Goethe, <i>Faust, Egmont</i> (Martha Kaarsberg Wallach)	53

Idylle mit kleinen Fehlern
 Zwei Frauen brauch ich, ach, in meinem Haus
 Johann Heinrich Voß, *Luise*
 Johann W. von Goethe, *Stella*
 (Helga Kraft) 73

Die ›verkaufte‹ Braut:
 Mütter geben ihre Töchter preis
 Karoline von Wobeser, *Elisa oder das Weib wie es sein sollte*
 Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O...*
 Theodor Fontane, *Effi Briest*
 (Martha Kaarsberg Wallach) 96

»Spieglein, Spieglein an der Wand«
 Mutter-Mythen / Märchen-Mütter / Tochter-Märchen
 Brüder Grimm, *Marienkind, Frau Trude, Schneewittchen,*
Die Gänsemagd, Frau Holle, Schneeweisichen und Rosenrot
 (Elke Liebs) 115

Diktierte Träume
 Mütter und Töchter in populären Lesestoffen
 Eugenie Marlitt, *Reichsgräfin Gisela*
 Hedwig Courths-Mahler, *Die Bettelprinzess,*
Die Adoptivtochter
 (Elke Liebs) 149

Teil 3: Töchter schreiben ihre Geschichte Fortschritt und Rückschlag in der Moderne

Die Schwierigkeit, eine tüchtige Tochter zu sein
 Franziska von Reventlow, *Ellen Olestjerne*
 Adelheid Popp, *Jugend einer Arbeiterin*
 Lena Christ, *Erinnerung einer Überflüssigen*
 (Elke Liebs) 173

Verlassene Töchter und die Asche des Muttermythos
 Elisabeth Langgässer, *Proserpina*
 Cordelia Edvardson, *Gebranntes Kind sucht das Feuer*
 (Helga Kraft) 193

Das Angstbild der Mutter Versuchte und verworfene Selbstentwürfe Helga Novak, <i>Die Eisheiligen</i> Jutta Heinrich, <i>Das Geschlecht der Gedanken</i> Gabriele Wohmann, <i>Ausflug mit der Mutter</i> (Helga Kraft und Barbara Kosta)	215
Muttertrauma: Anerzogener Masochismus Waltraud Anna Mitgutsch, <i>Die Züchtigung</i> Elfriede Jelinek, <i>Die Klavierspielerin</i> (Barbara Kosta)	243
Seiltanz der Mütter und Töchter in der Männerwelt Schweigen und Sprechversuche Ingeborg Drewitz, <i>Eis auf der Elbe</i> Claudia Erdheim, <i>Bist du wahnsinnig geworden ?</i> Christa Wolf, <i>Sommerstück</i> (Helga Kraft)	267
Neue Töchter – neue Mütter? Ausblick auf die Jugendliteratur Christine Nöstlinger, <i>Ilse Janda, 14</i> Dagmar Chidolue, <i>Aber ich werde alles anders machen, Lady Punk</i> (Elke Liebs)	297
Nachwort: Zehn Bilder zur Mutter-Tochter-Revolution (Helga Kraft)	315
Die Autorinnen	340
Bildquellen	341
Namensregister	343

Wir widmen dieses Buch

unseren Müttern

Erna Reinhardt

Ingrid Schröder

Margarete Hess

Barbara Kosta

Sigrid Rasmussen

und Töchtern

Melinda Owens

Saskia Deppendorf
Dina Deppendorf

Tina Kaarsberg
Alexandra Bugler

Vorwort

Eine Beziehung zwischen Müttern und Töchtern ist erst in letzter Zeit im kulturellen und wissenschaftlichen Diskurs wahrgenommen worden, während seit jeher Vater-Sohn-Konflikte (schon im *Hildebrandslied*) in großer Anzahl zur Diskussion standen. Dominiert hingegen war schon immer ein Mutterschaftsdiskurs, dem auch die Töchter unterworfen waren, da Geschichtsschreibung, Gesetzgebung und Kirchenregeln Männerprivilegien darstellten. Mütter reproduzierten das ihnen zugesprochene Bild, d.h. sie erzogen ihre Töchter zu harmonisch passiver, fürsorglich selbstloser Weiblichkeit, die im Dienste patriarchalischer Bedürfnisse stand. Wichen sie hiervon ab, wurden sie als destruktive Mütter verunglimpft und marginalisiert. Sie sind aber nicht nur durch alte Mythen und nach orthodox christlicher Auffassung je nach ihrer Nützlichkeit in diese Polarität von Gut und Böse, von Engel und Hexe gespalten. Noch in der Psychologie des zwanzigsten Jahrhunderts – erstaunlicherweise besonders durch Freuds Nachfolgerinnen (Helene Deutsch, Karen Horney und Melanie Klein) – ist die Frau als mächtige Mutter im Urerlebnis des Kindes beides: gut (sie nährt das Kind mit ihrer Brust) und böse (sie verweigert die Brust). Sie ist das Höchste und das Niedrigste zugleich. Der Mythos, die normale Frau sei ›von Natur aus‹ mütterlich selbstlos, bewirkt auch heute noch Schuldgefühle und Rollenzwang.

Es stimmt jedoch nicht ganz, daß es keinen Mutter-Tochter-Diskurs in der deutschen Literatur vor dem zwanzigsten Jahrhundert gibt. Brüche am Rande lassen erkennen, daß Töchter von ihren Müttern auch lernten, die ihnen ›von Natur aus‹ zugeschriebene imaginierte Weiblichkeit immer wieder zu unterminieren. Erst in der jetzigen postmodernen Zeit wird der künstliche Essentialismus auf breiter Ebene als kulturelle Konstruktion entlarvt und damit die Voraussetzung für Mütter und Töchter geschaffen, sich selbst zu definieren. Den langen Weg hierher illustriert *Mütter – Töchter – Frauen*.

Im ersten Kapitel entdeckt Ann Marie Rasmussen Neuland. Sie zeigt, daß es in der Literatur vom Mittelalter bis zur Lutherzeit schon Repräsentationen von Mutter-Tochter-Beziehungen

gibt, auch wenn sie nur marginal auftauchen. Durch die Thematisierung dieser Beziehung macht sie hier eine bislang unbekannte Realität von Frauen sichtbar. Es wird klar, daß die gewünschte Erziehung von Töchtern zu Müttern im christlichen Sinn Widerstand bei Frauen hervorrief, der immer wieder bekämpft werden mußte. In meinen Nachforschungen über Nonnen, die aus dem normalen Sozialisierungsprozeß herausgefallen waren, fand ich, daß sich Frauen als Töchter besonders im hohen Mittelalter einen eigenen Freiraum schaffen konnten, wenngleich auch er unter Kontrolle stand und im 16. Jahrhundert zum größten Teil wieder entzogen wurde. Zwei andere Ausnahmegruppen von eigensinnigen Töchtern, die nicht in den Fußstapfen ihrer Mütter gingen, werden oft als Schreckensvision dargestellt: die männernachahmenden ›Amazonen‹ wie z.B. die kämpfende Kriemhilde im *Nibelungenlied* und die Landstörtzerin Courasche im Barockroman von Grimmelshausen sowie die sirenenhaften Mätressen, wie sie verstärkt in der Literatur des achtzehnten Jahrhundert auftauchen. Man kann sie sich nur ohne Kinder oder als egoistische Rabenmütter vorstellen wie in Lessings *Miss Sara Sampson*. Nach jedem Rückschlag aber finden sich neue Freiräume.

Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert, als die Mittelklasse aufstieg und gegen die Dekadenz des Adels eine bürgerliche Moral ausspielte, werden Mutter und Tochter in vielen Texten in eine harmonische Familienidylle eingebunden. Einige dieser Texte sind jedoch brüchig, und Martha Wallach und ich konnten im Subtext Mutter und Tochter als Verfügungsobjekte des Vaters erkennen. Unterschwellig werden die Bedingungen eines ödipalen ›Freudschen Familienromans‹ zwischen Vater und Tochter ausgespielt, der inzestuöse Anklänge hat. Die Mutter nimmt die Rolle eines Prellblocks zwischen den beiden ein. In vielen Dramen der Zeit wird die Mutter an den Rand gedrückt bzw. ganz entfernt. Martha Wallach weist darauf hin, daß es teilweise sogar die ›bösen‹ Mütter sind, die ihre Mädchen verschachern, um durch die Töchter ihre eigenen Wünsche zu erfüllen, wie in *Effi Briest*. So sehen es männliche Autoren, deren Texte – gegen den Strich gelesen – aber auch erkennen lassen, daß die Macht im häuslichen Reich der Mutter und der Tochter gehört. Dies ist eine unterschwellige mütterliche Lektion für die Tochter. Es verwundert nicht, daß Frauen um 1800 herum in ihrer eigenen Literatur damit experimentieren, diesen Machtbereich zu

vergrößern und sich durch kleine Änderungen die ihnen zugeteilte Zwangsjacke passend zu schneiden. Martha Wallach entdeckt, daß zwar einerseits in einem masochistischen Entsagungsbedürfnis die absolute Aufopferung der Frau (z.B. in Caroline von Wobesers *Elise oder das Weib, wie es sein sollte* <1795>) gefeiert wird. Doch kann die opferbereite, selbstlos handelnde Tochter und Heldin gerade deshalb durch geheime Manipulation Macht über ihr Leben und das der anderen erhalten.

Grimm's Märchen der Romantik malen wiederum ein reaktionäres Bild. Da es für die Frau in der Gesellschaft stets darum geht, die Schönste und damit die Beste zu sein, muß die Mutter immer zugunsten ihrer Tochter verlieren. Sie ist wegen der fehlenden Jugendfrische in ein unfaires, vergiftetes Konkurrenzverhältnis zur Tochter gestellt. Deshalb erstaunt Elke Liebs' Analyse von *Schneeweißchen und Rosenrot*, weil hier ausnahmsweise eine Mutter ihre Töchter zur Eigenidentität erzieht.

Als Frauen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verstärkt anfangen, selbst zu schreiben, wird in der Populärliteratur zwar das patriarchale Idealbild von Mutter und Tochter übernommen. Der Akt des Schreibens ist jedoch Anfang einer Revolution der Töchter, da sie nun im kulturellen Diskurs zu Wort kommen. Wie Elke Liebs herausgearbeitet hat, machten die Romane der Marlitt und Courths-Maler einen vorsichtigen Anfang, der Mutter eine Tochter gegenüberzustellen, die selbstbewußt neue Rollen spielt. Die Konflikte, die dadurch auftreten, werden jedoch durch ein traditionelles Happy-end vertuscht. Moderne Märchen.

Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts beginnt nun der organisierte Emanzipationskampf der Töchter. Sie untersuchen das verklärte Mutterbild kritisch, wie zum Beispiel die Schriftstellerinnen Adelheid Popp und Lena Christ, mit deren autobiographischen Büchern sich Elke Liebs befaßt. Das uniforme Mutterbild wird einer Korrektur unterzogen und eine Differenzierung herausgearbeitet. Mütter sind oft ›Rabemütter‹, eben weil sie ihre Töchter traditionell sozialisieren wollen. Einige Töchter experimentieren mit dem Mutterbild. Elisabeth Langgässer geht in ihrem Roman *Proserpina* (1929) zurück auf uralte matriarchalische Mythen, und ich versuche aufzuzeigen, daß sie ein viel stärkeres Mutterbild suggeriert als die Konturen des gängigen Glanzpapieridols ihrer Zeit. Bald darauf wird jedoch das alte, verniedlichte

Phantombild der ›Mutter auf dem Marmorsockel‹ durch Hitlers Demagogen mythisch überhöht und als einziges Vorbild anbefohlen. Vorbei mit den ersten Schritten zur Emanzipation. Der Schrecken, den die praktizierte Naziideologie zwischen einer Tochter und Mutter anrichtete, wird in dem autobiographischen Roman *Gebranntes Kind sucht das Feuer* (1986) von Cordelia Edvardson, der Tochter Elisabeth Langgässers, qualvoll wiedergegeben.

Es zeigt sich, daß sogar nach dem Zweiten Weltkrieg die Töchter aus dem internalisierten, traditionellen Rollenverständnis oft nur durch äußere Umstände herausgeschleudert werden. Der ›Feminismus‹ kommt nie zuerst, wie soziologische Studien (z.B. von Marvin Harris) konstatierten. Auch in Helga Novaks autobiographischem Roman *Die Eiseiligen* (1979) und Jutta Heinrichs *Das Geschlecht der Gedanken* (1977) – wie Barbara Kosta und ich bemerkten – konnten die Töchter erst von einem distanziererten Standpunkt aus die Künstlichkeit und Perversion der Lebensumstände ihrer Mütter erkennen. Sie empfinden Haß oder Verachtung gegenüber den schwachen Müttern, da sie oft nicht wissen, wie sie eine andere, stärkere Identität erlangen können. Den teilweise emanzipierten Töchtern mit Berufen ist der Umgang mit der Mutter peinlich, wie in Wohmanns *Ausflug mit der Mutter* (1976). Die Mutter wird zum Objekt ihrer Identitätssuche reduziert. Ihre Verachtung hat mit der Angst zu tun, die sie vor dem immer noch fundamental bestimmenden, verinnerlichten Bild der schwachen Mutter haben. Wie in gewissem Sinne bei Wohmann geht es bei vielen Tochterromanen oft eigentlich um einen bewunderten Vater, denn er liefert das bessere Identitätsmodell. Doch wenn die Loslösung von der ›traditionellen‹ Mutter nicht gelingt, wenn das ›phallische‹ Frauenbild nicht ganz internalisiert ist, wie in Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983), ist masochistische Perversion Folge der unterdrückten Impulse. Barbara Kosta entdeckt in diesem Roman, wie auch in Mitgutschs *Die Züchtigung* (1987), Beispiele dafür, wie Mütter oft das eigene Bewußtsein ihrer funktionalisierten Schwäche und Nichtigkeit auf die Tochter durch Mißhandlung abreagieren und übertragen.

Ist nun die Tochter gerettet, wenn sie eine emanzipierte Mutter mit eigenständigem Beruf hat? Nicht unbedingt. In einer noch weitgehend konservativen Gesellschaft, deren Politiker oft mit ›traditionellen Familienwerten‹ an das Sicherheitsbedürfnis

appellieren, scheint auch diese Mutter nicht für alle nachahmenswertes Rollenmodell zu sein: meist ist sie doppelt belastet wie im Roman von Claudia Erdheim *Bist du wahnsinnig geworden?* (1984). Anstatt die sich selbstverwirklichende Mutter zu bewundern, träumen die kleinen Töchter oft den Traum der allumhегenden traditionellen Mutter. Die Revolution ist noch nicht beendet. Noch viele Konflikte zwischen Töchtern und Müttern sind auszutragen. Die Mutter kann nicht mehr das alleinige Modell ihrer Töchter sein, da diese sich nunmehr für eine Vielzahl verschiedenartiger Lebensinhalte entscheiden können. Aber auch die Mütter sind nicht mehr so wie erwartet. Kathie Carlson schreibt, »wir glauben zu wissen, wer unsere Mütter sind, aber unsere Bilder von ihnen verändern sich ständig.« (Carlson 170) Bei Christa Wolf (*Sommerstück*, 1989) und Ingeborg Drewitz (*Eis auf der Elbe*, 1982) kommen die Mütter zu Wort, die ihre eigene Lebensweise in Frage stellen. Dieser Prozeß der Veränderung hat nach einer konservativen Tendenz der achtziger Jahre gerade erst in größerem Maße begonnen. Das findet Elke Liebs auch in der Jugendliteratur, und dies beweist die Vielfalt des theoretischen Diskurses, der um das Mutter-Tochter-Thema kreist und den ich im Nachwort zusammenfasse. Hier berühre ich auch Aspekte, die im Text keinen Platz fanden, wie z.B. ein neues Buch (von Gisela Steineckert), in dem die Autorin erkennt, daß die gedrückten Lebensumstände ihrer Großmutter, Mutter, Tochter und Enkelin nur durch ihr solidarisches Handeln und Denken verstanden oder verbessert werden können.

Die Autorinnen dieses Buches möchten den LeserInnen eine Annäherung an die Literatur bieten, die Frauen – seien es Mütter oder Töchter – in einer differenzierten, neuen Perspektive in den kulturellen Diskurs einbringt. Die Tatsache, daß die Literatur heutzutage ebensoviele Mutter-Tochter-Konflikte wie Vater-Sohn-Konflikte verzeichnet, ist Zeichen dafür, daß auch die Frau jetzt Möglichkeiten hat, eine Eigenidentität nach Wahl zu entwickeln, wie es der Mann schon immer konnte. Noch wissen wir nicht, wohin dieser Aufbruch ins Ungewisse führt, denn der Applaus innerhalb der patriarchalischen Struktur wächst nur sehr zögernd.

Helga Kraft

Teil 1

Irdische und himmlische Mutterliebe Vorgeschriebene und heimliche Lektionen für die Töchter

Bist du begehrt, so bist du wert Magische und höfische Mitgift für die Töchter

*Die Winsbeckin,
Gottfried von Straßburg, Tristan und Isolde,
Neidhartsche Gedichte, Mären, Stiefmutter und Tochter,
Hans Sachs, Gespräch der mutter*

Ann Marie Rasmussen

Mütter und Töchter sind in der mittelalterlichen deutschen Dichtung häufig vertreten. In einem Zeitraum von vierhundert Jahren, von Heinrich von Veldekes *Eneit-Roman* (ca. 1170-1189) bis zu Hans Sachs' *Gesprech der mutter mit irer tochter* (1547), erscheinen sie in Lyrik und Epik, in Schwänken, Mären, und Minnereiden. Doch diese breite Streuung in Zeit und Raum täuscht über eine gattungsmäßige Verengung hinweg, denn die Mutter-Tochter-Beziehung behandelt die Erziehung der Tochter durch die Mutter zur sexuellen Mündigkeit und Ehereife. Oft auf Stereotypen wie der naiven Tochter und der erfahrenen Mutter beruhend, werden Mutter und Tochter gleichermaßen in ihrer Sexualität definiert, was so viel wie die Unterordnung (sei es arglos,

sei es listig) unter die Gebote männlichen Begehrens bedeutet. In diesen mittelalterlichen Beispielen kann es nur indirekt um die Suche nach einer selbst-definierten, weiblichen Identität gehen; fast alle Dichtungen (alle entweder anonym oder von Männern geschrieben) nehmen an, daß weibliche Identität und Sexualität nur in bezug auf einen übergeordneten Begriff der Männlichkeit herzustellen sind. Das könnte als Schwäche gelten, ist aber zugleich eine Stärke dieser Gedichte, die nie einen transzendentalen, spirituellen, moralischen oder gar »natürlichen« Grund für die Unterordnung der Frau anführen. Die Ursache für diesen auffallenden Mangel mag vielleicht literarisch in dem unphilosophischen Ansatz der mittelalterlichen, volkssprachlichen Dichtung oder kulturell in der im Mittelalter selbstverständlich postulierten weiblichen Minderwertigkeit zu suchen sein. Das Ergebnis ist jedoch erstaunlich modern. In diesen Texten werden Frauen zwar biologisch als Wesen weiblichen Geschlechts geboren, doch zu Frauen werden sie kulturell und sozial erst *gemacht*.

Die weibliche Identität wird also in der Mutter-Tochter-Beziehung implizit als das Produkt einer Erziehung verstanden. Diese Erziehung wiederum soll im Dienste der herrschenden sozialen Ordnung, d.h. der feudal-patriarchalischen Gesellschaft stehen. In einem Aufsatz über die *Winsbeckin* benennt Trude Ehlert diese Tatsache als die »instrumentale Funktion« der Frau (TE 44), die in diesem Verhältnis zum Mann angelegt ist: »(Alle Lehren der Mutter) zielen also darauf ab, die Frau zu einem problemlosen Glied der Gesellschaft und einem Instrument der Selbstperfektionierung des Mannes zu machen, das sich nur auf diese Gesellschaft und auf den Mann hin ausrichtet ...« (TE 61). So ergründet die Mutter-Tochter-Beziehung die verschiedenen Arten, mit denen die Frauen ihre instrumentale Funktion einsetzen; es wird erforscht, wie Frauen sich in ihre Rolle als Objekt männlichen Begehrens fügen können. Wir werden im folgenden sehen, daß die Variationsmöglichkeiten dieses scheinbar einfachen Schemas erstaunlich vielfältig sind; es gibt nämlich sowohl die angepaßten als auch die bösen Mütter, sowohl die braven als auch die ungezogenen Mädchen. Die Verstrickung der Frau in die Gesellschaftsordnung, die sie unterdrückt, ist in diesen Texten offensichtlich, aber auch die Auflehnung der Frau gegen die Reduzierung ihrer Macht und kreativen Kräfte auf eine untergeordnete, dienende Funktion. Mutter und Tochter können ihre instrumentalen Funktionen erfüllen, doch sie

können sie auch unterwandern, umkehren und sabotieren. Im folgenden werden nur einige Mutter-Tochter-Beziehungen aus dem Panorama der mittelhochdeutschen Literatur exemplarisch besprochen. Andere fiktive Mutter-Tochter-Dyaden ließen sich leicht nach den in diesem Aufsatz aufgestellten interpretatorischen Gesichtspunkten diskutieren. Die Mutter-Tochter-Konstellationen in Epen aus der sogenannten klassischen Periode der mittelhochdeutschen Literatur wie Heinrich von Veldekes *Eneit*, die anonymen Werke *Kudrun* und *Das Nibelungenlied* und Wolfram von Eschenbachs *Titurel* und *Willehalm* konnte aus Platzgründen hier nicht behandelt werden. Wahrscheinlich gibt es in der späteren Ependichtung noch mehr solche Konstellationen; in anderen Gattungen wie z.B. der spirituellen Biographie werden sie auch vorkommen.

Die Winsbeckin

Der Name dieses anonymen Lehrgedichts geht auf den Titel zurück, den es nur in einer Quelle, der Manessischen Liederhandschrift, trägt. In anderen Manuskripten finden sich beschreibende Titel wie z.B. *Ditz ist der muoter ler* (Dies ist die Lehre der Mutter), welche ebenfalls angemessen erscheinen. Ein Entstehungsdatum läßt sich nur allgemein umreißen: wohl frühes dreizehntes Jahrhundert. Wenngleich nicht das älteste Beispiel eines Lehrgesprächs zwischen Mutter und Tochter über das Thema ›Liebe‹ (Minne), ist die *Winsbeckin* in der Behandlung des Themas jedoch inhaltlich und stilistisch ausgesprochen typisch. Sie bietet deswegen Gelegenheit, die Konventionen der literarischen Mutter-Tochter-Beziehung näher zu untersuchen. In einem Vergleich mit ihrem männlichen Gegenstück, dem *Winsbecken* (einem Vater-Sohn-Lehrgespräch), erlaubt unser Text auch eine genauere Diskussion darüber, was die Kategorie der Weiblichkeit im Mittelalter beinhaltet und wie sie ihre Bedeutungen ausspielt.

In der *Winsbeckin*, deren fünfundvierzig zehnzeilige Strophen abwechselnd von Mutter und Tochter gesprochen werden, klärt eine erfahrene Mutter ihre unberührte (aber nicht unwissende) Tochter über die Symptome und die Bedeutung der Liebe auf. Ausgehend von allgemeinen höfischen Verhaltensregeln für Frauen, erläutert die Mutter den gesellschaftlichen Wert eines guten Rufes.



Abb. 1 Die Gesten der Winsbeckin und ihrer Tochter verraten, daß ein lebhafter Dialog zwischen ihnen stattfindet. Ein subtiles Aufbegehren gegen die Sozialisation der Frau durch die Mutter ist schon in frühen literarischen Werken belegt.

Magische und höfische Mitgiften

Trüt kint, dû solt sîn hôchgemuot,
dar under doch in zühten leben,
sô wirt dîn lop den werden guot
und stêt dîn rôsenkranz dir eben. (Strophe 5, 1-4)

Liebes Kind, du sollst fröhlich gestimmt sein,/doch gleichzeitig ein
sittsames Leben führen./Dann gewinnst du einen guten Ruf bei den
Edelleuten/und dein Rosenkranz wird zu dir passen.

Solch eine tugendhafte Einstellung spiegelt sich wiederum in den
Reaktionen der Tochter, die ihren Gehorsam der Mutter gegen-
über stets betont. Sie antwortet:

Scham und Mäßigung sind zwei Tugenden,/ die uns Frauen viel
Lob einbringen.

Die mütterliche Pädagogik wendet sich des weiteren Fragen der
Liebe zu. Die Anpassung an die gesellschaftlichen Normen wird
das sexuelle Begehren der Männer wecken.

Sei beständig und von Herzen gut/dann gewinnst du den Segen der
Edelen./Kannst du dann deine Tugend hoch halten,/werden man-
che würdige Männer dich/in ihren Fantasien in die Arme schließen.

Dazu erwidert die Tochter entrüstet:

Mutter, soll das mir eine Auszeichnung sein, wenn man nach mir
lüstet? ... Ich bin nicht dafür verantwortlich,/wenn man mich aufs
Stroh begehrt.

Mit diesem Austausch ist das in den nun folgenden Strophen zu
entwickelnde Hauptthema des Gedichts eingeleitet: Die Macht
des Begehrens und der angemessene Umgang mit dessen emo-
tionalen Folgen. Gleichzeitig wechselt der Ton des Gedichts vom
Ernsthaften zur Komik. Zuerst wird diese Komik hauptsächlich
von der Tochter getragen, deren unterwürfige Unschuld nun
durch ihre Mißverständnisse und Übertreibungen der mütterli-
chen Lehren als lachhaft-naiv dargestellt wird. Bestürzt über die
Gleichsetzung von gesellschaftlicher Anerkennung und männli-
chem Begehren, verwirft die Tochter die vermeintliche Unterstel-
lung, sie sei für die lüsternen Gedanken ihrer Betrachter verant-
wortlich. Doch die Komik dieser Antwort auf die oben angeführ-

te mütterliche Weisheit stammt zum großen Teil aus der Drastik des töchterlichen Sinnbildes, das das ›Bäuerlich-derbe‹ in dieses auf den guten Ton achtende höfische Gespräch hineinplatzen läßt. Zum komischen Stilbruch (der aber die Naturhaftigkeit und Instinktmäßigkeit der Sexualität suggeriert) kommt dann auch die humoristische Unkenntnis der Tochter, daß ihr Rang und sozialer Platz vom männlichen Begehren abhängen.

Die Mutter weist ihre Tochter zurecht, indem sie die Verbindung zwischen männlichem Begehren und gesellschaftlicher Anerkennung positiv hervorhebt: »so man gedenket ofte an dich/und wünschet dîn, sô bistú wert« (wenn man oft an dich denkt und dich begehrt, dann bist du angesehen und kostbar, Strophe 15, Zeile 9-10). Und die Tochter gibt nach, doch sie selbst will wählen:

Alle Männer können mich begehren,/aber der, dem meine
Jungfräulichkeit gegeben wird,/der muß beständig und solid sein.

So verfährt das Gedicht als kunstvolle Anordnung des töchterlichen ›Lernprozesses‹ (Ehlert), in dem jede Fehldeutung Anlaß zur Komik ist, und gleichzeitig der Mutter eine neue Gelegenheit bietet, ihre Tochter zu ermahnen und belehren. Später wird die Tochter naiv behaupten, sie selbst sei von der Liebe unberührt und ihren Reizen gegenüber nicht anfällig. Die Mutter erkennt und berichtigt die gefährliche Hybris der Tochter: die verführerische Macht der Liebe sei unwiderstehbar. Woraufhin die Tochter fleht:

Sehr liebe Mutter, dann wünsche ich,/falls ich der Liebe Folge
leiste,/daß du mich mit Fesseln bindest.

Die Mutter verweigert dies, und mahnt ihre Tochter stattdessen, den Wunsch nach solchen buchstäblichen Fesseln durch die metaphorischen Fesseln der selbst auferlegten und verinnerlichten ›huote‹ (Aufsicht, Beobachtung und Bewachung der Frau durch die Gesellschaft) zu ersetzen. Die mütterlichen Ausführungen zu dieser Maxime nehmen einige Verse in Anspruch: die Beständigkeit der Frau möge als weibliche Kardinaltugend der Tochter Leitfaden sein. Die Tochter ist gewillt, eine solche Regel in Verbindung mit tugendhafter Liebe zu akzeptieren. Am Schluß erörtert dann die Mutter die ›Schule der Liebe‹ mit drei allgemei-

nen Liebesregeln für Frauen, die ihnen vorschreiben, andere Frauen nicht zu beneiden; diejenigen zu vermeiden, die schlecht von Frauen reden, und selbst nur anständig von anderen zu sprechen; und schließlich die Weiblichkeit nach einem Vorbild der gesitteten und gemäßigten Affektlosigkeit («ganz ohne Neid, ganz ohne Haß», Strophe 45, 3) vollkommen zu verkörpern. So geht das Gedicht mit eher allgemeinen sozialen Verhaltensregeln zu Ende. Doch die überschwengliche Begeisterung, mit der die Mutter in der letzten Gedichtshälfte die Unwiderstehlichkeit der Liebe ausmalt, wirft auch ein komisches Licht auf sie. Gerade das Sinnbild, das der Mutter im allerletzten Satz in den Mund gelegt wird, um die dauerhaften Vorzüge einer verinnerlichten Sittsamkeit zu illustrieren, suggeriert, daß die weibliche Bescheidenheit illusionär ist, indem es noch einmal die Zurückführung der Weiblichkeit auf den begehrten weiblichen Körper aufscheinen läßt.

Wenn wir diesem Rat beständig folgen,/dann beschirmt uns die
Wache eines glückspendenden Segens,/so daß uns kein Unwetter
beschmutzt./Mit Ehre gehen wir dann ins Bett/und ohne Schleier
gehen wir an den Tag.

In allen Handschriften, die die *Winsbeckin* enthalten, befindet sich auch ihr vermeintliches Vorbild, das Lehrgespräch zwischen Vater und Sohn, der *Winsbecke* (1210-1220?). Die beiden Gedichte teilen Überlieferung, Strophenform, Titelform und Gattung, doch in der Ausführung ihrer Thematik gibt es wesentliche Unterschiede.

Der achtzigstrophige *Winsbecke* wird von der Forschung meistens in zwei Teile gegliedert: das sogenannte ›alte Gedicht‹, in dessen 56 Strophen nur der Vater spricht, und die 24 Strophen der ›Fortsetzungen‹, in der ein Block von sechs Strophen und einige Einzelstrophen dem Sohn zugeteilt werden. Im ›alten Gedicht‹ gibt der Vater seinem Sohn praktische Ratschläge für die Bewältigung der vielfältigen weltlichen Handlungssphären des Mannes (Waffenlehre, Hoflehre, Minnelehre, Turnierlehre usw.). Das Leitbild in allen Bereichen soll das Ideal der ›êre‹ (Ruf, Prestige) sein. Die ›Fortsetzungen‹ werden vom Sohn eingeleitet, der die Weltlichkeit seines Vaters ablehnt und den Wert eines spirituellen Daseins heraufbeschwört. In einem langen, gebetähnlichen Schluß verpflichtet der reuige Vater dem Sohn bei: gemeinsam

werden sie ihre materiellen Güter verschenken und ins Kloster gehen.

Obwohl Vater und Sohn am Schluß des Gedichtes das gleiche Schicksal teilen, bleiben sie doch zwei Personen, der weise, welt-erfahrene Greis und der göttlich inspirierte, unschuldige Jüngling. Sie sind nie in Gefahr, als Typen miteinander zu verschmelzen. Das väterliche Wissen wird nicht explizit zurückgezogen, auch wenn der Sohn es transzendiert, indem er in der Geistigkeit des Mönchdaseins eine Alternative entwickelt. Vielmehr vertritt der Vater weiterhin die soziale Obrigkeit; seine Stimme verleiht der Weisheit des Sohnes die nötige Autorität. Die Beziehung zwischen Vater und Sohn schlägt sich so in Bildern der Kontinuität (Familie) und der Diskontinuität (konkurrierenden Lebensformen) nieder.

Dagegen postuliert die *Winsbeckin* auf subtile Weise die grundlegende Einheit von Mutter und Tochter. Die Dialogform, die Mutter und Tochter einander fast gleichrangig gegenüberstellt, widersetzt sich einer Festschreibung der mütterlichen Überlegenheit als Autorität. Beide Frauen sind komisch, und zwar derart, daß ihre Reden als von ihnen (aber sicher nicht vom Verfasser) unbeabsichtigte Wirkung das Lachen des Lesers hervorrufen. Am wichtigsten scheint mir aber, daß ihre Lebensform (jungfräuliche Tochter, erfahrene Mutter) mit ihrem Geschlecht nahezu identisch ist, bzw. in ihrer Geschlechtlichkeit aufgeht. Die Gleichsetzung von Lebensform und Geschlecht für Frauen bedeutet, daß Attribute, die bei Vater und Sohn positiv ausgelegt wurden (die Unschuld des Sohnes, die Weisheit des Vaters), bei den Frauen zweideutig werden: ist dieses Mädchen ›wirklich‹ unschuldig, diese Mutter ›wirklich‹ weise? Der Humor der *Winsbeckin* evoziert damit auch die frauenfeindliche Frage, ob Frauen überhaupt unschuldig oder weise sein können.

Mutter und Tochter wirken also wie zwei Aspekte der gleichen Gestalt, nämlich die ›der Frau‹. Da die sexuelle Erfahrungheit das vorrangige – in diesem Zusammenhang eigentlich ausschließliche – Zeichen zur Unterscheidung von Frauen ist, verschwimmt jeglicher Ansatz zur Unterscheidung zwischen Mutter und Tochter, wird doch der Unterschied zwischen ihnen (das wird uns als Leserinnen und Leser nahegelegt) bald durch die Erfahrungen der Tochter mit Liebe, Sexualität und Mutterschaft aufgehoben. Die Tochter wird wie ihre Mutter – mehr noch, sie

wird ihre Mutter. Die Frauen in der *Winsbeckin* inszenieren ein patriarchales Ideal der Weiblichkeit, das Kontinuität und Einigkeit auf Kosten der Individuation und Differenzierung garantieren soll; ein Ideal, das nicht nur seine fast endlos anmutende Fortsetzbarkeit in die Zukunft, sondern auch seine rückwirkende Verkettung mit der Vergangenheit gewährleisten soll; ein Ideal, das die Mütter zur Reproduktion ihrer eigenen Unterordnung anhält und den Töchtern die Nachahmung der mütterlichen Kollaboration vorschreibt. Diese Weiblichkeitsideologie wird hier mit dem Adjektiv ›mimetisch‹ umschrieben. Mit dieser wohl provisorischen Bezeichnung soll vor allem angedeutet werden, wie durch das Prinzip der Nachahmung die Mutter-Tochter-Beziehung zur Erhaltung eines hierarchischen Geschlechterverhältnisses vereinbart wird.

Doch auch dort, wo das Ideal der mimetischen Weiblichkeit anscheinend vorbildlich demonstriert wird, wird sie gleichzeitig unterwandert. In der *Winsbeckin* glaubt die Tochter, sie könne eine Identität außerhalb der patriarchalen Definitionen von Weiblichkeit und Liebe beanspruchen. Der Text mag uns das Lachen als eine geeignete Antwort darauf nahelegen, doch er kann das töchterliche Begehren nach Freiraum nicht tilgen. Auch die Anweisungen der Mutter lassen sich ›gegen den Strich‹ lesen, denn in ihnen wird deutlich, daß die Liebe ein männliches Spiel ist, in dem es vornehmlich um Dominanz und Unterwerfung geht. Und schließlich inszenieren Mutter und Tochter eine *Komödie* der mimetischen Weiblichkeit, eine Komödie, in der sie, trotz wiederholter Beteuerungen der Liebe und des Gehorsams, sich fast nie einig sind. Das mag als Beweis für die berüchtigte weibliche ›Launenhaftigkeit‹ gelten, doch es zeichnet auch die Konturen einer möglichen Welt, in der Ambiguität gedeiht, in der Zwistigkeiten toleriert werden, in der die Liebe – die Liebe zwischen Mutter und Tochter, die Liebe zwischen Frauen – das Uneinige aushält und hegt.

Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde*

In Gottfried von Straßburgs berühmter Bearbeitung des beliebten Tristan-Stoffes (um 1210) gibt es am Anfang der Erzählung Isol-

de zweifach, als Mutter und Tochter. Die Mutter ist Königin Isolde, die angesehene und einflußreiche Gattin des irischen Herrschers Gurmun. Durch ihre Klugheit bewahrt sie ihr einziges Kind, die Prinzessin Isolde, vor einer erniedrigenden Ehe mit einem aufsässigen Betrüger, dem Truchseß. Ihrem Verhandlungsgeschick ist es auch zum großen Teil zu verdanken, daß der Brautwerber Tristan die Prinzessin Isolde für seinen Oheim, den mit Irland verfeindeten König Marke von Cornwall, gewinnen kann. Diese wohl typisch feudal-adlige Ehe soll ein neues, friedliches Gleichgewicht zwischen Feinden besiegeln. Die Sorge um das Wohl ihrer Tochter, das ja von der Festigkeit des neuen Friedensvertrages (sprich Ehe) abhängt, läßt Königin Isolde den schicksalhaften Minnetrank brauen und Prinzessin Isoldes Hofdame und Begleiterin Brangäne anvertrauen, die ihn den Neuvermählten in der Hochzeitsnacht einschenken soll. Damit soll abgesichert werden, daß die Liebe, als Erlebnis und als politisches Bindungsmittel, einen Platz in der Konvenienzehe zwischen König Marke und Prinzessin Isolde findet. Wie bekannt, schlägt diese List der Mutter auf höchst fatale Weise fehl: nicht Marke und Isolde, sondern Tristan und Isolde genießen den Trank und verfallen einander in einer zugleich schmerz- und freudvollen Liebessymbiose, die bis zum Tode dauern wird.

In *Tristan* werden die Gestalten von Mutter und Tochter zunächst nach stereotypen Vorstellungen entworfen. Die Königin Isolde repräsentiert die gute, kluge Mutter, die mit List und Verstand ihre Tochter beschützt. Prinzessin Isolde ist die schöne, naive Tochter, die mehr Gefühl als Verstand besitzt, doch ihrer Mutter vollkommen vertraut. Auch die instrumentale Funktion der Frau, um deren Zwänge die literarischen Mutter-Tochter-Beziehungen kreisen, wird in der von der Mutter geleiteten vorbildlichen künstlerischen Erziehung der Prinzessin Isolde thematisiert und in der Handlung um die ›richtige‹ Verhehlung der Prinzessin, in der die Mutter ja die aktivste Rolle spielt, umgesetzt. Um die instrumentale Funktion ihrer Tochter zu beschützen und optimieren, muß Königin Isolde zuerst die Gefahr einer Mesalliance abwehren; die Ehe ihrer Tochter mit dem König Marke dagegen, obwohl die Königin ihn aus persönlichen Gründen haßt, ist ein ehrenvolles und würdiges Angebot, mit dem die Königin sich nicht nur abfinden, sondern für das sie sich auch einsetzen muß.

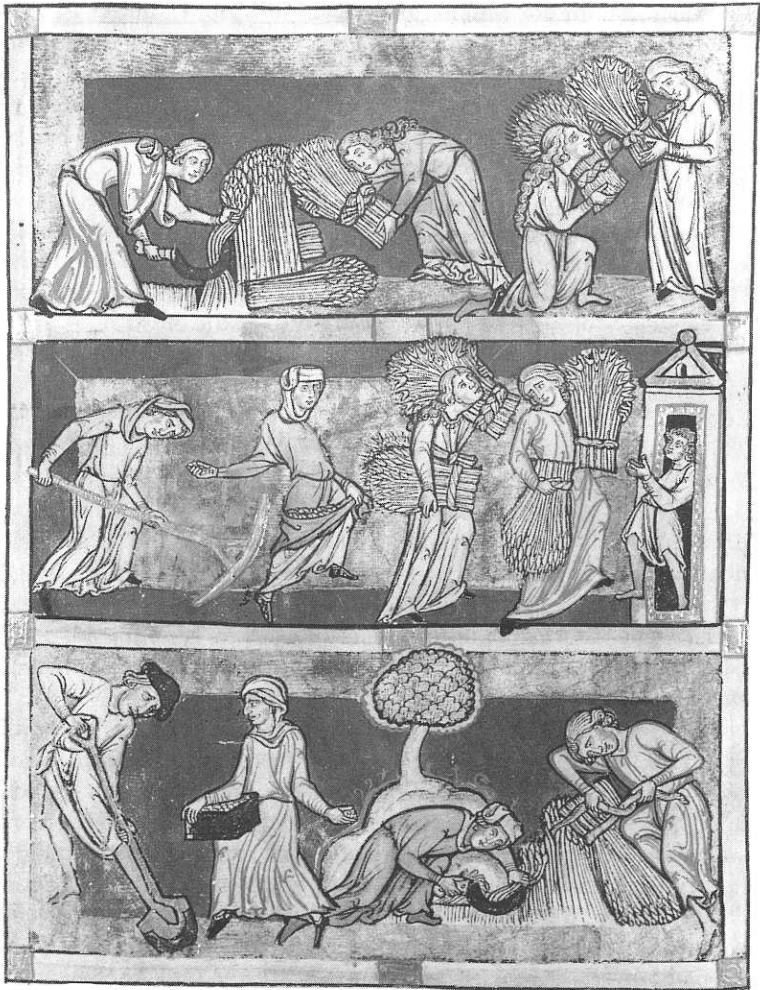


Abb. 2 Der Wirkungsbereich von Frauen in der Bauernkultur des Mittelalters geht über ihre Haushaltspflichten hinaus. Sie sind voll im Arbeitsprozeß eingespannt, und die Abbildung belegt, daß sie auch Schwerstarbeit auf dem Feld verrichten. Von dieser Arbeitslast der bäuerlichen Frau spürt man in Neidhards Gedichten, die für ein adliges Publikum geschrieben sind, nur wenig.

Warum dann der Minnetrank? Sicherlich gibt es in der Isolde-Isolde Handlung eine sentimentale Dimension; Königin Isolde gönnt ihrer Tochter die Erfahrung der erotischen Liebe, die in einer solchen feudalen Konvenienzehe nicht ohne weiteres zu erwarten wäre. Daß die Erotik hier auch eine staatspolitische Funktion besitzt, nämlich durch eine glückliche Königehe den Staatsfrieden zu wahren, ist bereits gesagt worden. Doch ein neuer politischer Aspekt, der das Machtpotential der Frau in einer feudalen Gesellschaft betrifft, läßt sich hier beobachten. Die Königin ist eine weise Frau, die anscheinend gern regiert. Doch Königin Isolde versteht, daß ihre Macht als Königin (d.h. die Ausübung ihrer Talente und Gaben in der öffentlichen Sphäre) von der Gefühlsbindung ihres Mannes an sie abhängt. In den kleinen, aber bedeutenden Szenen mit dem irischen König Gurmun (Zeilen 9704-9831) wird dies dargestellt: selbst eine so gewandte und fähige Frau wie die Königin Isolde agiert nach außen in ihrer politischen Rolle als Königin nicht selbständig, sondern nur mit dem Einverständnis ihres Ehemannes. Sie ist auf seine Liebe, auf seinen Respekt angewiesen, wenn sie ihre politische Rolle erfolgreich ausüben will. Königin Isolde will, daß ihre Tochter Isolde Macht und Einfluß in ihrer Rolle als Markes Königin ausüben darf. Der Liebestrank soll Prinzessin Isoldes Macht als Herrscherin sichern.

Mit dem Liebestrank will Königin Isolde einrichten, daß das Schicksal ihrer Tochter politisch und gefühlsmäßig ihrem eigenen Schicksal gleicht. Im Hinblick auf die Mutter-Tochter-Handlung läßt sich der Liebestrank auslegen als Königin Isoldes Versuch, eine Wiederholung der mimetischen Weiblichkeitsideologie herbeizuzwingen – die Tochter soll ihre Mutter werden. (Daß sie das bereits ist, daß diese Weiblichkeitsideologie immer die Grenzen zwischen individueller und sozialer Identität verwischt, wird übrigens in der Namensgleichheit der Mutter und Tochter sehr schön symbolisiert.) Doch die Wiederholung gelingt nicht. Das magische Machtmittel, das sie garantieren soll, der mit allen weiblichen Künsten und Kenntnissen von der Mutter gebraute Trank, erzwingt eine Entgleisung der gewünschten Wiederholung in einen ewigen Kreislauf des Unterschieds. Die Liebe zu Tristan ist zwar keine Alternative, die frei gewählt worden ist, doch durch sie wird das Leben der Prinzessin Isolde völlig anders als das Leben ihrer Mutter. Prinzessin Isoldes Leben als Kö-

nigin wird von Verdacht, Betrug, Ehebruch und Verrat überschattet sein; nie wird sie selbst Mutter werden. Die erotische Liebe zu Tristan macht die Angleichung der Tochter an die Mutter anscheinend unmöglich. So wie Tristan von einer Identität als Vater getrennt wird, indem er nicht weniger als dreimal die ›väterliche‹ Autoritätsrolle als Feudalherr verweigert, wird auch Isolde aus der Einheit mit der Mutter herausgelöst.

Es ist die rein erotische Liebe, die Tristan und Isolde miteinander verkettet. Nirgends wird in *Tristan* diese Auffassung der Liebe beurteilt oder zurückgewiesen, selbst wenn sie, wie hier, zu Ehebruch, Betrug, Kummer und unsäglichem Schmerz führt. Als höchste Instanz setzt sich die Liebe über die gesellschaftlichen und moralischen Schranken hinweg; sie schafft ihre eigene Gesellschaft, sie kennt nur ihre eigene Moral. Als Gegenkraft zu ihr taugt nur die ›êre‹ (Ruf, Prestige), die trotz allen Widersprüchen auch ein Leitfaden für Tristan und Isolde bleibt. Mit dem Epos *Tristan* stehen wir, scheint mir, vor einer epochalen Wende in unserem kulturellen Verständnis der Liebe. Nur einige Jahrzehnte vorher war in Heinrich von Veldekes *Eneit-Roman* die Liebe zwischen Aeneas und Lavinia lediglich der Leim, der die patriarchalisch-feudale Gesellschaft zusammenkittet. In *Tristan* ist die Liebe jetzt das Lösungsmittel, das die gleiche Gesellschaft zersetzt. Diese Wende spiegelt sich im Generationsunterschied zwischen Mutter und Tochter Isolde. Mutter Isolde setzt die Zustände der *Eneit* voraus, wenn sie den Minnetrank als Mittel zur Sicherung einer wohlfunktionierenden adligen Ehe einsetzt. Tochter Isolde erlebt die Liebe als eine Kraft, die in ihrer Unbedingtheit mit der herkömmlichen sozialen Ordnung unvereinbar ist. So ist hier der Kreislauf der Weiblichkeitsreproduktion von Mutter zu Tochter anscheinend durchbrochen.

Und doch ist die Mutter in der Tochter aufgehoben. Bei aller Unterschiedlichkeit zwischen Königin Isolde und Prinzessin Isolde entwickelt sich eine gewisse Kontinuität zwischen Mutter und Tochter, denn mehr und mehr übernimmt Prinzessin Isolde positive Züge ihrer Mutter, besonders ihrer List, ihres Verstandes, ihres Wissens um die Heilkunde. Und was bedeutet es, daß das letzte und wichtigste Geschenk der besorgten, guten *Mutter* das mimetische Konzept der Weiblichkeit zerstört? Denn das Geschenk der Mutter ist es, das Isoldes instrumentale Funktion außer Kraft setzt und effektiv beendet. Der Minnetrank der Mutter

befreit Isolde von dem Gesetz des weiblichen Gehorsams, auch wenn er sie dem vielleicht noch strengeren Gesetz der Liebe (die freilich alle Hierarchien zersetzt) unterwirft. Von daher avanciert der Minnetrank zum Symbol weiblicher Subversion. Anders gesagt: im Minnetrank der Mutter wird die Macht der Frau (die in normativen Weiblichkeitsvorstellungen nur begrenzt oder potentiell vorhanden ist) zu einer revolutionären, utopischen Kraft umgedeutet. Die grundsätzliche Unvereinbarkeit dieser Kraft mit den männlichen Spielregeln der Gesellschaft aber besiegelt ihre Widersprüchlichkeit. Den unendlichen Schmerz, den Prinzessin Isolde bei jeder Trennung von Tristan empfindet, hat sie auch vom Minnetrank empfangen. Vielleicht hat so die Königin Isolde ihrer Tochter in übertragener Form einen Schmerz weitergereicht, der sonst nirgends in den mittelalterlichen Mutter-Tochter-Beziehungen zur Sprache gekommen ist und der vielleicht nur symbolisch darzustellen ist: die unauslöschliche Trauer über den gesellschaftlichen Zwang, die über alles geliebte Tochter der patriarchalischen Ordnung ausliefern zu müssen, damit Mutter und Tochter überleben können.

Neidhartsche Gedichte

Der komische, in einem bäuerlichen Milieu angesiedelte Mutter-Tochter-Dialog scheint eine der Erfindungen des Lyrikers Neidhart (ca. 1185-1240) zu sein, der sich im Spätmittelalter großer Beliebtheit erfreute und zur Nachahmung anregte. Etwa zwanzig solcher Mutter-Tochter-Dialoge sind überliefert, teils von Neidhart selbst, teils von Nachahmern, eine vergleichsweise hohe Zahl von Einzelgedichten für eine mittelalterliche literarische Gattung. Das Grundschema für diese Dialoge ist einfach: eine bäuerliche Mutter bemüht sich (meistens vergebens), die erotischen Absichten ihrer tanz- und liebestollen Tochter zu vereiteln.

»Es mait heuer wieder wie sonst.
Von dem Taue«,
sprach ein »Dämchen«,
»sprießen Blumen und der Klee.
Die Nachtigall läßt von der Linde hören
ihr süßes Lied.

Magische und höfische Mitgiften

Im Merze fing den Tanz schon an.
Bei dem sollt ihr mich finden!«

»Tochter, kehre dein Verlangen
ab vom Taue!
Komm her, prüfe,
diese Nachricht ist nicht gut.
Triff Vorbereitungen für den scharfen Winter.
Doch willst du hin,
merke nicht auf Merzes Sinn;
weis' von dir seine Reden

und tanze so, wie's dir auch geht,
will er dich täuschen,
daß keine Wiege
dir vor dem Fuße wippt!
Sieh, dann ist es aus mit deiner Freude,
und so wird's sein,
wenn du Blumen sehen willst,
daß dir etwas nachweint!

»Ihr sorgt euch, Mutter, um ein Nichts.
Mir verschlägt nicht
solcher Kummer.
Weiber trugen Kinder stets.
Ich verzichte nicht auf mein Verlangen
weil Ihr so wollt.
Bringt mir nur mein helles Kleid,
die Wiege fahr' zum Teufel!«

Nun hört noch, wie es ihr erging!
Sie zankten beide
sich erbittert.
Die Mutter einen Recken griff.
Die Tochter faßte ihn am dicken Ende.
Sie riß sogleich
ihn der Alten aus der Händen
Da gings los mit Stößen.

(Sommerlied 7, Übersetzung nach S. Beyschlag 384-389, leicht verändert)

Mit diesen Mutter-Tochter-Gedichten befinden wir uns in einigen Hinsichten wieder in der Vorstellungswelt der *Winsbeckin*. Das Stereotyp der welterfahrenen Mutter, die die Erziehungsgewalt über ihre Tochter hat und die herrschenden Moralvorstellungen

gen vertritt, kehrt zurück. Auch hier dreht sich das Mutter-Tochter-Verhältnis um die Partnerwahl der Tochter, und auch hier ist es die Sache der guten Mutter, ihre Tochter in die instrumentale Funktion der Frau einzuweihen. Ebenso kehrt die Problematik der ›huote‹ (Aufsicht, Bewachung, Beobachtung durch die Gesellschaft) als Funktion der mütterlichen Aufsicht wieder. Doch die drastischen Unterschiede zwischen der *Winsbeckin* und den Neidhartschen Gedichten weisen darauf hin, daß die Neidhartschen Mutter-Tochter-Dialoge als Parodien zu verstehen sind.

Bei der *Winsbeckin* waren wir am Hofe, hier sind wir im Dorf; dort gab es verspielte Harmonie und unterhaltsame Didaktik, hier Streit und burleske Komik. In der *Winsbeckin* wurde ein abstrakter, verinnerlichter ›huote‹-Begriff als weibliche Tugend propagiert, in den Neidhartschen Gedichten ist ›huote‹ eine gesellschaftliche Konvention, die sich nur (wenn überhaupt) mit Handgreiflichkeiten durchsetzen läßt. In der *Winsbeckin* gab die respektvolle Tochter nach, hier geht die rebellische und lebenslustige Tochter trotzig ihren eigenen Weg. Und schließlich: Bei der *Winsbeckin* ging es um das erotische Begehren des Mannes, hier geht es um das erotische Begehren der Frau.

Diese Komik der weiblichen Triebhaftigkeit wird in einem bäuerlichen Milieu inszeniert, das eine aristokratische Auffassung von Bäuerlichkeit widerspiegelt. Die Bauernfiktion bildet eine Gegenwelt zum Hof, eine imaginäre Oppositionswelt, in der sowohl Narrheit wie erotische Freizügigkeit an der Tagesordnung sind. In diesem Bezirk der Ungebundenheit ist die weibliche Sexualität aussprechbar und darstellbar. Weibliches Begehren und Aufbegehren, nur schlecht gezügelt durch weiblichen Gehorsam und Gehorchen, finden in diesem bunten, wilden Ort der derben Komik ihren Platz.

Auch in dieser Welt ist für die Frau die Gefahr einer Mesalliance stets vorhanden. In den höfischen Epen hat der Ehrgeiz vor allem zu dieser Gefahr geführt; in den dörflichen Gedichten ist es die vitale Sinnlichkeit, die die Tochter zu verleiten droht. Wehren aber die exemplarischen ›Epen-Töchter‹ (manchmal wie Isolde mit der tatkräftigen Unterstützung ihrer Mutter) ihre Entführer und unpassenden Freier energisch ab, laufen die lebenslustigen Bauerntöchter bei Neidhart ihren ritterlichen Verführern bereitwillig in die Arme.

»Töchterchen, laß dich nicht nach ihm lüsten!
Belästigst du die Ritter an dem Reihem,
für deren Umgang du nicht passend bist,
Töchterlein,
den Schaden, den wird man bei dir dann finden.
Der junge Meier äugt nach dir!«

»Schließt mir gleich den Meier an die Fersen!
Solch einem Ritter bin ich noch gewachsen.
Was soll mir ein Bauer denn zum Mann?
Der versteht
mich nach meinem Willen nicht zu lieben.
Ich fürcht, er bleibt wohl ohne mich.«

(Sommerlied 23, Strophen 6-7; Übersetzung nach S. Beyschlag 50-51)

In diesen Liedern wird der Alters- und Erfahrungsunterschied zwischen Mutter und Tochter ausgespielt; von der Macht des Begehrens getrieben, vertritt die Tochter eine erotische Rebellion gegen die Mutter. Der Raum des Begehrens wird zu einem Ort der Verweigerung, zu einem Ort, an dem sich die Tochter gegen ihre instrumentale Funktion als Tauschobjekt zwischen Familien auflehnen kann. Er wird zu einem Ort, an dem die Tochter ihre individuellen Bedürfnisse und Gefühle gegen die vernünftigen Argumente der Mutter behaupten kann. Aber hinter diesem Unterschied wird die Gleichartigkeit von Mutter und Tochter deutlich. So wild und ungezügelt wie das Begehren der Tochter können auch die Strafmaßnahmen der Mutter sein – Schläge sind nicht selten. Darüber hinaus sind Mutter und Tochter tatsächlich austauschbar; in manchen Gedichten übernimmt die eine die Rolle der anderen. Da die Mutter mit ihrer Tochter das Verhaftetsein der Frau im Körperlichen teilt, kann auch sie von Tanzlust und Liebesverlangen gepackt werden, wie im folgenden Gedicht (dieses beliebte Motiv heißt in der Forschungsliteratur ›die lebenslustige Alte‹).

Tanzwut packte eine Alte,
sprang hoch wie ein Kitz empor,
ihr Wunsch war ›Blumen‹ brechen.

(Sommerlied Nr. 1, Strophe 1; Übersetzung nach S. Beyschlag 407)

Die essentielle Sinnlichkeit der Frau, die nach mittelalterlichen Vorstellungen allen Frauen anhaftet, bekommt in den ›natur-nahen‹ Bauersfrauen ein Symbol, das für das gebildete höfische und patrizische Publikum des Mittelalters sozial akzeptabel war. Die standesmäßige Distanz erlaubt auch ein differenziertes Lachen über die vermeintliche, potentiell unendliche Lust der Frau. Das Begehren der bäuerlichen Tochter, das als natürlich dargestellt wird, macht sie dem sozial überlegenen Ritter verfügbar. Das Begehren der bäuerlichen Mutter wird ebenfalls als naturbedingt aufgefaßt, aber da sie die eigene Reizlosigkeit nicht erkennt, wird ihr Begehren als lachhaft und grotesk gesehen.

Immerhin gehört das Spiel mit der Umkehrung der Rollenfunktion für Mutter und Tochter zu den beliebten Variationen der Neidhartschen Mutter-Tochter-Streitgespräche. In einer späten (spätes 13., frühes 14. Jahrhundert?) Nachdichtung mit dem Titel *Die pfann ein wechsell* (etwa ›Das Gedicht ›die Pfanne‹), dreht eine schlagfertige Tochter das Argument der Mutter, sechzehn Jahre seien für die Liebe zu wenig, herum: »Ja habt ir mir selber gesait <gesagt>/Ir wert <wäret> nur zwolff Jahr ein maid«. Die Mutter gibt nach: »Tochter wiltu mynnen <minnen, d.h. lieben>/so such dir einen man den du magst gewynnen.« Woraufhin die Tochter klagt, die Mutter hätte alle bereits genommen! Da die Tochter um die Liebschaften der Mutter weiß, braucht sie sie nicht lange als Rivalin zu fürchten. In den Schlußstrophen des Gedichts schlägt die Mutter ein Tauschgeschäft vor:

Tochter, schweig still,
 Lieb' wenig oder viel, das ist mein guter Will.
 Auch wenn ich dein Tun mit beiden Augen beobachte,
 Ich werde es verschweigen, Töchterlein.

(*Die pfann ein wechsell*, Handschrift c 35, Strophe 10, nach Herrmann 133-135)

Mit anderen Worten: beide können tun, was sie wollen. Mit diesem Gedicht befinden wir uns in der Nähe der spätmittelalterlichen Schwankwelt, in der die angeborene Sinnlichkeit der Frauen die Grundlage für ihre subversive Solidarität gegen die Vorherrschaft des Mannes bildet. Die Reproduktion der Weiblichkeit von Mutter zu Tochter wird zunehmend als weibliche Verschwö-

rung ausgelegt, deren Bedrohlichkeit durch derbe Komik abgeschwächt wird.

Mären

In der spätmittelalterlichen Märe (Quellen bei H. Fischer), deren Blütezeit (1250-1500) hundert Jahre und mehr nach der hochhöfischen Epik und Lyrik liegt, herrscht die Komik vor, die (wie in den Neidhartschen Gedichten) der versuchten Durchsetzung von Wünschen und Bedürfnissen einer Einzelperson gegen die gesellschaftliche Norm entspringt. Da auch in dieser Welt die Weiblichkeit mit grenzüberschreitender, triebhafter Sinnlichkeit gleichgesetzt wird, die Männlichkeit aber mit der sozialen Ordnung und Autorität, erstaunt es nicht weiter, daß viele Frauen als Hauptpersonen in der Gattung vorkommen, und daß der Konflikt zwischen Männern und Frauen ein beliebtes Thema darstellt. Das Spielfeld, auf dem dieser Konflikt ausgetragen wird, ist fast immer die Ehe oder vielleicht besser gesagt, der Geschlechterkrieg, der in der Ehe oft seine intimste Form annimmt.

Charakteristisch für viele Mären ist die subversive Solidarität der Frauen gegen die Vorherrschaft des Mannes. Fast immer wird die weibliche Hauptperson, besonders die untreue Ehefrau, aber auch die unberührte oder verführte Tochter unterstützt durch eine andere Frau, ihre Magd, Amme oder eben ihre Mutter. Aber auch wenn die Frauen miteinander zanken, am Ende kommen sie doch überein, daß ihr gemeinsames Ziel, die Männer zu betrügen, übergeordnet ist.

Weibliche Solidarität dominiert auch in Mären über die Mutter-Tochter-Beziehung. Oft geht es um den Kontrast von Erfahrung und Naivität. Im *Häslein* beichtet das Mädchen ihre Verführung der Mutter, die zwar zornig wird, doch die Tochter beschützt. An seinem Hochzeitsfest erheitert der Verführer seine Verlobte (ein anderes Mädchen) mit der Erzählung dieser Eroberung; die scheinbar jungfräuliche Verlobte prahlt, ihr sei das gleiche geschehen, doch sie habe es nie ihrer Mutter erzählt. Daraufhin löst der Verführer die Verlobung und nimmt das erste Mädchen, das seiner Mutter vertraute, zur Frau. Manchmal ist die Tochter nicht völlig naiv, aber jung und verliebt, wie in der Märe

Sociabilis. Hier gelingt es der listigen Mutter trotz väterlicher Verbote, die Tochter samt unehelichem Kind in den sicheren Hafen einer Ehe mit dem Verführer und Kindesvater zu bringen. Daß die besorgte Mutter nicht immer Erfolg hat, wird in dem *Guardian* (Vormund) veranschaulicht, in dem die Mutter ihre naiven Töchter vor den Verführungskünsten eines Priesters nicht retten kann. Natürlich gibt es Ausnahmen, z.B. in der Märe *Der verklagte Zwetzer*. Die Mutter, die sonst eine unbedeutende Rolle spielt, verprügelt ihre verführte naive Tochter. Diese Mutterfigur scheint aber wiederum mit den Neidhartschen Müttern verwandt zu sein, die zur Gewalt greifen beim Versuch, ihre ungehorsamen Töchter zu bändigen und zu bestrafen.

Wie bei den Neidhartschen Mutter-Tochter-Figuren beruht die Nähe von Mutter und Tochter auf der weiblichen Verbindung mit der Sexualität. Im Schwank *Des Teufels Ächtung*, in dem dieses Motiv in einen erotischen Handlungsverlauf gebracht wird, klärt die Mutter ihre jung verheiratete Tochter nicht auf, sondern erzählt ihr, während der Hochzeitsnacht werde der Bräutigam mit ihr »den Teufel austreiben«. Diese List erlaubt es der Tochter, ohne Scheu (und sogar mit religiösem Eifer) ihre Sexualität zu entdecken und zu genießen. (Vergleiche Boccaccios *Decamerone*.) Sofort wird aus dem keuschen Mädchen eine unersättliche Frau. Am nächsten Morgen berichtet die Tochter eifrig beim Frühstück vor den versammelten Verwandten von der vergangenen Nacht. Der Bräutigam errötet, die Mutter verbietet der Tochter das Sprechen, die Tochter erwidert entrüstet, sie habe nur das gemacht, was die Mutter ihr sagte. Die Mutter lacht und sagt: »swîk <schweig>, liebe tochter mîn <mein>, /ich wil diu <die> schuldige sîn <sein>« (Zeile 76-68). Dann werden die Männer hinausgetrieben, und die Frauen bleiben im Hause, wo sie die Tochter ausfragen, die willig und detailliert über die Hochzeitsnacht Auskunft gibt. Ein Bote holt die Frauen für den Kirchgang, und die Tochter flüstert, sie wird zu Hause bleiben, um ihre Zeit besser zu verbringen.

So hat die Mutter nicht nur für ein glückliches erstes sexuelles Erlebnis der Tochter gesorgt, sondern auch für die gute Unterhaltung der weiblichen Hochzeitsgäste. Durch die List der »schuldigen« Mutter ist die Erotisierung der Tochter innerhalb der Ehe gelungen. Dies ist übrigens eine der wenigen Mären, die hier behandelt werden, die ohne Moral und moralisierende Wor-

te des Erzählers schließen. Die derbe Komik wird weder in erbaulichen Sentenzen umgedeutet noch zurückgenommen. Das läßt vermuten, daß hier, in sexuellen Dingen, die Mutter-Tochter-Verbindung einen Kompromiß zwischen den Bedürfnissen des Individuums und der Gesellschaft ermöglicht.

Doch die Solidarität der Frauen in ihrer Auflehnung gegen die Herrschaft des Mannes kann durch männliche Solidarität gekontert werden. Das zeigt die gut überlieferte Märe *Frauenerziehung* (auch *Frauenzucht* genannt). Ein Vater bemüht sich, seine widerspenstige Tochter zu verloben. Die schöne, amazonenhafte Tochter verspricht ihrem Zukünftigen nur Böses, doch der Vater findet einen, der es wagt, sie zu heiraten. Bevor die Tochter das Haus verläßt, erklärt ihr die ebenso boshafte und dominierende Mutter in einem verkehrten Minnegespräch, wie ›frau‹ Männer meistern kann (»Tochter, vernim mich, /swenne <wenn immer> er zürnet wider dich /Unde dich wirfet dar nider, /bîze <beisse>, krazze, rouf' in wider«, Zeile 215-219). Während des Rittes nach Hause wird die Tochter von ihrem neuen Ehemann brutal gezähmt. Scheinbar völlig gefühllos schlachtet er seinen Falken, seinen Hund und sein Pferd wegen Ungehorsams; danach kann er seine Frau zwingen, für die verbleibende Strecke als sein Pferd zu fungieren. Seine Autorität ist damit gesichert. Nach sechs Wochen kommen die Schwiegereltern zu Besuch. Während die erzürnte Mutter die jetzt vorbildlich sanfte Tochter für ihre Untwürfigkeit tadelt, teilt der Schwiegersohn dem Vater seine ›Erziehungsmethoden‹ mit. Zusammen überlisten sie mit einem rohen Streich die Mutter (die bekehrte Tochter ist ihnen dabei behilflich!), die beteuert, fortan gut zu sein. Waren Mutter und Tochter vor ihren Erziehungskuren eins in ihrer Boshaftigkeit, bleiben sie nachher eins in ihrer Untertänigkeit. Nicht nur die ›Gehorsamspflicht des Weibes‹ sondern auch die Gleichartigkeit von Mutter und Tochter ist garantiert. (Siehe Shakespeare, *Der Widerspenstigen Zähmung*.)

Stiefmutter und Tochter

In der gut überlieferten Minnerede, die in der Forschungsliteratur den Namen *Stiefmutter und Tochter* (spätes 14. Jahrhundert?) trägt, begegnet uns die totale Inversion der höfischen, ›Winsbek-

kinschen« Werte. Diese Minnerede trägt in der Handschrift (*Liederbuch der Clara Hätzlerin, Augsburg, geschrieben 1471*), auf der diese Ausführungen basieren, einen anderen Titel, der ihren Inhalt treffend beschreibt: *Wie ain muoter ir dochter lernet puolen* (wie eine Mutter ihre Tochter huren lehrt). In dieser mütterlichen Lehrrede (die Tochter kommt nur am Anfang zu Wort) wird die Tochter detailliert darüber aufgeklärt, wie sie, so wie die Mutter vor ihr, Männer erfolgreich betrügen kann.

Eines Abends geht der männliche Ich-Erzähler zum Zimmer seiner Geliebten. Bevor er hineingeht, belauscht er heimlich eine Unterhaltung zwischen Mutter und Tochter, die er uns im Text wiedergibt. Die Tochter bekundet ihre Geschlechtsreife, woraufhin die Mutter mit ihren Unterweisungen beginnt. Die Mutter, die keinen zahlungsfähigen Liebhaber je abgewiesen hat, gibt der Tochter zahlreiche Beispiele von versuchter und geglückter Erpressung ihrer Kunden; sogar die (sieben) unehelichen Kinder können in diesem Zusammenhang ausgenutzt werden, um den Erzeugern Geld zu entlocken.

Doch nicht nur die reproduktiven Kapazitäten des weiblichen Körpers sollen in diesem Vorhaben ausgenutzt werden; die Tochter soll auch lernen, die Reize ihrer jugendlichen Frische einzusetzen:

Ist er dann so gar verwegen
 Und greiff dir zu dem puosen <Busen> ein,
 So sprich: hört uff, tuot hin!
 Under den armen In kützel <kitzeln>
 Und lazs offen deinen schützel
 Baidenthalb by der seitten.
 So mag er kaum erpeitten <warten>,
 Vil plick <Blick> er zu den prüstlen <Brüstlein> tuot,
 Damit so stolzet <übermütig werden> Im der muot <Verlangen>.
 (Zeile 170-178)

Daß die Tochter nicht viel anders als die Mutter werden wird, scheint für den ernüchterten Erzähler eine ausgemachte Sache zu sein (»Der Apfel will nach dem stam geratten!« seufzt er). Ohne sich bekannt zu machen, schleicht er mit einer frommen Warnung an sein Publikum davon:

Die volgen ainer sölichen <solchen> ler,
 Den chomt <kommt> es oft zu schaden!
 Gott wöll <möge> die frumen begnaden! (Zeile 226-228)

Während *Die Winsbeckin* eine Art höfische Harmonie zwischen den Geschlechtern propagiert, die auf dem Wissen der Frau um den ihr gebührenden Ort in dieser Ordnung beruht, leben ›Stiefmutter und Tochter‹ in einer Welt, die von Konflikt und Betrug zwischen Männern und Frauen bestimmt ist. Das Verhältnis dieser beiden Texte zu der instrumentalen Funktion der Frau ist fundamental gegensätzlich. *Die Winsbeckin* möchte die ideale Unterordnung der Frau unter die Gebote der partriarchalischen Gesellschaft lehren. *Stiefmutter und Tochter* lehrt, daß Frauen ihrerseits auch Männer ›instrumentalisieren‹ können.

In *Stiefmutter und Tochter* beuten die Frauen ihre eigene instrumentale Funktion aus, und sie setzen sie ökonomisch als Marktwert um. Hier macht sich die aufkeimende Geldwirtschaft der spätmittelalterlichen Städte spürbar. Interessanterweise betrifft diese Umsetzung nicht nur die erotische Anziehungskraft des weiblichen Körpers, sondern auch die weibliche Gebärfähigkeit (uneheliche Kinder als Handelsobjekte). So sind Mutter und Tochter gleichzeitig Handelsobjekte und Händler, die selbst über ihre ›Geschäfte‹ bestimmen. Insofern haben sie sich von der männlichen Herrschaft, wo diese in der Gestalt der Bevormundung hervortritt, befreit.

Die sexuelle Macht der Frau ist das Sprungbrett für diese Teilemanzipation. Die erzählerische Umrahmung der mütterlichen Unterweisung durch den lauschenden Dichter wirft jedoch ein schiefes Licht auf diese Macht. Die Mutter gibt ihre Methoden preis, weil sie sich mit der Tochter allein glaubt. Nur weil der Dichter heimlich Mutter und Tochter belauscht, erfährt er ›die Wahrheit‹ über sie, nämlich, daß Frauen mit Hilfe ihrer erotischen Macht Männer bewußt, gezielt und völlig kalkuliert ausbeuten. Durch das Motiv des lauschenden Dichters wird das, was zwischen Mutter und Tochter geschieht, zu ›Geheimnissen der Weiblichkeit‹ umgedeutet und gleichzeitig als solche entlarvt. Die Tochter wird wie ihre Mutter werden, und der Erzähler hat auch einen Lernprozeß durchgemacht, der wohl für sein Publikum als Vorbild dienen soll; er hat begriffen, daß ›man‹ sich auf Frauen nicht verlassen kann.

Die narrative Strategie des lauschenden Dichters erlaubt es somit, diese misogynen ›Wahrheit‹ über Frauen den Frauen selbst in den Mund zu legen. Das mimetische Konzept der Weiblichkeit wird in der Gleichsetzung von Mutter und Tochter bestätigt.

Neu daran ist, daß der weibliche Sozialisationsprozeß einer Verschwörung der Frauen gegen die Männer und die soziale Ordnung gleichkommt.

Daß eine solche Auffassung der weiblichen Sozialisation in der frühen Neuzeit weitreichende kulturelle und soziale Folgen hatte, hat Lyndal Roper in ihrem Buch über die Reformation in Augsburg eindrücklich dargelegt (*The Holy Household: Women and Morals in Reformation Augsburg*, 1989; *Der heilige Haushalt: Frauen und Moral im Augsburg der Reformation*). Vor der Reformation gab es in Augsburg öffentliche, legale Bordelle, die als nötige (wenn auch unmoralische) zivile Institutionen toleriert wurden. Diese wurden während der Reformation endgültig geschlossen; die Prostitution wurde zu einem illegalen Straßenhandel, der zunehmend von freischaffenden Kupplerinnen geleitet wurde. Roper stellt einen parallelen Wandel in der kulturellen Auffassung von Prostituierten fest. Vor der Reformation gehörten sie einer unehrenhaften Kaste an. Nicht als persönlich-moralisch gut oder böse, sondern eher als sozial anders klassifiziert und marginalisiert, wurden sie als ein notwendiges Übel betrachtet. Nach der Reformation wurden Prostituierte zunehmend entweder als sündhafte Verführerinnen oder als unschuldige, naive Opfer angeschaut, die von bösen Kupplerinnen mißbraucht und verleitet worden waren. Dieses Bild ist schnell mit einer Vorstellung von Müttern, die als Hüterinnen ihrer Töchter moralisch scheitern, zusammengefließen. Augsburgerische Gerichtsakten aus der nachreformatorischen Zeit (ab 1540) belegen die ernsthaften Folgen dieses Wandels für Frauen. Darin werden Verhöre und Strafen für Müttern protokolliert, die angeklagt wurden, ihre besondere Beziehung zu ihren Töchtern zum Zwecke der Prostitution ausgenutzt zu haben. Die Minnerede *Stiefmutter und Tochter* belegt, daß eine solche Darstellung der Mutter-Tochter-Beziehung in der Literatur bereits ab der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in Augsburg vorhanden war.

Doch sollten wir uns davor hüten, nur das Düstere an einem Text wie *Stiefmutter und Tochter* hervorzukehren. Denn die amoralische und komische Erzählung der Mutter sprengt fast den moralisierenden erzählerischen Rahmen des lauschenden Dichters. Es ist nicht möglich, die Mutter als böse zu betrachten; vielmehr besticht sie durch ihren Übermut, ihre Lebenslust, ihr Selbstvertrauen, ihre Gerissenheit. Der wegeilende Erzähler wirkt

fast zimperlich und ängstlich dagegen. Wenn die komische Kraft der weiblichen Erzählung das Wertsystem des Erzählers zu zersprengen droht, wird die Schwäche der patriachalischen Ordnung bloßgestellt. Wir werden an eine grundsätzliche, befreiende Ambivalenz der Literatur erinnert: ein literarischer Text mag eine bestimmte Deutung gutheißen und autorisieren, doch der Text ist auch ein Zeuge, der etwas über die Widersprüche seiner Zeit aussagt. Durch diese Zwiespältigkeit bleibt für die Leser immer die Möglichkeit offen, andere, schlüssige Deutungen zu finden.

Hans Sachs, *Gesprech der mutter*

Nach Ropers Darstellungen stammt das letzte Beispiel eines Mutter-Tochter-Lehrgesprächs, Hans Sachs' *Gesprech der mutter mit irer tochter von irem ayden* <Schwiegersohn>, aus dem Jahr 1547 ebenfalls aus der nachreformatorischen Zeit und einer protestantischen, süddeutschen Stadt. Mutter und Tochter kommen weder aus dem Adel (*Winsbeckin*), noch vom Dorf (Neidhart), noch aus der Unterschicht (*Stiefmutter*); sie sind Bürger. Auch Sachs nimmt für sich das Motiv des lauschenden Dichters in Anspruch; sein Gedicht beginnt fast wortgleich wie *Stiefmutter und Tochter*. Daß die Lehre »seiner« Mutter aber eine erbauliche sein wird, gibt er uns gleichzeitig mit dem Adjektiv »ehrbar« bekannt, das die beiden belauschten Frauen beschreibt.

Tatsächlich spielt die Mutter bei Sachs eine neue Rolle; sie ist nicht mehr die Bewacherin der töchterlichen Jungfräulichkeit, sondern die strenge Hüterin der häuslichen Moral. Die verheiratete Tochter ist nämlich nach Hause gekommen, um sich über ihren Ehemann zu beklagen, dem sie »doch gar kein recht mag than <tun>«. Er lästert und schimpft und beklagt sich; der Tochter ist es verdrießlich, bei ihm zu leben. Doch bei der Mutter trifft sie nicht auf Mitgefühl, sondern auf Pflichtgefühl. Er behandelt Mägde und Knechte schlecht, wendet die Tochter ein; die Mutter erwidert, die Tochter soll dann sanft und gut zu ihnen sein. Aber er ist eifersüchtig, sagt die Tochter, sie darf nicht mit dem Gesinde reden. Dann soll sie zu Hause und auf der Straße still und schüchtern sein. Er geizt mit dem Geld fürs Essen, sagt die Tochter; junge Leute sollen sparen, erwidert die Mutter. Er

läuft ihr in der Küche nach, redet ihr beim Kochen drein und verlangt Rechenschaft für jede Kleinigkeit. Jetzt hat der Schwiegersohn anscheinend doch das rechte Maß überschritten, denn die Mutter rät der Tochter, ihren Mann aus dem weiblichen Reich der Küche zu verbannen. Sie soll ihn auf die geteilten, geschlechtspezifischen Handlungssphären von Frau (Küche) und Mann (Werkstatt) hinweisen; ein Mann, der in der Küche weilt, mache sich ›bei jedermann‹ lächerlich.

Die Auflistung der Fehler wird fortgeführt. Der Schwiegersohn ist hinterlistig, er redet schlecht von anderen, betrügt und übervorteilt andere, kommt völlig betrunken nach Hause. Bei diesen Fehlern soll die Tochter versuchen, ihn mit Milde und Güte zu erziehen, ihm sanft die Konsequenzen seines schlechten Benehmens vor Augen führen. Mit einer langen Lektion der Mutter über die weibliche Pflicht in der Ehe, den Mann mit Liebe und freundlichen Worten zu bekehren, schließt ihre Unterweisung, und die Tochter wird nach Hause geschickt. Die letzten Worte gehören dem Dichter. Mit Salomons Worten lobt er die frommen Ehefrauen und wünscht für alle Frieden und Freundschaft in der Ehe.

Stiefmutter und Tochter (in der Augsburger Fassung) und *Gesprech einer muter* teilen das ökonomische Register und die neue Metaphorik der Geldwirtschaft. Doch fast hundert Jahre liegen zwischen den Texten, ein Zeitraum, in der sich ein grundlegender sozialer und kultureller Wandel vollzogen hat. Die Mutter in *Stiefmutter* hat sich über die soziale Ordnung hinweggesetzt und in ›Verschwendung‹ gelebt; die Mutter in *Gesprech* lebt sparsam, in Übereinstimmung mit dem bürgerlichen Wertsystem. Die neue protestantische Betonung der häuslichen Moral schlägt sich eindeutig in der Sachs'schen Umformung des Mutter-Tochter-Gesprächs nieder. In diesem Gedicht geht es zum erstenmal nicht um die Partnerwahl der Tochter, nicht um ihre erotischen Reize, sondern um ihre Tauglichkeit als sittsame Hausfrau. Eine neue Epoche bahnt sich an, in der das sittliche Drama sich nicht mehr in der Öffentlichkeit, sondern im privaten Haushalt entfalten wird.

Literaturverzeichnis

- Siegfried Beyschlag, Hrsg., *Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung, Einführung und Worterklärungen, Konkordanz* von Siegfried Beyschlag, Edition der Melodien von Horst Brunner, Darmstadt 1975.
- Trude Ehlert, »Die Frau als Arznei: Zum Bild der Frau in hochmittelalterlicher deutscher Lehrdichtung«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105 (1986), 42-62.
- Hanns Fischer, *Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts*, (MTU 12), München 1966.
- Hanns Fischer, *Studien zur deutschen Märendichtung*, Tübingen 1968.
- Friedrich Heinrich von der Hagen, Hrsg., *Gesamtabenteuer: Hundert altdeutsche Erzählungen*, 3 Bde., (Nachdruck der ersten Ausgabe, Stuttgart 1850), Darmstadt 1961.
- Petra Herrmann, *Karnevoleske Strukturen in der Neidhart-Tradition*, (GAG Bd. 406) Göppingen 1984.
- Albert Leitzmann, Hrsg., *Winsbeckische Gedichte nebst Tirol und Fridebrant*, dritte, neubearbeitete Auflage von Ingo Reiffenstein, (ATB Bd. 9) Tübingen 1962.
- »wie ain muoter ir dochter lernet puolen« in: *Liederbuch der Clara Hätzlerin*, Aus der Handschrift des Böhmisches Museums zu Prag, hrsg. und mit Einleitung und Wörterbuch v. Carl Haltaus, (Bibliothek der gesammten deutschen Nationalliteratur, Bd. 8), Quedlinburg und Leipzig 1840. (Unv. Nachdruck mit einem Nachwort v. Hanns Fischer, Berlin 1966)
- Lyndal Roper, *The Holy Household: Women and Morals in Reformation Augsburg*, Oxford 1989.
- Hans Sachs, *Gesprech der mutter mit irer tochter von irem ayden*, in: *Hans Sachs*, Bd. 4, Hrsg. Adelbert von Keller, Tübingen, Laupp, 1870 (Bibliothek des litterarischen Vereins Stuttgart, Bd. 104), 356-363.
- Gottfried von Straßburg, *Tristan*, Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. 3 Bde., Hrsg. Rüdiger Krohn, Stuttgart 1984.

Töchter, die keine Mütter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen

Hildegard von Bingen, Mechthild von Magdeburg,
Grimmelshausens *Courasche*, Lessings Marwood
in *Miss Sara Sampson*

Helga Kraft

Was geschah mit Frauen, die Töchter blieben, ohne Mütter zu werden? Als Gegenbild zur perfekten Frau und Mutter waren sie bis vor noch nicht allzu langer Zeit als Beispiele weiblichen Versagens an den Rand der Gesellschaft verbannt. Im Kontext der Familie hatten sie es ›nicht geschafft‹. Auch wenn ein Mann sie heiratete, war diese gesellschaftliche Integration oft nur kurz, denn Kinderlosigkeit war lange Zeit Scheidungsgrund für den Mann. Die Schuld für den ausgebliebenen Nachwuchs wurde immer der Frau zur Last gelegt. Wirtschaftliche Sicherheit gab es für die kinderlosen Töchter und abgeschobenen Ehefrauen selten. Zu den wenigen Refugien zählte eine Zeitlang das Kloster.

Bis zum späten Mittelalter schickten die begüterten Klassen ihre Töchter oft in Klöster. Ein Beispiel ist Caritas Pirkheimer (* 1467) aus Bayern, die mit zwölf Jahren ins Kloster kam und später Äbtissin wurde. Sie stammte aus einer reichen Familie, die sechs ihrer acht Töchter schon als kleine Mädchen dem Kloster übergab. Der Grund, erklärt die Germanistin Gwendolyn Bryant, war ein finanzieller: »Als Mitglieder einer der reichsten und mächtigsten Familien der Stadt waren die Töchter besonders ungeeigneten Heiraten ausgesetzt.« (GB 287) An eine eigene Wahl der Töchter war nicht zu denken. Die geringe Mitgift, die ans Kloster ging, erlaubte es, das Finanzgefüge der Familie intakt zu halten. In der Bauernklasse waren die ›sitzengebliebenen‹ Töchter als unbezahlte Dienstboten auf den Höfen ihrer Eltern bzw. ihrer Verwandten tätig oder wurden auf fremde Höfe, in Haushalte oder Klöster geschickt, wo sie für Nahrung und Unterkunft schwer arbeiteten, oft ohne irgendwelche Minimalrechte zu besitzen. Obgleich man nicht unbedingt von einem Kontinuum seit

dem Mittelalter sprechen kann, ist es bemerkenswert, daß noch in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts in Deutschland ältere Töchter in bürgerlichen Familien anzutreffen waren, die das Haus besorgten, aber nicht an der Familientafel mitaßen. Ihre Familienzugehörigkeit wurde fremden Besuchern oft verschwiegen. Das Dienstmädchen Birgit Kienzle beschreibt in ihrer Autobiographie *Julie die Magd* (1983), »Ich habe nur Recht gehabt, keins zu haben«. Auch bei Maria Beig sind unverheiratete Frauen ihrer Bekanntschaft, deren Leben sie nacherzählt, als *Hochzeitslose* (1983) typisiert. Waltraud Mitgutschs *Die Züchtigung* geht auf die Zustände im frühen 20. Jahrhundert in Österreich ein, als reiche Bauern die ledigen Mägde des Dorfes nach Belieben sexuell mißbrauchen konnten. Mit dem Aufkommen der Städte blieb vielen Frauen – besonders wenn sie nicht zur Dienstbotenarbeit taugten – oft nur Prostitution. Da Verhütung sehr beschränkt wirksam war, wurden sie oft schwanger, und illegale Abtreibung, sogar Mord von neugeborenen Kindern, die sie nicht aufziehen konnten, war nicht ungewöhnlich. Einige wenige Frauen verkleideten sich als Männer, um unerkannt ihr Leben als Soldaten, Scholaren oder Geistliche gestalten zu können, oder auch nur, um allein reisen zu dürfen. Von den Quellen her ist es unsicher, ob es sich hier um fiktive oder reale Frauen handelt.

Der Ausschluß der Töchter vom ›normalen‹ Frauenleben bedeutete aber auch, daß sie sich hier und da Freiräume schaffen und eigene Ansprüche geltend machen konnten, wenngleich dies oft auch nur eine gewisse Vogelfreiheit bedeutete. Die Literatur reflektiert drei verschiedene Bilder von kinderlosen Töchtern, die entweder von Natur aus, durch gesellschaftliche Umstände oder aus eigenem Willen keine Mütter wurden: (1) die jungfräuliche Nonne oder Laienschwester, (2) die den Mann imitierende ›Amazonen‹ und (3) die Prostituierte, bzw. Mätresse. Im folgenden sei auf einige exemplarische Frauenschicksale aus Geschichte und Literatur eingegangen, bei denen Töchter sich Privilegien schaffen konnten.

Töchter finden eine geistige Mutter: Hildegard von Bingen und Mechthild von Magdeburg

Im Mittelalter waren die Sphären der Frauen und Männer extrem getrennt. Auf vielen Abbildungen erscheinen die beiden Gruppen kaum zusammen. Die fast ausschließlich von Männern verfaßte Literatur kannte deshalb die Beziehung von Müttern und Töchtern wenig. So dokumentiert die Mediävistin Nikki Stiller (1980) auch die Abwesenheit von Müttern. Erst Ann Marie Rasmussen weist im ersten Teil dieses Buches auf, daß es eine literarische Tradition gibt. Doch für die Töchter, die sich schon damals mit dem Vater identifizieren, gibt es auch Surrogatmütter. Sie finden Hexen und weise alte Frauen, die ihnen einige Kontrolle über die reale Welt vermitteln. Wie Stiller feststellt, zeugen die in Texten immer wieder auftauchenden Gegensatzpaare wie alte Frau/junges Mädchen für die Furcht männlicher Autoren vor der Mutter-Tochter-Dyade, vor dem weiblichen Wissen, das von einer Generation zur nächsten weitergegeben wurde. (Stiller 64)

Wer waren nun die Töchter, die das Schicksal ihrer schwachen Mütter nicht nachlebten? Neben Frauen, denen auf Grund ihres Äußeren oder ihrer Lebensumstände Ehe und Mutterschaft gegen ihren Wunsch versagt waren, gab es andere, die ledig bleiben wollten, weil sie die Ehe aus psychischen Gründen ablehnten oder sich davor fürchteten, wenn sie in der Familie die Mißhandlung von Frauen miterlebt hatten. Ein geistliches, frommes Leben war für viele sehr anziehend. Die enorme Zunahme von Klöstern und Laiengemeinschaften (Beginen) erlaubte es ihnen, sich von der Vereinzelung und Marginalisierung durch die Gesellschaft in die Gemeinschaft eines geistlichen Ordens zu flüchten. Als Beginen oder Nonnen konnten sich Frauen der direkten Beherrschung des Mannes in der Familie und auch dessen unwillkommener sexueller Inbesitznahme entziehen. Die klösterlichen Grundregeln waren zwar von den Kirchenvätern erstellt, und auch die Beichte nahm immer ein Mann ab, und nur ein Priester konnte Gottesdienst halten; doch blieben die Frauen im täglichen Leben unter sich und hatten in vielen Dingen Entscheidungskraft.

Da das klösterliche Zölibat herrschte, mußte das erotische Begehren der Frauen sublimiert werden. Es durfte sich in ihrer

Meta-Kultur in Liebesbezeugungen zu Gott und Jesus, ihrem Bräutigam, ausdrücken, da die ›Umarmung‹ dieses Liebhabers ihre Jungfrauenschaft schlechthin legitimierte. Als Vorbild galt die Unberührtheit der ›Jungfrau Maria‹, deren ›Reinheit‹ trotz oder wegen ihrer Empfängnis durch den heiligen Geist als verbürgt galt. Da die Nonnen durch diese Kompensation von Mutterpflichten befreit waren, konnten sie das Kloster als eine Oase genießen.

Nicht alle Frauen waren freiwillig im Kloster, und besonders die Laienschwestern hatten dort hauptsächlich körperliche Arbeit zu verrichten. Wie die Literaturwissenschaftlerin Barbara Newman feststellt, haben die Klöster »damals auch oft als Asyl für die schwächeren und behinderten Kinder des Adels gedient.« (Walter, 214) Jedoch einige von ihnen – zu Anfang hauptsächlich aus hohen Gesellschaftsschichten stammend – konnten ihre eigenen Talente und ihre kreativen Impulse entwickeln, und einige Nonnen wurden Prototypen emanzipierter Frauen. Die Festlegung der Frau auf die mütterliche Rolle als Gebälerin hatte besonders im hohen Mittelalter in der Nonne eine gesellschaftlich respektierte Ausnahme gefunden. Zwar ließen die religiösen Dogmen und die kirchliche Hierarchie kaum allzu großen Raum zur Selbstverwirklichung. Dienende, helfende, betende Nonnen waren gerade noch toleriert, aber Frauen, die Männern nacheiferen, erschienen gefährlich. Immerhin konnte der immer gleiche Prozeß, in dem die Frau als zukünftige Mutter und Tochter gefangen geblieben wäre, schon im Mittelalter umgangen werden. Man nannte einige Klöster ›Tochterklöster‹, wo besonders die ›Jungfrauen‹ Vorrang hatten (siehe Bernhards *Speculum virginum* aus dem Jahre 1100). Diese Nonnen schöpften ihre Kraft bzw. legitimierten unkonventionelle Tätigkeiten auf Grund der Tatsache, daß sie jungfräuliche Töchter geblieben waren. Schon im griechischen und germanischen Mythos ist die unberührte Frau mit großer Macht ausgestattet, wie zum Beispiel Brunhilde im *Nibelungenlied* oder Hippolyte im griechischen Amazonenmythos. Erst der Raub ihres Gürtels durch den Mann – Metapher für die gewaltsame Vernichtung ihrer Jungfräulichkeit – der diese Frauen der Mutterschaft zuführt, bewirkt den Verlust ihrer Stärke. Auch im kirchlich-orthodoxen Verständnis spricht man jungen, unberührten Frauen besondere Kräfte und Erhabenheit zu, die sie durch ihre intakt gehaltene ›körperliche Unschuld‹ verdienen. Frauen

hingegen, die sexuellen Verkehr haben, werden als ›unrein‹ betrachtet. Obgleich die Zeugung von Kindern innerhalb der Ehe diese Unreinheit aufhebt, wird Müttern trotzdem die Schuld der Verführerin Eva aufgebürdet. Zur Strafe müssen sie die Minderwertigkeit und fehlende Spiritualität der Urmutter ertragen. Dies wiederum rechtfertigt ihre Unterordnung.



Abb. 3 Das Rollenmodell der leiblichen Mutter, deren Sündhaftigkeit als ›Evastochter‹ eine Nachfolge ausschließt, wird von vielen Klosterfrauen durch das Modell der ›geistigen Mutter‹ Maria abgelöst. Die sinnliche Vorstellung der brustgebenden, nährenden Mutter kommt vielen Mysterikerinnen entgegen, deren Körperlichkeit eine wichtige Komponente ihrer Erleuchtungen ist.

Im Kloster können Töchter der Stereotypisierung als ›Evafigur‹ entfliehen, wo ihre emotionalen Bedürfnisse nach mütterlichen Vorbildern ihrem jungfräulichem Status entgegenkommen müssen. Um diesem Bedürfnis zu entsprechen, bietet das Klosterleben eine Ordnung, die sich an der alten, gesellschaftlichen Struktur orientiert, aber mit einer wichtigen Verschiebung: die Verlagerung der Bedürfnisse ins Geistige. Da in der christlichen Ideologie das Spirituelle vor dem Materiellen Vorrang hat, stehen den aufmüpfigen Töchtern neue, symbolische Mütter zur Wahl. Zumeist wenden sie sich der heiligen Maria, der Ecclesiastica (Mutter Kirche) oder gar der ›Mutter Jesus‹ zu. Die Literaturhistorikerin Caroline Bynum weist in ihrer Studie über Jesus als Mutter darauf hin, daß weibliche Bilder Gottes den Frauen eine persönliche und immanente Dimension geben. Weibliche Mystikerinnen, Nonnen oder andere geistliche Frauen können durch mystische Vereinigung oder direkte Erfahrungen mit ›Jesus unserer Mutter‹ Rollen übernehmen, die sonst nur Männern vorbehalten waren. Oft erhalten sie auch durch Maria, die Mutter Gottes, die emotionale Nahrung, die sie benötigen. Dies wird in der Abbildungslust des Mittelalters konkret dargestellt. Es existiert zum Beispiel eine Illumination aus dem fünfzehnten Jahrhundert, eine Abbildung der Nonne Mechthild von Frowenberg, die im dreizehnten Jahrhundert lebte. In vollem Nonnengewand kniet sie vor der Himmelskönigin Maria und trinkt von deren Brust (s. Abb. 3). Maria ist überlebensgroß mit Heiligenschein abgebildet, während Mechthild vielleicht um fünfzig Prozent kleiner gezeichnet ist. Da das Rollenmodell ihrer eigenen Mutter in dem klösterlichen Handlungsbereich für die Nonnen nicht mehr gültig ist, kann sie durch solch eine überwirkliche Mutter ersetzt werden. Diese psychologische Kompensationsfigur, deren Konturen nach Bedarf ausgefüllt werden können, bleibt jahrhundertlang wirksam.

Auch in der frühen Literatur zeigt es sich, daß Frauen um den Preis des versagten Kinderwunsches vielleicht ein Stück Eigenständigkeit erhaschen konnten. Die Leistungen dieser Frauen beweisen, daß es eben nicht – wie schon damals behauptet – die ererbte intellektuelle Minderwertigkeit der Frau ist, die sie in die traditionelle Rolle der Abhängigkeit und Beherrschung gezwungen hat, sondern genau das, worum sich der Mann nicht zu kümmern braucht: die Pflichten und Beschränkungen ihres Ver-

heiratetseins und der damit verbundenen Mutterschaft. Es scheint, daß christlich gläubige Frauen die Erbsünde verinnerlicht hatten, die ihnen von der Urmutter Eva her angelastet wurde. Durch diese Verführerin war das Paradies verloren, und so nahmen ihre ›Töchter‹ die ›gerechte‹ Strafe hin. Doch schon von der Nonne und Schriftstellerin Hrothsvith von Gandersheim (935 – 973) wird die Urmutter Eva durch die jungfräuliche Mutter Maria ausgetauscht. Sie bietet eine Chance, der Fremdbestimmtheit zu entgehen. Hier ist eine biblische Frau ohne Schuld, an die man sich halten kann.

Die Mystikerin Hildegard von Bingen (1098 – 1179) hatte ebenfalls die Nachfolge der Erdenmutter abgelehnt und konnte deshalb ihre Talente auf Grund ihrer geistlichen Sonderstellung verwirklichen. Sie wurde als ›Mutter‹ und ›Meisterin‹ zum Vorbild vieler Frauen. Die Nonnen in ihrem Kloster nannte sie Töchter, wie es in einem Brief über den Tod der Klosterfrau Richardis belegt ist. Wohl gerade weil ›ihre Töchter‹ Jungfrauen waren, konnten sie Hildegard in einer Vision als elitäre Auserwählte erscheinen. Die Äbtissin geht sogar soweit, ihre Vision zu verwirklichen und ihre Klostertöchter zu besonderen Anlässen wie Königinnen mit exquisiten weißen Kleidern, Juwelen und Kronen zu schmücken. Himmelsköniginnen schon auf Erden. Sie nutzte eine Lücke im Gesetz der Väter, das die Tradition der Mutter unterbricht. Auf Kritik ihres Treibens hin erklärt Hildegard, daß die jungfräulichen Nonnen weit über normalen Frauen und Müttern stehen. Ein zeitgenössischer Mönch, Guibert von Gembloux, schreibt von Hildegard, »(sie) ist turmhoch über die Unterordnung der Frau hinausgewachsen und erreicht den erhabenen Rang nicht nur von Männern schlechthin, sondern den der höchsten.« (Walter, 208) Ihr selbst gelang es, ein aktives, öffentliches Leben zu führen, wozu sonst nur Männer privilegiert waren. Erst in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts wurden viele ihrer ungewöhnlichen Leistungen erkannt, und man beginnt weltweit, ihr Werk in seiner Tiefe und Vielfältigkeit zu schätzen. Sie reist, hält Reden, berät Papst und Kaiser (Friedrich Barbarossa), schreibt Bücher über Naturmedizin, malt, komponiert und veröffentlicht ihre mystischen Offenbarungen, die – besonders in ihrem *Buch der Gotteswerke (Liber Divinorum Operum)* – eine formelle Umstrukturierung der Weltorientierung, d.h. die Vision einer zukünftigen Geschichte beinhalten. Ihre ›Töchter‹, die Non-

nen ihres Klosters, nehmen an diesen höchst intellektuellen Aktivitäten teil.

Doch darf man Hildegards unzählige, weiblich orientierte Allegorien nicht als demokratische Emanzipationsbestrebungen verstehen. Wie Barbara Newmann in ihrer Studie über die Äbtissin – vor Verallgemeinerungen warnend – feststellt, sah Hildegard sich in einer elitären Ausnahmestellung, und sie bestand darauf, daß ihre Nonnen nur vom Adel gewählt wurden. Ihre Schriften sehen keine Änderung der Geschlechtertrennung vor. Die Feminisierung der Kirche, die Stärkung der weiblichen *Ecclesiastica*, die sie so unermüdlich durch ihre Visionen vorantreibt, führte schließlich zu einer Usurpierung des Mütterlichen und des Weiblichen durch die männlichen Führer der Kirche. Diese wurden selbst zur *Ecclesiastica*, deren überhöhte ›reine‹ Mutterschaft die reale Mutterschaft von Frauen noch tiefer in den Staub drückte. Obgleich Hildegards Zukunftsvisionen in der Verschmelzung des Weiblichen und Männlichen die patriarchalische Bipolarität gewissermaßen androgyn aufheben, hat sie in ihrer elitären Auffassung das traditionelle Bild der Mutter für nicht-geistliche Frauen, die ihre Töchter in der Nachfolge Evas sozialisierten, nicht direkt angetastet und sie bezeichnet listig sich selbst als ›armselige Frauensperson‹ (*paupercula*), die nur Gottes Organ ist.

Ein ähnliches, alternatives Tochterschicksal konnte die Mystikerin Mechthild von Magdeburg (ca. 1207 – 1282) in einer klösterlichen Schwesterngemeinschaft für sich entwerfen. Sie bemerkt in ihren autobiographischen Äußerungen, daß sie sich – wie vorher Hildegard – schon als achtjähriges Kind freiwillig gegen ein Leben als Ehefrau und Mutter entschieden hatte. Es wäre Spekulation zu behaupten, daß sie einer kompensatorischen Mutterfigur bedurfte. Das Objekt ihres erotischen Begehrens wurde Christus, wie sich in vielen von ihr verfaßten Gedichten zeigt. Doch die frühe Sozialisation als Evastöchter durch ihre leibliche Mutter oder Amme ist der Ausgangspunkt dafür, daß bei Frauen eine zum Teil auch positiv empfundene Körperlichkeit – auch erotische Sinnlichkeit – in höherem Maße als bei den Männern ins geistliche Leben integriert wird. Die Germanistinnen Margret Bäurlle und Luzia Braun weisen in einer Studie über die Mystikerinnen darauf hin, daß das mystische Genießen die Gegensätze von Mangel und Erfüllung, Begehren und Befriedigung vereint,

und daß es deshalb nicht nötig war, Geist und Sinne zu trennen. Mechthild schreibt, »Die Minne durchwandelt die Sinne und stürmt mit allen Kräften auf die Seele ein. <...> Die Minne schmilzt durch die Seele in die Sinne. Daher gewinnt auch der Leib seinen Teil.« (Mechthild, V, 4) Somit führt die geistliche Liebe zu Gott bei den Mystikerinnen in stärkerem Maße als bei Mönchen und Mystikern zu exaltierter physischer Ekstase. Es waren zum Beispiel weitaus mehr Männer als Frauen, die als Flagellanten in einer ›Kasteiung des Fleisches‹ ihre körperlichen Gefühle auszutreiben suchten, aber psychologisch gesehen ihre Sinnlichkeit aggressiv und verstärkt in eine sado-masochistische Bahn lenkten.

Wie in Katharina Wilsons Anthologie über Autorinnen des Mittelalters bemerkt wird, fanden Frauen auch in den Epheser-Briefen Bestätigung, daß sie durch ihre Jungfrauenschaft über ihre niedrige Stellung hinauswachsen und wie ein Mann werden können. (KW 39) Doch Mechthilds Begierde zu schreiben und sogar Bücher zu veröffentlichen, wurde zunächst als häretisch angesehen, da dies nur Männern zustand. Die Angst, die sie ausdrückt, war berechtigt: man hatte nicht nur Schriften sondern auch schon Nonnen deswegen verbrannt. Mechthild beruft sich auf die höchste Instanz, auf Gott, um sich davor zu retten, daß sie oder ihre Schriften in Flammen aufgehen. Es wird klar, daß sie an den Privilegien des Mannes teilnehmen möchte, und sie legitimiert sich auch, indem sie sich oft selbst in ihren Schriften ein maskulines Pronomen gibt. In dem Gedicht »Von diesem Buche« in ihrem Buch *Fließendes Licht der Gottheit* erklärt sie ihre ›Hybris‹:

Ich ward vor diesem Buche gewarnt,
 und ward mir von Menschen also gesagt:
 Wollte man es nicht bewahren,
 es könnte ein Brand drüberfahren. -
 Da tat ich, wie ich von Kind an getan,
 wenn ich betrübt war. Ich fing zu beten an
 und neigte mich und sprach zu meinem Lieb:
 Eia Herr, nun bin ich betrübt.
 Durch Deine Ehre soll ich nun ungetröstet von Dir bleiben,
 Du hast mich verleitet,
 Du hießest mich selbst, es zu schreiben! -
 Da hat sich Gott zu meiner Seele gewandt
 und hielt dies Buch in seiner rechten Hand



Abb. 4 Das Interesse an einer weiblichen Genealogie der Vorfahren Jesu verleiht besonders im späten Mittelalter dem Frau- und Muttersein eine neue Würde. Die hier abgebildete Mutter der Jungfrau Maria, Anna, hat viele Kinder geboren und wird zum Vorbild für ein normales Frauenleben.

und sprach: Meine Liebste, betrübe Dich nicht zu sehr,
die Wahrheit verbrennt niemand und nimmermehr.
Wer mir dies Buch aus der Hand will nehmen,
der muß stärker sein denn ich.
Dreifältig ist dies Buch
und bezeichnet alleine Mich!

(in: Elisabeth Borchers, 37)

So gelingt es einer Frau im Mittelalter am kreativen Schaffen ihrer Zeit und damit auch an den Privilegien des Mannes teilzunehmen, indem sie die Erlaubnis vom Symbol seiner Herrschaft – Gott – einholt, dem nicht widersprochen werden kann. Indem sie sich von ihrer leiblichen Mutter absetzt und als jungfräuliche Tochter der Ecclesiastica bzw. durch die geachtete Instanz der mystischen Offenbarung Bestätigung erwirbt, hat sie einen Freiraum für sich gefunden. Als sich diese Sphäre später ausweitet und auch Witwen (wie bei den Beginen) und alleinstehende Frauen mit Kindern einbezieht, engen die Patriarchen den Freiraum wieder ein, bis er von Luther schließlich für Protestantinnen völlig verriegelt wird. Er schafft das Vorbild der Maria ab und hält den Frauen das Modell der biblischen Martha vor, die für Jesus nur häusliche Pflichten erledigte. Frauen sollten weiterhin ›Evastöchter‹ bleiben.

Die Amazone: Töchter in Männerrollen Grimmelshausens *Courasche*

Es zeigt sich, daß der Tochtertyp der Nonne einem scheinbar entgegengesetzten Typ, dem der Amazone, nicht allzu fernsteht: Beide sind Töchter, die keine Mütter werden können oder wollen. Die einen fliehen ins Geistige, die anderen in eine männlich konnotierte Welt. In der Zeit vom Mittelalter bis zum Barock sind Amazonen-Geschichten ein beliebtes Motiv in der Weltliteratur. Frauen in Männerkleidung sind auch historisch in verschiedenen Situationen belegt: als Kriegerinnen, die sich verteidigen und ihren Unterhalt verdienen müssen; als Geliebte, die verkleidet ihren Liebhabern auf Reisen folgen; oder – besonders von der Renaissance an – als Gelehrte, die ein Studium aufnehmen wollen.

In der Literatur geht dieser Typ auf den antiken Amazonenmythos zurück. In einigen Versionen des griechischen Mythos

zogen die Amazonen ihre physische Kraft aus ihrer Jungfräulichkeit, die mit der Vergewaltigung durch den Mann (wie es sich in dem Gürteldiebstahl der Hippolythe durch den Halbgott Herkules ausdrückt) geraubt wird; in anderen Versionen bezwangen die Amazonen auf dem Schlachtfeld Männer, die nur kurz benutzt wurden, um Töchter mit ihnen zu zeugen. Söhne und Väter wurden wieder weggeschickt oder auch umgebracht. So ist die exklusive Mutter-Tochter-Beziehung im Amazonenstaat ein wahres Schreckensbild für den patriarchalischen Mann. In der europäischen Literatur ist die Amazone einerseits eine furchteinflößende Gestalt, wie zum Beispiel Brunhilde im nordischen Mythos oder Kriemhild im *Nibelungenlied*. Kriemhild ist keine Amazone, sondern wächst als domestizierte Tochter des Hofes auf. Sie verwandelt sich aber schließlich zu einer rasenden, mit Waffen kämpfenden Frau, die am Schluß nicht mehr so sehr den ermordeten Siegfried rächt, als eigenhändig die Männer umbringt, weil sie ihr das Erbe streitig machen. Sie ist ein Angstmythos in der Literatur, der unterschwellig die patriarchalischen Vorrechte bedroht, denn ein Aufstand der domestizierten Frauen könnte eine Umkehrung der Machtverhältnisse zur Folge haben. Radikale Feministinnen, die ihre mütterliche Weiblichkeit über die Charakteristika der männlichen Natur stellen und sich von der Männerwelt abtrennen, schüren auch heute noch diese Angst. Meistens wird in der Männerliteratur jedoch die Gefahr der Amazone oder Virago abgedämpft, denn es geht häufig um »der Widerspenstigen Zähmung«; sie wird wie Brunhilde im *Nibelungenlied* vom Mann domestiziert, nachdem sie durch übermenschliche Kräfte bezwungen worden war.

In der Literatur wird die Amazone nicht immer als solche bezeichnet, obgleich der Typ auch in der Renaissance und im Barock überhandnimmt. Typisch für die Zeit des Barock erfindet Grimmelshausen mit seiner Courasche eine Amazone, die zwar als schrecklich bezeichnet wird, jedoch kaum versteckt die Sympathien des Autors genießt. Es gelingt Grimmelshausen durch den Rollentausch seiner Protagonistin, die Misere von Frauen als Töchter und Mütter seiner Zeit offenzulegen, und die Normen und Gebräuche der patriarchalischen Gesellschaft, unter denen sie leiden, in all ihrer Brutalität satirisch zu kritisieren.

Die Heldin in der *Lebensbeschreibung der Landstörtzerin Courasche* (1670) bezieht ihre Stärke und Freiheit aus der gleichen

Quelle wie die Nonne: sie ist keine Mutter. Um sie herum sterben die Frauen der in den dreißigjährigen Krieg gezogenen Männer wie die Fliegen im Versuch, ihre Kinder zu schützen. Junge, vergewaltigte und mißbrauchte Mädchen kommen auf dem Kriegsschauplatz nieder und verlieren in ihrer Schwäche bald ihr Leben. Da sie ein schönes, junges Mädchen ist, hätte die Courasche keine Chance, zu dieser Zeit freiwillig kinderlos zu bleiben und zu überleben, wenn ihr nicht ihre biologische Aberration geholfen hätte: sie kann keine Kinder gebären.

Auch bei Grimmelshausen wird die fehlende Mutterschaft zur Voraussetzung für den Anspruch der Frau, Männliches leisten zu können. Courasche verkleidet sich zunächst als Mann, um sich vor Mißhandlungen zu schützen. Sie gibt sich dann aber auch allen Männeraktivitäten hin: sie wird Soldat, zieht in den Krieg, raubt, tötet, häuft Geld und Gut an, wechselt Partner nach Belieben. Obgleich sie auch das erotische Leben einer Frau lebt, organisiert sie es wie ein Mann: sie wechselt Liebhaber nach Belieben, heiratet mehr als achtmal und bestimmt, wie die Güter in der Ehe verteilt werden und wer gewisse Pflichten übernimmt. Sie setzt ihre weibliche Schönheit dazu ein, Männer zu betrügen, benutzt aber auch oft eine Klugheit, die sonst nur Männern zugestanden war. Wie im Leben der Nonnen entdecken wir auch hier eine ausgeprägte Androgynität.

Obgleich Grimmelshausen in christlichen Vorsprüchen zu den einzelnen Kapiteln seines Buches das Leben dieser Frau als Gegenbeispiel für ein vorbildliches christliches Frauenleben anprangert und zum Schreckbild für junge Mädchen deklariert, wird beim Lesen offensichtlich, daß diese Warnungen wohl dazu da sind, die Zensur zu umgehen. Der Erzähler kann nämlich seine Bewunderung dieser Außenseiterin der Gesellschaft in ihrer Vitalität, Kreativität und in ihrer freien Selbstbestimmung schlecht verhehlen. Zwar wollen konventionelle Analysen des Buches einen Abstieg der Heldin erkennen; sie sehen zum Beispiel Courasches Leben als alte Frau bei einer Zigeunertruppe als Strafe für ihr schlimmes Leben. Wenn man jedoch genau hinsieht, macht Grimmelshausen sehr klar, daß die bürgerliche Gesellschaft, aus der sie ausgestoßen wird, kein Ort ist, an dem ein freier Mensch leben möchte. Obgleich sie am Schluß alt und überaus häßlich ist, wird sie doch von den sie umgebenden Menschen wegen ihrer Weisheit und Persönlichkeit als Fürstin geliebt und bewun-

dert. Hier sind die konventionellen Attribute der Frau, nämlich ihre Schönheit, Selbstlosigkeit und Unterordnungsfähigkeit ohne Bedeutung. Grimmelshausen ist einer der wenigen Schriftsteller, die eine Frau in den Mittelpunkt stellen, die jenseits ihrer Jugendblüte steht. Es sind die androgynen Elemente ihres Lebens, die es ihr gestatten, ein privilegiertes Leben nach eigenen Ansprüchen zu leben. Das konnte zu der Zeit nur eine Tochter, die keine Mutter war, obgleich – im Gegensatz zur Nonne – für diese Amazone die Jungfrauenschaft nicht mehr Voraussetzung ist. Aber ihre erotische Natur kann nur wegen des körperlichen Defektes, keine Kinder gebären zu können, ausgelebt werden. Eine Legende aus dem dreizehnten Jahrhundert von einer Johanna, die im neunten Jahrhundert eine große Karriere in Männerkleidern gemacht hatte und als Papst ›Johann‹ ihren Höhepunkt erzielte, zeigt die Gefahr der Mütterlichkeit: als sie bei einer Prozession mit einem Kind niederkam, wurde sie zu Tode gesteinigt – ungeachtet aller ihrer Errungenschaften zum Guten der Gesellschaft. In der geistlichen Sondergesellschaft konnten Frauen anfänglich nur durch Sublimierung ihrer natürlichen, sexuellen Bedürfnisse an männlichen Privilegien teilnehmen. Das Recht der Soldaten, Frauen zu vergewaltigen, macht zu Grimmelshausens Zeiten auch diese Möglichkeit zunichte. Nur weil Courasche eine »sterile Unmutter« war, konnte sie Simone de Beauvoirs Diktum ›Anatomie ist Schicksal‹ entgehen und ihre körperliche Sinnlichkeit im sexuellen Erlebnis genießen. Durch diesen Ausnahmefall reizt das Buch zum Nachdenken darüber an, ob nicht die Fähigkeiten der Frauen denen der Männer gleichen oder sie gar übertreffen, aber zugleich auch darüber, wie ausweglos das Schicksal der übrigen Evastöchter war.

Die ungeeignete Mutter:
Die Mätresse im 18. Jahrhundert
Lessings Marwood in *Miss Sara Sampson*

Der dritte Tochtertyp, der keine Mutter ist oder sein darf, ist die Prostituierte. Ihre Stammutter ist Eva, ihr mythisches Vorbild die Sirene, und ihr Freiraum liegt jenseits der Grenzen der Gesellschaft, aus der sie ausgestoßen ist. Sie ist dort geduldet, weil die-

ser Ort auch Zweitwohnung der wohlhabenden Männer der patriarchalischen Gesellschaft ist, die sich das Privileg gestatten, dort ihr sündiges Verlangen auszuleben. Damals wie jetzt gab der ›älteste Beruf‹ Frauen Gelegenheit, ihren eigenen Unterhalt zu verdienen, ohne die schwere körperliche Arbeit zu leisten, die zum Beispiel von einer Dienstmagd gefordert wurde. Elisabeth Frenzel bemerkt in *Motive der Weltliteratur*, die Prostituierte

genießt nicht die Rechte der sonstigen – nicht einmal der Ärmsten – Frauen, und fast alle Sozietätseinheiten haben Barrieren errichtet, die ihr den Übergang in eine ihre ›Vergangenheit‹ auslöschende Ehe erschweren, wenn nicht gar unmöglich machen. (F 435)

In der Literatur des 18. Jahrhunderts zeigt sich die Prostituierte meist als Mätresse, die durch die Protektion mächtiger Männer sogar gesellschaftliche Prominenz erreichen konnte, was wohl durch den Seitenblick auf die geachtete griechische Hetäre und durch die zunehmende Säkularisierung legitimiert werden konnte. In der deutschen Literatur wird diese Gestalt zu der Zeit oft noch verklärt, indem die Mätresse meist mit Liebe und Treue an ihrem Geliebten hängt und auf eine Ehe mit ihm hofft.

Wie bei den anderen Töchtern, die keine Mütter sind, erwirbt sich die Mätresse (oder Kurtisane) durch ihre Kinderlosigkeit und die erotische Ware, die sie zu bieten hat, beträchtliche Macht. Dies widerspricht der gesellschaftlichen Forderung, daß die ideale Frau allein durch absolute Hingabe und Selbstlosigkeit charakterisiert sein soll. Ein Negativbild entsteht. Besonders Adelheid in Goethes *Götz von Berlichingen* wuchert mit ihrem Kapital und dringt in die politische Sphäre ein, die sonst nur dem Mann vorbehalten ist. Ihre Macht wird – so will es der Autor – von ihr fast immer zu unlauteren Zwecken mißbraucht. Und so erhalten die Mätressen von Adelheid über Gräfin Orsina (*Emilia Galotti*, Lessing) und Lady Milford (*Kabale und Liebe*, Schiller) von ihren literarischen Vätern trotz oder gerade wegen ihrer Sinnlichkeit ihre Strafe: Sie alle werden von ihren Liebhabern schließlich durch eine Frau vom vorgeschriebenen selbstlosen und hingebungsvollen kindlich-mütterlichen Typ ersetzt.

Die Mätresse ist in der bürgerlichen Ideologie nicht zur Mutterschaft geeignet, und die Schriftsteller zeigen sie in ihrer Literatur meist kinderlos. Hat sie dennoch Kinder, so wird sie als böse Mutter dargestellt, die etwa ihre Kinder weggibt oder gar töten

würde. Eine solche Ausnahme unter den kinderlosen Mätressen ist die Marwood in Lessings *Miss Sara Sampson* (1755). Sie wird als Gegentyp zur idealisierten Mutter dargestellt. Die Tochter, Arabella, die sie mit ihrem Geliebten zusammen hat, wird heimlich vom Vater entführt, weil solch eine uneheliche Mutter nicht zur Erziehung taugen kann. Die Antipathie der Zuschauer gegen die Mätresse wird geschürt und Beweise werden dafür angehäuft, daß eine Frau, die Erotik und Macht für sich beansprucht, nur eine böse Mutter sein kann. So wundert es nicht, daß der Autor sie den größten Teil des Vermögens ihres Geliebten durchbringen läßt und daß er ihr mörderische Absichten und Rachsucht zuschreibt. In ihrer stereotypen Kältherzigkeit kann die Mätresse ihre Tochter nur als Machtinstrument benutzen, und ein ›natürliches‹ liebevolles Mutter-Tochter-Verhältnis muß sich pervertieren. So eröffnet die Marwood dem ungetreuen Liebhaber ihren Plan, die eigene Tochter zu töten:

Sieh in mir eine neue Medea!« (...) »Gift und Dolch sind zu barmherzige Werkzeuge! Sie würden dein und mein Kind zu bald töten. Ich will es nicht gestorben sehen; sterben will ich es sehen! Durch langsame Martern will ich in seinem Gesichte jeden ähnlichen Zug, den es von dir hat, sich verstellen, verzerren und verschwinden sehen. Ich will mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen und das kleinste derselben auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts mehr sein wird als ein empfindungsloses Aas. (*Miss Sara Sampson*, 2. Aufzug, 7. Auftritt)

Lessing verfestigt hier klischeehaft das Bild der Frau, die es wagt, als Mätresse dem Kreislauf der Fremdbestimmung in dem Mutter/Tochter-Perpetuum mobile zu unterbrechen. Töchter dürfen nicht dazu erzogen werden, erotische Bedürfnisse und Machtansprüche zu entwickeln. Statt dessen wird die hingebungsvolle Liebe der Frau zugunsten des Mannes in der Gesellschaft funktionalisiert und politisiert. Eine Tochter, die den Fußstapfen der Mutter folgt, hat wie diese keine Ansprüche zu haben. Eine Frau mit Ansprüchen kann nur eine mörderische Rabenmutter sein. Man muß ihr die Tochter wegnehmen, sonst würde diese womöglich lernen, daß auch sie Ansprüche stellen kann. Das Medea-Motiv leuchtet am Rande auf, es wird aber nicht darauf eingegangen. Nur die Marwood erkennt ihre dreifache Erniedrigung: sie sieht sich erstens als liebende Frau, die

nicht geheiratet wird, zweitens als Mutter, die keine Rechte hat, und drittens als Betrogene, der das Kind entführt wird.

Wie die Beispiele aus Literatur und Geschichte verdeutlichen, waren Frauen immer wieder willens, Anfeindungen auf sich zu nehmen, um von der ihnen zugesprochenen Rolle abzuweichen. Alle drei besprochenen Frauentypen stellten eine Gefahr für das Patriarchat dar, weil sie durch ihre Existenz das Ideal der traditionellen Mutter-Tochter-Nachfolge in Frage stellten. Sie wurden verfolgt, und nur selten konnten sie lange Zeit hindurch unbehelligt leben. Ein Rückschlag war unweigerlich. Die Nonne wurde oft als Ketzerin verbrannt, ihr Kloster geschlossen, die Kriegerin erschossen und aus der Gesellschaft gejagt, und die Mätresse bzw. Prostituierte abgeschoben, ins Gefängnis gesteckt oder ermordet. Ihre Stellung in der Gesellschaft konstituierte ein Bild der Abschreckung für alle Töchter.

Erst seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts wird der Ruf lauter: Warum müssen Töchter auf Mutterschaft verzichten, um gleiche Chancen wie Männer zu haben? Warum sollen sie bis kurz vor dem Ablauf der biologischen Uhr mit dem Kinderkriegen warten, nur weil sie dann vielleicht so wie die Männer eine Karriere aufbauen können? Unsere Gesellschaft hat bei weitem noch nicht die Frage geklärt, warum denn auch heute fast immer nur die Frau Arbeit und Verantwortung für die Kinder trägt, obgleich ihre »natürliche« Beschaffenheit dazu längst als gesellschaftliches Konstrukt entlarvt ist. Noch immer wird ihr im allgemeinen Diskurs unserer Gesellschaft Selbstsüchtigkeit zugeschrieben, wenn sie die Bürde nicht allein tragen will. Wie kann sie Mutter sein und gesellschaftliche Stärke und Ansehen genießen, wenn ihr durch Minderbezahlung ihrer Fähigkeiten eine Existenzgrundlage abgesprochen wird? Warum fragt man nur sie, nicht aber den Vater, wie sie denn ihre Karriere mit ein, zwei oder drei Kindern bewältigen will? Viele Frauen wollen sich nicht verzichtend und am Rande mit einem Leben als Nonnen, Amazonen mit Babypille oder als Call-girls zufriedengeben! Eine Umstrukturierung der Gesellschaft zur Schaffung anderer Alternativen, hat aber gerade erst begonnen. Und solange Frauen nicht gleiche Rechte und Privilegien erhalten, werden noch viele wählen, keine Mütter zu werden.

Literaturverzeichnis

Zitate aus dem Englischen sind von Helga Kraft übersetzt.

- Margret Bäurle, Luzia Braun, »Ich bin heiser in der Kehle meiner Keuschheit«, Über das Schreiben der Mystikerinnen«, in: *Frauen Literatur Geschichte, Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann, Stuttgart 1985.
- Maria Beig, *Hochzeitslose*, Sigmaringen 1983.
- Elisabeth Borchers, Hrsg., *Deutsche Gedichte von Hildegard von Bingen bis Ingeborg Bachmann*, Frankfurt/M. 1987.
- Gwendolyn Bryant, »The Nuremberg Abbess Caritas Pirckheimer« in: *Women Writers of the Renaissance and Reformation*, hrsg. von Katharina M. Wilson, Athens und London 1987.
- Caroline Bynum, *Jesus as Mother, Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley 1982.
- Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1988.
- Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*, 1670.
- Hildegard von Bingen, *Opera omnia*, hrsg. von J. P. Migne, Patrol 1955.
- Hildegard von Bingen, *Wisse die Wege. Scivias*, Salzburg 1955.
- Birgit Kienzle, *Julie die Magd*, Reinbeck bei Hamburg 1983.
- Gotthold E. Lessing, *Miss Sara Sampson*, 1755.
- Eleanor L. McLaughlin, »Male and Female in the Christian Tradition«, in: *Male and Female: Christian Approaches to Sexuality*, hrsg. von Ruth Tiffany Barnhouse and Urban T. Holmes III, New York 1976.
- Mechthild von Magdeburg, *Das fließende Licht der Gottheit*, hrsg. von Hans Urs von Balthasas, Chur 1956.
- Waltraud Mitgutsch, *Die Züchtigung*, Düsseldorf 1985.
- Barbara Newmann, *Sister of Wisdom, St. Hildegards Theology of the Feminine*, Berkeley 1987.
- Barbara Newman, »Hildegard von Bingen, »Eine kleine, arme Frau«, in: *Sanft und rebellisch. Mütter der Christenheit – von Frauen neu entdeckt*,« hrsg. von Karin Walter, Freiburg, Basel, Wien 1990.
- Nikki Stiller, *Eve's Orphans: Mothers and Daughters in Medieval Literature*, Westport, Conn. 1980.
- Karin Walter, *Sanft und rebellisch. Mütter der Christenheit – von Frauen neu entdeckt*, Freiburg, Basel, Wien 1990.
- Katharina Wilson, Hrsg., *Medieval Women Writers*, Athens, Georgia 1984.

Teil 2

Mit dem Blick des Mannes Die Polarisierung der Frau im 18. und 19. Jahrhundert

Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter

Lessing, *Emilia Galotti*, Lenz, *Hofmeister*, *Soldaten*,
Wagner, *Kindermörderin*, Schiller, *Kabale und Liebe*,
Goethe, *Faust*, *Egmont*

Martha Kaarsberg Wallach

Betrachtet man die Familiendramen des achtzehnten Jahrhunderts, so drängt sich der Eindruck auf, daß es eine nähere Mutter-Tochter-Beziehung im eigentlichen Sinne kaum gibt. Statt dessen findet in zahlreichen Texten eine Aufspaltung des Frauenbildes statt. Töchter werden sinnlichen und Mütter sorgenden Kategorien von Weiblichkeit zugeordnet, die dazu angetan sind, das bürgerliche Wertsystem festzuschreiben und die älteren Frauen zu marginalisieren.

Da der Schauplatz des Geschehens in die häusliche Sphäre gerückt ist, wäre es zu erwarten, daß im Familienmilieu und in einer Familienkrise eine Mutter der gefährdeten Tochter zur Seite steht oder ihr Schicksal beweint. Dies ist jedoch kaum der Fall. Während gewöhnlich ein Vater das Haus mit strenger Hand regiert und zu der Tochter ein herzliches Verhältnis hat, spielt die Mutter eine nebensächliche Rolle. Manchmal ist sie schon vor Anfang der Handlung gestorben, oder sie verschwindet vor dem

Ende des Dramas. Sie wird meist negativ gezeichnet und am Schicksal der Tochter als mitschuldig dargestellt. Die Tochter wird verführt, weil die Mutter dumm, naiv und leichtgläubig die Gefahr, der die Tochter ausgesetzt ist, nicht sieht und sie ihrem Untergang entgegentreibt. Sie ist selber eine verführbare Frau, die durch ihre Tochter die Jugend noch einmal erlebt. Sie ist beeindruckt von dem Glanz und der Herrlichkeit des jungen Herren, der sich für die Tochter interessiert, und hofft auf eine ›gute Partie‹ für sie. Der Freier scheint soziale Stellung, Reichtum und ein interessantes Leben bieten zu können. Schuld wird der Mutter gegeben, weil sie nicht auf ihre Tochter aufgepaßt, sie nicht gewarnt und sie oft selber der Versuchung ausgesetzt hat. Sie wird direkt oder indirekt des Kuppelns bezichtigt. Diese Beschuldigung kann vom Vater, einer ›Vaterfigur‹ oder der Tochter selbst stammen. Während die Mutter als ihrer Rolle nicht gewachsen dargestellt wird, wird die des Vaters beinahe überlebensgroß. Er wird nicht nur als ein traditioneller Patriarch gezeigt, der wachsam ist und sein Haus streng regiert, sondern er erscheint auch als liebevoller Vater, der trotz seiner rauhen Art sehr auf das Wohl und die wahre Glückseligkeit der Tochter bedacht ist. Er steht der Tochter viel näher als die Mutter. Oft ist er ein wohlmeinender Polterer und überhaupt nicht dumm und naiv. Überall wittert er Gefahr für die Tochter, und sein Zorn und seine Trauer über das Unglück und die Zerstörung der Tochter sind überwältigend. Die Mutter dagegen wird von solchen tiefen Gefühlen ausgeschlossen. Wenn das Unheil über die Tochter hereinbricht und der letzte Vorhang fällt, ist sie nicht mehr da.

Die Zwischenposition der Hausmutter zwischen dem Hausvater und den anderen Familienangehörigen, das heißt ihre ›Pufferfunktion‹, wird als Grund für ihre Nebenrolle im Drama gesehen, wie zum Beispiel Bengt Algot Sørensens Untersuchung *Herrschaft und Zärtlichkeit: Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert* zeigt:

Diese untergeordnete, eher vermittelnde Rolle der Mutter in der hierarchischen Struktur der patriarchalischen Familie mag auch ein Grund für die auffallende Tatsache sein, daß die Mutter-Gestalt in so vielen Dramen des 18. Jahrhunderts entweder gänzlich fehlt – sie ist meistens vor dem Anfang des Stückes gestorben – oder den Typ der ›törichten Mutter‹ verkörpert, die durch ihre Einfalt die harmonische ›Ordnung‹ der Familie gefährdet. (Sørensen 17)

Die der Mutter zugeschriebene Unmündigkeit war ein weiterer Faktor für ihre Nebenrolle. Trotz Diskussion über Naturrechte, trotz aufgeklärter Gesetzgebung und Einschränkung patriarchalischer Herrschaftsrechte blieb die Frau im achtzehnten Jahrhundert unmündig. Mutter wie Tochter waren keine ›Personen‹ vor dem Gesetz und wurden vom Hausvater bevormundet, wie Susan L. Cocalis gezeigt hat: »Der Vormund will Vormund sein: Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert«. (33-55) Die Strategien der Bevormundung, der Kontrolle des Hausvaters, waren darauf angelegt, Furcht und Liebe zu erzeugen, wobei sich eine Akzentverschiebung in Richtung Liebe und eine allgemeine Emotionalisierung des familialen Gefühlslebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abzeichnete. (Sørensen 40-44) In seinen Dramenanalysen hat Sørensen dargestellt, daß Lessing und auch die Stürmer und Dränger die patriarchalische Struktur der Familie bejahten und die Figur des liebenden Vaters immer wieder in den Mittelpunkt des Geschehens stellten. (Sørensen 65-297)

Die Funktion der Tochter dagegen ist vielfältig: Sie ist schönster Besitz des Vaters, Objekt des männlichen Begehrens, Symbol der bürgerlichen ›Ehre‹ und Ort des Konfliktes, der zwischen den Klassen ausgetragen wird. Die Verführung oder drohende Verführung der unschuldigen Tochter des Hauses durch einen sozial höherstehenden, meist adeligen Freier war ein oft behandeltes Thema des deutschen Familiendramas. Ein Außenseiter dringt in die Familie ein und stellt eine Bedrohung der Tochter dar. Gewollt oder ungewollt wird ihm Hilfe geleistet, gewöhnlich von einer Mutter oder mütterlichen Frau. Resultat: Tod oder Ruin der Tochter, oft auch Ruin der Familie. Die Tochter ist meistens das einzige Kind: jung, schön, unschuldig, passiv, voller Vertrauen – alles Charaktereigenschaften, die ihr Geopfertwerden besonders ungerecht und drastisch erscheinen lassen. Der Eindringling kann von wahrer Liebe beseelt sein, die auch erwidert wird (Ferdinand und Luise in *Kabale und Liebe*), oder er kann ein zynischer Verführer sein, der wiederum von der Tochter als Ausbruchsmöglichkeit aus der bürgerlichen Enge gesehen wird (Desportes und Marie in *Soldaten*). Zwischen den beiden Extremen gibt es verschiedene Spielarten von Liebe und Erotik, von Bejahung und Ablehnung, von sexueller Ausbeutung und grenzenloser Hingabe.



Abb. 5 Junge Frauen sind besonders im bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts Objekte einer selbstverständlich ausgelebten männlichen Sinnlichkeit. Das Tugendsystem verlangt jedoch, daß sich die bürgerlichen Töchter die Erfüllung ihrer eigenen Begehren versagen, wenn sie nicht ausgestoßen werden wollen. In der Literatur wird den Müttern meist die Schuld am Fall der Töchter zugeschoben.

Die Mutter-Tochter-Paare des deutschen Dramas in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts verdanken ihre Existenz der Entstehung des Familiendramas, des bürgerlichen Trauerspiels. Die Popularität der Dramen reflektiert die soziale Realität der zunehmenden Macht des Bürgertums und den Fortbestand der patriarchalischen Familie trotz der Umbruchstimmung des Jahrhunderts. Die Rollen, die Mütter und Töchter in diesen Dramen spielten, wurden auch von Rousseau beeinflusst, der Charaktereigenschaften als geschlechtsspezifisch und komplementär sah. Er glaubte, Frauen seien ›von Natur‹ schwach, passiv, schüchtern, und ihre Unschuld, ihre Treue und ihr Ruf von großer Wichtigkeit. Ihre untergeordnete Stellung in der Familie charakterisierte er auch als ›natürlich‹. In den geschlechtlichen Beziehungen verlangte er, daß Männer Stärke und Frauen einen leicht zu überwindenden Widerstand zeigen: »L'un doit être actif et fort, l'autre passif et faible: il faut nécessairement que l'un veuille et puisse, il suffit que l'autre résiste peu.« (Rousseau 434) Das ist eine für das Verführungsthema nicht unwichtige Vorschrift. Rousseau machte auch das innige Verhältnis zwischen Vater und Tochter zur ›Mode‹.

Das liebevolle Zueinandergesellen von Vater und Tochter, das sich unter Ausschluß der Mutter vollzieht, entspricht der westlichen Tradition des meist verschleierte sexuellen Anspruchs des Vaters auf die Tochter, wie sie von Lynda E. Boose in *Daughters and Fathers* interpretiert wird. Dieser Anspruch hat sich nach Boose trotz Inzest-Tabu erhalten und findet Ausdruck in solchen westlichen Praktiken wie dem ›Verschenken‹ der Braut, in Geschichten wie der von Lot und seinen Töchtern oder dem Mythos von Ödipus und Antigone. Indem der Vater den Partner für die Tochter wählt oder gutheißt, überwindet er den Verlust. Der Vater, der weder verschenken, wählen noch gutheißen kann und der die Tochter behalten will, wird zum bevorzugten Thema literarischer Gestaltung, wie etwa in den hier besprochenen Dramen. Sørensen sieht im empfindsamen Patriarchalismus auch die Möglichkeit der väterlichen Liebe als ›Tyrannei‹ und der »Zärtlichkeit, als eine Form der patriarchalischen Herrschaftsausübung«, und weist dabei auf Sara Sampson, Evchen Humbrecht und Catharina von Siena in Lenz' gleichnamigem Fragment als Beispiele dieser Art von Vater-Tochter-Konstellation hin. (Sørensen 144-145)

Der ›Ungehorsam‹ von Töchtern und Müttern dem allmächtigen Hausvater gegenüber, die Störung der patriarchalischen Ordnung, die Verletzung der bürgerlichen Regeln, die ›Aufmüpfigkeit‹ der Frauen, die in diesen Dramen gewöhnlich zum Untergang der Heldinnen führt, kann auch als ein Emanzipationsansatz interpretiert werden. Die Situation wird von der Frau nicht akzeptiert, und die Heirat wird als Aufstiegsmöglichkeit in eine höhere Klasse gesehen, in der sich die Frau freier bewegen kann.

Die Rückdrängung der Mutter und die Festschreibung der Tochterrolle wird bei der Betrachtung der Vater-Tochter-Beziehung im Drama des achtzehnten Jahrhunderts ersichtlich. Die Liebesbeziehungen der folgenden Dramen erhellen die Zwickmühle, in der sich die Frau als erotisches Wesen und als Hüterin der Moral im patriarchalischen System befindet: Lessings *Emilia Galotti* (1772), Wagners *Kindermörderin* (1776), Lenz' *Hofmeister* (1774) und *Soldaten* (1775/76), Schillers *Kabale und Liebe* (1784) und die Gretchen- bzw. Klärchenhandlung in *Faust* (Fragment, 1790) und *Egmont* (1787).

Gotthold E. Lessing, *Emilia Galotti* (1772)

In *Emilia Galotti* zeigt uns Lessing eine ›törichte‹ Mutter, die mit der ländlichen Abgeschlossenheit, die der Vater als für die Tochter ideal ansieht, nicht zufrieden ist und die Emilia ein interessanteres Leben in der Stadt und bei Hofe bieten will. Das Verdienst der Mutter ist es, daß ein passender Bräutigam für Emilia gefunden wird, aber ihre ›Schuld‹ ist es auch, daß Emilia vom Prinzen bemerkt und verfolgt wird. Emilias Verfolgt- und Gehetzt-Sein wird von Ruth Klüger Angress betont, die überzeugend argumentiert, daß Emilia nicht erotisch auf den Prinzen reagiert, sondern Angst vor ihm hat. (Angress 18) Der Prinz jedoch will Emilia um jeden Preis besitzen. Die Mutter, Claudia Galotti, ist diejenige, die verhindern will, daß dem Vater irgend etwas über die Werbungsversuche des Prinzen am Hochzeitsmorgen gesagt wird. Nach dem Überfall läßt Lessing sie ihre ›Unschuld‹ dem Vater gegenüber derartig dringend und häufig betonen, daß dem Zuschauer ihre ›Schuld‹ offensichtlich wird. Danach wird sie, obwohl sie Einspruch erhebt, vom Vater einfach

Die geopferten Töchter



Abb. 6 Noch strahlt diese junge Frau Sinnlichkeit aus. In der Ehe ändert sich dies zumeist. Das Ideal der treusorgenden Mutter erscheint in der Literatur als eine enterotisierte Frau, die in ihren Pflichten für Mann und Kinder aufgeht.

weggeschickt. In Emilias letzter Stunde darf sie nicht zugegen sein. Dem Vater beichtet die Tochter ihre Versuchungen, von seiner Hand erhält sie den Tod. Die Mutter ist aus dem Blickfeld gerückt, sie wird in Emilias letzter Szene nur einmal erwähnt – und das im Zusammenhang mit den Versuchungen, denen Emilia ausgesetzt wurde, wodurch sie erneut ins Unrecht gesetzt wird. Emilias letzte Worte sind »ah – mein Vater« und sie stirbt in seinen Armen. (EG V/8) Im Vergleich zum Vater wird die Mutter negativ dargestellt und als unwichtig abgetan. Wir werden aufgefordert, das Schicksal des Vaters zu beweinen, der eine Tochter verliert; das Schicksal der Mutter erfahren wir nicht einmal. Beide Frauen fürchten sich vor den Wutausbrüchen des Vaters; Emilias Schicksal wird zum Teil durch diese Angst verursacht. Lessing hat Emilia ebenso wie ihrer Mutter ein geselliges Temperament gegeben und sie wie Sara mit Sinnlichkeit ausgestattet. Emilia bittet ihren Vater, sie zu töten, weil sie sich, wie sie sagt, vor ihrer eigenen Sinnlichkeit fürchtet und nicht glaubt, den Verführungskünsten des Prinzen widerstehen zu können. Der Vater sieht sich als Instrument der göttlichen Vorsehung. Er will Emilia schon dem Schutz des Himmels überlassen und wegeilen, als er sie kommen sieht: »Zu spät! Ah! Er will meine Hand, er will sie!« (EG V/6) Als er zögert, erinnert Emilia ihn an den Vater der römischen Virginia: »Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten das Leben gab.« (EG V/8) Damit wird seine Tat zugleich provoziert und legitimiert. Als er sie ersticht, bittet Emilia, die das bürgerliche Tugendsystem verinnerlicht hat: »Lassen Sie mich sie küssen, diese väterliche Hand«. (EG V/8) Durch ihre Dankbarkeit wird der Vater im wahrsten Sinne des Wortes von seinem Opfer »entschuldigt«. Mit Emilias Opfertod glaubt er ihre Tugend zu bewahren und dem Herrscher zu trotzen. Als Ausdruck des patriarchalischen Wertsystems gesehen, kann man mit Sørensen sagen: »Emilia hat das moralische Recht, vom Vater Schutz zu verlangen; Odoardo hat die moralische Pflicht, seine Tochter vor dem Übergriff einer lasterhaften Umwelt zu schützen«. (Sørensen 92) Doch eine tiefenpsychologische Deutung ist hier auch möglich: der Vater bewahrt durch die Opferung seinen schönsten Besitz. Im Text werden wir auf die von Livius berichtete Geschichte der römischen Virginia hingewiesen, die vom Vater getötet wird, um sie dem

Tyrannen vorzuenthalten. Boose nennt das ein Erhaltungsmodell. Der Vater tötet die Tochter, um sie vor der Wollust einer anderen Vater-Figur zu retten und verkleidet besitzergreifende Zerstörung als väterlichen Schutz. Boose unterscheidet zwei weitere Modelle der Tochter-Opferungen: in den Gruppierungen Agamemnon-Iphigenie und Jephtah-Tochter wird die Tochter den Bedürfnissen des Patriarchats geopfert, im Allerleirauh-Märchen droht der Vater der Tochter den Tod an, wenn sie ihn nicht heiratet. Im letzteren fällt der Vorwand einer rituellen Opferung weg. Emilias Opferung wurde schon 1971 von Frederick Wyatt als ein unbewußter inzestuöser Akt des Vaters interpretiert. (15-33) Eine Mutter hat in dieser Konstellation nichts zu suchen.

Jakob Michael Reinhold Lenz, *Der Hofmeister* (1774)

In diesem Stück gibt es zwei Fälle von ›verlorener Unschuld‹. Gustchen, die Tochter eines exzentrischen Landadligen und seiner eitlen, hochmütigen Frau, wird von Läufer, dem ausgebeuteten bürgerlichen Privatlehrer der Kinder, geschwängert, und die Tochter eines Musikers wird dem Anschein nach der Verführung ausgesetzt, weil Pätus, ein adliger Student, nachts in ihre Kammer steigt und von den Nachbarn gesehen wird. Gustchen, die adlige Verführte der Haupthandlung, liebt ihren Vetter, der weit entfernt lebt, und scheint sich mit dem Hofmeister eingelassen zu haben, weil sie einsam ist. Der Hofmeister dagegen verführt sie aus Langeweile. Gustchens Mutter ist egoistisch und grausam gezeichnet und liebt ihre Tochter nicht. Sie ist klassenbewußt, behandelt Läufer wie einen Dienstboten und flirtet mit dem von den Eltern ausgesuchten ›Zukünftigen‹ der Tochter, mit anderen Worten, sie weicht vom Bild der idealen treusorgenden Mutter ab. Ebenso wenig kümmert sie sich um die unglückliche Tochter, die krank und schwach im Bett liegt und noch nicht weiß, daß sie schwanger ist. Als die Mutter hört, daß Gustchen ihre Unschuld verloren hat – die Schwangerschaft wird nicht erwähnt – denkt sie nur an die Familie und deren durch einen Skandal beschädigten Ruf. So stark hat sie die patriarchalischen Werte internalisiert. Der Vater, nachdem er entsetzt feststellt, daß der Hofmeister seine Tochter zur ›Hure‹ gemacht hat, nennt die Mutter:

»Hure, du auch«. (H III,1) Der Hofmeister bestraft sich grausam, indem er sich selbst kastriert.

Diese Verführungen werden als etwas dargestellt, was von Männern vor allem anderen Männern angetan wird. Von den Reaktionen der Frauen erfahren wir nur wenig. In beiden Fällen werden die erbosten Väter gezeigt. Dem adeligen Vater wird erlaubt, sich wenigstens an dem Verführer zu rächen, indem er ihn in den Arm schießt. Der bürgerliche Vater muß noch eine Ohrfeige einstecken, als Antwort auf seinen Tadel. Er unternimmt sofort praktische Maßnahmen, den guten Ruf seiner Tochter andernorts wiederherzustellen, indem er sie zu einer Tante in die Großstadt schickt. Der phantastisch-schwärmerische adlige Vater rettet seine Tochter, als sie zwei Tage nach der Geburt des Kindes, ihren Vater suchend, im Delirium in einen Teich geht und er ihr nachspringt. Gustchen gerät hier in bedenkliche Nähe eines Opfertodes. Die Wiedervereinigung mit dem Vater wird vom Autor hier wie auch in den *Soldaten* durch engen Körperkontakt dargestellt: der Vater springt seiner Tochter in den Teich nach, rettet sie vor dem Ertrinken und trägt seine nasse Beute an Land – eine stark erotisch konnotierte Szene. Uns wird auch schon bei der Einführung des Hofmeisters in die Familie gesagt, daß Gustchen des Vaters »Abgott« ist. Der sexuelle Anspruch des Vaters kann nicht übersehen werden.

Die Tragikomödie endet mit einer Doppelhochzeit: Die alte blinde Marthe, eine im Walde wohnende Bettlerin, die Gustchen bei sich aufgenommen und die dann das zwei Tage alte Kind alleine gepflegt hatte, wird als verstoßene Mutter des ehemals hartherzigen, älteren Pätus entdeckt und rehabilitiert. Sie wird in ihren fraglos ertragenen Leiden und ihrer Hingabe als wahre Mutter hochstilisiert. Gustchens »böse« Mutter hingegen darf beim »Happy-End« nicht dabei sein. Sie verschwindet schon nach der ersten Szene des dritten Aktes, in dem sie die Nachricht von Gustchens Sünden-Fall bringt.

Jakob Michael Reinhold Lenz, *Die Soldaten* (1776)

In den *Soldaten* ist es der liebevolle Vater, der schuld ist an der Verführung der Tochter Marie. Die Marie umgebenden weiblichen und mütterlichen Figuren sind nicht ganz blind. Eine weniger schöne, neidische Schwester Maries verrät uns oft den wahren Sachverhalt. Die Mutter ist vernünftiger als der Vater; sie macht sich keine Illusionen und versucht ohne Erfolg, auch die Tochter zu desillusionieren. Trotz der Umkehrung spielt die Mutter die traditionell kleine Rolle, hat wenig Einfluß auf die Tochter und tritt in den letzten Szenen nicht mehr auf. Die mütterliche Gräfin La Roche ist die einzige, die ihr irgendeine Wichtigkeit beimißt. Sie will sie um Erlaubnis bitten, Marie mitnehmen und erziehen zu dürfen, nachdem sie ihren Ruf verloren hat. Außer der mütterlichen Gräfin gibt es auch eine gewöhnlich stumme Großmutter in dem Stück. Während Marie in der Kammer nebenan verführt wird, singt sie jedoch ein Lied über ein ähnliches Mädchenschicksal. Sie versteht das Leid, das Marie bevorsteht, und vermittelt es dem Publikum, das Marie eben noch schäkernd und fröhlich in die Kammer eilen sah. Die ältere Generation von Müttern weiß, daß die Töchter geopfert werden.

Heinrich L. Wagner, *Die Kindermörderin* (1776)

Die Familienverhältnisse in Wagners *Kindermörderin* sind, trotz des viel niedrigeren sozialen Standes, denen der Familie Galotti ähnlich. Ein polternder, jähzorniger, aber grundehrlicher und wohlmeinender Vater und eine unwissende, naive und geblendete Mutter sind mitschuldig an dem Fall der Tochter. Wagner hat seine Charaktere, vor allem die Mutter, viel extremer dargestellt als Lessing. Sie ist nicht nur naiv und leichtgläubig, sondern auch schwach, dumm und allzu beeindruckt vom militärischen Rang des aristokratischen Freiers, mit dem sie selber flirtet. Sie wird von Vater, Tochter und Freier lächerlich gemacht – kurz: sie ist eine komische Figur. Voller Gier trinkt sie den Punch mit dem Schlafmittel in der Verführungsszene. Evchen nennt sie »Rabemutter« und gibt ihr die Schuld an der Vergewaltigung, die stattfindet, während die Mutter schläft. (K IV) Das Publikum reagiert

nicht anders, vor allem, da die Rehabilitierung des zynischen Verführers beginnt, sobald die Tat vollbracht ist. Er schwört, Evchen heiraten zu wollen, er bewundert ihre empörte und ganz veränderte Art, und er verliebt sich in sie. Der Vater beschuldigt die Mutter auch, lange ehe er Beweise hat, daß Evchen nicht mehr unschuldig ist; überhaupt behandelt er seine Frau schlecht: er fährt sie barsch an, sagt ihr, daß sie »das Maul halten« soll, nennt sie meistens nur »Frau« und dann sogar »Bestie«, als sich herausstellt, was wirklich auf dem Ball vorgefallen ist. (K V) Die Mutter ist auch wenig verständnisvoll; sie will zum Beispiel gar nicht wissen, warum Evchen nach dem Ball so verstört ist, und als die Tochter ihr gewaltsames Ende andeutet, denkt Frau Humbrecht, ähnlich wie Gustchens Mutter, nur daran, was das für die Eltern bedeuten würde. Sie versucht nicht nur, ihre Tochter mit dem Leutnant von Gröningseck zu verkuppeln sondern auch mit einem Vetter. Genau wie Claudia Galotti ist Frau Humbrecht nicht zugegen, als Evchens letzte Stunde schlägt. Sie stirbt vor dem letzten Akt vor Kummer über die Tochter. Wiederum ist es der Vater, dessen Beziehung zur Tochter hochgespielt wird. Vater Humbrecht benimmt sich, als ob ihm das größere Unrecht geschieht. Vater und Verführer haben hier, wie in *Emilia Galotti*, das letzte Wort. Frau Humbrecht wird in ihrer Dummheit und Verblendung – die ganze Nacht hätte sie dem Ball zusehen können ohne zu essen oder zu trinken – als eine schlechte Mutter gezeichnet; aber auch ein zusätzlicher Grund für das traurige Schicksal der Tochter ist wiederum die Angst vor dem Patriarchen.

Der Vater ist der Tochter gegenüber abwechselnd liebevoll, inzestuös liebevoll und gewalttätig. Ihr sind beide Extreme verhaßt, das erstere noch mehr als das letztere: »Guter, unglücklicher Vater... Sein Zorn ist mir fürchterlich, aber, Gott weiß es, seine Liebe noch mehr«. (K IV) Das könnte man so verstehen, daß Evchen lieber den, wie sie glaubt, wohlverdienten Zorn des Vaters erträgt als seine alles vergebende Liebe. Man kann es aber auch als Auflehnung gegen die väterliche Vereinnahmung und Belästigung interpretieren. Als Frau Humbrecht Evchen daran erinnert, wie böse der Vater ist, daß sie ein Geheimnis zu haben scheint, malt sie folgendes inzestuös anmutende Bild: »Gestern eh' er zu Pferd stieg, glaubt ich, er wollte rasend werden; da er dich so recht vertraut auf seinen Schoß setzte, dir die besten

Wort' gab, dich herzte und drückte – » und Evchen vervollständigt den Satz mit: »Und auf einmal von sich stieß, daß ich bis ans Bett dort taumelte – ». (K IV) Als er Evchens totes Kind sieht, will er, daß es auch als seins gilt: »Dein Kind, Evchen? soll auch meins sein! Mein Bastert <sic>, ganz allein mein; wer sagt, daß er dein ist, liebs Evchen! dem will ich das Genick herumdrehn.« (K VI) Die Darstellung der Frau Humbrecht provoziert bei Sørensen eine mißlungene ›Ehrenrettung‹ mit der Begründung, daß Wagner sie ja nur darstelle, wie sie sonst auch immer dargestellt worden ist:

Bevor man sich als moderner Leser dem Mitgefühl mit der so behandelten Ehefrau hingibt, sollte man sich klar machen, daß diese Frauengestalt von Wagner eindeutig negativ gezeichnet ist und somit in die erstaunlich lange Reihe von fragwürdigen Hausmüttern gehört, die nicht zuletzt das Familiendrama des 18. Jahrhunderts bevölkern. (Sørensen 137)

Sollen wir uns also unser Mitgefühl sparen, weil so viele andere Mütter im Familiendrama ebenso negativ dargestellt worden sind? Mit mehr Berechtigung könnte man darin den niedrigen Stellenwert der Mutter in der Skala der patriarchalischen Werte sehen.

Friedrich von Schiller, *Kabale und Liebe* (1784)

Die große idealistische Liebe zwischen dem Adligen Ferdinand und der Musikertochter Luise Miller ist von überwältigender Kraft und wird uns als bewunderungswürdig vorgestellt; und doch ist sie nicht gegen die Angriffe des Hofes und die Barrieren der Standesunterschiede gefeit, und die beiden sterben zusammen.

Die Mutter wird, ebenso wie Frau Humbrecht, generisch einfach ›Frau‹ genannt und sofort als negative Figur eingeführt; sie erscheint im Nachtgewand, Kaffee schlürfend, und geht gar nicht auf Millers Ängste ein, was den adeligen Freier der Tochter anbelangt. Sie sieht nur »die wunderhübschen Billeter« und die »prächtigen Bücher«, die der Tochter geschenkt werden. (KL I/1) Als Wurm erscheint, prahlt sie »bäurisch stolz« über die Aussichten ihrer Tochter, »lächelt dumm-vornehm« und wird »gif-

tig«. Dafür wird sie von Miller mit Schlägen bedroht, und es wird ihr befohlen, »das Maul zu halten«. (KL I/2) Er nennt sie Kupplerin, wenn sie ganz naiv annimmt, daß Miller zum Präsidenten befohlen worden ist, weil der Herzog ihn für sein Orchester haben möchte. (KL II/4) Als das Verderben über die Tochter hereinbricht, ruft Miller: »Fluch über den Verführer, Fluch über das Weib, das ihm kuppelte«! (KL II/5) Wie Claudia Galotti und Frau Humbrecht, wird die Mutter vor dem Ende des Dramas ausgeschaltet, und es ist wieder nur der Vater, der Anteil nimmt am Schicksal der Tochter und der von ihrem Tod überwältigt wird. Das Nicht-Wieder-Auftreten der Mutter wird nicht erklärt. Ihre Anwesenheit würde das Tochter-Opfer-Ritual stören. Sie stirbt nicht wie Frau Humbrecht, und sie wird nicht weggeschickt wie Claudia Galotti, sie erscheint einfach nicht mehr. Daß es »keine verständliche Ursache Ihres Verschwindens« gab, fiel zu Schillers Zeiten schon auf, und in den »Streifereyen im Gebiete der Dramaturgie« von 1796 kann man lesen: »Überdies wirft es auf den alten Miller, und auf seine Tochter nicht das vortheilhafteste Licht, dass sie so ganz unbekümmert um das Schicksal dieser Frau sind«. (Henning 271) Luise denkt zwar an ihre Mutter zuerst, als sie hört, daß sie sterben wird, aber ihre Besorgnis gilt vor allem ihrem Vater: »Und meine Mutter – mein Vater – . . . mein armer verlorener Vater!« (KL V/7) Miller wird zwar in der letzten Szene von Ferdinands Vater verdrängt, aber Frau Millerin wird noch mehr ausgeschlossen, indem sie ganz unerklärt abwesend ist. Die letzten Worte werden hier vom adligen Freier und dessen Vater, dem Oberpatriarchen, gesprochen.

Johann Wolfgang von Goethe Gretchenhandlung in *Faust* (Fragment, 1790)

Die Gretchenhandlung ist kaum mit den anderen hier besprochenen Dramen zu vergleichen. Doch gehört Faust, wie die anderen Verführer, einem höheren Stand an, und seine Gelehrtheit und Beredsamkeit tragen dazu bei, das Töchterchen zu erweichen, ihm ihre Unschuld aufzuopfern. Ihr Ende teilt sie auch mit den Heldinnen der Familientragödien. Ihr Tod ist, ebenso wie ihr »untergrabener Friede«, ein Opfer, das von ihr verlangt wird, weil sie die begehrte Jungfräulichkeit verloren hat.

Gretchens »akkurate« Mutter erscheint nicht selber in *Faust*, aber Frau Marthe spielt die mütterliche Rolle in einer noch komischeren und derberen Variation als Frau Humbrecht und Frau Millerin. Sie ist es, die Gretchen vorschlägt, das zweite Schmuckkästchen zu behalten. Das Gold, zu dem alles drängt, darf die Tochter aber nur durch Ehe erhalten. Die böse Mutterfigur Marthe verleitet sie dazu, dieses Gebot zu brechen. In ihrem Haus treffen sich Gretchen und Faust. Frau Marthes Interesse an Gretchens Umworbensein ist direkt: in Mephisto hofft auch sie einen Freier zu finden. Der sterbende Valentin nennt sie: »Du schändlich kupplerisches Weib!« (Nacht. Straße vor Gretchens Türe) Die Bezeichnung paßt hier: ohne Frau Marthes Ermutigung und Hilfe wäre es schwierig, wenn nicht unmöglich gewesen, Gretchen zu verführen.

Da Gretchen keinen Vater hat, spielt der Bruder die Rolle des Verfechters ihrer Ehre. Wie die Väter in den anderen Stücken wittert Valentin überall Gefahr und wird als der an Gretchens Schicksal am meisten Leidende dargestellt. Er kann nicht mehr mit der Unschuld seiner Schwester prahlen und nimmt an, daß sie sich nicht nur Faust, sondern »der ganzen Stadt« hingegeben hat. Ihre Unschuld war sein schönster Besitz, und duellähnlich kämpft er gegen Faust und Mephisto ein ungleiches Gefecht vor Gretchens Fenster. Seine Leiden verblassen jedoch neben denen seiner Schwester. Während bei ihm eine aufoktroyierte Ehre den tödlichen Ausgang herbeiführt, ist es bei ihr die regulierte Körperlichkeit der Frau. Sie hat das Verbot des außerehelichen Verkehrs nicht beachtet, das jedoch von Männern wie Faust pausenlos straflos mißachtet werden darf. Frau zu sein hat sich als lebensgefährlich herausgestellt. Goethe, so scheint es, hat intuitiv den Unterschied zwischen dem Schicksal des Sohnes und der Tochter begriffen, und er malt ihre Verzweiflung und Leiden intensiver aus als die anderen Autoren bei den jungen Frauen ihrer Familiendramen. Gott und Teufel – die Superpatriarchen – haben am Ende der Gretchenhandlung in *Faust I* nur das »beinahe letzte Wort«; nach ihnen wird noch einmal Gretchens verhallende Stimme gehört.

Johann Wolfgang von Goethe
Klärchenhandlung in *Egmont* (1787)

Klärchen ist freier als die anderen Töchter dieser Stücke, da sie von keinem Vater bevormundet wird, der ihre Unschuld als seinen Besitz hütet und ihre Sexualität bindet. Sie ist aktiver in ihrer Beziehung zu Egmont. Von ›Verführung‹ wird hier nicht gesprochen, und sie versucht, ihn nach seiner Gefangennahme zu retten. Sie war schon als Kind ein »Springinsfeld«, sagt uns ihre Mutter. In ihrem ersten Auftritt singt Klärchen ein Lied, in dem sie gerne ein Mann wäre, um ihrem Liebsten in den Krieg zu folgen. Ehe sie Egmont kennt, hält sie sich jedoch an die bürgerlichen Regeln. Im Gegensatz zu den anderen Heldinnen könnte Klärchen weiterleben. Doch hat sie die Erwartung der Unbedingtheit, die an eine liebende Frau gestellt wird, ganz internalisiert und handelt dementsprechend, indem sie sich umbringt, als ihr Geliebter stirbt.

Klärchens nachsichtige Mutter erlaubt dem aristokratischen Freier freien Zutritt zu Haus und Tochter. Die Tatsache, daß die Nachbarn über Egmonts geheime nächtliche Besuche sprechen, stört die Mutter nicht so sehr wie die Frage, was aus Klärchen nach Egmonts Tod wird. Als die Mutter gegen ihn spricht, erinnert Klärchen daran, daß sie es selber war, die zuerst und vor allem diesem Verhältnis Vorschub leistete. Die Einwände der Mutter sind wie weggeblasen, als Egmont selber erscheint. Sie ist ebenso beeindruckt von ihm wie die Tochter, obwohl sich weder die eine noch die andere Hoffnung auf eine Heirat macht. Dagegen versucht die Mutter, Klärchen zu einer Ehe mit Brackenberg zu bringen, um sie versorgt zu sehen.

Klärchens Mutter wird verhältnismäßig sympathisch geschildert. Sie macht sich verständliche Sorgen um das materielle und soziale Wohl der Tochter – auch wenn der Autor uns zu verstehen gibt, daß diese Sorgen lächerlich und kleinlich sind, verglichen mit der großen Liebe der Tochter zu dem noblen Egmont. Doch lastet auf der Mutter auch hier die Schuld des Kuppelns; sie hat dem Verlust der töchterlichen Unschuld Vorschub geleistet, sie erlaubt Klärchen, ihren Liebhaber im mütterlichen Haus zu treffen, und sie versucht, die Tochter zu einer Ehe mit einem ungeliebten Mann zu überreden. Goethe zeigt hier Mutter wie

Tochter gleich schwach, da Egmont auf beide großen Einfluß hat. Der Mann beweist seine Stärke, indem er sie durch seine Männlichkeit beide zur tödlichen Zuneigung bringt. Wie die anderen Mütter verschwindet auch Klärchens Mutter. Brackenberg hat am Ende der Klärchenhandlung das letzte Wort, obwohl er im Vergleich zu den Vätern, Brüdern und Freiern der anderenen Stücke keine ebenso mächtige männliche Figur darstellt.

Den meisten Töchtern in den hier besprochenen Stücken wird eine fremde Sexualität aufoktroiert, und das ›Begehrtwerden‹ ist die einzige Lust, die ihnen zugestanden wird. Das Los der Mütter soll ihnen erspart bleiben, und sie sterben, bis auf die Heldinnen der zwei Lenzschen ›Komödien‹, alle jung. Die Mütter werden allgemein als unzulänglich und manchmal sogar lächerlich dargestellt. Sie sind meistens mitschuldig an der Verführung; sie versuchen, ihre Töchter zu verkuppeln, und sie sind von einer für uns verständlichen, aber hier als naiv und lächerlich dargestellten Hoffnung auf sozialen Aufstieg oder Versorgung für die Tochter beseelt. Bei den verfehlten Versuchen, diese Hoffnung zu erfüllen, scheinen die Mütter aufgrund ihrer ›irrationalen Natur‹ zu vergessen, die kostbare Unschuld ihrer Töchter zu schützen. Diese Unschuld der Töchter als der Väter Eigentum zu bewahren, ist die Hauptfunktion der Mütter. Es unterstreicht den Warencharakter der Frau, daß die Mütter selber abgewertet werden, weil sie diese Unschuld nicht mehr besitzen. Sie haben ihre Schuldigkeit getan, indem sie Töchter zu sinnlichen aber unschuldigen Frauen erzogen haben. Sie werden als nicht-attraktiv geschildert und intellektuell infantilisiert. Die Überschreitung der Regeln, die ›Störung der patriarchalischen Ordnung‹, deren Sachwalterinnen wie Frau Galotti, Frau Humbrecht, Frau Millerin und auch Frau Marthe sich schuldig machen, ist aber auch ein Emanzipationsversuch, den sie für die Töchter unternehmen – auch wenn dieser Versuch fehlschlägt.

Den Vätern geht es vor allem um die Unschuld der Tochter, und der Ausgang der Dramen zeigt sie uns immer im Recht. Sie haben gewöhnlich das letzte Wort. Sie mögen allzu streng, sogar gewalttätig sein, aber ihre Ziele, ihr Gerechtigkeitssinn, ihre Liebe für die Tochter wird von den Autoren der Stücke nicht in Frage gestellt. Das Vater-Tochter Verhältnis hat inzestuöse Züge und kann tiefenpsychologisch als unbewußter sexueller Anspruch gedeutet werden. Mit der Liebe für die Ehefrau ist es da-

gegen schlecht bestellt: die Mütter werden zu Randfiguren. Mutter und Tochter fürchten sich oft vor dem Vater, und wie nach genauem Lesen der Subtext offenbart, wird durch diese Furcht in *Emilia Galotti* und der *Kindermörderin* das Verderben beschleunigt, wenn nicht gar verursacht. Es kann angenommen werden, daß die Autoren das nicht so verstanden haben wollten. Mutter und Tochter stehen sich in keinem der Dramen besonders nahe. Eine Beziehung zwischen den beiden wird eigentlich niemals thematisiert.

Die so oft wiederkehrende ungleiche Verteilung der Elternrollen und der Schuld im Drama war eine europäische Mode der Zeit. Auch einflußreiche französische Dramen wie Diderots *Père de famille* machen den Vater zum Hauptcharakter im Familiendrama und stellen die Mutter in den Hintergrund. Überdies sind diese Dramen auch von Autoren geschrieben worden, die sich weitgehend mit den Männerrollen identifizierten und mit der weiblichen Welt der Mutter-Tochter-Beziehungen nicht sehr vertraut waren. Solche Beziehungen finden sich in der von Frauen verfaßten Literatur. Sophie von La Roche zum Beispiel zeigt uns in dem Roman *Zwei Schwestern* eine patriarchalische Familie mit einem polternden Hausvater, in der die älteste Tochter von ihm ausgestoßen, aber von der Mutter weiter unterstützt wird. Mit Hilfe der jüngeren Tochter kann eine Familienzusammenführung am Ende der Geschichte stattfinden. Die Frauen sind hier die Hauptträgerinnen der Handlung, das Ende ist eine weibliche Utopie, in der die Mutter-Tochter Beziehung ein wichtiger Aspekt ist. Die bis heute wenig bekannten Dramen von Frauen dieser Zeit liefern neue Aufschlüsse, die jetzt erst reflektiert werden, wie zum Beispiel die Studien von Susanne Kord zeigen.

Die geopferten Töchter



Abb. 7 Zur Zeit der Empfindsamkeit wird die Löblichkeit eines innigen Zusammenspiels von Mutter und Tochter im Bürgertum verbreitet. Durch erbauliche Bücher soll die Tochter in die Tugenden der Selbstlosigkeit eingeweiht werden. Doch besonders im Drama zeigt es sich immer wieder, wie die »unzulängliche« Mutter in ihrer Erziehung versagt.

Literaturverzeichnis

- Ruth K. Angress, »The Generations in Emilia Galotti«, in: *The Germanic Review*, Januar 1968.
- Lynda E. Boose, »The Father's House and the Daughter in It,« in: »The Structure of Western Culture's Daughter-Father Relationship,« in: *Daughters and Fathers*, hrsg. von Lynda E. Boose und Betty S. Flowers, Baltimore 1989, S. 19-74.
- Susan L. Cocalis, »Der Vormund will Vormund sein: Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert,« in: *Gestaltet und gestaltend, Frauen in der deutschen Literatur*, hrsg. von Marianne Burkhard, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, hrsg. von Gerd Labrousse, Band 10, Amsterdam 1980, S. 33-55.
- Hans Henning, *Schillers KABALE UND LIEBE in der zeitgenössischen Rezeption, Werk und Wirkung*, Dokumentationen zur deutschen Literatur, Bd. 1. Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik. Leipzig 1976.
- Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen, deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Ergebnisse der Frauenforschung, Band 27, Stuttgart 1992.
- J. J. Rousseau, *Emile ou l'Education*, Paris o. J.
- Bengt Algot Sørensen, *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*, München 1984.
- Frederick Wyatt, »Das Psychologische in der Literatur,« in: *Psychologie in der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Heidelberg 1971.

Idylle mit kleinen Fehlern Zwei Frauen brauch ich, ach, in meinem Haus

Luise von Voß und Stella von Goethe

Helga Kraft

Der feste Platz, der für Mütter und Töchter in der wirtschaftlich aufstrebenden bürgerlichen Gesellschaft im achtzehnten Jahrhundert reserviert ist, wird in der damaligen Literatur oft doppelbödig reflektiert. Ein erhöhtes Moralbewußtsein, das auf neue Art auch in den neunziger Jahren unseres Jahrhunderts die Menschen fieberhaft ergriffen hat (nach Tom Wolfe), weckt unser Interesse für die Epoche der Aufklärung. Damals wie jetzt entscheiden die Gerichte über Frauen, die ihre Babies umbringen bzw. Abtreibungen vornehmen. Ein neues Verständnis von Liebe wird im achtzehnten Jahrhundert festgeschrieben, und auch jetzt wird Liebe wieder neu definiert. So findet man z.B. Goethes *Stella* seit ein paar Jahren ständig im Repertoire der besten Bühnen wie z.B. bei den Salzburger Festspielen im Jahre 1992.

Das selbstbewußte Bürgertum des achtzehnten Jahrhunderts setzt sich vom Adel ab, aber die moralische Superiorität des Standes wird besonders vom Sein und Lebenswandel der bürgerlichen Frau getragen und durch sie versinnbildlicht. Von ihr wird erwartet, daß sie als Mutter sorgend und aufopfernd lebt und daß sie als Tochter bis zu ihrer Verheiratung unberührt aufwächst und möglichst eine ideale, aber natürliche Schönheit entwickelt. Ihr Leben soll von Kindheit an auf den Mann ausgerichtet sein, für den ja im achtzehnten Jahrhundert Sinnlichkeit einen hohen Stellenwert einnimmt. Von ihrer Hochzeit an ist die Frau für das körperliche Wohlbefinden des Mannes, für Essen, Behaglichkeit und Pflege zuständig. Wenn Erotik für sie als Mutter später nicht mehr ›zweifelhaft‹ ist – das heißt zumeist, wenn die ›alternde‹ Frau den Mann nicht mehr inspiriert – wird die post-pubertäre Tochter in ihrer jugendlichen Frische nicht selten Objekt des mehr oder we-

niger unbewußten erotischen Begehrens des Vaters. Dies ist ein unterschwelliger Vorgang, der wegen des Inzest-Tabus oft nur verschleiert in der Literatur Ausdruck findet.

Die Interessen des Mannes bleiben trotz neuer ethischer Begriffe gewahrt. Autonomie im Sinne der Aufklärung kann nur er erreichen, und die Auffassung, daß das weibliche Geschlecht zwar »separat aber gleichwertig« ist, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Frau in der ihr angepaßten Natürlichkeit, Anmut und intuitiven Naivität die höchste Stufe des Menschen, sprich Mannes, in seinem unabhängigen und würdigen Streben und seinem metaphysischen Sein (wie es Schiller postuliert) nicht erreichen kann. Ein Bild von Augustin Claude Le Grand mit dem Titel »Jean Jacques Rousseau oder der natürliche Mensch«, versinnbildlicht die zeitgenössische Auffassung. Es zeigt eine Frau, die ihr Kind säugt; neben ihr steht ein Schaf, bei dem ein Lämmchen trinkt. Die Frau ist der Natur, dem Tier zugeordnet; immerhin schenkt ihr Jean Jacques auf dem Bild Blumen und demonstriert damit seine Ehrung der Frau.

So bleiben Mutter und Tochter vom Herrn des Hauses abhängig und sind dazu da, seinen Wünschen zu entsprechen. Nur indirekt und im Verborgenen können sie eigene Ansprüche vertreten. In Goethes bürgerlicher Idylle *Hermann und Dorothea* (1796/1797) zum Beispiel kommt die Tochter durch ihre Jugend und Schönheit dem erotischen Bedürfnis des zukünftigen Ehemannes entgegen, der aber schon zu Anfang darauf achtet, daß die Braut Anlagen hat, die später für sie als Mutter ausschlaggebend werden.

Männervisionen: Die erotische Tochter und die häusliche Mutter Johann Heinrich Voß, *Luise*

In Voß' bürgerlicher Idylle *Luise* (1795) ist diese Zweiteilung der Frau in bestimmte Funktionen überaus deutlich zu erkennen. Die dem griechischen goldenen Zeitalter nachempfundene Idylle des einfachen Lebens, die zum Beispiel Schiller in seinen ästhetischen Briefen wegen ihrer sogenannten Harmonie besonders hervorhebt, enthält jedoch Elemente, die das dargestellte bürgerliche Paradies gleichzeitig in Frage stellen. Diese Erkenntnis wird da-

durch bestätigt, daß Voß in verschiedenen späteren Versionen gewisse anfängliche ›Fehlleistungen‹ ausmerzte.

Mutter und Tochter sind klar gezeichnet und stellen die beiden Funktionen der Frau dar. Die Ehefrau wird ›häuslich‹ genannt und mit den stets wiederholten Epitheta ›gute, verständige Mutter‹, oder ›alte, verständige Hausfrau‹ identifiziert. Wahrscheinlich ist sie jedoch erst in den Dreißigern, wie Voß' eigene Frau Ernestine, als deren erstes Kind so alt wie Luise war. Die Parallele wird dadurch bestärkt, daß Voß seine Frau in Briefen mit den Epitheta, die er in der Idylle benutzt, anredet. Das Aussehen der Mutter im Werk, die in der letzten Fassung keinen eigenen Namen hat (Voß wollte sie ursprünglich auch Ernestine nennen), ist keines Satzes wert, während die Tochter Luise in ihrer äußeren Erscheinung vom Erzähler fast auf jeder Seite in den Text eingeschrieben ist. Daß es in der Idylle im eigentlichen Sinne um den Vater und die Tochter geht, ist auch daraus zu schließen, daß neben der Tochter dem Vater der meiste Text gewidmet ist, während der Mutter und dem zukünftigen Schwiegersohn nur wenig Platz zugestanden wird. Eine Beziehung zwischen Mutter und Tochter beschränkt sich auf wenige Anweisungen der Mutter, die mit Haushaltspflichten zusammenhängen, und auf freudiges Ausführen der Tochter. Auch hier wird die Männerphantasie – oder die Blindheit gegenüber einer möglichen Problematik – eingebracht. Nur einmal scheint eine Schwierigkeit in der Mutter-Tochter-Konstellation durch, als die Mutter den Verlust ihrer Tochter durch die Heirat beklagt. Am Abend der Hochzeit erinnert der Vater daran, daß der Ehemann Luises nicht nur die Vater-, sondern auch die Mutterstelle einnehmen wird. (V 146) Dem potentiell Subversiven einer Beziehung zwischen Mutter und Tochter wird bei der Übernahme der Mutterrolle durch den Ehemann ein Ende gemacht. An der Textoberfläche trübt weiterhin nicht der geringste Konflikt die Handlung, die den Tagesablauf im Haus und in der Umgebung des Pfarrers von Grünau am Geburtstag und Hochzeitsstag der Tochter Luise verfolgt. Daß die freie Natur jedoch hauptsächlich Kulisse ist – wie es offener bei der Schäferdichtung des Adels im Rokoko zutage trat – ist daraus erkenntlich, daß man auf der Wiese elegant aus geschliffenem Kristall trinkt und sich nicht nur von der Hausfrau, sondern auch von Untergebenen servieren läßt. Und all dies wird durch griechische Hexameter verfeinert.

Die Idylle bei Voß ist die ›kleine Welt‹ der Familie. Des Vaters Weltgewandtheit erklingt hier in gestellten Worten, von den Frauen oft belächelt. Gegen den Strich gelesen bestätigen lange Passagen: Hier sind die Frauen zuständig. Folglich dominiert die sinnliche Seite des Menschen; Essen, körperliche Bequemlichkeit, Erotik. Die Mutter ist die tüchtige Wirtschafterin und Versorgerin des Mannes und des gesamten großen Haushalts. Sie ist auffällig enterotisiert; nur zweimal im ganzen Werk, das nur so von Liebesbezeugungen überschäumt, erwischt sie nach den anderen einen Kuß von ihrem Mann. Obgleich sie offensichtlich die ›kleine Welt beherrscht‹, geziemt es sich, daß auch hier der Mann das letzte Wort hat. So tadelt dieser zum Beispiel mißbilligend: »Hört nur, ... wie das Weib gebietet!« Hingegen bemerkt in einer späteren Version (1802) die ›gute verständige Hausfrau‹ einmal, Männer »dünken sich, stracks zu verbessern alle Gebrechen der Welt; ja sie dünken sich Ordner des Hauses! ... Wohl vorstehen dem Hause? Der Mann solls, aber das Weib thuts.« Die Tochter lernt von ihrer Mutter, daß man hinter dem Rücken des Vaters Entscheidungen treffen kann. Er hat hier nur die Scheinherrschaft, und so erscheint die dienende Funktion der Mutter in zwiefachem Licht. Wenn es heißt, sie überredete ihn zu einem Nachmittagsschlaf, und »führte den lieben Gemahl in die Kammer. Legt ihm die Kisschen zurecht, und verschloß die dunkle Gardine« (frühe Version), so ist dies einerseits Zeichen ihrer zärtlichen Umsorgung. Andererseits wird der Vater aber auch gewissermaßen infantilisiert und »aus dem Weg geräumt«, ins Dunkel verbannt. Unterschwellig kommt hier vielleicht die Furcht des Autors zum Ausdruck, daß der Mann in dieser häuslichen Welt eher ein notwendiges Übel ist. Indem er sich ständig bedienen läßt, verliert er jeglichen Aktionsraum. »Also sprach sie und trieb; und sie folgten alle gehorsam.« (V 115) Ernestine Voß, die acht Kinder aufzog, kranke und alte Verwandte pflegte, schreibt in ihren Erinnerungen an ihren Mann, daß sie tägliche Lasten von ihrem Mann entfernte und sich außerdem noch Zeit abknappste, um für ihn Abschriften zu verfertigen und Ideen für neue Projekte zu liefern. Während sich der Mann ins Abstrakte flüchtete (z.B. schrieb Voß am Todestag eines seiner Kinder ein Gedicht) entsprach die Frau der Forderung des Tages (Ernestine arrangierte das Begräbnis). Macht, wie Foucault richtig bemerkt, schließt immer die Beherrschten ein (*Sexualität und Wahrheit*) und ist ein Prozeß, der einen ständigen Kampf um die Vorherrschaft erfordert.



1809

Unter Eurer Predigtamtskandideat ist keine süßen kleinen Brand so von Ihnen angethan, daß ihm der Morgenaffre nicht munde, bevor Sie ihn mit Ihrem lieben runden Fingerring umgeben hat.

Abb. 8 Die von Voß Ende des 18. Jahrhunderts dargestellte Idylle der biedereren, bürgerlichen Behaglichkeit, in der Natur und natürliche Gefühle herrschen, ist schon von Anfang an brüchig. Sie hält sich aber noch fast ein Jahrhundert, wird dann jedoch, wie hier in der Simplizissimus-Zeichnung, zunehmend karikiert.

Die großen Reden des Pfarrers von Grünau gehen weder Mutter noch Tochter an, die sie gern unterbrechen, wenn es etwas ›Wichtigeres‹ gibt, wie zum Beispiel, zu Tisch zu gehen. Zumeist sitzt der Vater gravitatisch im Lehnstuhl wie auf dem Abstellgleis, und ein Wirbel von Tätigkeiten regt sich um ihn herum. Es scheint, als ob Voß in seinem Text etwas abreagiert, was ihn beunruhigt. Der Patriarch erhält oft die Bezeichnung ›Greis‹, aber kann er wirklich schon so alt sein? Wie der Literaturhistoriker Sørensen in seiner Studie *Herrschaft und Zärtlichkeit: Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert* ausführt, wurde die Bezeichnung ›Greis‹ mit Zärtlichkeit, Liebe und Hochachtung gebraucht, und Männer in den Siebzigern wurden oft mit kleinen, eigenen Kindern dargestellt – Ausdruck des Wunsches, noch im hohen Alter als viril zu gelten. Doch das älteste Kind, Luise, ist hier achtzehn Jahre alt; auch wenn sie spät geboren wurde, erscheint seine Senilität übertrieben. Jedenfalls wird er in dieser idyllischen Frauenwelt nicht als Mann oder Herr angesprochen, sondern zumeist als ›Vater‹ oder in der Verkleinerungsform ›Väterchen‹. Seine Herrschaftsposition beruht also auf einer Illusion, und eine Art von Impotenz des Herrn verrät sich im Gewebe der Erzählstruktur. Die Frauen zünden für ihn die Pfeife an, gießen Waschwasser ein, machen ihm das Fenster auf. Das ständige Bedientwerden durch die kompetenten Frauen macht ihn in dieser ›kleinen Welt‹ zum eigentlichen Beherrschten. Die wahrhaft, wenn auch unterschwellig Mächtigen in dieser privaten Welt sind Mutter und Tochter.

Auch die Sinnlichkeit, die das bürgerliche Ideal für den Mann fordert, kommt in dieser Idylle nicht eigentlich zu ihrem Recht. Voß hat das Potential der Frau in ein erotisches und ein mütterliches Wesen gespalten und die Erotik allein auf Luise übertragen. Man entdeckt in der Auswahl erzählter Wahrnehmungen eine seltsame Übereinstimmung des Erzählers mit dem Interesse des Patriarchen. Daß sowohl der Vater wie auch der Erzähler Nutznießer von Luisers erotischer Ausstrahlung sind, verrät die Erzählhaltung, auf die genauer eingegangen werden soll, weil der Text selbst – gegen den Strich gelesen – die Fixierung der Frau im achtzehnten Jahrhundert in all ihrer Problematik liefert.

Die Phantasie des Erzählers, der Luise mit einer erotischen Metaphorik umgibt, entzündet auch das Feuer des Vaters. So verwundert es nicht, daß der Erzähler den Vater als ›feurigen‹

Greis bezeichnet. Das Inzestmotiv ist unübersehbar. Die Verlockung rührt nicht nur daher, daß der Hausvater seine ›tüchtige und verständige Hausfrau‹ nicht mehr als sexuelles Wesen wahrnimmt, sondern er scheint auch von ihr selbst in seinen Lustgefühlen aufs Abstellgleis gestellt zu sein. Im Gegensatz zu den Gepflogenheiten des Adels (siehe Goethes *Stella*) verbot der Ehrenkodex illegale Liaisons für den bürgerlichen Mann. Foucault hat darauf hingewiesen (*Der Wille zum Wissen*), daß im achtzehnten Jahrhundert der Diskurs über Sexualität im Anfangsstadium steckte. Er fiel mit der Vorherrschaft der bürgerlichen Gesellschaft zusammen und war eng mit der Neuordnung der Machtverhältnisse verbunden. Der verheiratete Ehemann konnte nicht offen erotische Interessen verfolgen. Die Tochter bietet Befriedigung auf einer Meta-Ebene, und Luises Erotik steht im Mittelpunkt der Idylle. Der Erzähler benutzt ihren Verlobten als Vorwand, um eine Schilderung besonderer Art von Luise geben zu können. Der Bräutigam wird gewissermaßen als Nebenbuhler in eine statische Nebenrolle gedrängt, in der ihn der Erzähler keine Initiative ergreifen läßt. Besonders diese Figur wird als Medium benutzt, um Luises Erotik sichtbar zu machen.

Während Frauentugenden bei der Mutter ständig in Form von immer wieder erwähnten häuslichen Anordnungen, gut ausgeführten Picknicks, Abendessen und Verwaltungsangelegenheiten in Bild und Szene gesetzt werden, ist bei Luise das Gegenteil der Fall. Ihre Tugenden werden kaum in ihrem Handeln veranschaulicht, sondern wir vernehmen sie nur selten, blaß und als Zitat von anderen. Scherzhaft wird im negativen Sinne bemerkt, was es für sie bedeutet, in die Rolle der Mutter hineinzuwachsen. Es wird zwar ohne Ernst, doch mit ängstigendem Unterton vor den Nöten der Frau in der Ehe gewarnt:

...das jugendlich hüpfende Mägdlein, daß es so bald Hausmütterchen wird und dem Manne gehorsam! ... Herrisch umarmt die Gemahlin der Herr Gemahl, und zerküsst ihr, oft mit stechendem Kusse, die Wänglein, wann es ihm einfällt. Alles nach Pflicht und Gesetz... (V 137/138)

Luise lehnt diese Warnung ab. Ein gewisses Unbehagen klingt jedoch an, wenn sie sagt: »Ein Jüngferchen sträubt sich minder, und ein anderes mehr; doch folgen sie alle nicht ungerne.«(V 138) Welch andere Alternative hat sie auch? Natürlich wird nicht re-

flektiert, was es bedeutet, eine enterotisierte ›alte, verständige Hausfrau‹ zu werden. Ein schlechtes Gewissen gegenüber der abgeschobenen, auf Dienst und Selbstlosigkeit trainierten Mutter klingt in solchen Brüchen an.

Es wurde schon immer darauf gesehen, daß eine junge Frau durch die Macht ihrer erotischen Ausstrahlung nicht die Vorherrschaft des Familienoberhauptes bedrohte. Als Objekt des Begehrens kann sich die Frau den Mann gefügig machen (siehe zum Beispiel Adelheids Macht über Weislingen in Goethes *Götz von Berlichingen*), und so ist es die sinnliche Natur der Frau selbst, die schließlich im Ehestand gebändigt werden muß. Da die Kommunikationsmittel in Händen der Männer lagen, wurde der dominierende Diskurs nicht öffentlich in Frage gestellt. So steht sogar im Brockhaus von 1815:

Beim Mann ist die Idee der Macht vorherrschend, bei der Frau eher die Idee der Schönheit. ... Der Mann muß heranschaffen, die Frau sucht zu erhalten, der Mann mit Stärke, die Frau mit ihren Tugenden und Listen.

Die männliche Vorherrschaft wird durch subversives Verhalten von Müttern und Töchtern in beiden Rollen subtil bedroht: durch ihre Erotik (Schönheit) und durch ihr Wirken im häuslichen Kreis (Hingabe).

In ihrer Jugend ist die erotikspendende Funktion der Frau noch nicht so bedrohlich. Die ihr anerzogene Tugend garantiert sie als Besitz, der nicht davonläuft. Daher fixieren sich die Männer oft auf halbe Kinder. Es ist gang und gäbe in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, daß die erotisch lockenden Frauengestalten wie Luise unter achtzehn sind. Ihre kindliche Harmlosigkeit und Unwissenheit wiegen ihre erotische Macht auf. Bei Voß wird sie durch die Beschreibungen von Luise offenbar. Sie wird am intensivsten als Ideal der Familiendylle eines jeden Bürgers in den Worten einer Freundin dargestellt:

Du holdseliges Mädchen! Wie schlank und erhabenen Wuchses
Wandelt sie, anmutsvoll, als schwebte sie! Und wie lieblich
dieses Engelsgesicht, und die Rosenwange voll
Unschuld und dies glänzende Blau der Augelein!
Schäme dich, daß du so schön bist! (V 138)

Bei jeder Namensnennung erhält sie – im Anklang an griechische Epen – die Epitheta ›schön‹, ›rosig‹ oder ›rosenwangig‹. Auch das ab und zu benutzte ›freundlich‹ bezeugt nicht so sehr eine innere Haltung, als deren äußerlichen Ausdruck. Der Erzähler gibt genießerisch diese Beschreibung: »Seidener Flor umwallte verräterisch ihren Busen und Schulter vorn mit der knospenden Rose geschmückt.« (V 94) Inwiefern ›verräterisch‹? Werden da erotische Freuden verraten? Neben reichlichem, edlem Schmuck erhöht das Kindliche die natürliche Schönheit. Wie sie dem passiven Bräutigam die Hand auf den Arm legt – »es spielten ihm in der Hand die warmen und niedlichen Finger des Mägdleins«, (V 95) – so könnte auch das Gebaren eines Kleinkindes beschrieben werden. Es zeigt sich hier die Vorliebe des Mannes für eine Frau mit den Attributen eines erotisierten Kindes.

Das Verlockende an Luise wird vom Erzähler durch seine Naturmetaphorik verstärkt. Er läßt sie von ›großmächtigen spanischen Erdbeeren‹ sprechen. Sie zeigt sich dieserart als Verführerin, woraufhin auch das oben erwähnte ›schäme dich so schön zu sein‹ deutet. Luises verführerisch zweideutige Einladung an den Bräutigam: »Wohl so ... süß ... sind Felderdbeern, und balsamisch. Kommen Sie dort in den Busch; da stehen sie röter als Scharlach«, muß Voß selbst zensiert haben, denn später wird der Satz drastisch gekürzt einem Knaben in den Mund gelegt. Schließlich war die Erdbeere spätestens seit den Darstellungen von Hieronymus Bosch (15. Jh.) in ihrer stark erotischen Bedeutung bekannt. Durch Luises Erröten nach einem Kuß werden ihr hitzige Gefühle zuerkannt. Indem sie gleichzeitig gedankenlos eine Blume entblättert (auch in der frühen Version), verlangt sie metaphorisch danach, selbst entblättert zu werden. Die Worte, die in den Mund des Mädchens gelegt werden, müssen das Begehren eines jeden Mannes erwecken:

Denn nun begann tiefatmend das rosenwangige Mägdlein:
 Stehn wir ein wenig still? Mir klopfet das Herz! Da
 hinauf, dunkel und hellgrün wallende Korngefülle, mit
 farbigen Blumen gesprenkelt! Oh wie es wühlt,
 weitschauernd mit grünlichem Dampf durch den Roggen! (V 96)

Die Tochter selbst scheint Teil der Natur, die in erotischen Aufruhr gebracht wird. Das ›schwülere Tal‹, das das Brautpaar durchwandert, ist die Parallele zum Körper des Mädchens. Der

Bräutigam strahlt, dem Paradigma der Zeit gemäß, selbstverständlich keine Erotik aus. Er erkennt den Reichtum vor sich nicht, sondern ist lediglich erstaunt, als er die »geschwollenen Beeren« (V 97) ansieht, die ringsum feuerrot und gedrängt im Sonnenstrahl schimmern. Unschuldige, homerische Sinnlichkeit oder versteckte Pornographie? Auch hier unterzieht sich Voß später der Selbstzensur.

Immer wieder verschafft sich der Erzähler durch seine Darstellung ein voyeuristisches sowie auch ein den Geruchssinn stimulierendes Vergnügen: Von »lieblichem Duft umhaucht« geht Luise voran, »Indes erhob Luise den Saum des weißen Gewandes. Zeigend den Unterrock und schimmernde Strümpf' in der Dämmerung.« Wer geht hinter ihr? Der Erzähler schwankt in seiner Beschreibung des Mädchens zwischen frischem »Frühlingsmorgen«, der Unschuld und der »Dämmerung«, der Gefahr des Dunkels. Sie ist anreizende, willkommene Verlockung und drohende Naturmacht. Immer wieder wird ihr Körper sinnlich wahrgenommen: »Ihr Füßchen« wird bis zur »Blume des Zwickels« (V 95) enthüllt, und »gar lieblich errötend/Hüllete (sie) schnell in die Seide den schön aufwallenden Busen.« (V 8) Während sie ihr Brautgewand anzieht, fallen ihre Haare auf ihre Schultern:

Gleichsam entflohn; und vorn, um Hals und Schulter sich windend,
schlängelten ihr zwo Locken hinab
auf den wallenden Busen... (V 139)

Nach einem genau beschriebenen »Strip-tease« in Gegenwart ihrer Freundin wird sie so geschildert: Sie stand »Hell vom Monde beglänzt; und schnürt es (das Leibchen) behend um den Busen, welcher des Zwangs unwillig, sich hob voll üppiger Jugend.« In dem Bild versteckt sich die Schlange der Eva (schlängelnde Locken), die verlockt. Luises Körper, ihr Busen will entkleidet, gesehen, in Besitz genommen werden. Jedenfalls ist dieser versteckte Wunsch des Mannes dargestellt.

Es ist bezeichnend, wie sehr doch Luises erotische Ausstrahlung ihrem Vater zugute kommt. Vom Bräutigam sehen wir nichts außer einmal seine Hand, während der Vater in voller Körperlichkeit in den Handlungsraum gestellt wird, mit Schlafrock und weißem Haarkranz. Die Tugenden der Tochter erlauben ihm, in einem Ersatzerlebnis seinen sinnlichen Wün-

schen nachzugehen. Das Interesse des Mannes wird vertuscht, wenn zum Beispiel der Vater sagt: »Lieblich und schön sein ist nichts; ein gottesfürchtiges Eheweib bringet Lob und Segen.« Der Subtext straft diese Behauptung Lügen, und es stehen dagegen Sätze wie: »Ihr Lächeln verjüngt wohl greisendes Alter!« (V 164)

Um die Sonderstellung des Vaters zu erkennen, braucht man nur den Unterschied zwischen seiner Beziehung zu Luise mit derjenigen zur Mutter zu vergleichen. Die Mutter sorgt für Luise und leitet sie zu richtigem Benehmen an: »Alles mit Maße.« (V 170) Sie soll z.B. sich am Brautabend nicht zu sehr bei der Musik erhitzen, weil sie sonst nicht schlafen könne! (Soll Luise schon in ihrer Brautnacht zur ›verständigen Hausfrau‹ werden?) Sinnliche Kühle ist ihren Bemerkungen zu entnehmen. Es kommt nur zu wenigen Zärtlichkeiten zwischen Mutter und Tochter. Ein Kuß wird nur einmal ohne Umschweife erwähnt, mit dem die Mutter Luise aufweckt. Aber sie muß dem Vater die Tochter förmlich entreißen, um ebenfalls an einer Zärtlichkeit teilzuhaben. Denn er besitzt die Monopolstellung im liebevollen Austausch. Er ermahnt nie in praktischen Dingen, außer ganz allgemein oder mit erotischen Untertönen, wenn er z.B. die erhitze Luise auffordert, ihren Busen zu verhüllen. Wenn gleich darauf bemerkt wird: »Matt schon glüht im Westen die Glut« (V 116), so hantiert der Erzähler mit einer Metaphorik, die die Psyche des ›feurigen Greises‹, enthüllt. Direkt darauf eilt Luise davon, »im Geröchel des Sumpfs...« (V 117)

Die vielen körperlichen Zärtlichkeiten, die zwischen Vater und Tochter ausgetauscht werden, gehen über die Usancen des 18. Jahrhunderts hinaus. In der oben erwähnten Studie von Sørensen wird der allgemeine Überschwang an Zärtlichkeit beschrieben, der zwischen den Familienmitgliedern üblich war, und der zu einer neuen und verfeinerten Machtausübung in der bürgerlichen Gesellschaft eher durch ›Liebe‹ als durch Gewalt führte. Doch ein ähnliches Maß an Zärtlichkeit, das Luise erhält, findet sich in keinem Text auf einen Sohn angewandt. Als sich einmal sowohl der Vater wie auch die Mutter ihrer Tochter nähern, heißt es nur: »Schmeichelnd küßte der Greis die blühende Tochter...« Ein anderes Mal: »Liebreich sprach der Vater, die rosige Wang' ihr streichelnd: Kind, dir brennt ja die Wange wie Glut! ... Jenem küßte die Hand und erwiderte freundlich die Tochter.« (V 103/104) Wenn die Mutter den Vater umsorgt, geschieht nichts,

wenn ihm die Tochter aber die Pfeife reicht, dankt er lächelnd »und küßte das rosige Mädchen.« (V 109) Das erstaunlichste Zitat, das die versteckte Dramatik der Schein-Idylle in ihren widersprüchlichen Dimensionen erkennen läßt, und das im Wortlaut der berühmten Vater/Tochter-Aussöhnung in Kleists *Marquise von O...* ähnelt, lautet:

Also (sprach) der Greis; da nahten sie all' und küßten
den Mund ihm dankend; es küßt' ihn umarmend die
rosenwangige Tochter; Dann an die Wang' ihm geschmiegt,
liebteste sie. Aber mit Imbrunst herzte der Greis sein
freundliches Kind, auf dem Schoße es wiegend. Beid' an
der Hand nun fassend die Fremdlinge, sagte die Mutter:
›Seid ihr auch satt, ihr Lieben? Nur Baurenkost war es
freilich'... (V 92)

Während der Vater die Zärtlichkeiten genießt, bezieht sich die Mutter auf das vorhergegangene Essen, nicht auf die Liebkosungen. Es könnte nicht klarer ausgedrückt werden, wozu die Mutter und wozu die Tochter dienen: Erotik und Versorgung.

Daß Voß Luise als Wunschtraum sieht, kann angenommen werden. Er selbst bemerkt, daß er Luise die Züge seiner Frau Ernestine, als sie noch jung war, verliehen hat, und daß die Mutter so gezeichnet ist, wie Ernestine später geworden ist. Die folgende Textstelle erlaubt es dem Autor, sich selbst mit dem Erzähler bzw. dem Vater in Verbindung zu bringen. Der Autor wird zur Figur im Text, und bringt sich in den Genuß von Luisens Reizen. Man sitzt zu Tisch und der Vater befiehlt:

›Angestimmt den Gesang, den unser Voß in Eutin uns
Dichtete! Rasch ans Klavier, Amalia! Kommt er im
Frühling, gib ihm, Luise, mein Kind, den bedungenen Kuß
und noch einen.« Also der feurige Greis... (V 161)

Ein anderer Hinweis findet sich in einem Brief an seine Frau Ernestine, in dem Voß gesteht, daß er sich in die Nichten von Gleim (dem *Luise* gewidmet ist) verliebt hatte, soweit dies seine Liebe zu ihr, seiner Frau, zuließe. Die eine der Nichten hieß Luise. So hat Voß den fehlenden Aspekt seiner eigenen Familiendylle (hatte er doch nur Söhne), die fehlende Tochter, mit seinem schriftstellerischen Werk kompensiert. Durch die Übernahme der Lasten durch seine ›alte verständige Hausfrau‹ Ernestine, die die

vielen Unannehmlichkeiten des Familienlebens stets ihrem Mann fernhielt, konnte seine Familienidylle aufrechterhalten bleiben. Eine Idylle, in der keiner so recht gewinnt. Der Mann erscheint impotent, voll unerfüllter, lüsterner Wünsche und ist nur scheinbar Herrscher; das junge Mädchen dient als Liebesobjekt; die alte Hausfrau, ihrer Sexualität beraubt, wird zum Arbeitstier. Griechische Harmonie als Ideal oder eine mühsam aufrechterhaltene Illusion schon im achtzehnten Jahrhundert? Ohne es zu bemerken, imaginiert Voß eine bürgerliche Idylle, die sich auf die Objektivierung der Frau stützt und die sich im Subtext selbst entlarvt.

Johann Wolfgang Goethe, *Stella*:
Die ideale und die widerspenstige Tochterfigur
in der ›Familienidylle‹

Goethe ist in seinem frühen Drama *Stella* (1776) ganz anders an die Diskrepanz zwischen Tochter und Mutter herangegangen. Auch hier ist die Ehefrau, Cäcilie, zum Zeitpunkt der Handlung schon enterotisiert und dem Mann uninteressant geworden. In Goethes Wunschphantasie ist sie es, die dies selbst erkennt und ihren Ehemann, Fernando, von jeglicher Schuld absolviert. Schließlich war ihre Frauenwelt mit den Haushaltsaufgaben und der Kinderpflege kaum Teil der männlichen Existenz. Sie selbst gibt zu, daß sie mit ihren geringeren Geisteskräften, die durch Anforderungen an sie als Mutter intellektuell unterentwickelt geblieben sind, und ihr unattraktiv gewordenen Aussehen, das durch Altern und Sorge geprägt ist, ihrem Mann nicht mehr genügen kann. Es ist zweifellos eine bequeme Phantasie, in der das Opfer sich selber zur Schuldigen macht:

Ich bedaure den Mann, der sich an ein Mädchen hängt. ...
Nein gewiß! Ich seh ihn als einen Gefangenen an. Sie
sagen ja auch immer, daß es so sei. Er wird aus seiner
Welt in die unsere herüber gezogen, mit der er doch im
Grunde nichts gemeines hat. Er betrügt sich eine
Zeitlang, und weh uns, wenn ihm die Augen aufgehen! Ich
nun gar, konnte ihm zuletzt nichts seyn, als eine
redliche Hausfrau, die zwar mit festem Bestreben an ihm

hing, ihm gefällt, für ihn sorgsam zu seyn; die dem Wohl ihres Hauses, ihres Kindes, all ihre Tage widmete, und freylich sich mit so viel Kleinigkeiten abgeben mußte, daß ihr Herz und Kopf oft wüste ward, daß sie keine unterhaltende Gesellschafterin war, daß er mit der Lebhaftigkeit seines Geistes meinen Umgang nothwendig schaal finden mußte. Er ist nicht schuldig! (G 907)

Sie stellt resignierend fest, daß die Männer in Augenblicken der Leidenschaft sich selbst betrügen, daß die Frauen ihnen aber glauben. Und sie argumentiert zugunsten der Männer: warum sollten sie (die Frauen) nicht von ihnen betrogen werden?

Da es sich hier um eine adlige Familie handelt, muß sich der männliche Held nicht mit dem bürgerlichen Dilemma, das bei Voß zum Ausdruck kommt, in seiner Rolle als treuer Hausvater zufrieden geben: er kann sich einem anderen blühenden Mädchen, Stella, zuwenden, das dem Alter nach seine Tochter sein könnte. Bei Goethe kommt zum Ausdruck, daß die Ansprüche des Mannes in der von Männern gemachten Gesellschaftsordnung des achtzehnten Jahrhunderts durch eine Ideologie der Liebe verfestigt sind. Obgleich die Liebe bei Goethe eine metaphysische Hochstilisierung erfährt, fehlt keineswegs bei ihm das sinnliche Moment. In *Stella* sucht Fernando mit der ihn gerade erotisch anregenden Frau eine physische Vereinigung, da dies für sein allgemeines, abstraktes Liebesbestreben notwendig ist und er sein Absolutheitsbedürfnis (in dem Sinnliches und Metaphysisches zusammenfallen) befriedigen muß. Dieses Bedürfnis kann psychologisch im Lacanschen Sinn als das Prinzip des Begehrens bezeichnet werden, das letztlich keine Erfüllung finden kann. Hierin liegt die Problematik; denn die Befriedigung bedeutet eine Art Endpunkt, von dem aus sich das mit einer Gottheit gleichgesetzte absolute Gefühl nicht weiter entwickeln kann, wenn der erotische Stimulus vergeht. Da die Erotik von der Schönheit der Partnerin abhängig ist, bewahre Gott die Ehefrau, wenn sie Mutter und »alte, verständige Hausfrau« wird! Der Erzähler in der bürgerlichen Idylle *Luise* löst dieses Problem scheinbar, indem er es sublimiert und dem Vater außer dieser Hausfrau noch eine Tochter, die junge Nicht-Hausfrau Luise beigibt, wodurch die erotischen Ansprüche des Mannes voyeuristisch kompensiert werden können.

Goethe gestattet solche Tricks des Unbewußten nicht. Er legt die Probleme offen auf den Tisch. Was ist zu tun, wenn die eroti-

sierende Schönheit der Ehefrau vorbei ist? Im Drama wird die höchstens 35 Jahre alte Frau Cäcilie schon als ›die Alte‹ bezeichnet. Der wahrscheinlich über 40jährige Ehemann Fernando wird hingegen als ›schöner, langer Offizier‹ charakterisiert. Stella (lat. Stern), die er in ihrem sechzehnten Lebensjahr als Ersatz für die verlassene Ehefrau entführte, kann jetzt noch die notwendige erotische Inspiration liefern, denn sie ist zur Zeit der Handlung erst 24 Jahre alt und nicht durch mütterliche Pflichten verdummt. Es ist für die Logik des Subtextes wichtig, daß ihr Kind bei der Geburt starb. Aber wie lange kann diese töchterliche Figur noch Inspiration sein?

Nun, Fernando hat auch eine echte Tochter, Lucie, die mit ihren 15 Jahren beginnt, Begehren bei Männern hervorzurufen. So fragt sie der Vater, ehe er noch weiß, daß sie sein Kind ist, warum sie denn als Gesellschafterin bei einer Frau arbeiten will, wo sie doch einen interessanteren Gesellschafter finden könnte. Es wäre nicht unberechtigt anzunehmen, daß er sich selbst damit meint. Die Inzestphantasie des Schriftstellers, die schon bei Voß den Subtext durchdrang, ist in der Szene, in der er unbekannterweise mit seiner Tochter spricht, unübersehbar. Um nicht in dieses Tabu verwickelt zu werden, verleiht Goethe dem Mädchen Lucie, deren Name ja ›Licht‹ (= Aufklärung) bedeutet, gewisse emanzipatorische Züge, die sie sowohl als erotisches Objekt dem Zugriff der Männer entzieht, als auch in die ideologische Sphäre des Mannseins aufnimmt. Zur Zeit der Handlung jedenfalls lebt sie nicht dem Frauenideal der hingebenden Liebe, dem ihre Mutter und Stella zum Opfer gefallen waren. Sie behauptet frech: »Ihr Herrn dünkt euch unentbehrlich; und ich weiß nicht, ich bin doch groß geworden ohne Männer.« (G 890) Der Vater ist ihr gleichgültig, aber sie schätzt die Freiheit, die Fernando als Mann für sich reserviert hat. Sie schützt sich offensichtlich davor, ein weiteres Frauenopfer der männlichen Freiheit zu werden, indem sie für sich selbst diesen den Männern vorbehaltenen Anspruch auf Freiheit stellt. In diesem Sinne ist sie die Erwachsene und ihre Mutter das Kind. Als ›Mündige‹ will sie für die ›Unmündige‹ in einer ungekehrten Mutter-Tochter-Beziehung sorgen: »Mir ist's nicht bange meine Mutter zu ernähren.« (G 891) Goethe stellt hier eine Nebenwelt von Frauen vor, die ohne Männer leben: auch die Wirtin des Gasthauses und deren Tochter meistern ihr Leben ohne Mann und Vater. Liebe hat hier einen anderen

Stellenwert. Eine leichte Beunruhigung bringt Goethe in sein Konzept der Liebe, wenn die Wirtin nur deshalb wieder heiraten möchte, weil die Arbeit so schwer ist. In den unteren Klassen, in denen Frauen schon immer gearbeitet und das Auskommen der Familie mit bestritten hatten, hat sich die Metaphysik der Liebe nicht durchgesetzt. Aber Goethe setzt die adlige Cäcilie dagegen: trotz ihrer Nähe zur praktischen Welt kann sie nach Verlust ihres Geldes nicht für sich sorgen, und ohne Mann »fehlt sie sich selbst«; und auch Stella, die sich in eine Unzahl wohlthätiger Aktivitäten stürzt, kompensiert dadurch nur ihre verlorene Liebe. Gebunden an diese Liebe zum Mann haben die Frauen keine Identität und bleiben unmündig. Am Schluß der ersten (Sturm und Drang-)Fassung wird die Mutter so extrem selbstlos dargestellt, daß sie glaubt, eine echte Liebe könne sogar auf Erfüllung verzichten. Als »gute Freundin« will sie gewissermaßen an einer *menage a trois* teilnehmen. Die klassische Männerphantasie, eine Frau zur Versorgung und eine Frau für die Erotik zu besitzen, sowie von beiden geliebt zu werden, ist eine konkrete Parallele zu den zwei Faustschen Seelen, die in der Brust des Mannes kämpfen. Die Parallele besagt: zwei Frauen brauch ich, ach, in meinem Haus. In der zweiten Fassung des Dramas (1806), geschrieben in den konservativen Weimarer Jahren, läßt Goethe Stella am Ende Gift nehmen – vielleicht aus der Einsicht, daß die Töchter nicht mißbraucht werden dürfen; oder er will die Versuchung radikal aus dem Weg räumen, da er erkannt hat, daß die Erfüllung als Ideal »in den Sternen« (Stella) wohnt. Der »Held« aber bringt auch sich selbst um (er erschießt sich), er stirbt für das idelle Aufrechterhalten seines Anspruchs.

Lucie jedoch, die »männliche« Tochter, läßt Goethe am Ende als letzte langsam von der Bühne gehen. Gehört ihr die Zukunft? Goethe läßt wieder einmal alles offen, denn es bleibt unklar, wie solch ein Frauentyp der »männlichen Frau« in der Männerwelt existieren kann. Eine tentative Antwort darauf wird es in der Gesellschaft erst mehr als hundert Jahre später geben.

Literaturverzeichnis

- Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, Bd. 1 von *Sexualität und Wahrheit*, Frankfurt/M. 1977 (Originalausgabe: *La Volonté de Savoir, Histoire de la Sexualité*, Paris 1976).
- Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Frankfurt/M. 1977 (Originalausgabe: *Histoire de la Sexualité*, Paris 1976).
- Johann Wolfgang von Goethe, *Gesammelte Werke* (Hamburger Ausgabe), 5. Auflage, Band 3, Hamburg 1982.
- Bengt Algot Sørensen, *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*, München 1984.
- Johann Heinrich Voß, *Werke in einem Band*, Berlin und Weimar 1983.

Die ›verkaufte‹ Braut: Mütter geben ihre Töchter preis

Wobeser, *Elisa*, Kleist, *Die Marquise von O...*, Fontane, *Effi Briest*

Martha Kaarsberg Wallach

Um die Jahrhundertwende erfreute sich der anonym erschienene Roman von Wilhelmine Karoline von Wobeser, *Elisa oder das Weib wie es seyn sollte* (1795), großer Beliebtheit. In diesem Roman zwingt die Mutter die Heldin Elisa zu einer Konvenienzehe, Elisa hingegen erlaubt ihrer Tochter später eine Liebesheirat. Es ist ein Frauenbuch, das einerseits den Männerdiskurs über die Unterordnung der Frau im Patriarchat repräsentiert und ihre für diesen Zweck ›idealen‹ Eigenschaften feiert, aber es ist ein Diskurs mit Brüchen: die extreme Opferbereitschaft Elisás, ihre Märtyrerüberlegenheit, erlaubt ihr eine gewisse Kontrolle über ihre Umwelt. Die traditionell von Frauen angestrebte Macht ›hinter den Kulissen‹ wird hier detailliert dargestellt und zum Ersatz für Liebesglück erklärt; eine Aussöhnung der ›vernünftigen‹ Persönlichkeit der Heldin mit den Gegebenheiten ihrer Lebenssituation wird angestrebt. Elisa verkörpert auch eine große Anzahl der von Karin Hausen zusammengestellten »erfundenen Geschlechtscharaktere« aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, die im Zusammenhang mit dem restaurativen Familienbegriff wichtig wurden. Der Roman versinnbildlicht den größten Teil dieser von ›Natur‹ gegebenen Geschlechtscharaktere, die in Hausens Liste aufgeführt werden:

Mann

Bestimmung für

- Außen
- Weite
- Öffentliches Leben

Aktivität

- Energie, Kraft, Willenskraft

Frau

Bestimmung für

- Innen
- Nähe
- Häusliches Leben

Passivität

- Schwäche

Die Polarisierung der Frau

- Festigkeit
- Tapferkeit, Kühnheit

Tun

- selbständig
- strebend, zielgerichtet, wirksam
- erwerbend
- gebend
- Durchsetzungsvermögen

- Gewalt
- Antagonismus

Rationalität

- Geist
- Vernunft
- Verstand
- Denken
- Wissen
- Abstrahieren, Urteilen

Tugend

- Würde

- Wankelmut
- Bescheidenheit

Sein

- abhängig
- betriebsam, emsig
- bewahrend
- empfangend
- Selbstverleugnung, Anpassung
- Liebe, Güte
- Sympathie

Emotionalität

- Gefühl, Gemüt
- Empfindung
- Empfänglichkeit
- Rezeptivität
- Religiosität
- Verstehen

Tugenden

- Schamhaftigkeit, Keuschheit
- Schicklichkeit
- Liebenswürdigkeit
- Taktgefühl
- Verschönerungsgabe
- Anmut, Schönheit

(Hausen 369)

Solche im Roman behandelten Themen scheinen einen Nerv der Zeit getroffen zu haben, denn das Buch erschien schon 1811 in einer sechsten Auflage. Die Diskussion über die Position der Frau in der Gesellschaft erlebte durch die französische Revolution einen neuen Aufschwung, und die Emotionalisierung der familiären Beziehungen sowie das Ideal der Liebe zwischen Ehegatten, die man in Europa als Teil der Empfindsamkeit beobachten kann, vertieften den Anspruch junger Frauen auf eine Liebesheirat. Viele Mütter dagegen erstrebten auch weiterhin vor allem Versorgung und, wenn möglich, eine Verbesserung der finanziellen Lage für ihre Töchter. Mit der Isolierung der persönlichen von der öffentlichen Sphäre und mit der Idealisierung der Kind-

heit und des Mütterlichen im neunzehnten Jahrhundert stieg der persönliche Wert der Mutter des Mittelstandes und der Oberschicht, während sich ihre soziale Macht in der Gesellschaft verringerte, wie Marianne Hirsch in ihrer Studie über Mütter und Töchter feststellt. (14) Man könnte hinzusetzen, daß solche Isolierung, bei vergrößerter persönlicher Wertschätzung und verringerter sozialer Macht der Mütter, zu größerer Einflußnahme auf das Leben und die Zukunft der Töchter führte. So nimmt es nicht wunder, daß Mütter in den hier untersuchten Prosawerken nachhaltigen Einfluß auf die Verheiratung ihrer Töchter ausüben.

In den nur spärlich repräsentierten Mutter-Tochter-Paaren der kanonisierten Literatur des neunzehnten Jahrhunderts ebbt das bisher so beliebte Thema der Verführung durch einen sozial höher stehenden Freier ab und damit auch die Bemühungen der Mütter, ihren Töchtern den Aufstieg in eine höhere Klasse zu ermöglichen, wie wir es im Familiendrama des achtzehnten Jahrhunderts immer wieder beobachtet haben. In Hebbels bürgerlichem Trauerspiel *Maria Magdalena* (1843) ist der Verführer, ebenso wie Maria Magdalena selber, ein Bürgerlicher. In *Elisa* und zwei der bekanntesten und beliebtesten Prosawerke mit Mutter-Tochter-Figuren, die im folgenden untersucht werden, geht es um Heirat innerhalb der eigenen Klasse, verbunden mit finanziellen Erwägungen. Die adlige Elisa wird von ihrer Mutter, ohne Rücksicht auf ihre eigene Wahl, der Partnerwahl ihrer Schwester aufgeopfert und muß gegen ihren Willen einen reichen Adligen heiraten. Auch in Kleists *Marquise von O...* (1808) wird der Heldin zugemutet, einen reichen Grafen zu heiraten, der sie, als sie bewußtlos war, vergewaltigt und geschwängert hat und den sie zuerst als Retter aus eben derselben Gefahr ansieht. Sein Ansehen und sein Reichtum spielen eine Rolle in seiner Rehabilitierung und Verwandlung in einen erwünschten Schwiegersohn. In Fontanes *Effi Briest* (1895) wird die noch kindliche, sechzehn Jahre alte Heldin mit einem 22 Jahre älteren früheren Verehrer ihrer Mutter verheiratet, einem adligen Beamten mit gesicherter Laufbahn, den sie erst einmal gesehen hat, der aber für die dem Landadel angehörigen Briests eine gute Partie darstellt. Auch die bürgerliche Elisabeth in Storms Novelle *Immensee* (1849) – die nicht näher betrachtet werden kann – wird von ihrer Mutter dazu gebracht, nicht mehr auf den weltfremden Freund ihrer Kindheit zu warten, sondern seinen ihr gleichgültigen Bekannten zu heiraten, der

Haus und Hof besitzt und ihr wiederholt Heiratsanträge macht. Elisa, Elisabeth und Effi werden gewissermaßen ›verkauft‹. Ihre Ehemänner sind reich und angesehen. Elisas Mutter handelt in böser Absicht, aber die Mütter der beiden letzteren glauben, durch diese Ehen das Glück der Töchter zu fördern und hoffen, daran auch einen Anteil zu haben. Aber sie erreichen gerade das Gegenteil: Elisabeth und Effi werden unglücklich, und die Mütter werden von den Autoren schuldig gesprochen. Im Vergleich zu den anderen drei Müttern wird die Mutter der Marquise von O... ungleich menschlicher und wärmer geschildert, und die Hauptmotivation ihres Drängens auf Verheiratung ist, für das ungeborene Kind einen Vater zu haben; doch spielt auch hier Geld eine Rolle.

Karoline von Wobeser,
Elisa oder das Weib wie es seyn sollte (1799)

»Grausame Mutter, (. . .) um
die Leidenschaft
deiner einen Tochter zu be-
friedigen,
opferst du die Ruhe der an-
deren auf?« (E 77)

Die Autorin stellt hier zwei Muttertypen gegenüber: einen, den sie als extrem ›böse‹ verstanden haben will, und einen, der als extrem ›gut‹ intendiert ist. Elisa von Hohnau selber ist die gute Mutter. Ihre reiche und mächtige Mutter wird dagegen von der Autorin als eindeutig böse dargestellt. Wie eine Stiefmutter aus dem Märchen bevorzugt sie die zweite Tochter Caroline, die ebenso kalt und hartherzig ist wie sie. Beide Frauen stehen Elisa feindlich gegenüber, und diese vermeidet ihre Gesellschaft. Die böse Mutter trennt Elisa nicht nur von ihrem Geliebten und befiehlt ihr die Heirat mit dem ungeliebten Wallenheim, um der zweiten Tochter eine Liebesheirat zu ermöglichen, sondern sie raubt Elisa auch ihre liebste Freundin, die von der reichen Familie Hohnau ganz abhängige Henriette, die paradoxerweise im Hause bleiben muß, um Caroline Gesellschaft zu leisten, obwohl sie ihr nicht nahesteht. Elisas verwitwete Mutter hat eine Reihe von Eigenschaften, die nach Hausen für Männer als passend empfunden wurden: sie ist selbständig, strebend und zielgerich-

tet. Sie hat Durchsetzungsvermögen, übt Gewalt aus und wird vom Antagonismus getrieben (Hausen 368). Mutter und Schwester leben sich selber zu Gefallen und brauchen ihr Verhalten nicht auf andere abzustimmen wie die als exemplarisch hingestellten Frauen. Dem Männerdiskurs entsprechend sind sie daher auch ›böse‹. Beide erscheinen nur wenig im Roman – und immer in negativem Kontext. Ebenso wie die Töchter der bürgerlichen Dramen und ähnlich wie die Marquise von O... hatte Elisa auch ein liebevolles Verhältnis zu ihrem verstorbenen Vater, das hier aber nur erwähnt und nicht weiter ausgeführt wird.

Zwei mütterliche Frauen vertreten bei Elisa die ›fehlende‹ Mutter: die arme Verwandte und Gesellschafterin Henriette, die Elisa zur Tugend erzieht, und die ebenfalls arme und verwitwete Nachbarin, Frau von Birkenstein, die Elisa ›Mutter‹ nennt. Bei diesen Frauen findet sie Zuwendung und Verständnis. An ihren Vorbildern – Frau von Birkenstein lebt ganz für ihren Sohn und ihre Wohltätigkeit, Henriette lebt für Elisa – kann sie sich zur Tugend und Nächstenliebe bilden. Diese Frauen verkörpern das Ideal der Autorin von Selbstaufopferung und Anpassung und eine ganze Reihe von weiteren ›idealen‹ weiblichen Eigenschaften. Zu diesen »Geschlechtscharakteren« gehören die Beschränkung auf das häusliche Leben, Bescheidenheit, Abhängigkeit, Betriebsamkeit, Liebe, Güte, Sympathie, Gefühl, Gemüt, Rezeptivität und Verständnis. Eine Ausnahme ist die Religiosität, die weder auf Elisa noch ihre Vorbilder zutrifft. Elisa ist aufgeklärte Agnostikerin. Auch ist sie durch ihr verschleiertes Machtstreben nicht ganz so passiv wie es die Skala der weiblichen »Geschlechtscharaktere« vorschreibt. Den Tugendkatalog der Keuschheit, Lebenswürdigkeit, der Verschönerungsgabe, der Anmut und der Schönheit vertreten alle drei Frauen. Elisa entwickelt diese Eigenschaften unter Anleitung der beiden Mutterfiguren, um sie dann an ihre Tochter weiterzugeben.

Als Tochter ist Elisa ›gehorsam‹. Anders als Effi und Elisabeth weigert sie sich jedoch zuerst, den von der Mutter für sie gewählten Mann zu heiraten. Sie versucht die Mutter durch vernünftige Gründe zu überreden und dann sich ›freizukaufen‹, indem sie dem Vater des ihr so unwillkommenen Bräutigams ihr ganzes Vermögen anbietet, in der Hoffnung, daß ihr diese Ehe erspart bleibe. Als das Anerbieten abgelehnt wird, ergibt sich Elisa in ihr Schicksal und widmet sich gewissenhaft ihren ›eheli-

chen Pflichten«. Elisas Verhalten wird allgemein nur als »bedingungslose Unterwerfung« und »Selbstverleugnung« der Frau interpretiert, so von Christine Touaillon, von Helga Meise (Meise 443-444) und auch von Antonie Schweitzer und Simone Sitte (Schweitzer 148-150). Elisa gilt als die sich immer wieder aufopfernde Dulderin voller Güte und Sanftmut. Aber es gibt auch eine überlegene Elisa, der Besitz, Putz und gesellschaftlicher Erfolg nicht viel bedeuten, die über den Geschehnissen steht, die langsam in ihrer Ehe alle Fäden in die Hand bekommt und so ihre Familie und ihren Freundeskreis kontrolliert. Und hier räumt Meise ein, daß sie nicht nur ihre Kinder, sondern auch ihren Ehemann erzieht. Elisa scheitert nicht an dem Leben, daß ihr aufgezwungen wurde, sondern trägt eine Art Sieg über ihre Umwelt davon. Früh erreicht sie, daß ihr die finanziellen Angelegenheiten des Landgutes, das ihr Lieblingsaufenthalt ist, übergeben werden. Sie, die selber geliebt hat, zeigt Verständnis für ihren Mann, für den sie keine Leidenschaft empfindet, als dieser sich eine Mätresse hält. Sie demütigt aber beide und verstößt gegen die vorgeschriebenen Eigenschaften der Schicklichkeit und des Taktgefühls, indem sie unangemeldet bei der Mätresse erscheint und ihr die eigenen Juwelen zur Bezahlung ihrer Schulden anbietet, während ihr Mann sich in der Wohnung versteckt. Der Auftritt bewirkt bei ihm eine reumütige Rückkehr und bei der Mätresse eine Abkehr vom bisherigen Lebenswandel. Elise bezahlt seine Spielschulden und zieht mit ihm ganz aufs Land, wo sie schon immer wohnen wollte. Eine ähnliche Szene bewirkt bei ihrem Sohn einen ähnlichen Sieg. Sie überrascht ihn am Spieltisch – auch hier weder schicklich noch taktvoll – in Gegenwart von Prostituierten, die sie für noch nicht erwiesene Dienste bezahlt. Um seine Spielschulden auf der Stelle zu begleichen, verkauft sie die Kutsche, in der sie angekommen ist, und führt den reumütigen Sohn den langen Weg zu Fuß nach Hause. Sie ermöglicht ihrer Freundin Henriette die Ehe mit einem geliebten Mann, indem sie ihr eine große Mitgift schenkt. Dadurch wird Henriette ihre Nachbarin und erweitert ihren Freundeskreis. Der unverheiratet gebliebene Geliebte ihrer Jugend zieht auch in ihre Nähe, und – ähnlich wie in Stifters *Brigitta* – verkehrt er in ihrem Haus und ist ihr zu Diensten bei ihren Erziehungsbestrebungen für Sohn und Schwiegersohn. Elisas letzte Jahre werden zu einer Idylle, in der ihr Mann nur eine kleine Rolle spielt; sie wird be-

lohnt für ihre »geprüfte« weibliche Tugend, und die Autorin läßt sie glücklich sterben, umringt von ihren Kindern, Freunden und den Armen, denen sie immer geholfen hat.

Als Mutter wird uns Elisa als exemplarisch dargestellt. Ihren Kindern will sie dieselbe aufgeklärte Erziehung zukommen lassen, die sie durch ihre Freundin Henriette bekommen hat. Sie stillt ihre Kinder selber und möchte sie auch selber erziehen. Ihre Tochter Henriette wird von ihr musikalisch, künstlerisch und philosophisch gebildet. Als Elisa die Liebe der heranwachsenden Tochter zu dem achtzehnjährigen Nachbarnsohn bemerkt, macht sie sich zwar Sorgen, weil er so jung ist, erlaubt Henriette aber, ihn nach vier Jahren zu heiraten. Danach erhält die Tochter in einem langen Lehrgespräch der Mutter Warnungen und Lehren, die ihr helfen sollen, diese Liebesheirat zu meistern. Es wird von Elisa selbstverständlich angenommen, daß der Mann trotz seiner jetzt so großen Liebe zu ihrer Tochter dieser nicht treu bleiben und ebenso wie Henriettes Vater launisch und eigensinnig sein wird. Die Mutter belehrt ihre Tochter, wie sie ihren Mann an sich fesseln kann, wie sie Untreue nicht nur verzeihen, sondern auch übersehen soll und wie sie seine Neigungen leiten kann, ohne herrschsüchtig zu erscheinen. Sie darf sich nicht »den Schein einer geringsten Überlegenheit« geben, nichts »wider seinen Willen« unternehmen, aber sie muß die Leitung der häuslichen Angelegenheiten übernehmen. Sie muß sich bestreben, daß ihre Anordnungen »so und nicht anders am besten« sind. Seinen Launen und seinem Eigensinn soll sie nachgeben und nur versuchen, sie unschädlich zu machen. Die Kunst der Macht hinter den Kulissen oder genauer, hinter einer Tarnwand der Unterwerfung mit Verzeihung von Untreue und Launen, die Elisa so lange geübt hat, wird hier an die Tochter weitergegeben. Der Lehrbuchaspekt des Romans wird in solchen Erziehungspassagen sehr deutlich.

Henriette wird uns als gehorsame und dankbare Tochter vorgestellt, die von Elisa so erzogen wurde, daß sie im Patriarchat gut überleben kann. Sie vertraut sich ganz der Leitung der geliebten und bewunderten Mutter an. Die Zeit vor ihrer Hochzeit wird mit der Ausbildung zur perfekten Ehefrau verbracht: in der Großstadt mit »Politur der feinen Welt«, im Hause mit der »Bersorgung aller häuslichen Geschäfte«, die ihr jetzt von der Mutter übertragen werden. Elisas zukünftiger Schwiegersohn wird inzwischen von ihrem Jugendgeliebten erzogen, so daß das junge

Paar stellvertretend für die beiden unglücklich Liebenden das ideale Eheleben führen kann. Als Elisa stirbt, glaubt sie ihre Tochter »ruhig verlassen« und nichts mehr zu ihrem Glück beitragen zu können.

Dieses Frauenbuch paßt sich dem Männerdiskurs an, was die Darstellung von mächtigen Frauen als böse und, mit wenigen Ausnahmen, auch was die Charaktereigenschaften der idealen Frau im Patriarchat anbelangt. In extremer Schwarz-Weiß-Malelei werden eine »böse« und eine »gute« Mutter gegenübergestellt und zwei Generationen von Töchtern zur Anpassung erzogen. Diese Figuren sollten ohne Zweifel auf das Publikum belehrend wirken. Es sollte abgeschreckt werden durch das Beispiel der »Rabenmutter« und zur Nachahmung und Identifikation angeregt werden durch die vorbildliche Elisa und ihre Tochter Henriette. Ein großer Reiz des stellenweise trocken belehrenden Buches ist aber sicher die hier dargestellte Möglichkeit für Mütter und Töchter, trotz Konvenienzehe, Demut, Opferbereitschaft und scheinbarer Selbstaufgabe innerhalb des Systems einen Sieg davontragen und Macht ausüben zu können. Die Frage bleibt offen, ob Elisa dabei wirklich so glücklich sein kann, wie die Autorin es darstellt, oder ob ihr Glück »ausschließlich auf Verzicht« beruht, wie Antonie Schweitzer und Simone Sitte meinen. Muß sie sich nicht innerlich abtöten, um ihr Schicksal stoisch zu ertragen und um dann als »Ersatzglück« Machtausübung und die Dankbarkeit derer, für die sie sich aufopfert, zu genießen? Aus heutiger Sicht ist die traditionell von Frauen angestrebte, versteckte Machtausübung und die Dankbarkeit derer, für die sich eine Frau aufopfert, ein nicht annähernd genügender Ersatz für Unselbständigkeit, Liebesverzicht und aufgezwungene Ehe. Auch wenn Elisas Situation den Leserinnen durch unwahrscheinlich großen Reichtum und privilegierten Stand schmackhaft gemacht wurde, so scheinen sie ihr »Glück« nicht ganz geglaubt zu haben, denn der Verlag wurde bestürmt mit Bitten, die anonym gebliebene Autorin zu einer neuen Auflage mit »Happy-End« zu überreden. Das Lesepublikum wollte eine zweite Ehe mit ihrem Jugendgeliebten für Elisa. Die Autorin lehnte ab.



Abb. 9 Das harmonische Bild der Künstlerin mit ihrer Tochter entspricht den Erwartungen der Zeit um die Wende des 18./19. Jahrhunderts. Jedoch ist die Harmonie trügerisch. Ein erbitterter Mutter-Tochter-Konflikt bricht aus, als die Tochter den von der Künstlerin ausgesuchten, reichen Schwiegersohn ausschlägt. In der von uns behandelten Literatur hingegen bleiben die Töchter ›artig‹ und nehmen den für sie gewählten Mann.

Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O...* (1808)

Eine Hebamme! rief Frau von G... mit Entwürdigung. Ein reines Bewußtsein, und eine Hebamme! (. . .) O sehr gern, versetzte die Obristin; nur bitte ich das Wochenlager nicht in meinem Hause zu halten. (MvO 671)

Die ihr selber mysteriöse Schwangerschaft ist Anlaß einer Vertrauenskrise zwischen Tochter und Mutter in Kleists Erzählung. Die Marquise ist als Witwe mit zwei Kindern und eigenem Besitz materiell nicht so abhängig von ihren Eltern wie die sehr jungen Frauen in *Elisa, Immensee* und *Effi Briest*. Trotzdem wird sie uns als gehorsame und psychisch von den Eltern abhängige Tochter gezeigt, obwohl sie ausdrücklich als mit »ihrer Eltern Pflege beschäftigt« beschrieben wird. Sie ist auf Wunsch der Mutter zu den Eltern gezogen, als sie ihren Mann verlor. Uns wird gesagt, daß sie dort in »der größten Eingezogenheit« lebt, in engem Kontakt mit ihren Eltern also. In dem kritischen Moment, da die Zitadelle erstürmt wird und es brennt, wird sie von ihrer Mutter getrennt. So wird es möglich, daß die auch von ihren Frauen verlassene Marquise angefallen, gerettet und dann von ihrem Retter mißbraucht wird, ohne daß ihre Mutter in der Nähe wäre. Dieses Ereignis und die Schwangerschaft der Marquise belasten das Verhältnis zwischen Tochter und Mutter. In der darauffolgenden Krise gibt die Marquise ihr »Tochtersein« auf und lebt eine Zeitlang nur als Mutter. Nach rührenden Versöhnungsszenen findet sie jedoch wieder ins elterliche Haus zurück. Die Versöhnungsszene mit dem Vater mutet inzestuös an und erinnert an Voß' *Luise* und ähnliche Szenen in den Familiendramen des achtzehnten Jahrhunderts. James McGlathery sieht diese erotische Szene als eine Art von »Vergewaltigung«, zu der der Vater durch den Gedanken an die mysteriöse Schwangerschaft der Tochter angeregt wurde, ebenso wie der Graf durch den Anblick der lüsternen Soldaten, die die Marquise umringten, beeinflusst wurde. (McGlathery 85) Die Tochter ist auch hier schöner Besitz des Vaters. Das Stürmen der Festung und die Vergewaltigung der Tochter sind parallel laufende Geschehen. Der Vater muß sich dem Eroberer, wie er selber sagt, zweimal ergeben. Sein Selbstgefühl wird wiederhergestellt, indem er seine Tochter zu einer Ehe mit ihrem Vergewaltiger bringt und dem

›Sieger‹ die Bedingungen dieser Ehe diktiert. Die Marquise läßt sich von beiden Eltern bevormunden. Bei der Wiederkehr des ›Retters‹ und seinem unvermittelten Heiratsantrag spricht der Vater für die Tochter, erklärt ihren Vorsatz, nicht wieder zu heiraten, und bittet sich Bedenkzeit für sie aus. Nach dieser ›Vertröstung auf später‹ von seiten des Vaters wendet sich der Graf an die Mutter; sie ist diejenige, die ihm zuerst Hoffnung macht. Als sie sich der väterlichen Einladung für den Grafen anschließt, bei der Familie eine Zeitlang zu Gast zu sein, um die Marquise näher kennenzulernen, schließt sie mit: »so wird sich das Übrige finden.« Sie ist es, die ihre Sorge, daß der Graf durch seine Reiseunterbrechung seine militärischen Pflichten vernachlässige, am dringendsten zum Ausdruck bringt. Mit der Mutter spricht der Graf bei der Abendtafel über seine Krankheit, ihr erzählt er die Geschichte des weißen Schwans – ein Gespräch mit der Marquise wird nicht erwähnt. Es ist die Mutter, die versucht, ihre Tochter »zu irgend einer Äußerung, die ein Unglück vermiede« zu bringen, und es gelingt ihr auch. Obwohl die Marquise zuerst antwortet »Das ist nicht möglich«, will sie nach weiterem Drängen, »um der Verbindlichkeit willen«, die sie ihm schuldig zu sein glaubt, seine Wünsche erfüllen. Sie sagt das aber erst, nachdem Bedingungen erwähnt wurden wie z. B. positive Resultate der Erkundigungen über ihn. Es wird angedeutet, daß der Graf für die Marquise eine erotische Anziehungskraft hat, doch ist es die Mutter, die diese Heirat vor allem will. Es wird unumwunden erwähnt, daß sie »eine zweite Vermählung ihrer Tochter immer gewünscht hatte«. Sie zeigt sich hier als Werkzeug der Gesellschaft, in der eine Frau ohne Ehemann kein echtes Mitglied ist.

Die erste Reaktion der Mutter auf die Möglichkeit, daß ihre Tochter schwanger sein könnte, ist Unverständnis, gefolgt von Lachen und einem Scherz. Doch als die Schwangerschaft feststeht, verflucht sie die Stunde, da sie die Tochter gebar und wird zur Botin des Vaters, der die Tochter des Hauses verweist und sogar zur Waffe greift. Ebenso wie Effis Eltern wenden sich beide von der Tochter ab in einer Krise des ›Unschuldverlusts‹. Der Wert der Frau liegt darin, daß sie als Unverheiratete keusch lebt und als Verheiratete nur ihrem Mann zur Verfügung steht, obgleich ihm – wie wir bei *Elisa* gesehen haben – ein Recht auf Mätressen eingeräumt wird.

Nach dem Inserat der Marquise setzt die Mutter ihr ›Ehefrausein‹ aufs Spiel, um das Mutter-Tochter Verhältnis wieder-

herzustellen. Sie weiß aber, daß die Tochter wieder auf dem Weg zurück in die Gesellschaft ist. Die Antwort auf ihre Anzeige scheint der Marquise besonders vielversprechend, weil der sich meldende Vater des Kindes sie im Hause der Eltern treffen will. Nach ihrer Rückkehr läßt sich die Marquise noch mehr von den Eltern bevormunden. Kleist zeigt ganz deutlich, daß die Gewalt der Männer gegenüber Frauen akzeptabel ist. Mutter wie Vater muten es der Tochter zu, mit ihrem Vergewaltiger ihr Leben zu teilen. Der Vater schließt einen Ehekontrakt mit dem Grafen nicht nur ohne ihre Zustimmung, sondern trotz ihres Widerspruchs. Nachdem der Graf – dem keine »ehelichen Vorrechte« zugestanden wurden – dem Kind eine große Summe zur Taufe schenkt und die Marquise zu seiner Alleinerbin macht, wird er »auf Veranstaltung der Frau von G..., öfter eingeladen« und kann so seine Werbungsversuche fortsetzen. Dem Vater erlaubt Kleist wenigstens »zu erblassen«, als er den Grafen als Vergewaltiger der Tochter erkennt. Sein Bestehen auf einem Ehekontrakt, der eheliche Pflichten, aber keine Rechte einbezieht, ist als Strafe für das Vergehen des Grafen gedacht und eine Art Notlösung in einer Situation, in der wenigstens der Name eines Vaters für das ungeborene Kind gebraucht wird. Die Mutter ist viel schneller bereit, seine Überschreitung des sexuellen Ehrenkodex zu verzeihen als die vermeintliche Überschreitung desselben durch die Marquise. Sie erwartet von ihrer Tochter, daß sie ihren Vergewaltiger lieben lernt, und sie will eine Heirat um jeden Preis – sie »verkauft« ihre Tochter, indem sie sie in ein »Happy-End« manipuliert.

Theodor Fontane, *Effi Briest* (1895)

... und wenn du nicht nein sagst, was ich von meiner klugen Effi kaum denken kann, so stehst du mit zwanzig Jahren da, wo andere mit vierzig stehen. Du wirst deine Mama weit überholen. (EB 15)

Mit diesen Worten wird Effi von ihrer Mutter aus fehlgeleitetem Ehrgeiz eine Konvenienzehe aufgebürdet, die ihr Unglück und Untergang bringt. Die achtunddreißjährige Frau von Briest wird von ihrer Tochter als selbstsichere Frau beschrieben, die immer den richtigen Ton findet und so schön ist, daß sich ein junger Leutnant in sie verlieben könnte. Effi findet es ganz in Ord-

nung, daß der junge Instetten, der die Mutter vor zwanzig Jahren liebte und den sie wahrscheinlich auch liebte, zu Gunsten des zwölf Jahre älteren und etablierten von Briest übergangen wurde. Daß er jetzt um die Tochter anhält, die »ganz die Mama« ist, überrascht Effi zwar, fordert jedoch nicht ihre Auflehnung heraus. Frau von Briest betreibt die Verheiratung ihrer Tochter mit dem zweiundzwanzig Jahre älteren Mann, indem sie sein »viel älter Sein« als Glück darstellt und seinen Charakter, seine Stellung und seine guten Sitten betont. Aber wie Effi letztlich dazu gebracht wurde, ihr »nervöses Zittern« zu überwinden und den Heiratsantrag zu akzeptieren, wird uns nicht gesagt. Wir hören nur, daß sie danach den Spielgefährtinnen ihrer Kindheit erklärt, daß jeder der Richtige ist, der gut aussieht, adlig ist und eine Stellung hat. Während Effi an ihren Bräutigam seltene Briefe »nichtigen«, aber »entzückenden Inhalts« schreibt, verhandelt Frau von Briest, »was es von ernsteren Dingen zu besprechen gab«, selber mit ihrem Schwiegersohn. Als Effi in ihrer Gegenwart einen Brief von Instetten bekommt, steckt sie ihn in die Tasche und vergißt ihn, Frau Briest dagegen drängt wiederholt auf Vorlesen. Sie interessiert sich für die Anschaffung der Ausstattung und Wirtschaftseinrichtung mehr als die Braut und erklärt sich das in einem Selbstgespräch mit der Tatsache, daß Effi »anspruchlos« sei und nur in ihren Vorstellungen und Träumen lebe. Zu Effis Wunschträumen, was die intimen Aspekte ihrer zukünftigen Ehe angeht, gehört die Anschaffung einer roten Ampel und eines exotischen japanischen Bettschirms mit goldenen Vögeln mit langen Kranichschnäbeln für ihr Schlafzimmer - erotisch-paradiesische Vorstellungen, die die Mutter nicht gutheißt. Man kann nicht umhin anzunehmen, daß Frau Briest diesen Aspekt des Ehelebens, der bei ihr zu fehlen scheint, was das Brautpaar angeht, ausblendet. Ihr Mann, an dem sie beständig Kritik übt, ist bestenfalls für sie eine komische Figur, und Instetten wurde zwar durch seine enttäuschte Liebe zu ihr aus seiner Bahn geworfen, aber ob sie diese Liebe erwiderte, wird unbestimmt gelassen. Wenn Heidi Margrit Müller in ihrer Studie über Töchter und Mütter Frau Briest als »erotisch erfolgreich« charakterisiert, so trifft das zu, was das »Begehrt-Werden« angeht. (Müller 95) Erotische Erfüllung in ihrem jetzigen Leben kann man nicht mit Gewißheit annehmen. Fontane deutet in der Sprache subtile Gegebenheiten an, die in den Namen zum Aus-

druck kommen. Frau Briest möchte einerseits, daß *Instetten* Effi *anstatt* ihrer selbst heiratet und daß *Effi* nun *in effigie* das Leben führt, das ihr versagt war. Andererseits scheint sie es gar nicht zu wollen, daß Effi in der Ehe Liebe erfährt. In einem Gespräch der Eltern nach der Hochzeit meint Frau Briest, daß Effi nicht »so recht eigentlich auf Liebe gestellt« sei, daß sie nur davon rede, weil sie gelesen oder gehört habe, daß es »das Höchste, das Schönste, das Herrlichste« sei. Sie empfinde aber nicht viel dabei; es sei möglich, daß es mal komme, aber noch sei es nicht da. Und dabei läßt die Mutter ein »Gott verhüte es« herausschlüpfen. Das kann als Vorausdeutung auf Effis erotisches Erlebnis mit Crampas gedeutet werden, aber auch auf einen der Mutter selber kaum bewußten Wunsch, die Tochter ebenfalls in einer lieblosen Ehe zu wissen und dadurch ihr jungendliches Liebeserlebnis mit *Instetten* oder wenigstens seine alte Verehrung unangetastet zu bewahren. Effis und *Instettens* stellvertretende Rollen werden durch andere Anspielungen deutlich. Das neue Brautpaar macht eben die Hochzeitsreise nach Italien, die ihre Eltern gerne gemacht hätten, und Effi berichtet, daß *Instetten* »mit Entzücken« von den Eltern spreche, »namentlich von Mama«. Briest sagt seiner Frau, daß sie »besser zu *Instetten* gepaßt« hätte als Effi, und diese kommt in einem verzweifelten Selbstgespräch in Kessin zu demselben Schluß.

Auf der Oberfläche bewegt sich das Verhältnis der Frau Briest zu ihrer Tochter in freundlichen Bahnen. Die Mama wird jedoch nie nach Kessin eingeladen, um sie nicht der »eigentümlichen und unbequemen Störung« des Spuks auszusetzen. Die »liebe Mama« bekommt aber viele Briefe von der »lieben Effi«, in denen diese ihrem Heimweh Ausdruck gibt. Bei ihrem Besuch im Elternhaus in Hohen-Cremmen stehen »die Plaudereien, die sie beinahe jeden Morgen mit der Mama« hat, »alles voran«. Bei dem Wiedersehen in Berlin sagt Effi ihrer Mutter, der jetzt ein Augenleiden zu schaffen macht, daß die Augen in einem »ganz unverändert sind«, »du siehst mich immer noch so freundlich an wie früher«. Während des ersten Besuchs in Berlin hatte es »Differenzen« und »Meinungsverschiedenheiten« zwischen Mutter und Tochter gegeben, die aber rasch von Vetter Dagobert ausgeglichen wurden und das Einkufen der Ausstattung nicht beeinträchtigten. Drei Anschaffungswünsche, denen Effi Ausdruck gibt – Pelz, Ampel und Bettenschirm – werden ihr allesamt von der Mutter ausgederet; dies stößt aber auf keine Widerrede. Nur einmal hören wir so etwas

wie Auflehnung gegen die Mutter. Als Frau Briest sich anbietet, Effi bei der Wohnungssuche in Berlin zu helfen, zögert Effi, dieses Angebot anzunehmen, indem sie auf die »bestimmte« Art ihrer Mutter verweist. Sie kenne nur ihren eigenen Willen, setze dem Vater gegenüber immer alles durch; Effi möchte gerne ihre eigene Wohnung aussuchen und einrichten. Sie sagt dies wohlgermerkt aus Berechnung, um Instetten gegenüber nicht allzu reiselustig zu erscheinen, wo sie doch so dringend entfliehen möchte, um die Affäre mit Crampas hinter sich zu lassen. In Berlin kommt ein Kompromiß zwischen Mutter und Tochter zustande: Es wird in der Keithstraße gemietet, die die Mutter vorschlägt, eine Straße benannt nach den Keiths, die sich Preußen gegenüber sehr verdient gemacht haben, deren einer jedoch »in effigie« gehängt wurde. (Meyers 818) Dies ist eine Andeutung auf Effis stellvertretende Rolle für ihre Mutter, die im Namen verankert ist. Effi wählt das Haus, einen feuchten Neubau, vor dem die Mutter ausdrücklich gewarnt hatte. Es ist das einzige Mal, daß sie etwas gegen die Wünsche der Mutter durchsetzt. Dafür darf die Mutter dann bestimmen, wo die Möbel hinkommen. Effi akzeptiert ihre Einrichtungsanweisungen, und die gute Laune wird dadurch nicht gestört.

Frau Briests interessierte Teilnahme an Effis Leben hört auf in dem Moment, in dem Effis »Schande« bekannt wird. Sie verurteilt ihr Tun und verbannt sie aus dem elterlichen Haus. Sie schreibt den strengen Brief, während der Vater Geld schickt. Erst als der alte Arzt eine Rückkehr vorschlägt und der Vater darauf drängt, läßt die Mutter es zu, daß Effi wieder im elterlichen Haus aufgenommen wird. Noch kurz vor Effis Tode findet sie Instettens Handlungsweise richtig und sagt der sterbenden Effi, daß sie ihr Unglück ja selber »heraufbeschworen« habe. Daß sie selber auch Schuld hat an dem Unglück der Tochter, wird der Mutter erst langsam in den elterlichen Gesprächen klar, bis am Ende das Wort »Schuld« ausgesprochen wird.

Effi ist kindlich gekleidet und kindlichen Spielen hingegeben, als sie von der Mutter hereingerufen und ihrem Bräutigam vorgestellt wird. Sie widerspricht nicht; sie will ihn aus Ehrgeiz heiraten, obwohl sie viel mehr Spaß mit ihrem jungen Vetter Dagoberth hat. Die bei Effis Hochzeit aufgeführte Holunderstrauchszene aus Kleists *Käthchen von Heilbronn* deutet die Motive von Sombambulismus sowie der richtigen und falschen Braut an. Effi ist von den gesellschaftlichen Normen »hypnotisiert« worden, den

›hohen Herrn‹ Instetten als den für sie richtigen Bräutigam anzusehen. Die ›richtige Braut‹ jedoch wäre in diesem Fall die Mutter gewesen. Die Hochzeitsreise empfindet Effi als anstrengend. Sie ist einsam und unglücklich in Kessin und hat Heimweh nach dem elterlichen Haus und den Gespielinnen ihrer Kindheit. Ihr kindliches Wesen legt sie erst ab, nachdem sie ein Kind geboren und die Bekanntschaft von Crampas gemacht hat, dessen rot-blonder Bart und sein dem Teufel Krampus verwandter Name Erotisch-Teuflisches andeuten, noch ehe wir seine Einstellungen und Absichten kennenlernen. Effis Ausbruch aus Instettens strenger Hut und ihre Hingabe an das ihr von der Mutter verwehrte Erotische stellen eine Bestätigung ihrer Weiblichkeit und eine geheime Rebellion gegen Ehemann, Mutter und stellvertretende Scheinehe dar. Es ist jedoch nur eine kurze Rebellion, die sie kaum verkraften kann und für die sie grausam bestraft wird. In Anwesenheit der Mutter läßt sie sich wieder weitgehend wie ein Kind bevormunden, d.h. sie wird wieder kindlich nach ihrer Heimkehr ins elterliche Haus. Ihr kindliches Wesen entspricht der seit dem späten achtzehnten Jahrhundert üblichen Tendenz, die Verhaltensweisen von Frauen denen von Kindern oder Naturmenschen gleichzusetzen. (Hausen 386) Von einem Gefühl der Rivalität der Mutter gegenüber kann man eigentlich nicht sprechen. Im Gegenteil, Effi macht ihr eine direkte Liebeserklärung, wenn sie sagt, daß sie sich in die Mutter verlieben würde, wenn sie ein junger Leutnant wäre. Dirk Mende interpretiert dies und einen ähnlichen Ausspruch Effis über eine junge blonde Frau auf der Insel Rügen als eine noch nicht überwundene ödipale Phase Effis. Er betont ihre starke Fixierung auf die Eltern – nicht verwunderlich bei einem Einzelkind – und ihre Identifizierungsversuche mit der Mutter: Mende erklärt Effis »Jungenkittel«, in dem sie uns zuerst vorgestellt wird, und ihre jugenhaften Spiele mit einem unbewußten Wunsch, die Mutter zu besitzen: »Sie gleicht darin dem kleinen Mädchen, das, psychoanalytisch gesehen, zu seiner früheren Bindung an die Mutter zurückkehrt und unter Umständen sein ganzes Leben hindurch dem Wunsch verhaftet bleiben kann, ein Mann zu sein, um die Mutter besitzen zu können.« (Mende 287-288) Ebenfalls in diese Richtungweisend argumentiert Heidy Margrit Müller, die Effis Verhalten in Gegenwart der Mutter als »androgyn« bezeichnet. (Müller 94) Diese Interpretation erklärt nicht nur Effis kindliches Wesen, sondern auch ihr Heimweh und ihr Streben nach mütterlicher Zuwendung.

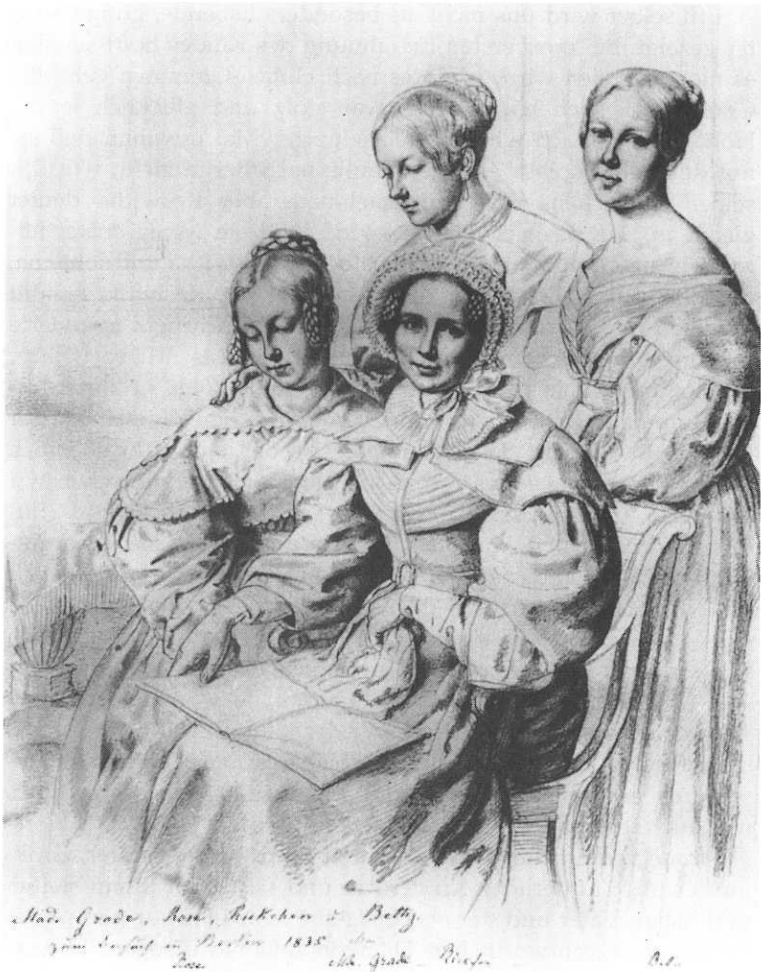


Abb. 10 Die Lektüre von Frauenliteratur steigt im 19. Jahrhundert an. Die Künstlerin zeigt hier eine gut-bürgerliche Mutter und ihre drei erwachsenen Töchter in der Pose von Leserinnen. Obgleich der meiste Lese-stoff aus Liebesgeschichten mit Happy-end besteht, können nur wenige Töchter eine Liebesehe erwarten. Die Bücher sind meist ›Fluchtliteratur‹, doch regen sie schon erste, emanzipatorische Gedanken an.

Effi selber wird uns nicht als besonders liebende, gütige Mutter gezeigt. Bei ihrer ersten Erwähnung des Kindes hofft sie, daß es nicht schreien wird, wenn es nach Hohen-Cremmen geht. Bei Crampas' Besuch hält sie es zwar stolz und glücklich in die Höhe, aber danach wird nur ein einziges Mal erwähnt, daß sie mit dem Kind spielt. Als die Familie nach Berlin zieht, will Effi selber Anniechens Pflege übernehmen, aber Roswitha deutet gleich an, daß das sicher nichts wird. Und ein wenig später hören wir, daß sich die beiden Dienstboten, Roswitha und Johanna, die Pflege und Erziehung des Kindes teilen. Roswitha erzählt Märchen und Geschichten, die von sozialem Ehrgeiz motivierte Johanna bringt Annie gutes Benehmen bei. Als Effi nach ihrer Verstoßung Annie in der Straßenbahn sieht, folgt sie ihrem ersten Impuls und flieht. Als Annie kommt und auf Vorschläge der Mutter für weitere Besuche immer wieder ein wahrscheinlich vom Vater adressiertes »wenn ich darf« wiederholt, sehen wir die erste und einzige Auflehnung gegen ihr Schicksal. Effi schießt Annie einen empörten Blick zu und schickt sie unvermittelt fort. In ihrem darauffolgenden Stoßgebet/Selbstgespräch ruft sie: »Du brauchst nicht zu dürfen, ich will euch nicht mehr, ich hass' euch, auch mein eigen Kind.« (EB 251) Danach wird Annie von ihr nicht mehr erwähnt. Effi reagiert sich an dem schwächsten Mitglied ihrer Familie ab. In ihren Beziehungen zu ihrer Tochter scheint sie unter dem Wiederholungszwang zu stehen, dem Kind auch nicht genügend Liebe, Zuwendung und Verständnis entgegenzubringen und ihr damit dasselbe anzutun, was auch ihr von ihrer Mutter angetan wurde.

Annie verliert durch Effis Austoßung früh ihre Mutter, Großmutter und mütterliche Kinderfrau und wird von ihrem steifen und kalten Vater und der ehrgeizigen und früher nur für Annies Benehmen verantwortlichen Dienerin Johanna erzogen. Es verwundert daher nicht, daß sie bei dem für ein Kind verwirrenden, plötzlich befohlenen Besuch bei der Mutter kalt und steif erscheint. Ebenso wie Effi ist sie eine gehorsame Tochter.

Effis Kinderfrau Roswitha ist die exemplarische, mütterliche Frau, die in ihrer Jugend grausam bestraft wird, weil sie ein uneheliches Kind in die Welt gebracht hat. Ihr Kind wird ihr wegenommen in einer Situation, in der sie sich nicht dagegen wehren kann. Sie selbst gibt es nicht preis. Diese Erfahrung war für sie traumatisch – sie spricht immer wieder darüber – es hat sie

aber nicht verbittert. Freudig nimmt sie sich anderer Leute Kinder an. Ihren Dienst im Hause Instetten sieht sie nicht als Aufopferung, sondern als Zuflucht an. Ebenso plötzlich, wie Effi ihren Kinderspielen entrissen wird und sich in eine Braut verwandelt, wird Roswitha dem Tode entrissen und in Anniechens ›Ziehmutter‹ verwandelt: Roswitha sitzt auf einer Friedhofsbank vor dem frischen Grab ihrer bisherigen Herrin und will vor Kummer sterben, als Effi sie findet und zu sich nimmt. Roswitha wählt den Namen für das neugeborene Kind, indem sie es gleich nach der Geburt Lütt-Annie nennt, was der jungen Mutter als ›Eingebung‹ erscheint. Daß Roswitha öfters das Kind wartend erscheint, braucht nicht zu verwundern, sie ist schließlich zu diesem Zweck angestellt worden, aber ihr Singen und Geschichtenerzählen stellt eine intime Verbindung zu Lütt-Annie dar. Bei dem ersten Besuch in Hohen-Cremmen singt sie ihr Wiegenlieder in thüringischem Platt, »die niemand recht verstand« – es ist wie eine Geheimsprache zwischen ihr und dem Kind. Heutzutage, da wir wissen, daß Kinder schon mit sechs Monaten die Phoneme ihrer ersten Sprache gruppiert haben, scheint es besonders wichtig, daß sie diejenige war, die diese Lieder sang. Als die Familie nach Berlin zieht, erzählt sie Effis Tochter Märchen.

Effi hat nicht nur eine Kinderfrau in Roswitha, sondern auch einen Mutterersatz für sich selber. »Erheblich mitgewirkt« hat bei Roswithas Anstellung ihr Katholizismus, der Effi Schutz zu sein scheint vor dem Spuk im Instettenschen Hause. Als Effi sie nach ihrer ersten Nacht im Hause fragt, ob sie denn nichts gehört habe, weiß Roswitha gar nicht, wovon Effi spricht, und als es ihr erklärt wird, lacht sie nur. Damit wird angedeutet, daß Roswitha die ›reine Seele‹ hat, über die die Geister und die Versuchung keine Gewalt haben. Roswitha schläft bei Effi und hat ein großes Repertoire lustiger Geschichten, mit denen sie ihre Herrin aufheitert; die Atmosphäre im Hause wird gemütlich, und für Effi wird ihre bevorstehende Entbindung weniger beängstigend. Als Effi anfängt, sich heimlich mit Crampas zu treffen, wird uns nicht gesagt, ob Roswitha das ahnt, aber sie scheint wenig verwundert, als Effis Verhältnis mit Crampas bekannt wird. Sie bedauert Crampas ebenso wie ihre Herrin, die jetzt aus dem Instettenschen Hause ausgestoßen wird. Der Ehrenkodex, dem er und Effi zum Opfer fallen, ist ihrer ›reinen Menschlichkeit‹ unverständlich. Sie ist die erste und die einzige, die sich

›mütterlich‹ um Effi in ihrem Exil kümmert. Um Effi zu betreuen, muß sie ihre ›Ziehtochter‹ verlassen. Die Entscheidung scheint ihr nicht schwerzufallen. Sie besucht Effi und will bei ihr bleiben, sobald der Vater, der sich nach der Tötung seines Rivalen und einer ›Schein-Entlassung‹ sechs Wochen aus der Gesellschaft zurückziehen mußte, wieder im Hause ist und seine Tochter selber beaufsichtigen kann. Sie will »alles machen und dafür sorgen«, daß es Effi wieder gutgeht. Das Wiedersehen mit Roswitha wird vom Erzähler herzlicher geschildert, als Effis Wiedersehen mit ihrer eigenen Mutter. Effi läuft ihr entgegen, möchte ihr einen Kuß geben und empfindet bei ihrem Anblick ungeahnte Freude. Es wird ihr »leichter ums Herz«, als sie sich ihr Leben zusammen vorstellt. Roswitha will alles mit ihr teilen und freut sich auf das Zusammenleben mit Effi. Sie ist es, die an Instetten schreibt und ihn bittet, den Hund Rollo zu schicken, der Effi so viel bedeutet. Nach des Hundes Ankunft wird Roswitha ›belobt‹, aber dann nicht mehr erwähnt – weder während Effis letzter Krankheit, noch nach ihrem Tod. Rollo liegt auf Effis Grab und frißt nicht mehr, Frau Briest macht sich Vorwürfe; aber was aus der Ersatzmutter Roswitha geworden ist, wird uns nicht gesagt.

Fontane zeigt uns in *Effi Briest* zwei biologische Mütter, die ihren Töchtern wenig menschliche Wärme entgegenbringen, aber von ihnen Erfüllung mütterlicher Träume und Erwartungen verlangen. Die herrschsüchtige Frau von Briest erwartet von Effi, daß sie mit dem Mann eine Ehe führt, den sie selber verschmähte. Die vereinsamte und verstoßene Effi verlangt von ihrer Tochter, der sie bis dahin wenig Interesse entgegengebracht hat, ein freudiges und sofortiges Eingehen auf ihre Pläne für zukünftiges Beisammensein. Oberflächlich erhofft sie sich einen Lebensinhalt von der Tochter. Fontane läßt beide Mütter ihre Töchter preisgeben. Nur in Roswitha zeigt er uns eine ›Mutterfigur‹, die menschliche Wärme ausstrahlt. Er konzipiert sie natürlich auch als Stereotyp des Bildes der idealen, treuen, sich aufopfernden Dienerin, die, ebenso wie der Hund Rollo, ohne Eigenleben und treu bis an das Grab ist.

Die ›verkauften Bräute‹ in den hier behandelten Romanen und Erzählungen werden von ihren Müttern preisgegeben. Im Vergleich zu den eingeschüchternen Müttern der Familiendramen des achtzehnten Jahrhunderts sind diese Mütter relativ mächtig und erinnern an starke Muttergestalten im Märchen. Ebenso wie

diese werden sie als größtenteils böse und schuldig dargestellt. Väter existieren kaum oder sind, im Vergleich zu den Patriarchen der Familiendramen, schwach und etwas lächerlich. Der Vater der Marquise ist zwar Kommandant einer Festung und greift zur Waffe, als die Tochter ihn anfleht, sie nicht zu verstoßen, doch macht er es ungeschickt, und der Effekt ist lächerlich. Die empfindsame Versöhnungsszene verstärkt diesen Effekt. Vater Briest hat zu Hause nicht viel zu sagen und wird von seiner Frau als komische Figur behandelt. Die Mütter verfügen über ihre Töchter ohne väterliche Intervention und verheiraten sie finanziell und gesellschaftlich günstig, ohne Rücksicht auf eigene Partnerwahl oder Neigung dieser Töchter. Die Folge ist Unglück oder ein wenig glaubwürdiges, konstruiertes Glück. Der extremste Fall ist der Elisas, die einen Mann liebt und einen großen Glücksanspruch entwickelt, ehe sie auf Befehl der Mutter einen anderen heiraten muß. Die Autorin zeigt sie in einem nicht überzeugenden Alternativglück und läßt sie sterben, ehe die ›Probe aufs Exempel‹, die Liebesheirat der Tochter Henriette, zustande kommt. Elisas Mutter wird bestraft, indem die Schwester, für die Elisa aufgeopfert wird, nicht glücklich wird und sie selber zugeben muß, daß sie falsch gehandelt hat. Der Marquise bleibt in ihrem schwangeren Zustand keine andere Wahl, als den Grafen zu heiraten. Wir hören wenig über ihr Leben nach der märchenhaften zweiten Heirat und der Erwähnung der vielen kleinen Russen, die da noch zur Welt kommen, doch des Grafen verständnislose Frage, warum sie ihn denn wie einen Teufel behandelte, als sie erfuhr, daß er der Vergewaltiger war, läßt Zweifel zu, ob die Ehe, trotz erotischer Anziehungskraft, eine sehr glückliche sein konnte. Das Drängen der Mutter zur Heirat wird als verständlich dargestellt, und Schuld steht nicht zur Debatte. Elisabeth klagt ihre Mutter an, sie unglücklich gemacht zu haben, die Mutter dagegen darf sich an dem neuen Reichtum freuen, und ob sie eine Schuld empfindet, wird uns nicht direkt gesagt. Effi klagt nur sich selber an, und ein Schuldgefühl stellt sich bei der Mutter erst nach ihrem Tode ein. Von den Autoren wird uns nahegelegt, Elisas, Effis und Elisabeths Mutter schuldig zu sprechen.

Die Frauen in den hier besprochenen Werken überleben im Patriarchat des neunzehnten Jahrhunderts durch eine Mischung aus Anpassung und indirektem Machtgebrauch. Die Mütter be-

treiben die ›günstige‹ Verheiratung ihrer Töchter und lassen dieses Bestreben sogar zum Lebensinhalt werden. Auflehnung der Töchter wird bestraft, denn das vorgeschriebene Bild der Frau muß wieder zurechtgerückt werden. Die Töchter lernen die Strategien ihrer Mütter und werden erzogen, ebenfalls durch ihre Töchter zu leben. Größtenteils spielen diese Prosawerke in der für den deutschen Roman dieser Zeit so typischen ländlichen Abgeschlossenheit, fernab von gesellschaftlichen Komplikationen wie Industrialisierung oder Frauenbewegung. In diesem ländlichen Mikrokosmos – gesellschaftlich beinahe in einem Vakuum – ändern sich die Verhaltensweisen der dargestellten Frauen wenig in einem ganzen Jahrhundert.

Literaturverzeichnis

- Theodor Fontane, *Effi Briest*, München 1956.
- James M. McGlatherty, *Desire's Sway: The Plays and Stories of Heinrich von Kleist*. Detroit 1983.
- Karin Hausen, »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹, Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976.
- Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington 1989.
- Heinrich von Kleist, »Die Marquise von O...«, in: *Werke in einem Band*, München 1966, S 658-687.
- Helga Meise, »Susanne Barbara Knab, Susanne von Bandemer, Sophie Tresenreuter, Wilhelmine Karoline Wobeser«, in: *Deutsche Literatur von Frauen, Erster Band, Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Gisela Brinker-Gabler, München 1988.
- Dick Mende, »›Beinah‹ oder die aufgehobene Identität der Effi Briest, Ein Nachwort«, in: Theodor Fontane, *Effi Briest*, München ⁸1990.
- Meyers Großes Konversationslexikon, 6. Aufl., 10. Bd., Leipzig/Wien 1908.
- Heidy Margrit Müller, »Verschwiegene Ambivalenz: ›Effi Briest‹ (1895) und ›Mathilde Möhring‹ (1906) von Theodor Fontane«, in: *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935*, München 1991.
- Antonie Schweitzer und Simone Sitte, »Tugend – Opfer – Rebellion: Zum Bild der Frau im weiblichen Erziehungs- und Bildungsroman«, in: *Frauen Literatur Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsgg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann, Stuttgart 1985.

Die verkaufte Braut

- Theodor Storm, »Immensee«, in: *Gesammelte Werke*, Gedenkausgabe zum fünfundsiebzigsten Todestag Theodor Storms, hrsg. von Rolf Hochhuth. Gütersloh, o.J., S. 62-81.
- Martha Wallach, »Ideal and Idealized Victims: The Lost Honor of the Marquise von O..., Effi Briest and Katharina Blum in Prose and Film«, in: *Women in German Yearbook I*, 1985, S. 61-75.
- Karoline von Wobeser, *Elisa oder das Weib wie es seyn sollte*, Vierte verbesserte Auflage, Frankfurt 1799.

»Spieglein Spieglein an der Wand« Mutter-Mythen / Märchen-Mütter / Tochter-Märchen

Brüder Grimm

*Marienkind, Frau Trude, Schneewittchen, Die Gänsemagd,
Frau Holle, Schneeweißchen und Rosenrot*

Elke Liebs

Obwohl wir alle seit Kindesbeinen den Topos der ›bösen Stiefmutter‹ kennen und viel zu selbstverständlich internalisiert haben, haben wir in diesem Alter wenig über die Mutter-Tochter-Verhältnisse in Märchen erfahren. Gut und Böse müssen im Märchen als unwandelbare Eigenschaften hingenommen werden. Aber merkwürdigerweise gibt es fast keine Prinzen oder Könige, die von Anbeginn an böse sind, allenfalls dumm oder lernbedürftig. Das wirkliche ›sogenannte Böse‹ scheint den Frauen vorbehalten, und zwar fast ausschließlich den älteren Frauen (Ausnahmen sind Stiefschwestern oder – ganz selten – kleine Mädchen). Die gefährliche Botschaft, die diese Märchen also implizit aussenden, heißt etwa: Älterwerden ist für Frauen etwas so Schlimmes, daß es sie ›schlimm‹ macht. Wenn die Märchen mit der Hochzeit von Prinzessin und Prinz enden, so ist damit tatsächlich der kurze Zenit ihres Daseins im Leben der jungen Frauen angezeigt: sie sind unberührt, aber voll erblüht und ›reif‹ für die Mutterschaft. Ist die Tauglichkeit hierzu ein- oder mehrmals unter Beweis gestellt, nimmt das erzählerische Interesse an ihnen radikal ab. Die biologische Schuldigkeit ist abgeleistet, die Gesellschaft braucht sie eigentlich nicht mehr.

Es scheint der Mühe wert, sich mit dem Schicksal dieser älteren Frauen in Märchen zu befassen, wird es doch fast stereotyp in Beziehung gesetzt mit dem Leben junger Mädchen. Das deutet darauf hin, daß die besondere Psycho-Dynamik zwischen jungen und alten Frauen oder metaphorisch: zwischen Töchtern und Müttern zwar gesehen, aber natürlich den Ideologien der Zeit

entsprechend interpretiert und mitgestaltet wurde. Obwohl vor allem Frauen jeglichen Alters die Zuträgerinnen der Brüder Grimm für ihre Märchensammlung waren, hatten sie auf diesen Deutungsprozeß praktisch keinen Einfluß. Erst eine nähere Betrachtung dieser Märchen und das Lesen ›gegen den Strich‹ enthüllt die potentielle Macht, die es gesellschaftlich beinhaltet, wenn man Menschen und ihre Verhaltensweisen in ein allgemein akkreditiertes Wertesystem einbindet und ihr Handeln und Fühlen den Koordinaten von ›Gut‹ und ›Böse‹ subsumiert. Da Kinder beiderlei Geschlechts schon früh mit Märchen in Berührung kommen, ist die normative Brisanz solcher kulturellen Prägungen nicht zu unterschätzen. Um auf die konkreten Verwicklungen zwischen Müttern und Töchtern eingehen zu können, soll zunächst die Problematik von Märchen im allgemeinen erläutert werden.

»Kinder brauchen Märchen«, behauptete der (häufig mißverständene) Psychologe Bruno Bettelheim. Aber natürlich brauchen nicht nur Kinder Märchen, sondern überhaupt alle Menschen. Dafür bürgt die Tatsache, daß es zu allen Zeiten und in allen Völkern Mythen (die Vorstufe) und Märchen gegeben hat. Weil sich der Mensch auf die ihn umgebende Welt und ihre Vorgänge immer ›einen Reim zu machen‹ versucht, gibt es die vielen ›ungereimten‹ Geschichten über die Entstehung der Welt, über die Grundformen menschlichen Verhaltens und vor allem über das, was sich dem rationalen Verständnis entzieht, uns aber dennoch alltäglich bedrängt. In der Dialektik der Sprache, im Spannungsfeld zwischen ›gereimt‹ (= klar, verständlich) und ›ungereimt‹ (= verwirrend, unbegreiflich) ist die Ambiguität unseres Weltverständnisses deutlich genug reflektiert.

Nun scheint es aber auf der Hand zu liegen, daß nicht nur die Menschen Märchen brauchen, sondern auch umgekehrt: Märchen brauchen Menschen. Da sie Erzeugnisse menschlicher Phantasie sind, ungeachtet dessen, ob sie mündlich überliefert, schriftlich fixiert und gestaltet oder rein künstlerische Imagination sind, sind sie immer Fragen und Antworten zugleich und immer unvollkommen, selbst in ihrer vollkommensten Form. Das Begehren eines jeden Textes wird es immer sein, daß Leserinnen und Leser die individuell verschieden wahrgenommenen Leerstellen auffüllen und sich ihren jeweils eigenen Text schaffen, den nämlich, der den eigenen Bedürfnissen, bewußten oder un-

bewußten, am weitesten entgegenkommt. Auf diese Weise schreiben die Leser an jedem Text, den sie lesen, unwillkürlich und maßgeblich mit, sie tragen zu seiner Vervollkommnung bei, nicht nur rezeptiv, sondern aktiv und re-aktiv. Der wichtigere schöpferische Akt findet mithin statt, wenn Textbegehren (das Eigenleben des Textes in bestimmten gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen) und Lesebegehren aufeinander treffen und ineinander explodieren. Ein Text, der dieses Begehren nicht hat, bleibt tot und unfruchtbar. LeserInnen, die ohne dieses Begehren lesen, bleiben vom Text unberührt, nehmen ihn nur kognitiv auf. Da Märchen gerade solche Texte sind, die kognitive Verstehensmöglichkeiten überschreiten bzw. unterwandern, indem sie sich rationaler Erklärung entziehen und sogenannte Naturgesetze ignorieren, scheint das Spektrum ihrer ›Lesarten‹ wahrhaft unermesslich. Nicht genug damit, daß so alt wie die Geschichten auch ihre Deutungsversuche sind (das wissen wir zumindest seit der klassischen Antike); mindestens ebenso staunenswert ist die Vielfalt der Verstehensvarianten, die dasselbe Motiv zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Gesellschaften zu fassen suchen, wenn nicht sogar innerhalb ein- und derselben Gesellschaft. Nur selten gelingt es, hermeneutische Übereinkünfte zu erzielen, die dann flugs zur ›Lehrmeinung‹ zu mutieren drohen. Ob solche gelehrten Wahrheiten freilich dem Textbegehren entsprechen oder es nicht vielmehr töten, sei dahingestellt.

Märchen bieten sich zu der Illusion, sie seien leicht zu verstehen, geradezu an, besonders die deutschen Volksmärchen. Ihre ›einfache‹ Form, von ›einfachen‹ Leuten ursprünglich tradiert, verlockt zu einfachen Deutungsmustern. Ihre ›Eindimensionalität‹ ist zum philologischen Schlagwort avanciert, gegen das sich erst psychoanalytische Interpretationen durchzusetzen mußten.

Im neunzehnten Jahrhundert wird man sich mit der fortschreitenden Herausbildung des Bürgertums und seiner differenzierteren Ansprüche an Bildung und Repräsentation immer deutlicher der Tatsache bewußt, daß Frauen nicht nur einen zahlenmäßig mächtigen Anteil dieser Bevölkerung darstellen, sondern tatsächlich auch über eine ungeschriebene, potentielle Macht verfügen: die Macht über die Kinder. Wenn in den Märchen der Brüder Grimm zum Beispiel, die zu Beginn des Jahrhunderts gesammelt und veröffentlicht werden (1812), eine erstaunliche An-

zahl von Müttern oder Mutterfiguren auftaucht, die Gewalt über Leben und Tod nicht nur ihrer Töchter (weniger der Söhne), sondern auch noch von deren Kindern haben, so ist dieses Phänomen eine mehrschichtige Antwort auf die Entwicklungen des achtzehnten Jahrhunderts, in dessen zweiter Hälfte J. J. Rousseau eine tiefgreifende Änderung in der Familienstruktur einzuleiten beginnt, die zum Teil bis heute virulent ist. Sein leidenschaftlicher Aufruf zu mehr Natürlichkeit in der Beziehung zwischen Mutter und Kind, zugleich ein heftiger Appell gegen die tödliche Rigidität von Institutionen, fand raschen Widerhall, besonders im Hinblick auf das Stillen und das Unterrichten der Kinder durch die Mütter. Das Interieur, der bürgerliche Innenraum (des Adels mitinbegriffen) wird somit zum Ort kindlicher Entfaltung, und die Mutter wird – in zunehmendem Maße – und auf ganz ›natürliche‹ Weise an diesen Ort gefesselt. Elisabeth Badinter hat ebenso provokativ wie überzeugend in ihrem Buch über ›die Mutterliebe‹ nachgewiesen, daß die (eher sentimental konnotierte) Mutterliebe, wie sie uns heute noch als Gemeinplatz geläufig ist, praktisch als eine (männliche) Erfindung aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert zu betrachten ist, die neben einer zweckdienlicheren Betreuung der Kinder auch eine bessere Kontrolle über die Ehefrauen gewährleistete zu einer Zeit, da die Emanzipation des Bürgertums auch den Frauen mehr Freiraum und Entwicklungsmöglichkeiten zu versprechen drohte. Durch die rasch zum Trost ideologisierte Beschränkung auf Haus und Kinder werden sie gemeinsam mit diesen in der alten Unmündigkeit belassen, was sich deutlich genug in der sowohl Kindern, als auch Frauen, als auch Bediensteten geltenden Anrede ›Kind‹ niederschlägt.

Mithin wird also eine ungleich größere Intimität zwischen Müttern und Kindern installiert, deren Bumerangeffekt nicht lange auf sich warten läßt. Dabei sei hier am Rande auf einen nur scheinbar widersprüchlichen Seiteneffekt dieser inner-gesellschaftlichen Veränderungen hingewiesen: derselbe Rousseau, der so angelegentlich für die Abkehr vom Ammenwesen und die Hinwendung zu echter Mutterschaft plädiert, läßt sein erzieherisches Demonstrationsobjekt, seinen ›Emile‹, fast ausschließlich vom Hauslehrer erziehen, trägt sodann Sorge, daß die künftige Ehefrau seines Zöglings nicht etwa zuviel Bildung hat, damit sie nicht ungehorsam und besserwischerisch wird, und steckt seine eigenen Kinder ins Findelhaus, obwohl ihre leibliche Mutter am



Abb. 11 Beim Spinnen ergibt sich die häufigste Gelegenheit, Märchen erzählt zu bekommen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich ärmere und reichere Familien wenig. Die Botschaft für Mädchen lautet: fleißig zu sein, dann kommt der Märchenprinz von selbst.

Leben ist. In gleichem Maße, wie die Intensivierung des (Innen-) Lebens in Innenräumen und die Eingrenzung des mütterlichen Aktionsradius, wächst also im Grunde die Macht der Väter, die allein über den Zugriff auf Geld, Macht, Bildung und Politik verfügen und die letztlich auch die gesellschaftliche Macht über die Kinder behalten.

Was nun die Grimmschen Märchen, die nachgerade zum Gütezeichen der deutschen Romantik geworden sind, so ungeheuer faszinierend und nach wie vor ›modern‹ erscheinen läßt, ist die Tatsache, daß sie längst vor der Entdeckung der Psychoanalyse literarisch und sprachlich äußerst differenziert auf einen ihrer zentralen Begriffe reagieren: nämlich auf die Ambivalenzen gerade in unseren innigsten menschlichen Beziehungen. Vielleicht ist in der Forschungsliteratur bislang nicht genügend zum Ausdruck gekommen, auf welcher unmittelbaren, fast bestürzenden (und bestürzten) Weise die Verfasser, die Brüder Grimm, in den Märchentexten die Angstlust zum Ausdruck bringen, die aus der Mutter-Kind-Symbiose resultiert, und die Gefühle heimlichen und unheimlichen Bedrohenseins, wenn Kinder aus diesem Käfig mütterlicher Geborgenheit auszubrechen versuchen. Märchen wie *Hänsel und Gretel* oder *Allerleirauh*, in denen es um Mutter-Sohn-, Vater-Tochterbeziehungen (auch Vater-Sohn-Beziehungen) geht, weisen darauf hin, daß hier keinesfalls ausschließlich auf Mutter-Tochter-Verhältnisse abgehoben wird. Der Initiationsriten in diesen Geschichten sind viele, und es gibt fast keine menschliche Beziehung, die nicht darin thematisiert würde. Aber es ist doch auffallend, in wie zahlreichen Variationen die Mutter-Tochter-Konstellation wiederkehrt und wie sich das Verhältnis von latenten und manifesten Botschaften, insbesondere an die Töchter, gestaltet. Je mehr sie zum Gegenstand männlicher Reflexion – sei es in Volkstradition oder künstlerischer Gestaltung – werden, desto sicherer dürfen wir annehmen, daß hier den Anfängen einer Gefahr gewehrt werden soll, die damals noch nicht klar benannt werden kann, und daß zugleich – unbewußt – Erkenntnissen Rechnung getragen wird, die es sozusagen noch gar nicht gibt, die aber sowohl in den original dem ›Volksmund‹ entstammenden Texten als auch in den Bearbeitungen der gelehrten Brüder Grimm deutlich zum Ausdruck kommen. Es ist die Angst, von der Mutter verschlungen zu werden und die Lust, sie selber zu verschlingen. Es ist die Sehnsucht nach symbiotischer

Nähe und zugleich die Sehnsucht nach schmerzfreier Auflösung dieser Bindung; und es ist vor allem die Urangst, verlassen zu werden, bevor man selber dazu bereit ist. Aber sind wir jemals wirklich ›bereit‹? Schauen wir uns ein paar dieser Märchen genauer an.

Im wissenschaftlichen Diskurs hat sich der Begriff des ›Reifungsmärchens‹ für eine Gruppe von Märchentexten durchgesetzt, in denen der Wechsel vom Kindsein zum Erwachsenwerden zentrales Motiv ist und dabei wiederum besonders die Individuationsprobleme zwischen Müttern und Töchtern. Um zu demonstrieren, welche gewaltigen Autoritäten herbeizitiert werden, um die Zurichtung der Töchter zu idealen (Ehe-)Frauen zu bewerkstelligen, sei an den Anfang eins der weniger bekannten Märchen gestellt: *Marienkind* (KHM 3). Es ist die Geschichte des armen Holzhackertöchterleins, das von der Jungfrau Maria zu sich genommen und im Himmel aufgezogen wird. Als seine Ziehmutter (=Maria) einmal verreist, darf es zwölf Himmelstüren öffnen, aber die dreizehnte nicht. Natürlich geschieht es doch, und weil das Mädchen die Übertretung des Verbots leugnet, muß es den Himmel verlassen und ›im Elend‹ leben. Ein Prinz findet das schöne, aber stumme Mädchen, heiratet sie, und sie gebiert ihm drei Kinder. Nach jeder Geburt kommt Maria und fordert ein Geständnis über die dreizehnte Tür. Jedesmal leugnet die junge Mutter und bekommt dafür ihre Babies weggenommen. Endlich soll sie als Menschenfresserin hingerichtet werden; als das Feuer emporzüngelt, ruft sie: »Ja, Maria, ich habe es getan.« Ein Regen löscht alsbald das Feuer, die Jungfrau Maria erscheint mit den drei Kindern, die junge Königin erhält ihre Sprache zurück und wird glücklich.

Schon auf der manifesten Erzählebene sind die Botschaften dieses Textes so widersprüchlich, daß eine simplifizierende ›Moral‹ zu kurz greift: Gestehe dein Unrecht ein, dann wird dir verziehen. Offenbar geht es um mehr. Wie häufig, wenn besonders gewichtige Dinge anstehen, wird eine Mutter-Figur ins Negative oder Positive überhöht, sei es als Hexe, Stiefmutter oder ›Himmelsmutter‹ (Frau Holle, Maria). Im Fall des Marienkinds bemüht sich die Jungfrau Maria persönlich. Unter dem nachdrücklichen Hinweis, sie sei ›die Mutter des Christkindleins‹, fordert sie geradezu dieses kleine Mädchen armer Eltern für sich, und der Vater gehorcht. Die echte Mutter wird überhaupt nicht ge-

fragt, die Übermutter dagegen mit der Gloriole der Barmherzigkeit und Unfehlbarkeit umgeben. Wer sich an solchem Maßstab zu messen hat, bekommt ein ewiges Ungenügen an sich selber installiert. Zugleich wird jeder Zweifel an der Vorbildlichkeit der Maria im Keim erstickt. Was aber tut sie: sie verläßt das Mädchen, als es vierzehn Jahre alt ist, also in der Zeit der eintretenden Geschlechtsreife. Sie fordert blinden Gehorsam und gibt ihm zugleich die Verfügungsgewalt über das Verbotene, d.h. sie führt es in Versuchung (durch den Schlüssel). Merkwürdigerweise ist es jedoch nicht so sehr der Fehltritt sondern das Leugnen, das zur Austreibung aus dem paradiesischen Leben führt. Hier wird bedeutsam, was sich hinter all den Türen verbirgt: M ä n n e r . Offenbar ist der Himmel, außer von geschlechtslosen Putten, ausschließlich von Männern bewohnt. Hinter jeder Tür taucht ein Apostel auf, und das junge Mädchen ›freut‹ sich angeblich gewaltig darüber (nur in der Berliner Bearbeitung der Grimms, nicht im Urtext). Immerhin, nachdem ihm der Vater durch Marias Eingriff entzogen wurde, sind dies die ersten Männer in seinem Leben, und wer weiß: mancher der Apostel mag ja auch jünger und ganz attraktiv gewesen sein. Nicht alle hatten einen weißen Bart und sahen aus wie der liebe Gott oder Karl Marx. Aber die Botschaft ist doch unmißverständlich: Männer sind etwas Himmlisches; sie sind außerdem nur zum Anschauen, nicht zum Anfassen. Alles in allem sind sie ›Goldes wert‹ (das Gold spielt in diesem Märchen eine gewaltige Rolle). Das sind also die ›erlaubten‹ Männer, strahlend, unnahbar, gottgleich. Läßt sich dies überhaupt noch übertreffen? Genau genommen läßt es sich nur ›potenzieren‹, und genau dieses geschieht hinter der verbotenen, dreizehnten Tür. Das Mädchen tut einen (verbotenen) Blick auf die potenzierte patriarchale, zum Allerheiligsten erhobene Männlichkeit, die ›Dreieinigkeit‹, Vater, Sohn und heiliger Geist, und Gott weiß, warum sogar letzterer immer als männlich begriffen wird. Von so viel ›Herrlichkeit‹ überwältigt, drängt es das Mädchen, zu berühren, was es sieht. Das Anschauen genügt nun nicht mehr, vergessen wir nicht: sie ist vierzehn. Aber darin eben liegt der Frevel: sie hat selbständig und eigenmächtig die Tür aufgemacht (dieses Verbot setzt sich bis in unserer heutigen Anstandsregeln für ›damenhaftes‹ Verhalten fort, siehe Knigge, usw.), statt zu warten, bis ›man‹ sie ihr öffnet. Und sie ist spontan einem sinnlichen Bedürfnis gefolgt (anfassen), einem der be-

vorzugten Tabus in der Erziehung, besonders der Mädchen. Das Gebot heißt also: Gehorchen, Warten, Verzichten, natürliche Wünsche unterdrücken – schließlich: Glauben! Glauben, daß alles zu deinem Besten geschieht, daß nur die Mutter weiß, wann für alles der richtige Zeitpunkt ist, daß du nur mit dem Segen der Mutter glücklich werden kannst.

Es versteht sich von selbst, daß die Jungfrau Maria, als einzige im Himmel zugelassene Frau, das patriarchalische Prinzip von ›Überwachen und Strafen‹ vollständig verinnerlicht hat, ganz so, wie es die zeitgenössische bürgerliche Gesellschaft zur Zeit der Niederschrift dieser Märchen reflektiert. Die Strafe ist das ›Elend der Welt‹ (nur bei den Grimms). ›Elende‹ kommt aus dem Mittelhochdeutschen und heißt eigentlich Trauer (und Ausland). Nun könnte man wahrhaftig verstehen, wenn der Blick ins ›Allerheiligste‹ männlichen Selbstverständnisses (als ›Gottes-Ableger‹) Traueranfalle hervorruft, weil in solcher ›Selbstherrlichkeit‹ nun einmal kein Platz für Frauen ist. Aber das ist nicht die Wahrheit, die vermittelt werden soll. Die heißt vielmehr: weiblicher Erfahrungshunger ist gleichsam eine Wiederholung der Erbsünde (Augustin deutete bereits das Schreien der Säuglinge als Schmerz über den Sündenfall) und muß fortlaufend Böses gebären, es sei denn, man gesteht diese Ursünde als solche ein. Und weiter: Nur mit dem himmlischen Segen gibt es – wenn nun schon einmal alles passiert ist – ein irdisches Glück. Eigenwillige Umkehrungen in der Hierarchie himmlischer und irdischer Glückseligkeiten sind tödlich.

Was liegt unter dem religiösen Firnis verborgen? In einer Zeit, in der über neunzig Prozent der Bevölkerung noch immer knapp am Existenzminimum dahinvegetierten (daher wird immer wieder die Armut thematisiert), ist es eine populäre Phantasie, daß irgendeine außerirdische Macht rettend ins eigene Geschick eingreift. Das können auch der Teufel, Gevatter Tod, Tiere, Zwerge und Riesen usw. sein, wichtig ist vor allem, daß diese Mächte personalisiert werden. Auf diese Weise bilden sie, besonders im Fall der ›Übermütter‹ (gute Feen, Maria, Frau Holle usw.), einen ganz konkreten, wesentlichen Bestandteil des persönlichen ›Lebensmärchens‹, das zugleich im neunzehnten Jahrhundert zum kollektiven Lebensmärchen unter der armen Bevölkerung wird. Da die Not zu groß ist und die Bildung zu gering, kann nicht erkannt werden, daß auch solche Phantasien ›verordnet‹ oder doch gesteuert sein

können. Dahinter steht die Weisung, Armut als gottgegeben hinzunehmen und eine etwaige Wende zum Glück niemals als eigenes Recht oder Verdienst, sondern als unverdiente Gnade zu betrachten, zu der man zwar nichts beitragen kann, zu der aber gleichwohl nur frommer Lebenswandel und totale Anspruchslosigkeit den Weg bereiten. Junge Mädchen insbesondere haben dem Modell der Jungfrau Maria nachzustreben. Weil das nun im Hinblick auf deren ›unbefleckte Empfängnis‹ nicht ganz einfach ist, ist ihr partielles Scheitern sozusagen im Lebensplan vorgesehen (die dreizehnte Tür), anders würde die Menschheit ja aussterben. Aber um keinen Preis darf es mit Lust geschehen, um keinen Preis auch mit gutem Gewissen, d.h. ohne ein Schuldbekenntnis.

Liest man das Märchen gleichsam gegen den Strich, so erscheint es nachgerade bewundernswert, wie hartnäckig und bewußt sich das Mädchen vor allem als junge Frau gegen die Bevormundung der Mutterfigur zur Wehr setzt. Ihr Leugnen gilt nicht der Wahrheit, sondern dem fremden Eingriff ins eigene Leben, und sei es seitens der Person, der man alles verdankt. Es ist auch eine Absage an die (bürgerliche) ›double bind‹-Situation, die einerseits Freiheit und Selbstverantwortung verspricht, zugleich aber – zumindest die Frau – nie aus der Unmündigkeit entläßt. Nicht zufällig natürlich ist der Text überreich an erotischen Signalen, von denen sich schwer ausmachen läßt, inwieweit sie von den Brüdern Grimm mitgemeint sind. Im Urtext sind sie allemal deutlicher, zum Beispiel, wenn der jagende König ›mit Gewalt‹ durch das Gebüsch dringt, hinter dem sich das nackte, stumme, nur in seine bodenlangen Haare gehüllte Mädchen verbirgt. Dies Bild erinnert an Darstellungen der Maria Magdalena, die ebenfalls büßend im Wald oder in der Einöde lebte und von manchen Künstlern (z.B. Riemenschneider) mit demselben Gesicht wie Maria, aber über und über mit Haaren bedeckt, dargestellt wird. Eine Lieblingsidee patriarchalischer Gesellschaftsordnung scheint es auch – seit Paulus – zu sein, daß Frauen nicht nur in der Kirche bzw. in Gesellschaft der Männer, sondern am besten überhaupt immer den Mund zu halten haben (die Stummheit von Frauen ist ein immer wiederkehrendes Motiv). Ihrer Schönheit bzw. erotischen Attraktivität scheint das keinen Abbruch zu tun, fast im Gegenteil. Der König ist sogar bereit, auf seine Kinder zu verzichten, wenn er nur seine stumme Frau behalten darf. Andererseits verzichtet auch die Frau auf

eine Mutterschaft, deren Modell sie in Gestalt von Maria so heftig bekämpft. Mit einem Wort: das junge Paar könnte vorzüglich ohne Kinder und ohne Marias Segen auskommen; es liebt sich und ist sich erotisch genug. Angesichts ihres Todes noch denkt die junge Königin keineswegs an ihre Kinder, sondern daran, daß es sich j e t z t tatsächlich nicht mehr lohnt, den Blick hinter die dreizehnte Tür abzustreiten. Im Augenblick, da sie ihre eigene ›Absolutheit‹ (den nahen Tod) erlebt, wird sie souverän gegenüber dem absolutistischen Gehorsamsanspruch der Übermutter.

Wenn die Brüder Grimm, entgegen dem Urtext, von ihrem ›Stolz‹ reden, der im Feuer des Scheiterhaufens zu schmelzen beginnt, so ist das nicht nur psychologisch völlig unmotivierter Kitsch, sondern ist zu alledem auch noch arg moralisierender Kitsch nach dem Motto: Hochmut kommt vor den Fall, und Weibern steht ohnehin Demut an. Auf einer latenten Ebene könnte es aber auch eine Warnung sein, die Frau jemals aus dem reproduktiven Zirkel von mütterlicher und später männlicher Leibeigenschaft sowie darauf folgender Mutterschaft – und dies alles im Zeichen der allgegenwärtigen Gotteskindschaft – zu entlassen. In der Urfassung bleibt es eine der anfangs beschriebenen ›Leerstellen‹, die eine differenziertere Deutung zulassen, wenn es heißt: »Da ward ihr Herz bewegt«. Hier genügt der bloße Gedanke, daß es jetzt eigentlich absurd ist, die Lüge aufrechtzuerhalten, um das Feuer zu löschen (kein Grimmscher ›Regen‹ ist nötig). In diesem Augenblick sind die beiden Frauen gleich stark und ebenbürtig. Wenn zu Beginn dieses Kapitels gesagt wurde, daß die Märchen auch die Menschen brauchen, dann schlägt sich das in der Gestalt der Maria besonders sinnfällig nieder. Maria war immer gehorsam und bekam dennoch ihren Sohn weggenommen. Lebenslänglich ist sie dem Diktat potenziertes männlicher Gewalt unterworfen (Vater, Sohn, hl. Geist, Engel). Sie in einer normalen Ehe vorzustellen, erscheint blasphemisch. Tiefenpsychologisch-dialektisch ließe sich ihre Strafmaßnahme als ›pädagogische Rache‹ motivieren, als Initiationsritus in die von der Gesellschaft geforderte Passivität, Opferbereitschaft und Sprachlosigkeit der Frau, deren Stimme nur bei Gehorsamskundgebungen gilt und gehört wird.

So gesehen, wird sogar noch die Jungfrau Maria mißbraucht, um Frauen zur Anpassung zu erziehen. Auf einer unbewußten Ebene freilich ist durchaus denkbar, daß die ›Botschaft‹ entge-

gengesetzt läuft, etwa so: wenn Mädchen sich nicht selbst auf die Suche nach ihrem eigenen Lebenszweck begeben, wenn sie nicht den ›kairos‹ finden, wann Gehorsam verweigert werden muß, um sich der eigenen Identität zu vergewissern, dann haben sie keine Chance, der allmächtigen Muttermacht zu entrinnen. Türen öffnen, nach Erkenntnis suchen oder das ›Verbotene‹ schauen und be-greifen wollen, sind uralte Metaphern auch für erotische Individuation, und es bedarf kaum der Freudschen Interpretation der Dreizahl (= männliches Geschlecht), um zu begreifen, daß es sich in diesem Märchen um eine ganz alltägliche, gleichwohl existentielle Geschichte handelt, vor allem im Leben des jungen Mädchens, das zwischen Scylla und Charybdis von mütterlichen V e r boten und den G e boten der eigenen Natur eine gefährliche Suchwanderung nach der eigenen Persönlichkeit unternimmt. Was die Grimmschen Märchen nach wie vor so faszinierend macht, ist ihre Ambiguität, die nie in die Sackgasse endgültiger Wahrheiten mündet. Im historischen Abstand selbst zur Psychoanalyse bleibt uns freigestellt, die verschiedenen Interpretationsansätze aus Sozialgeschichte, Christentum, Gesellschaftsideologie und Psychoanalyse auch u n verbunden nebeneinander stehen zu lassen. Leserinnen und Leser werden ein übriges tun, und damit hat auch die provozierendste Interpretation ihren Zweck erfüllt.

In diesem Sinne ist eines der rätselhaftesten und in seiner vermeintlichen Klarheit unheimlichsten Märchen das kürzeste in der Grimmschen Sammlung, es ist nur eine halbe Seite: *Frau Trude* (KHM 43). Auch hier wird die elterliche Gewalt (!) durch eine Art Übermutter außer Kraft gesetzt. Frau Trude ist die ›Hagazussa‹, die Wissende, die am Rande der menschlichen Gesellschaft lebt und die dem (zu Recht) neugierigen Mädchen gegenüber nicht die Attitüde wohlwollender Bevormundung einnimmt. Weil sie sich und auch das Mädchen dem obligaten Reproduktionszyklus entzieht, wird sie als ›böse‹ stigmatisiert. Die in ihrer Autorität in Frage gestellten Eltern drohen der Tochter mit härtestem Liebesentzug: Wenn du dorthin gehst, bist du unser Kind nicht mehr. Deutlicher läßt sich nicht ausdrücken, worum es geht. Wer sich aufmacht, die Geheimnisse des (eigenen) Lebens zu erforschen, hört auf, Kind (seiner Eltern) zu sein und begibt sich in eine Gefahr auf ›Leben und Tod‹. Wieder ist das Vergehen des Mädchens damit verknüpft, daß es ›sehend‹ wird im

Hinblick auf den Mann und seine potentiellen Metamorphosen. Auf der Stiege der Frau Trude (für Freud ist die Treppe Symbol sexueller Erregung) sieht es einen schwarzen Mann (Köhler), einen grünen (Jäger) und einen blutroten (Metzger). Alle drei Bilder haben eine sich steigernde, angstlustbesetzte erotische Konnotation, der hier leider nicht ausführlicher nachgegangen werden kann oder nur soweit, daß der Ablauf von Glut schüren, Beute jagen und Blut fließen lassen auf einer Ebene lapidar-symbolischer Sinnfälligkeit ein prototypisches Frauenleben skandiert. Das alles sieht also das ungehorsame Mädchen und ist zu Tode erschrocken. Wiederum scheint mir der Mut, mit dem es seine Schilderung gegenüber der Frau Trude fortsetzt, überaus bemerkenswert. Das Bedürfnis, dies wieder die latente Botschaft, die Wahrheit zu sehen und zu benennen, ist wichtiger als alle Angst, auch wenn es Kopf und Kragen kostet. Nichts, so wissen wir aus der Psychologie, ist der Radikalität von Kindern vergleichbar, wenn sie lieben oder von den Eltern vorenthaltene Sachverhalte (vor allem über Empfängnis, Schwangerschaft und Geburt) aufdecken wollen. Aber wieder sabotiert die manifeste Moral den potentiellen Emanzipationsansatz: Weil das Mädchen, statt einer gesellschaftlich-höflichen Lüge, der Frau Trude wahrheitsgemäß mitteilt, es habe an ihrer Statt den ›Teufel mit feurigem Kopf‹ gesehen, wird sie in ein Holzscheit verwandelt und verbrannt (s. Köhler). Das kann heißen: die negative ›Übermutter‹ möchte ebenso wie die Menschenmutter oder die göttliche Übermutter gewisse Konventionen und Rituale eingehalten wissen; die Hexe möchte in ihrer wahren Erscheinung ›erkannt‹ werden, das ›legitimiert‹ ihre Tat und erübrigt die Maske. Zugleich ist der Anblick der Wahrheit wie beim Jüngling zu Sais zu gewaltig und tötet.

Aber neben der lapidaren Moral, daß des Mädchens Unbotmäßigkeit gegen die Mutter (Eltern) Einsamkeit und das Ende der Kindheit nach sich ziehen, behauptet sich auch hier auf einer latenten Ebene ein anderes Deutungsmodell. Dann ist Frau Trude tatsächlich die Initiationsmutter (hier dämonisiert durch die Angst des Mädchens), die ihr Wissen um die Dinge des Lebens nicht verheimlicht und das Mädchen in die brennende, tödliche Erfahrung dieses (seines) Lebens oder Liebens schickt und schon lange darauf gewartet hat, daß jemand ihre Nachfolge antritt. »Du sollst mir leuchten« und »Das leuchtet einmal hell« kann ebensogut eine pädagogisch und erzählerisch funktionalisierte

satanische Freude am Zerstörungswerk (mit erzieherischer Abschreckungswirkung) meinen wie die (gesellschaftskritische, beinahe sarkastische) Freude daran, daß die moralische und soziale Aussonderung der Außenseiterin durch die ›natürliche‹ Neugier dieses Mädchens aufgehoben ist. Das Märchen hört damit auf, daß der Holzblock ›in voller Glut‹ ist und ›hell leuchtet‹, eine Sprachsymbolik, die unzählige Male für sexuelle Reifung und erste Liebeserfahrung im umschreibungsfreudigen 19. Jahrhundert verwendet wird. Und wie heißt es im Hohen Lied Salomons: »Stark ist die Liebe wie der Tod.« Lassen wir also dahingestellt, warum das Mädchen so leuchtet und glüht, auch wenn ihm seine innerlich tote, erloschene Mutter sicherlich den wirklichen Tod wünscht – so wie H. Hesses Mutter in ihr Tagebuch schreibt: »Lieber möchte ich einen toten Sohn als einen unehrenhaften« (gemeint sind seine erotischen Verwirrungen im Internat).

Legte man den C.G. Jungschen psychoanalytischen Deutungsansatz zugrunde, so wären insbesondere die kontrastierenden Mutterfiguren in *Frau Trude* – aber auch sämtliche ›Mannsbilder‹ – als Teilaspekte und potentielle Entwürfe des Mädchens selber zu verstehen bzw. als aus ihr selber kommende Imaginationen dessen, was sie ersehnt und fürchtet. In Volkssprache übersetzt, würde es lapidar heißen: sie hat buchstäblich den Teufel im Leib; weil aber die Angst vor all dem Neuen und Abenteuerlichen noch ebensogroß wie die Sehnsucht danach ist, muß sie einmal die hinderliche, überbeschützende Mutter in z w e i Mütter spalten, von denen die eine wenigstens eigene Erfahrung zuläßt; zum zweiten kann sie ihre ›Männerphantasien‹ austoben, die natürlich deutlich geprägt sind von Prüderie und Angstmachtetaktik der Zeit gegenüber Kindern und insbesondere Mädchen (Köhler = der ›schwarze Mann‹; der Jäger hat diese merkwürdige phallische Waffe, immer auf der Suche nach ›Beute‹, der Metzger ebenso mit seinem kastrierenden Messer), insgesamt ein ziemlich grausiges Panoptikum mädchenhafter Pubertätsträume, wüßten wir nicht seit Freud, aber eigentlich doch schon seit der klassischen Antike, was für ein gewaltiger, gewalttätiger Gott der Gott EROS ist.

Mithin ist deutlich geworden, daß keinesfalls nur die Geschichte mit dem ›Spieglein, Spieglein an der Wand...‹ uns einen Spiegel der Abgründigkeit unseres Innenlebens vorhält, sondern jedes einzelne der Grimmschen Märchen, besonders aber die

Mutter-Tochter-Märchen. Sie verletzen am unmittelbarsten uns lieb gewordene Fühl- und Denkkonventionen, beispielsweise die von der ›natürlichen‹ Liebe zwischen Mutter und Kind, Mutter und Tochter. Bezeichnenderweise werden die feministischen Theoretikerinnen, aber ebenso Schriftstellerinnen der letzten zehn bis zwanzig Jahre nicht müde, in ihren Arbeiten gegen dieses Phantom apriorischer Inbrunst zwischen jungen und älteren Frauen, Müttern und Töchtern anzuschreiben, sei es in poetischen, prosaischen oder abstrakt-analytischen Texten, um den (christlichen) Schuldkomplex von der nüchternen Tatsache zu nehmen, daß es unzählige Mütter gibt, die ihre Töchter nicht lieben und Töchter, die ihre Mütter hassen oder vice versa. Der Erkenntniszweck liegt auf der Hand: B e i d e Empfindungen, sowohl Liebe als auch Haß, sind gesellschaftlich erzeugt und nicht ausschließlich den Individuen anzurechnen. Dabei versteht die Bildsprache des Märchens manchmal ungeahnt subtil die unterschiedlichen Ausdrucksformen und Widersprüchlichkeiten dieser Emotionen zu illustrieren, ohne daß kognitive Prozesse notwendig sind.

Schneewittchens Mutter z.B. geht durch eine echte Midlife crisis, etwa vergleichbar der von Balzacs *Frau von dreißig Jahren*. Nur eine Gesellschaft, die den Wert einer Frau vor allem nach den ›objektiv‹ meßbaren und jeweils normierten Daten eine schablonierten (und bis heute ›prämierten‹) Schönheit bemißt, die sich überdies immer im Besitz irgendeines Mannes befindet (Väter, Brüder, Ehemänner, Vormunde usw.), kann eine solche Phantasie produzieren, die gemäß dem Gesetz von Angebot und Nachfrage einen Teilaspekt des Menschen als obersten Marktwert etabliert. Es ist dies ein Produkt der frühkapitalistischen Gesellschaft, in der der Mensch zur Ware und austauschbar wird in einem Ausmaß, wie es beispielsweise in der griechischen Mythologie bzw. antiken Gesellschaft nicht nachweisbar ist (vom Sklaventum abgesehen). Auch da gibt es Rivalinnen um Schönheit (Urteil des Paris), aber mir ist in der gesamten antiken Literatur kein Fall bekannt, wo um der Schönheit willen zwischen Mutter und Tochter gemordet wird. Wohl aber kennt sie den ganz ›natürlichen‹ Haß zwischen Tochter und Mutter (Elektra/Klytämnestra) als eine der vielen menschlichen Leidenschaften auf der Skala nicht tabuisierter Gefühle. (In der griechischen Antike wird eigentlich n i e eine Empfindung, allenfalls die daraus resultierende Tat tabuisiert oder verurteilt).

Einer der Gründe für das, was die Lektüre der Grimmschen Märchen ebenso faszinierend wie zwiespältig macht, ist die Unverrückbarkeit, mit der bestimmte menschliche Eigenschaften absolut gesetzt werden, ohne daß nach ihrer Entstehungsgeschichte gefragt würde. Wir wissen natürlich inzwischen, daß gerade das Kind (aber die Erwachsenen eigentlich genauso) diese Schwarzweißdarstellung braucht bzw. dazu verwendet, gesellschaftlich tabuisierte Gefühle bei sich selber (z.B. Haß auf die Mutter, Ängste oder unstatthafte Sehnsüchte jeglicher Art) über die Abspaltung und Verlagerung auf eine andere Person zulassen, zugleich aber auch ablehnen zu können, ohne die eigene Persönlichkeit existentiell in Frage stellen zu müssen. In gewisser Weise könnte man sagen, Freud und die Brüder Grimm haben etwas Ähnliches gemacht, wenn sie gewisse psychische Konstellationen und prototypische Verhaltensweisen (besonders bei Frauen) schlicht als gegeben hinstellten (Freud: der ›angeborene Masochismus des Weibes‹, Mutter-Tochter-Rivalität, Ödipuskonflikt usw.), ohne zu fragen, wann und von wem die gesellschaftlichen Voraussetzungen dafür geschaffen wurden und vor allem, zu welchem Zweck. Genau hier setzt die Kritik der jüngeren WissenschaftlerInnen vor allem an, die zu Recht postulieren, daß die definitorischen männlichen Dogmen im Hinblick auf die Frau nachgerade abgewirtschaftet haben und dringlichst durch neue Denk- und Fühlweisen, durch neue Wahrnehmungsweisen und Deutungsansätze zu ersetzen sind. In diesem Sinne ist auch Bettelheims zu Beginn zitierter Ausspruch über die Notwendigkeit von Märchen, *dieser Märchen für Kinder zumindest partiell in Frage zu stellen.*

Aber kommen wir noch einmal – unter diesen Auspizien – auf das Schneewittchen-Modell zurück. Den Brüdern Grimm mag selber unheimlich geworden sein angesichts der Tragweite dessen, was sie da aufs Papier fixieren wollten. In offenkundigem Konflikt mit der herrschenden und von ihnen nachhaltig bejahten Mutterideologie ihrer Zeit haben sie gerade bei diesem (und wenigen anderen) Märchen sich entschieden, die leibliche Mutter in ihrer Bearbeitung des Urtexts in eine Stiefmutter zu verwandeln und haben so den verhängnisvollen Topos in die Welt gesetzt, der aus dem eher harmlosen Volksmund von der ›bösen Stiefmutter‹ ein literarisch autorisiertes, scheinpsychologisches Gesetz macht, das seinerseits wieder schablonisierte Denk-



Abb. 12 Sendaks moderne Zeichnung setzt eine überlebensgroße, wuchtige, erotische Macht als junges Mädchen ins Bild. Die alte, häßliche Frau am Rande bleibt wegen ihrer verblühten Schönheit immer im Nachteil. Die von Männern inszenierte Rivalität zwischen jüngerer und älterer Frau hält die beiden auf Distanz. Die Macht der Schönheit kann durch keine andere Frauenmacht aufgewogen werden, und so wird die »alte Frau« – hier mit kastrierender Schere dargestellt – fast immer als »Böse« stigmatisiert.

und Fühlweisen nach sich zieht oder doch ziehen kann. Dabei wäre es nun wirklich psychologisch viel interessanter gewesen, die originale Version beizubehalten und zu überlegen, was da eigentlich stattfindet, wenn eine Frau sich gleichsam selber in jugendlicher Pracht wieder auferstehen sieht, wenn sie instandgesetzt wird, sich wie von außen zu betrachten und ihre Erfahrungen zu rekapitulieren im gleichzeitigen Bewußtsein ihres Andersseins, ihres Alters- und Reifevorsprungs und des spezifischen Gewichts dieses nur von ihr gelebten Lebens.

In beiden Versionen ist der Kinderwunsch der Königin rein ästhetisch motiviert, »weil das Rote in dem Weißen so schön aussah« (das Blut im Schnee). Eine Verletzung und fließendes Blut sind also die ganz konkreten Voraussetzungen für Schneewittchens Existenz, biologisch nichts Außergewöhnliches, aber – wie hinlänglich bekannt – individuell unterschiedlich erlebt und verarbeitet. Der Mann wird nicht erwähnt. Dieses Kind ist nichts Gemeinsames, sondern von Anbeginn eine Angelegenheit der Königin allein, sozusagen ihre ›Fortsetzung‹, ihre Steigerung, ihre Wiedergeburt – wie immer man will, jedenfalls aber ihr wahres ›Spieglein‹, in dem sie ständig gezwungen ist, sich wiederzuerkennen, sich zu sehen, wie sie wirklich ist. Worin besteht aber der grundlegende Unterschied zwischen Mutter und Tochter? Die besondere Schönheit dieses Mädchens besteht ohne Zweifel darin, daß die ›Verletzung‹, bei der Blut fließt, ihm (noch) nicht widerfahren ist. Es ist ›schön‹, weil es noch unberührt von Pubertätswirren, konfliktlos, wunschlos und gedankenlos sich selbst genug ist, unabhängig von der Bewunderung anderer – in einem Wort: jungfräulich.

Was sich hier hinter der Verkleidung des naiven Märchens verbirgt, ist in Wirklichkeit ein bürgerliches Trauerspiel, ganz so, wie es im letzten Drittel des achtzehnten und im ganzen neunzehnten Jahrhundert zu unzähligen Malen stattgefunden hat und entsprechend in der Literatur als zentrales Motiv auftaucht. Es ist die Fetischisierung der weiblichen Jungfräulichkeit als kostbarstes Verkaufsobjekt von Mann zu Mann, von Vater zu Schwiegersohn, von Bruder zu Freund (oder Feind, s. Gretchen-Tragödie). Tatsächlich ist der Firnis idealisierter Mütterlichkeit so dünn, daß im literaturgeschichtlich etablierten ›bürgerlichen Trauerspiel‹ die wahre Tragödie immer der Verlust der Jungfräulichkeit und der eigentliche ›tragische Held‹ immer der sie ›besit-

zende Vater, Bruder oder Bräutigam ist. Im Krieg der ideellen Besitzer mit den wirklichen Besitzern (den Verführern) bleiben die Mütter merkwürdigerweise völlig ausgespart, sind Randfiguren oder schlimmer: sie werden – zu Recht oder Unrecht – der Beihilfe und Kuppelei bezichtigt (vgl. das Kapitel: Das Verschwinden der Mütter).

Nun wird deutlicher, was Schneewittchens Mutter beim Anblick ihrer Tochter widerfährt: Sie ist der lebende Beweis für die Unwiederbringlichkeit dessen, was in der männlich dominierten Gesellschaft den höchsten Marktwert hat. Sie, die wahrscheinlich wie die Mutter früher aussieht, führt ihr die Nutzlosigkeit ihrer weiteren Existenz vor Augen und gemahnt an die demütigend untergeordnete Stellung der Frau nach dem großen Tauschhandel, der Eheschließung. Darum finden in Märchen immer Liebesheiraten statt, und sie hören mit der Hochzeit auf, eine klassische Kompensationsphantasie, da in Wirklichkeit noch bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein vor allem die Mädchen kaum Mitspracherecht bei der Partnerwahl hatten. Sie wurden mehr oder minder vom Vater verkauft, ihre Mitgift ging in den Besitz des Mannes über, ihre Rechtlosigkeit setzte sich fort. Freilich: Auch im Märchen ›wählt‹ stets der Mann.

Wieder gibt es die beiden Verstehensebenen: Die Botschaft der Brüder Grimm ist die moralisierende Warnung vor Neid, Mißgunst, Eifersucht und dem Gift des Hasses zwischen rivalisierenden Frauen, besonders da, wo ›natürliche‹ Bande der Liebe fehlen (Stiefmutter!). Eins der erstaunlichsten Phänomene der modernen Frauenforschung ist jedoch die Entdeckung bzw. Demonstration, daß auch diese sagenumwobene Frauenrivalität nichts als ein Phantom bzw. das Resultat männlicher Dominanzphantasien ist, und daß die natürliche Solidarität zwischen Frauen ungleich stärker als alle künstlichen Dividierungsversuche ist. Was findet nun auf der Ebene der anderen, der latenten Botschaft statt? Die Königin tut das Einzige, was ihr zu tun übrig bleibt: Sie versucht, der Tochter die gleiche blutende, tödliche Wunde beizubringen, an deren Konsequenzen sie selbst so bitter leidet, und schickt sie dazu mit dem Jäger in den Wald. Sein ›Messer‹ steht für die geplante Vernichtung dieser provozierenden Jungfäulichkeit, die sie, die Mutter, jeden Wertes beraubt. Noch mehr gegen den Strich gelesen, ließe sich sogar denken, sie möchte ihre Tochter vor der Erniedrigung, die mit dem Verlust

der Unschuld allemal einhergeht, bewahren und sie wieder in sich zurücknehmen (symbolisiert durch das Verspeisen der vermeintlichen Leber und Lunge des Kindes), so wie manche Tiere ihre Brut lieber verschlingen, wenn Lebensgefahr droht. Wie wir wissen, gelingt es der Königin trotz all ihrer listigen Versuche nicht, die Tochter dem typischen Frauenschicksal zu entreißen. Schon vor der Verehelichung muß Schneewittchen sieben Männern den Haushalt führen, muß im Haus sitzen bleiben und darf nicht einmal die Tür aufmachen – alles um ihre kostbare Tugend (= der Lebenszweck) zu bewahren und um sie vor der Mutter zu schützen, die vielleicht alle diese Manipulationen durchschaut und sie – wie Frau Trude – lehren könnte, was auf sie wartet. Das aber muß unter allen Umständen verhindert werden.

Und wieder haben wir eine weitere Version (siehe *Marienkind*) dieses absurden, die Frau als Person annullierenden männlichen Begehrens, wenn der Prinz den Glassarg mit dem toten Schneewittchen zunächst ›kaufen‹ will (erst übrigens, nachdem er festgestellt hat, daß es sich um eine Königstochter handelt). Nun gut, das ist das Übliche. Woher sollte er es besser wissen. Viel bedenklicher ist die an Nekrophilie grenzende Perversion, die in der Idee liegt, daß er diesem leblosen, stummen, aber schönen Geschöpf, das noch dazu in einem keimfreien Behältnis liegt, die tiefsten Gefühle zuwendet, deren er fähig ist. In der Urfassung wird dieses Motiv weiter ausgebaut: Diener müssen den Sarg im Schloß des Prinzen ständig hinter ihm hertragen, damit er sich ununterbrochen an seinem Fetisch berauschen kann. Bis endlich einer von ihnen in begreiflichem Zorn den Sarg öffnet und dem Mädchen einen wütenden Stoß gibt. Dabei fällt der Apfelbutzen heraus, und es wird wieder lebendig. Gnadenloser kann die totale Verdinglichung der Frau kaum dargestellt werden, egal, ob es freiwillig oder unbewußt geschieht. Schön und stumm soll sie in einer Glasvitrine bleiben, vorzeigbar, ästhetisch, repräsentativ – und keimfrei: das heißt, ohne Wünsche, ohne (bedrohliches) eigenes Begehren, eine von sieben kleinen Ersatzväterchen vorzüglich ausgebildete Hausfrau, die lediglich dankbar ist, daß man sie am Leben läßt. Kein Wunder, daß ihre Mutter wie auf ›glühenden Kohlen‹ steht bei diesem Anblick. Es hat alles nichts gefruchtet; auch dieses Frauenleben wird seinen vorgezeichneten Gang gehen.

Bleibt noch zu fragen, wie glücklich wohl eine Tochter sein kann, deren Mutter sich auf ihrer Hochzeit in glühenden Pantof-

feldn zu Tode tanzt, selbst wenn diese Mutter eine unerfreuliche Person ist. Natürlich gibt nicht Schneewittchen diesen Befehl, sondern der Prinz. Man sollte meinen, Glück und Rache passen schlecht zueinander, schon gar nicht die Rache für das Leid einer anderen Person. Was hier gestraft wird, und zwar ausdrücklich vom *Mann*, ist also etwas anderes und geht folgerichtig einher mit der sofort einsetzenden Entmündigung der (jungen) Frau. Es ist die Tatsache, daß eine *Frau* es gewagt hat, sich zu wehren gegen die degradierende Klassifizierung als nicht mehr unberührt, nicht mehr wertvoll (= schön), als funktional ausgebeutet (nach dem ersten Kind) und irgendwie überflüssig. Gestraft wird auch, daß sie, die so gierig den Spiegel befragt, weil man sie gelehrt hat, ihren Marktwert hoch zu halten, dem Zynismus solcher Rangordnung innerhalb der patriarchalen Gesellschaft ihrerseits einen Spiegel vorhält, indem sie das männliche Gebot weiblicher Rivalität (*divide et impera*) bis zur Hypertrophie ernst nimmt, um in diesem System zu überleben. Nicht nur der (notwendige) Abschied von der Mutter wird in diesem Märchen gelehrt, sondern auch die unbarmherzige Gesetzlichkeit, mit der dieses frauenverschlingende System aufrechterhalten wird. Nur Frauen, die sich totstellen, können überleben. Wer um sein Überleben kämpft, geht zugrunde, ob äußerlich oder innerlich.

Die bisherige Textbetrachtung hat gezeigt, daß die *M a c h t* von Frauen meist ein böses Ansehen in der Welt hat, jedenfalls auf der Ebene der manifesten Botschaft. Dies gilt auch für Märchen, die aus Raumnot hier nicht untersucht werden können. In *Aschenputtel*, *Jorinde und Joringel*, *Hänsel und Gretel*, *Rapunzel*, *Dornröschen* oder *Brüderchen und Schwesterchen* wie in *Schneewittchen* und *Frau Trude*, um nur ein paar der bekanntesten zu nennen, treffen wir auf Mutterfiguren (Patinnen, Hexen, Zauberinnen, Stiefmütter, alte Weiber), die gewaltige Kräfte einsetzen, um das (herkömmliche) Glück der jungen Leute, besonders der jungen Frauen, zu vereiteln. Immer sind es die ›alten‹ Frauen, die über solche Macht verfügen (von den wenigen ›guten‹ Feen braucht hier nicht die Rede zu sein); und damit sind weniger die Jahre gemeint als die ›Wissenschaft‹ derer, die um die Geheimnisse des Lebens wissen, die nicht mehr jungfräulich (im Sinne von gläubig, lenkbar) sind. Merkwürdigerweise haben auch alle diese ›alten‹ Frauen keinen Mann oder verlieren ihn. Mithin heißt das im Klartext, und dies scheint erneut ein unentrinnbarer gesellschaftlicher Syllogismus:

wer alt und häßlich ist (d.h. nicht mehr jung und unberührt), bekommt keinen Mann. Ohne einen Mann aber sind Frauen buchstäblich ›böse‹ dran, d.h. nichts wert. Frauen, die unverheiratet sind (oder bleiben), müssen unglücklich und böse werden, aber sie verdienen es nicht besser. Die Bösen aber müssen aus der Gesellschaft ausgesondert werden; sie werden gerichtet oder richten sich gleichsam selbst.

Natürlich sind nicht alle alten Frauen böse, aber ganz gewiß alle Stiefmütter. Es sind auch nicht alle m ä c h t i g e n Frauen böse, aber sie sind gewiß immer alt. Fast scheint es, als sollte hier unter der Hand der alte Aufklärungssatz *Wissen ist Macht* illustriert werden, wenn auch mit leichten Korrekturen: Frauen, die zuviel (= mehr als der Mann) wissen, haben eine negative Macht. Um aber kein einseitiges Bild der Muttermächte in den Märchen der Brüder Grimm zu geben, sei auch auf Texte verwiesen, die eine intakte Mutter-Tochter-Beziehung zeigen, wiewohl sie nicht sehr häufig sind und obwohl es auch innerhalb dieser Gruppe durchaus verschiedene Ausrichtungen gibt. In der *Gänsemagd* z.B. sind Mutter und Tochter einander innig zugetan. Der Vater ist tot. Als nun das ›Kind‹ zum ersten Mal den schützenden Radius der Mutter verlassen soll, um zu seinem Bräutigam zu reiten, gibt ihm die Mutter – stellvertretend – ihre ›Wunde‹ und ihr Blut auf den Weg mit, um Unheil abzuwenden. Das ›Unheil‹, das sie, wenn nicht abwendet, so doch verzögert, ist eben diese ›Wunde‹, die sich im Geschehen der Hochzeitsnacht konkretisiert. Mit der symbolischen Wunde der Mutter ist das ›Wunder‹ der Mutterschaft garantiert. Liebe und Sexualität um der Freude willen sind nicht vorgesehen. Eine Übertragung der Muttermacht auf die Tochter ist ebensowenig denkbar. Ihre einzige Macht liegt in ihrer Ohnmacht, zumal gegenüber dem Prinzip der ›bösen‹ Weiblichkeit, die hier (wie im Beispiel der vielen negativen ›Schwestern‹ und Stiefschwestern) in einer jungen, gleichaltrigen Rivalin repräsentiert ist. Was diese junge Magd (Magd – Mädchen) ›böse‹ macht, ist ihre Aktivität, ihre Unabhängigkeit, ihr selbstbestimmtes Handeln und die eigenwillige Umsetzung ihrer gesellschaftlichen und erotischen Wünsche. Sie gestattet sich, selbst zu entscheiden, wer ihr Prinz sein soll. Die Tatsache, daß letzterer von dem Tausch nicht das mindeste merkt, belegt ein weiteres Mal die oben ausgeführte These von der funktionalen Austauschbarkeit und Verdinglichung von Frauen, die sich als

stärkeres Regelprinzip der patriarchalischen Gesellschaft zeigt als die im neunzehnten Jahrhundert propagierte Intimisierung der Beziehungen.

Mit anderen Worten: die Macht der guten Mütter ist gering, man kann sie dulden. In der *Gänsemagd* ›verliert‹ sie sich auf dem Weg ins Leben, sie fällt – in Gestalt des Tüchleins mit den drei Blutstropfen – ins Wasser. (Ähnlich schlägt das Rotkäppchen die wohlmeinend restriktiven Mahnungen der Mutter in den Wind). Auch Falada, der letzten, buchstäblich abgespaltenen Verbindung mit der Mutter, bleibt nur belassen, Zeugnis abzulegen vom mütterlichen Schmerz. Wer die Situation schließlich rettet, sind zwei Männer. Der eine ist zu jung (der Hütejunge), der andere zu alt, um in den Verdacht unstatthaften Begehrens zu kommen. Trotzdem werden beide vom selben getrieben: der Schönheit der Prinzessin. Und die Prinzessin lernt eine andere Macht kennen, von der ihr die Mutter (wie sich das für eine ›gute‹ Mutter gehört), nichts verraten hat: die Macht ihres gelösten Haars, d.h. ihre erotische Attraktivität. Wie bei Schneewittchen die Zwerge, stehen der Knabe und der alte Mann offenkundig für die vorbereitende, nicht bedrohliche Würdigung sexueller Reife, für die Bekanntschaft mit dem Begehren des Mannes, das aber beileibe kein eigenes Begehren auslösen darf. Also muß ein letztes Mal ein Mutter-Bild her, um der an ihren Eid gebundenen Prinzessin die Wahrheit zu entlocken: der Eisenofen. Die Muttermacht ist hier patriarchalisch eingebunden, wird gleichsam nur zitiert (Eisen/Ofen), um das Mädchen für seine Bestimmung in der Männerwelt zuzurichten. Es ist, als würde in dieser Szene, wenn das Mädchen sein Leid dem Ofen klagt, die von Fritz Pearls begründete ›Gestaltpsychologie‹ vorweggenommen, in der Klienten ermutigt werden, Teile für ein Ganzes zu nehmen und verdrängte Auseinandersetzungen mit ihnen oder mit (toten) Gegenständen auszutragen, indem man sie gleichsam animistisch personalisiert (als Teile seiner selbst sieht oder als Feinde) und als Projektion benützt. Die (alte) Mutter ist tot, es lebe die (junge, zukünftige) Mutter. Zu guter Letzt ist die Macht und Vorsorge der guten Mütter also immer darauf ausgerichtet, das patriarchalische System zu konsolidieren, so im ›Weiterreichen‹ der Wunde, in Rotkäppchens (für den richtigen ›Mann‹) zu bewahrender Unschuld, im Verstecken Rapunzels vor männlichen Blicken, in der Entrückung Dornröschens, das die von Freud so benannte

›Latenzzeit‹ der unbewußten sexuellen Reifung ganz einfach verschläft, oder im Dienst bei Frau Holle.

Wirklich kompliziert werden die Verhältnisse erst, wenn es geliebte und ungeliebte Kinder (Töchter) in ein und derselben Familie gibt. Einen leichteren Fall stellen noch *Die ungleichen Kinder Evas* dar, wenn hier die Chancenlosigkeit auch der angepaßten Frau beschrieben wird, die Geheimnisse göttlich-männlicher, streng hierarchischer Wertordnung je zu durchdringen. Fragen und Widerspruch Evas münden in Beschämung und Belehrung. Um die Geschichte von Frau Holle plausibler zu machen, haben die Brüder Grimm ebenfalls (wieder) hierarchisierend eingegriffen und aus den ungleichen Schwestern der Urfassung eine ›echte‹ (blutsverwandte) und eine unechte (Stief-)Tochter gemacht. Damit ist die Welt wieder in Ordnung, wenn auch dadurch verstärkt die Frage nach der ›richtigen‹ und ›falschen‹ Liebe auftaucht. Eindeutiger wird diese jedoch zum zentralen Motiv im Märchen *Einäuglein, Zweiäuglein und Dreiäuglein*. Alle drei Mädchen haben dieselbe Mutter, aber deren Liebe gehört (umgekehrt wie bei den ungleichen Kindern Evas) allein den Töchtern, die anders, die außergewöhnlich aussehen. Die Oberflächenstruktur beschwört die alte Moral: die Warnung vor dem Hochmut, der vor dem Fall kommt (nur Zweiäuglein wird mit Hilfe der guten Über-Mutter-Figur <Fee> reich und bekommt den obligaten Prinzen), wenn es auch hier den drei Töchtern gelingt, sich am Ende wieder zu versöhnen, was ungewöhnlich genug ist. Von der Mutter ist keine Rede mehr. Schlechte Mütter scheinen unlehrbar. Aber auf einer tiefer versteckten Verstehensebene, wiederum gegen den Strich, scheint dieses Märchen der schon erwähnten Double-bind-Situation am nächsten, zumindest wenn man es in Beziehung zu sozialen Realitäten setzt. Dann nämlich tut die Mutter genau das Richtige: Sie schenkt ihre Liebe den ›abweichenden‹ Kindern, denen, die die Norm verletzen und besondere Unterstützung brauchen, weil die Gesellschaft ihnen keine ›Modelle‹ liefert. Die Frage der richtigen und falschen Liebe würde sich damit auf ein ›Zuviel‹ oder ›Zuwenig‹ reduzieren. Das ›Zuviel‹ der mütterlichen Liebe hindert die Töchter an einer angemessenen Sozialisation – jedenfalls (und nicht nur) im Sinne der Brüder Grimm. Man könnte es aber auch lesen als Ermutigung zum ›Anderssein‹, zur Selbstakzeptanz, die freilich in der rechten Proportion zu den Glücksangeboten der Gesellschaft



Abb. 13 Diese schöne Jugendstil-Zeichnung der Gänsemagd läßt die Frau als Bestandteil der Natur erkennen, wie es im Diskurs des 19. Jahrhunderts immer stärker hervortritt. Haar, Bäume, Wind sind eins. Sich ihrer elementaren Macht wohl bewußt, treibt die Gänsemagd den unrechten Verehrer fort.

bleiben muß. Das ›Zuwenig‹ würde dann die Gefahr verdeutlichen, daß äußerlich unauffällige Kinder automatisch für glücklich und unkompliziert gehalten werden, besonders wenn sie nicht gelernt haben, sich zu wehren. Die ›Macht‹ dieser Mutter liegt allein in der Verteilung ihrer Liebe. Daß sie genauso zerstörerisch wie Zauberei und Hexenkünste sein kann, darauf deuten die unterschiedlichen Lebensgänge der drei Töchter.

Als letztes in dieser Reihe sei ein Märchen erwähnt, das ich gern als unbewußt fast ›feministisch‹ bezeichnen möchte, und das in der gesamten Sammlung der Brüder Grimm einzigartig ist: *Schneeweißchen und Rosenrot*. Es erzählt von einer alleinerziehenden Mutter, die ihre beiden Töchter im Einklang mit sich selbst und mit der Natur aufzieht und ihnen so nicht nur ein gewisses Urvertrauen, sondern auch ihre natürliche Sinnlichkeit und Entdeckungsfreude bewahrt. Es gibt weder (mütterliche) Ängste, noch (kindliche) Schuldgefühle, sondern gegenseitige Zärtlichkeit, Respekt und Humor. (Die meisten Märchen samt ihren HeldInnen sind völlig humorlos). Wenn die Kinder sich weiter von der Mutter entfernen, vertrauen sie auf ihre Kenntnis dessen, was sie umgibt, und auf ihr eigenes Urteil. Die Mutter hat ihre ›Wissenschaft‹ vom Leben mit ihnen geteilt, ihnen nichts vorenthalten. Sie liest ihnen abends oft vor. In Ermanglung eines anderen männlichen Elements (Vater, Bruder usw.) gesellt sich ein Bär zu ihnen, mit dem sie spielerisch körperlichen Kontakt aufnehmen dürfen und herumbalgen und der den ganzen Winter in ihrer Hütte schlafen darf. So etwas wie unbekümmerte Co-Education findet hier statt. Es gibt keine Anweisungen, keine Verbote, keine Drohungen und keine Versprechungen, statt dessen Ereignisse und Gefühle, an denen man lernt, indem man sich ihnen stellt. Auf diese Weise lehrt die Mutter ihre Töchter, nicht nach ihrem Vorbild zu leben, sondern dem eigenen Gefühl und der eigenen Erfahrung zu trauen, das heißt, eigene, aus der Situation sich ergebende Entscheidungen zu treffen, die nirgends vorgezeichnet sind. Ungewöhnlich ist auch, daß es hier Spiel und Lust und freie Zeit gibt, während die meisten Märchen-Mädchen, sofern sie brave Mädchen sind, von zwanghafter Arbeits- und Reinlichkeitswut (!) besessen scheinen. Diese Kinder lernen auch, mit der M u ß e umzugehen, ein Problem, das sich moderner kaum denken läßt. Es gibt Blumen, die einfach nur gut riechen und schön aussehen und Freude machen sollen, ohne weiteren



Abb. 14 Dornröschen und eine alte, häßliche Mutterfigur sind in passiver Schlafpose in einer bürgerlich anmutenden Stube – idyllisch mit Kanarienvogel und Katze – installiert. In diesem zeittypischen Innenraum wird die Frau auch weiterhin mit ihrer Mutter leben, nachdem der von »außerhalb« einbrechende Prinz sie geküßt hat. Er selbst wird schnell wieder nach draußen streben.

symbolischen Hintersinn. Und es gibt dieses gemütliche Tier, das heute noch unsere Kinder reihenweise mit ins Bett nehmen (Teddybär) und das seine ›Männlichkeit‹ einstweilen hinter einem dicken Fell versteckt. Das negative Bild des Mannes (Mannsbild), den arroganten, eitlen, unverschämten Zwerg, entkleiden die Mädchen seiner angemessenen Würde (um ihm zu helfen, müssen sie ihm den langen Bart beschneiden), ohne ihn zu ›kastrieren‹. In den drei bedrohlichen Situationen, in denen sie ihn treffen, machen sie ganz allein (ohne Mutter) Bekanntschaft mit dem, was man als von jedem Gefühl abgespaltene, besitzergreifende und verdinglichte Sexualität bezeichnen könnte, und sie können sogar über die komischen Aspekte dieses Phänomens lachen. Schließlich, wenn der Bär den Zwerg als seinen Feind tötet, gewinnt er nicht nur seine Schätze zurück und damit seine menschliche (männliche) Identität, sondern auch einen Schatz – die Braut. Physis und Psyche sind im Gleichgewicht, und dies ist das eigentliche Thema des Märchens: die Balance der uns inwohnenden Kräfte als eine denkbare Spielart von *Glück*.

Sinnfälliger als andere und kaum codiert bietet sich auch dieses Märchen für eine Deutung nach der Jungschen Schule an. Animus und Anima legen im Innern der Kinder, die nur zwei Aspekte *eines* Wesens repräsentieren, ein verschiedenes Tempo ihrer Entwicklung an den Tag, die selbstverständlich auch sexuelle Neugier beinhaltet (Zwerg). Auch die erotische Kapazität der Mutter wird hier nicht – wie sonst – ausgeblendet oder tabuisiert, sondern natürlich und selbstbewußt präsentiert: *sie* läßt den Bär ein, sie fürchtet ihn keinen Augenblick und traut ihrem Urteil, daß er es ›redlich‹ meint. Sie hat Erfahrung und benützt sie. Sie ist eine der wenigen Märchenmütter, vielleicht die einzige, von denen keine schmerzhaft Ablösung nötig ist, weil sie ohnehin permanent geleistet wird. Darum kann sie nach der Hochzeit ihrer Töchter mit dem Bärenprinzen und seinem Bruder vergnügt mit ihnen allen leben. Etwas von der weiblichen Loyalität und Solidarität, die durch die Frauenbewegung wiederentdeckt wurde, scheint hier eingefangen und ins Bild gesetzt, und dies mit einer Lockerheit und Selbstverständlichkeit, die in Erstaunen setzen. Tatsächlich ist dies Märchen weder in den Ausgaben von 1812 bzw. 1815, noch in späteren enthalten, sondern wurde erst 1837 der Sammlung hinzugefügt. Zu diesem Zeitpunkt sind beide Brüder Grimm bereits über

fünfundzwanzig Jahre alt und Wilhelm ist über zehn Jahre verheiratet. Es muß nichts bedeuten, ist aber auch nicht auszuschließen, daß sie, durch ihre Arbeit in unmittelbarem Kontakt mit den großen Frauen der Romantik (Caroline v. Schelling, Dorothea Schlegel, Rahel Varnhagen, Bettina von Arnim usw.), einen veränderten Blick auf die Rollenbilder der Frau in der zeitgenössischen Gesellschaft bekamen und zuvor unterdrückte Aspekte zulassen bzw. Tabus aufheben konnten. In der zweiten, am konsequentesten ›bearbeiteten‹ und edierten Fassung von 1819 ist dieses Märchen jedenfalls kaum denkbar.

Die vorangegangenen Untersuchungen mögen einen Einblick in die Vielfalt der Mutter-Bilder innerhalb der Grimmschen Märchen geben, zugleich aber auch die Beharrlichkeit spiegeln, mit der an liebgewordenen Vorstellungen bis hin zur Fixierung oder zum Klischee mitunter festgehalten wird. Wenn Ellen Key das zwanzigste Jahrhundert zum ›Jahrhundert des Kindes‹ ausgerufen hat, so war das neunzehnte Jahrhundert ganz gewiß das ›Jahrhundert der Mutter‹, auch ohne eigens dazu erklärt zu werden. Anders gesagt: Diese Erklärung findet auf vielerlei Ebenen statt, z.B. in der Gesetzgebung, in Heiratsverträgen, in Verlautbarungen der Kirche, in Presse, Literatur und Kunst. Die Proklamation der ›natürlichen Liebe‹ zwischen Mutter und Kind, insbesondere Mutter und Tochter, erwächst jedoch nicht nur aus romantisch-sentimentalischem Gedankengut, sondern hat auch einen deutlich gesellschafts- und sozialpolitischen Hintergrund. Mit dem Eintritt in Restauration und ›Biedermeier‹ wird dem aufstrebenden Bürgertum eine politische Enthaltensamkeit aufgenötigt, die zu einer kompensatorischen Aktivierung der ›Innenräume‹ bzw. des ›Innenlebens‹ führt. Durch die ihr zugeschriebene apriorische Nähe zur Natur scheint die Frau prädestiniert, diesen ›Weltinnenraum‹ bewohnbar zu machen und gleichsam seelisch zu möblieren. Die Idealisierung ihrer Rolle als Mutter und Organisatorin des immer bewußter als ›Heim‹ erlebten und stilisierten Haushalts verstellt ihr dabei den Blick auf die einschränkenden Begleiterscheinungen dieser Entwicklung, die – logisch genug – genau da einsetzt, wo aufklärerisches Denken, revolutionäre Erfahrung und bürgerliche Emanzipation zumindest theoretisch zu einer Revision der jahrhundertelangen Unterdrückung der Frau beitragen könnten.

Diese ebenso unwillkürliche wie – durch Vor-Denker wie Rousseau, Campe, Herder u.v.a. – bewußt angestrebte Intimisierung des gesamten Syndroms ›Familie‹ wird dennoch nicht ohne Widersprüche erlebt. Je mehr Natur herbeizitiert wird, desto mehr verkümmert sie zum ›Zitat‹. Die schönen Blumenwiesen in den Grimmschen Märchen sind merkwürdig unsinnlich und haben immer eine verborgene Funktion, ebenso die Bäume, Flüsse, Hecken und Seen. Natur erscheint in zunehmendem Maße als bedrohlich. Sie ist unberechenbar, weil irgendwie unermeßlich, und Maßlosigkeit wird zur Verletzung der Norm. Ganz ohne es zu merken, internalisiert so der mehr und mehr Normen setzende (männliche) Bürger die Zensur, der er selber (politisch) unterliegt und romantisiert sie zugleich, um sie bekömmlicher zu machen. Die Schönheit und Schwäche des ›anderen‹ Geschlechts, die Unschuld und Holdseligkeit der Kinder werden bevorzugte Euphemismen.

Wenn in den Volksmärchen beinahe alle mächtigen Frauen (Mütter, Hexen, Stiefschwestern, Zauberinnen usw.) gewaltsam und ziemlich sadistisch (nagelgespickte Fässer, glühende Pantoffeln, Mühlsteine um den Hals etc.) zu Tode kommen, manifestiert sich darin nicht nur die Angst vor der letztlich unergründlichen Macht der großen Mutter, sondern auch deren – scheinbar logische – Rechtfertigung. So gesehen, stellen diese Texte eine unmittelbare Fortsetzung der Hexenprozesse in Deutschland dar, deren Ende nicht allzuweit zurückliegt (wenige Jahre vor der französischen Revolution <1782> wird in der Schweiz die letzte Hexe verbrannt). Wenn darüber hinaus auch junge Frauen reihenweise – beinahe – hingerichtet, verbrannt, verstümmelt, verleumdet, in Türme oder Säрге gesperrt, verstoßen oder ermordet werden, so deutet das Märchen-Gewand nicht nur auf den erklärten Willen, diese Verhältnisse zu ändern, sondern bietet auch ein nur scheinbar harmloses Instrumentarium für genau das Gegenteil: für die radikale Einschüchterung der Frau auf sämtlichen Bühnen des gesellschaftlichen Lebens, vor allem im Bereich jedweder ›Wissenschaft‹ und deren Anwendung. Das ›Verbrechen‹ all dieser bestraften Frauen besteht darin, daß sie gängigen Männerphantasien zuwidergehandelt haben: sie sind neugierig, sinnlich, wissensdurstig, abenteuerlustig, selbstbestimmt und mutig und kämpfen mit allen erdenklichen Mitteln um ihr Überleben. Die Botschaft scheint eindeutig: nur eine Frau, die anspruchslos,

schutzbedürftig, gehorsam, asexuell, unschuldig, hausfraulich, im übrigen unwissend und passiv ist, ist s c h ö n und begehrenswert und kann von dem furchtbaren Schicksal, das es bedeutet, keinen Mann zu haben, erlöst werden.

Vor diesem Hintergrund werden die Aktionen von Frauen gegen Frauen, d.h. von Müttern gegen Töchter, auf besondere Weise transparent und mannigfach interpretierbar. Bezeichnenderweise gibt es in den gesamten Grimmschen Märchen nicht eine einzige, wirklich aggressive Handlung von einer Tochter gegen ihre Mutter, nicht einmal gegen Stiefmütter, deren Bestrafung, wie wir gesehen haben, immer durch den Mann erfolgt. S e i n e Rechte sind ja (durch das Leiden der Tochter) beeinträchtigt worden. Einzig die Hexe in *Hänsel und Gretel* wird durch Gretel selber gerichtet, weil Hänsel im Stall eingeschlossen ist. Die Zauberei unschuldig verfolgter Mädchen beschränkt sich auf Fluchhilfe-Mechanismen und andere Überlebenskünste, die der Erhaltung, nicht der Vernichtung von Leben dienen. Das Tabu der Kindesliebe wird also nicht angetastet, im Gegenteil: Psychologisch auf fatale Weise folgerichtig wird ein Mechanismus in Szene gesetzt, der abgelehnte und ungeliebte Kinder immer hartnäckiger auf die Zuwendung des uninteressierten Elternteils hoffen läßt. Deshalb macht Schneewittchen immer wieder die Tür auf, deswegen gehen Hänsel und Gretel immer wieder ins Elternhaus zurück, und deswegen sehnt sich Goldmarie nach ihrem Dienst bei Frau Holle nach der lieblosen Mutter/Stiefmutter zurück. Das eigentliche Tabu ist also nicht die Kindesliebe sondern ihre Verweigerung, vom faktisch existierenden *Haß* gar nicht zu reden. Mithin scheint mir die dargestellte Leidens- und Erlösungslust der Töchter, d.h. ihre Geduld, ihre Ohnmacht und ihre Passivität den (erst später kreierte) Mythos vom ›angeborenen Masochismus des Weibes‹ (Freud) auf nicht nur für Frauen gefährliche, sondern für das Patriarchat auch zweckdienliche Weise zu fördern und zugleich den Gegenmythos von der bedrohten Unschuld zu bewahren.

Bedrohlich – so wird offenkundig – sind in solchem Wertsystem nicht die Männer, sondern die Frauen. Ihre geheimen Kenntnisse (offenkundige waren nicht erlaubt) sind a priori subversiv und immer – sei es mittelbar oder unmittelbar – gegen die Rechte des Mannes gerichtet. In der Tochter wird der potentielle oder reale Besitz des Mannes beschädigt, vor allem seine Repro-

duktionskraft. Der Kampf gegen die Mütter – zur Zeit der Hexenverbrennungen gegen die ›Wehmütter‹ und ihr althergebrachtes Wissen um die Bewandnis von Verhütung, Empfängnis und Abtreibung – wird auf imaginärer Ebene ideell (literarisch) fortgesetzt. Wo mit solcher Sorgfalt die Angst der Töchter vor den Ambivalenzen der Mütter installiert wird, deutet alles auf Projektion und Abspaltung auch des Mannes von seinen eigenen Partialtrieben. Dabei verhüllt das Schreckbild der verschlungenen Mutter nur notdürftig die Sehnsucht, doch immer mal wieder ein bißchen wenigstens ›verschlungen‹ zu werden und zugleich die Gier, ihrer rätselhaften und bis in alle Ewigkeit unanfechtbaren Macht über Leben und Tod auf die Spur zu kommen, es ihr abzujagen. Mütter und Töchter – letztere selbst noch in ihrem Ungehorsam, der (fast) immer zum Mann führt – erweisen sich von daher *b e i d e* als instrumentalisiert in diesen Märchen zur Bewahrung des Status quo und der Stabilisierung einer patriarchalischen Nomenklatur. Nur wer sie vorsätzlich ›gegen den Strich‹ liest, erzielt andere Einsichten. Weder mütterliche noch töchterliche Ambivalenzen sollen geleugnet werden; im Gegenteil können diese Texte sicherlich dazu beitragen, sie zu erkennen und auszuagieren im Sinne von Freud, Jung, Bettelheim und anderen. Aber viel mehr als die Kinder solche Märchen brauchen, brauchen die Märchen die Erwachsenen, nämlich dazu, die historisch und sozialgeschichtlich grausig belegten Alltagsfaschismen, ihren Sexismus und Rassismus und ihre codierten Strategien zu entschlüsseln, die die Frau zum Sündenbock für alles mißglückte Leben stilisieren. Von einer solchen ›Mission‹ ihrer Märchen haben sich die Brüder Grimm freilich nicht träumen lassen.

Literaturverzeichnis

Elisabeth Badinter, *Die Mutterliebe*, München 1981.

Bruno Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, Stuttgart 1977.

Hans-Peter Dürr, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt 1978.

Jakob Grimm, *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Hanau 1976.

Jakob und Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*.
Urfassung nach der Originalausgabe der Abtei Ölenberg im Elsaß,
hrsg. von Joseph Lefftz, Heidelberg 1927.

Carl Gustav Jung, *Zur Psychoanalyse*, Studienausgabe, *Werke*, Band 6,
Freiburg 1972.

Diktierte Träume Mütter und Töchter in populären Lesestoffen

Eugenie Marlitt, *Reichsgräfin Gisela*
Hedwig Courths-Mahler, *Bettelprinzeß, Adoptivtochter*

Elke Liebs

Niemand weiß eigentlich so recht, was das ist: ›Trivilliteratur‹, obwohl sich spätestens seit der Studentenbewegung die wissenschaftliche Beschäftigung damit durchgesetzt hat. In literaturkundlichen Nachschlagewerken findet sich oft nicht einmal der lateinische Ursprung des Begriffs, aber man ›weiß‹, daß es sich um »Liebes-, Frauen-, Heimat-, Berg-, Arzt- usw. Romane...« handelt und daß sie zur »... untersten Form der Unterhaltungsliteratur« zählen, also »minderwertig« sind. Die Assoziation ›Frauen‹ und ›minderwertig‹ wird von Anbeginn zueinandergerückt, als gelte es, eine alte Tradition weiterzuführen.

In der Tat: nirgends steht so häufig das Thema ›Frauen‹ im Mittelpunkt wie in dieser Literatur. Aus allen Schichten treten sie uns entgegen, Dienstmädchen und Adelige, Bürgermädchen und Gouvernanten, Prinzessinnen und Waisenkinder. Eine Flut von Frauen sämtlicher Altersgruppen bevölkert plötzlich die Literatur, die am meisten gelesen wird. Jede kann sich irgendwo wiedererkennen. Jedem Stand, jeder einzelnen dieser Frauen werden plötzlich ihre eigenen Sorgen und Gefühle zugebilligt, und ihre Probleme werden wichtig genug genommen, um in einem gedruckten Buch erzählt zu werden.

Unter den behandelten Problemen nimmt die Mutter-Tochter-Beziehung eine bedeutsame Stellung ein. Zwar ist die Zeit noch nicht ganz reif dafür, ernstliche Konflikte zwischen Müttern und Töchtern zu thematisieren; aber indirekt geschieht es natürlich doch. Die Mutter selbst ist meist noch tabu. Die Kritik erfolgt im Gewand des ›Märchens‹ in moderner Form. Da es einfacher ist, eine Stief- oder Adoptivmutter für die allmählich ins Bewußtsein

tretenden Unzufriedenheiten mit dem weiblichen Dasein ›an sich‹ und dem einer Mutter bzw. Tochter im besonderen verantwortlich zu machen, tauchen in zunehmendem Maße entsprechende Konstellationen in den von Frauen geschriebenen Texten auf. Die Töchter erobern sich in einem ersten Massenaufbruch der Frauen in die neue Zeit einen Raum in der Domäne des Mannes: der Literatur.

Es scheint offenkundig, daß hier etwas lang Versäumtes nachgeholt werden muß. Und wie immer in solchen (literaturgeschichtlichen) Phasen geschieht es in einer epigonalen Sprache und gleichsam in Hast und unter endlosen Wiederholungen, als müßten sich die Frauen permanent dafür entschuldigen, daß sie überhaupt das Wort ergreifen und auch noch über ein so unwichtiges Thema wie die Frauen der mittleren und niederen Schichten – von den Adeligen einmal abgesehen, die natürlich als Kontrast nicht fehlen dürfen.

Es darf nicht wundern, wenn diese Literatur der Mütter, Töchter und Frauen besonders die Mütter, Töchter und Frauen magisch in ihren Bann zog. Hier ist plötzlich eine Literatur, die sie auch ohne große Vorbildung verstehen können, und in der Sprache, die sie selber sprechen. Hier lassen sich all die Demütigungen und Beglückungen nachlesen, denen sie täglich ausgeliefert sind, und hier gibt es auch die Schönheit und den Erfolg, dessen sie selber entraten müssen, wovon sie aber träumen. Mutterschaft und Entsagung stehen in dieser Literatur nach wie vor auf dem obersten Platz der Liste weiblicher Tugenden; Töchter opfern sich für ihre Mütter und Mütter für ihre Töchter (und Männer), als wäre das die selbstverständlichste Sache der Welt. Aber zwischen den durchaus ›märchenhaft‹ anmutenden Figuren und Konstellationen breitet sich so etwas wie ein ›Subtext‹ aus, eine kleine, unauffällige Schule der Subversion und der Selbstversicherung, da es doch offensichtlich so viele andere gibt, die ähnlich empfinden und vielleicht auch nur zu ängstlich sind, ihre Stimme zu erheben.

In diesem Kapitel soll ›der lange Weg zur Mündigkeit‹ in seiner Anfangsphase beschrieben werden, den diese Frauen in der Gründerzeit antreten, die lesenden ebenso wie die schreibenden. Es ist ein Heraustreten aus der Banalität über die Beschreibung von ›Banalitäten‹, die das Leben dieser Frauen bestimmen. Nur was man klar vor sich sieht, kann man schließlich hinter sich lassen.



Abb. 15 Die Mutter auf dem geblümten Großvaterstuhl ist ihrer Tochter nicht zugewandt. Gleichgültig scheint sie es zuzulassen, daß sich das Mädchen anlehnt. Eine gewisse morose Trauer trübt ihren Ausdruck. Sinnst sie darüber nach, wie sehr sich ihr Leben als Mutter und Ehefrau von der Situation glücklicher Heldinnen in *Gartenlaube*-Romanen unterscheidet?

Wenn hier ein wenig weiter ausgeholt wird, so um zu veranschaulichen, daß die Mutter-Tochter-Problematik alle Frauen betrifft, da jede Frau eine ›Tochter‹ ist und eine Mutter – oft auch eigene Töchter – hat. Nur unter dieser (lapidaren) Prämisse lassen sich die Dimensionen der Veränderung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erfassen und der Widerstand begreifen, der diesem konzentrierten Einzug des Weiblichen in die Literatur (nun aber aus der Feder von Frauen) von den Sachwaltern der ›hohen Literatur‹ entgegengesetzt wird. Noch kann nicht zugegeben werden, daß die ästhetischen Kategorien der Klassik und der Romantik revidiert werden müssen. Noch einmal also: Sind Heimat, Liebe, Frauen, Familie, Berge usw. a priori ›trivial‹?

Natürlich nicht. Oder doch nur, wenn mehrere dieser Faktoren zugleich auftreten, sozusagen zu viele. Aber gemessen woran? Was ist die Norm? Man hat sich geeinigt, daß der Begriff Trivilliteratur von lateinisch ›trivialis‹ oder ›trivius‹ abzuleiten ist, das heißt: dreiwegig, oder Scheideweg, Kreuzweg, auch Gasse. Was auf der Gasse geschieht, ist das ›Gewöhnliche‹ und interessiert nur die ›gewöhnlichen‹ Leute, meint man. Hieraus erhellt sich schon die Absurdität solcher Kategorisierungen, die das Bildungsbürgertum als Schutzwall gegen die Massenproduktion von Literatur etabliert. Denn was diese Literatur unter anderem auszeichnet, ist ihre große Vorliebe gerade für das ganz und gar Außergewöhnliche, Besondere und Unerhörte – sei es in diese, sei es in jene Richtung. Doch sehen wir weiter. ›Trivium‹ bedeutet noch etwas anderes: es bezeichnet die artes liberales, die seit der Antike zur klassischen Erziehung der gebildeten jungen Männer gehören. Die uralte Dichotomie zwischen Elite und ›Volk‹ wäre also – wenn man so wollte – in dem Begriff der Trivilliteratur eigentlich aufgehoben und nicht neu verfestigt, wie wir vor allem seit dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts beobachten.

Um die Verwirrung zu mehren, weist das Wörterbuch noch einen anderen Weg, der mir überaus vielsagend scheint. ›Trivia‹ ist eine in der klassischen antiken Mythologie geläufige Bezeichnung für Hekate oder Diana. Diana (griech. Artemis) kennen wir als die jungfräuliche Göttin, sozusagen die ›ewige Tochter‹, die sich mittels ihres silbernen Bogens und erstaunlicher Verwandlungskünste allen Aspekten der ›Mannbarkeit‹ zu entzie-

hen weiß und aus den üblichen (männlichen) ›Jägern‹ Gejagte macht. Dabei deutet der Bogen in seiner symbolischen Wiederholung der Mondsichel auf ihre Nähe zu Selene, der Mondgöttin. Hekate aber ist die Königin der Hexen, eine uralte Muttermacht (Demeter/Persephone), die in dreierlei Körpergestalt auftauchen kann: als Löwe, Hund oder Pferd (s. Falada als ›Vertretung‹ der Mutter in Grimm's ›Gänsemagd‹). Als *d r e i f a l t i g e* Göttin, die ursprünglich im Himmel, auf Erden und im Tartaros (der Unterwelt) herrscht, ist Trivia/Hekate weit mächtiger als Zeus und personifiziert den prähellenischen Glauben an eine Wiedergeburt. Hesiod beschreibt, wie ihre schöpferische Macht jedoch allmählich in ›Vergessenheit‹ gerät. Die Hellenen betonen nur noch ihre destruktive Kraft und bringen sie in die Nähe der schwarzen Magie. Man ruft sie an in verbotenen Ritualen und vorzugsweise an Kreuzungen dreier Wege. Hekates Gefährtinnen sind die Erinnyen. Ihre Rache und Strafe gilt besonders denen, die das Tabu des Gehorsams gegenüber der Mutter gebrochen haben.

Damit haben wir eine ganze Versammlung von Signalen, die im Begriff der ›Trivialität‹ auf die – zumindest in der alten Welt – ewige Mutter und die ewige Tochter, verbunden im (weiblichen) Symbol des Mondes verweisen. Zuletzt hat ›hekatos‹ auch noch die Bedeutung: treffsicher, nie fehlend; es ist das Epitheton, das gewöhnlich Apollon, dem Bruder der Diana und dem Gott der Dichter, beigegeben wird. Hekate ist die weibliche Form davon. Zueinander in Beziehung gesetzt, repräsentieren alle diese Signale ursprünglicher Bedeutungen ein Konglomerat von weiblicher Macht, das unentrinnbar erscheint. Kein Wunder, daß nur deren ›negative‹ Aspekte das Feld im patriarchalen Zeitalter behauptet haben. Wenn diese meines Wissens durchaus neue Ableitung des Terminus ›Trivalliteratur‹ einmal als gegeben angenommen wird, dann hat gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts – und nicht zufällig zugleich mit den Anfängen der bürgerlichen Frauenbewegung – eine klassische Wiederholung stattgefunden, gleichsam die Wiederkehr des Verdrängten: nämlich die Vertreibung der Frau aus einem Bereich, der als männlich angesehen wird: die Literatur. Da sie *f a k t i s c h* nicht mehr zu vertreiben ist (Zahl und Produktionen von Schriftstellerinnen steigen in ungekannte Höhen), muß sie marginalisiert und ›trivialisieren‹ werden, und das ›Populäre‹ in ihrer Schreibweise muß de-

nunziert werden als berechnende Anpassung an die ordinären Bedürfnisse des ›Volks‹, die mit den akkreditierten ästhetischen Kategorien nicht mehr meßbar sind.

Obwohl Robert Prutz bereits 1847 darauf hingewiesen hat, wie ›töricht‹ die Einteilung in ›hohe‹ und ›niedere‹ Literatur ist, nennt noch mehr als 100 Jahre später ein renommierter deutscher Germanist (W. Nutz) einen Aufsatz über Trivilliteratur: ›Konformliteratur für die Frau‹ (1964). Die unverhohlene Verächtlichkeit, mit der er seine Beobachtungen mitteilt, kann heute noch (oder wieder?) Angst machen. Plötzlich bekommen Worte wie ›Stimmung‹, ›Heimat‹, ›Heldin‹, ›Durchschnittsvorstellungen‹, sogar das Wort ›Adjektiv‹ und natürlich ›Frauenromanleserin‹ usw. die Wucht moralischer Urteile, sie werden wie Geißeln geschwungen, um eine apriorische Minderwertigkeit zu strafen, nach deren Ursprung nicht gefragt wird. Solche Romane werden »nur für Frauen« geschrieben, und im Mittelpunkt steht immer »eine Frau«. Kann man sich etwas Primitiveres vorstellen? Würde sich je ein Mann in solche Niederungen des Geschmacks herablassen? Nie und nimmer. Die wahren »Dichter schaffen sich ihre Gemeinde«, statt für die banalen Bedürfnisse eines banalen Publikums zu produzieren. Auch hier wird einer – wie so oft – ein Opfer seines Forschungsgegenstandes, indem er unwillkürlich in die plumpe Schwarz-weiß-Malerei verfällt, die er eben selber noch höhnisch angeprangert hat. Als ob die beiden Tätigkeiten nicht untrennbar wären. Und hat er seinen Fontane nicht gelesen – mit all den wunderbaren Frauen im Mittelpunkt? Cecile, Effi, Stine, Oceane, Mathilde, Jenny; zu schweigen von denen, die nicht im Titel auftauchen: Lene, Melusine, Corinna, Christine, Sophie, Ebba, Melanie und wie sie alle heißen. Und spielen nicht fast alle diese Romane auf den von Nutz so geschmähten Schlössern, die auch Marlitt (1825-1887) und Courths-Mahler (1867-1950) so sehr lieben (»anachronistisches Grafenmilieu«)?

Die Literaturgeschichten nennen bezeichnenderweise proportional zur Vielzahl der männlichen Autoren zwischen 1870 und 1970 unglaublich wenige weibliche – ›ernstzunehmende‹ Autorinnen, wie dies auch im frühen neunzehnten Jahrhundert der Fall war: Rahel, Bettine, Sophie, Caroline usw. (klingen sie nicht ein bißchen wie aus einem Trivialroman?). Erst die Frauenbewegung hat buchstäblich Bewegung in den Pool der vergessenen Frauen vor und nach der Jahrhundertwende gebracht, und Frau-

en-Literaturgeschichten, wie sie auch bereits zu Beginn dieses Jahrhunderts entstanden, aber wieder verschwanden, gedenken der ›Vergessenen‹. Die Angst, die hier, sogar noch kurz vor der Revolte der jungen Generation gegen den ›Muff von tausend Jahren‹, so vehement zum Ausdruck kommt, ist die Angst vor der Vermischung des elitären Kulturguts der ›Hohen Literatur‹ mit der ›Massenware‹, dem Konsumgut der kleinen Leute, der Trivialliteratur. Es ist die Angst vor Ansteckung und Gleichsetzung. Auch ohne im Sinne von Klaus Theweleit das Vokabular zu untersuchen, das bei Differenzierungsversuchen häufig benutzt wurde: Masse, Flut, Produktion, Konsum, gefühlsträchtig, Vamp, Krankenschwester, Pauschal-Milieu, Wortschwall, grenzenlos usw., wird die ›weibliche‹ Konnotation dieses gesamten Bereichs offenkundig. Es ist, als drohe diese zügellose Produktion von Literatur für ebenso zügellos gierige Leserinnen das mühsam erarbeitete, dem (männlichen) Geist abgerungene Kulturgut zu verschlingen. Es wird ›vergessen‹, daß auch Dostojewskij, Hugo, Dickens, Fontane und viele andere ihre ›hohe Literatur‹ durchaus nicht ungerne zunächst in solchen Serien als Fortsetzungsromane publizierten. Das bedeutet n i c h t s. Weiterhin ist seit über 100 Jahren bekannt, daß bemerkenswerterweise die Fortsetzungsromane zum Beispiel der Eugenie Marlitt (1825-1887) derart süchtig von der gesamten Bevölkerung gelesen wurden, daß vom Küchenjungen bis zum Geheimrat, von der Arbeiterin bis zur Baronessin an den Erscheinungstagen für die jeweils neue Folge a l l e s (noch möglichst v o r der Arbeit) an den Zeitungskiosken auf die Lieferung lauerte, um sich dann in Pferdebahn und Droschke oder Boudoir eilends darein zu vertiefen. Keine Rede davon, daß ›nur Frauen‹ ihr Publikum gebildet hätten. Nicht zufällig war einer ihrer frühesten Verteidiger und Förderer der Herausgeber des Familien-Magazins *Die Gartenlaube* (Keil), deren Auflage durch die Romane der Marlitt zwischen 1866 – 1876 von 175000 um mehr als das Doppelte stieg.

Die Frage, wer hier w e n vermarktet hat, ist viel zu kompliziert, um in Kürze beantwortet zu werden. Nach Kristeva (›Women's Time‹) befindet sich Marlitt aber ohne Zweifel in der ersten Phase ihres anthropologisch-geschichtlichen Modells, in der Frauen beginnen, an ihrer gesellschaftlichen Marginalität zu zweifeln und zunehmend soziale und kulturelle Rechte der Männer für sich in Anspruch zu nehmen, wenn auch freilich noch

ohne einstweilen das patriarchalische System als solches in Frage zu stellen. Dennoch werden, sieht man einmal genauer hin, Ansätze einer subversiven Kritik deutlich, die – oft noch ein wenig hilflos – den Teufel gleichsam mit Beelzebub austreiben will: Mit Klischees, die man den Frauen jahrzehntelang eingebläut hat, wird gegen Klischees angeschrieben. Dabei verbergen sich hinter der Häufung von Euphemismen oder der ›märchenhaften‹ Über- bzw. Untertreibung in der Darstellung bestimmter menschlicher Verhaltensweisen und Eigenschaften durchaus Ironie und Gesellschaftskritik, und dies selbst noch in der bescheiden-stolzen Ausbeutung des Erfolgs.

Mit Eugenie Marlitt (1825-1887) tritt eine Autorin auf den Plan, deren schriftstellerische Ambitionen sehr differenziert sind. Was ihre Position in der deutschen Literatur so eigentümlich und schwer zu bewerten macht, ist der Umstand, daß es eine Periode der ›empfindsamen Literatur‹ wie beispielsweise in England (z.B. Richardson) hier eigentlich nicht gab. Jane Austen ist bereits tot, als Marlitt geboren wird, die Brontë-Schwestern, ihre Zeitgenossinnen, veröffentlichen ihre leidenschaftlichen Romane zunächst unter männlichem Pseudonym. Clauren, Spielhagen und Gutzkow nehmen die obersten Ränge in der Beliebtheit beim deutschen Lesepublikum ein. Vergeblich fragt man sich, warum die von Männern geschriebene Literatur mit männlichen Helden im Mittelpunkt niemals als ›Männerliteratur‹ bezeichnet wurde, während der von Frauen geschriebenen, vor allem, wenn Frauen die Heldinnen sind, das Stigma ›Frauenliteratur‹ von allem Anfang an anhaftet wie ein unauslöschlicher Makel. Lesend und schreibend scheint die Frau des neunzehnten Jahrhunderts den ihr zugewiesenen Platz in der Gesellschaft zu verlassen.

Man hat Marlitt immer wieder vorgeworfen, wie zielstrebig sie jeder Emanzipation entgegenarbeite, wieviel Anpassung sie propagiere und wie stereotyp das Happy-end die Handlung ihrer Bücher beschließe. Nicht die Beobachtungen sind falsch, sondern die Schlußfolgerungen, die daraus gezogen werden. Sie ignorieren die erfolgreiche Konstituierung der Frau als a priori passives, unmündiges Wesen durch den deutschen Idealismus von Goethe und Schiller über Kant, Hegel und vor allem Fichte oder den Philanthropen Campe. Mit der kapitalistischen Arbeitsteilung wird die Frau zum schönen Besitz, deren Triebstruktur einzig auf die Befriedigung der (ehe-)männlichen Triebe ausge-

richtet ist. Die Arbeit im gemeinsamen Haushalt, die zuvor der Frau eine relative Gleichrangigkeit und Würde garantiert hatte, wird im Besitzbürgertum (später Bildungsbürgertum) zu einem Verdikt, das ab der Jahrhundertwende – z.B. im Bild des städtischen Dienstmädchens – fast zum moralischen Vorurteil pervertiert, wenn es, weil es die Begierde des Hausherrn oder seines Sohnes provoziert, zur (potentiellen) Prostituierten stilisiert wird oder – nach der obligaten Verführung und Verstoßung – tatsächlich in diesem Beruf landet. Im einen wie im anderen Fall wird ein Zirkelschluß angewendet, der ungefähr ebenso viel logische und moralische Glaubwürdigkeit hat wie die Beschuldigung, daß ein Gefangener nur über sein Gefängnis schreibt oder jemand, den wir in der Wildnis ausgesetzt haben, nur über die Wildnis.

Marlitts ›Wildnis‹ ist die deutsche Familie. Obwohl, nein, weil sie durchaus die Chimäre der harmonischen deutschen Familie aufrechterhalten will, läßt sie, gleichsam als Apotropaion, ihre Leser, vor allem aber die Leserinnen tiefe Einblicke in den Dschungel von Eifersucht, Besitzgier, Betrug, Erbschleicherei, Geschwisterhaß und Mutter/Tochter-Rivalität mitten im Herzen der meist idealisierten sozialen Gemeinschaft tun. Auch wenn die Protagonistinnen nie die Täterinnen, immer die Opfer sind, entfalten sie doch zunehmend eine Aktivität, die ich – bei aller stereotypen Zurichtung – als potentiell emanzipatorisch bezeichnen möchte. Sie arbeiten um einen eigenen Broterwerb. Sie bilden sich ein eigenes Urteil über die sie umgebenden Menschen. Sie lernen sich zu wehren. Sie entscheiden selbst, wem sie sich liebend zuwenden wollen, und die ultima ratio ist nicht mehr ein Mann um jeden Preis, sondern der ›Richtige‹ – oder keiner. Merkwürdigerweise verlieren fast alle ihre Heldinnen schon in ganz jungen Jahren ihre Mutter. Damit wird in Grundzügen die klassische Aschenputtel-Situation entworfen: das moderne Märchen der Gründerzeit. Es beinhaltet den Wechsel von Reich zu Arm (und/oder umgekehrt) ebenso gewiß wie die Auseinandersetzung mit einer anderen Mutterfigur, die meistens zur intriganten Feindin mutiert. Natürlich gibt es auch immer eine ›ideale‹ Heirat am Ende, nachdem Hindernisse und Fallen glücklich überwunden sind.

Trotz der klischeeartigen Repetitionen bestimmter literarischer Versatzstücke, wie sie sich ja auch ganz ähnlich in den Märchen finden, haben wir es hier mit einer *Projektionsliteratur*

zu tun, die den Zeitgeist kaum deutlicher widerspiegeln könnte. Klar genug werden die gesellschaftlichen Umbrüche thematisiert. Der Adel ist größtenteils moralisch verrottet. Wer Privilegien bzw. ein überhöhtes Selbstwertgefühl aufgrund hoher Geburt reklamieren will, muß es sich plötzlich selber erwerben durch Charakter und handfeste Verdienste. Die Bigotterie und Hartherzigkeit des Klerus werden mit einer gewissen Lust entlarvt. Grundsätzlich richtet sich die Hoffnung auf Veränderung und gleichzeitig Stabilität vornehmlich auf Vertreter des Bürgertums. Die Zeichen der neuen Zeit stehen auf Technik und Industrie, die neuen Helden sind Großkaufleute, Ingenieure, Ärzte oder Hüttenwerksbesitzer – eben »Gründer« des bürgerlichen Selbstbewußtseins im Besitz von Geld oder Bildung oder beidem.

So gesehen, schreibt Marlitt buchstäblich »aus dem Gefängnis« bzw. der »Wildnis«, was hier identisch ist. Eingebunden in die häusliche Sphäre, weckt sie in ihrer Leserschaft ein Erinnern daran, daß Gefühle nicht domestizierbar sind und daß jeder Mensch es wert ist, daß seine Gefühle ernstgenommen werden. Die wirkliche Revolution der Töchter findet noch nicht statt, sie ist den Frauen ab der Jahrhundertwende vorbehalten. Aber sie wird listig und unaufhaltsam vorbereitet, indem Frauen gelehrt werden, sich ihres eigenen Verstandes, ihrer Urteilskraft und ihrer Arbeitskraft zu bedienen, ohne einstweilen die äußeren Konstituenten dieses Gefängnisses in Frage zu stellen.

Häufig unbeachtet geblieben ist in den gängigen Kommentaren zu Marlitts Romanen die Tatsache, daß die Welt, die sie beschreibt, die Welt ihrer eigenen Erfahrung ist. Was uns heute wie Talmi-Flitter einer untergegangenen Ära anmutet, war für sie Alltag und ihr ureigener Kompetenzbereich. Als 16-jährige kommt sie unter die Obhut der Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen, die sich besonders um die musikalische Ausbildung des begabten Mädchens kümmert. Nach einer erfolgreichen Karriere als Sängerin an mehreren großen europäischen Städten wie Leipzig, Linz, Graz u.a., die wegen einer Erkrankung des Gehörs abgebrochen werden muß, lebt sie 10 Jahre lang bei ihrer Mäzenin als Gesellschafterin und Reisebegleiterin, also genau in dem Beruf, der als einer der wenigen jungen Mädchen oder unverheirateten Frauen überhaupt offenstand. Obwohl sie also dem Reichtum und der Güte einer Adligen alles verdankt, was sie selber erreicht hat an Unabhängigkeit und

Autonomie, läßt sie sich nicht verführen, deren Welt bedingungslos zu glorifizieren.

Der Roman *Reichsgräfin Gisela* (1870) ist eine eindrucksvolle Illustration ihres Hin- und Hergerissenseins zwischen der alten und neuen Zeit.

Erzählt wird die Liebe des jungen Hüttenmeisters Theobald zu der verarmten Adligen Jutta von Zweiflingen, die ihn jedoch verläßt, um einen Baron zu heiraten. Bei dem Versuch, seinen Bruder vom Ertrinken zu retten, stirbt Theobald. Der Bruder Berthold kehrt Deutschland den Rücken, um erst nach elf Jahren zurückzukehren und alsbald – unerkant in seiner Identität – soziale Reformen, technische Verbesserungen und allgemeine Aufklärung unter die Leute zu bringen. Er wird zum Wohltäter seiner Heimat. Inzwischen haben Jutta und ihr adliger Mann die Pflege der kranken kleinen Gisela übernommen, in der Hoffnung, bei ihrem frühen Ableben an ihr Erbe zu kommen. Wider Erwarten gesundet das Mädchen jedoch, und Berthold und sie finden nach einer wechselvollen Entwicklung ihrer Beziehung zusammen. Am Ende wird die Erbschaftsintrige durch Berthold enthüllt und zunichte gemacht. Die junge Reichsgräfin Gisela wird seine Frau.

Es gibt in diesem Roman zwei ›Töchter‹, die eine trickreich ineinander geflochtene Beziehung zueinander haben. Die erste, Jutta von Zweiflingen, besitzt noch ihre eigene Mutter, bringt sie aber durch ihre Eitelkeit und Herzenskälte ins Grab. Wenig später wird sie die Frau des Mitschuldigen und Stiefmutter der zweiten ›Tochter‹, Gisela. Was nun psychologisch passiert, verrät doch einige Kunstfertigkeit der Autorin. Von ihren eigenen Projektionen verfolgt, steigert sich die noch junge Stiefmutter in flammenden Haß gegenüber der heranblühenden ›Tochter‹, die überdies weit höher in der Adels hierarchie angesiedelt ist als sie selber. Einst hat Giselas schöne, verführerische Großmutter Juttas Vater zugrunde gerichtet. Aber das stört Jutta nicht, im Gegenteil, sie bewundert diese Gräfin Völdern und eifert ihr nach. In anderen Worten, was Marlitt hier anzudeuten versucht, ist die Idee der ›Wahlverwandtschaften‹, die Übertragung von chemischen Prozessen auf menschliche Verhältnisse, die die Gesetze der Gesellschaft außer Kraft setzen. Jutta ist das ›geistige‹ Kind (jedenfalls ihres Geistes Kind) der geldgierigen, skrupellosen Gräfin Völdern und kann deshalb ihrer eigenen Mutter gegenüber vollkommen gefühllos sein. Gisela ihrerseits hat das Bild ihrer Großmutter stets als das einer ›erhabenen deutschen Frau‹ ge-

malt bekommen und verehrt sie. Derjenige, der berufen ist, diese Illusion zu zerstören, gilt als Ausländer. Er wird ›der Portugiese‹ genannt und ist niemand anders als Berthold. Ohne Zweifel soll hier, wenn auch zaghaft, zweierlei angedeutet werden: Einmal, daß es des kritischen Blicks von außen bedarf, um der angemessenen deutschen Vorzüglichkeit die Maske wegzunehmen; zum andern heißt es freilich auch, daß nur ein Deutscher berechtigt ist, Deutsche zu kritisieren (der Portugiese ist ja in Wirklichkeit Deutscher) und daß nur er imstande ist, dies konstruktiv zu tun, so daß die Bösen ihre gerechte Strafe bekommen, während die Guten noch einmal davonkommen. Gisela ist potentiell gut, aber umgekehrt proportional zu ihrer adelsstolzen Großmutter und Stiefmutter besteht ihre Lektion darin, daß sie ihren anezogenen Hochmut aufgeben muß und Zugang zu einem sozialen, verantwortlichen Denken findet, das dem bürgerlich-patriotischen Engagement ihres Mannes entspricht.

In diesem Zusammenhang bekommen die Begriffe ›Krankheit‹ und ›Gesundheit‹ ebenfalls metaphorische, übergeordnete Bedeutung. Giselas ›Krankheit‹, die ihr sorgfältig und ohne Unterlaß suggeriert wird, damit sie schließlich selber daran glaubt und alle Lebenskraft einbüßt, besteht eigentlich darin, daß sie anderen überläßt, für sie zu denken. Mit dem zunehmenden Gebrauch ihrer eigenen Urteilskraft und Willenskraft wachsen ihr Kräfte zu, die sie sowohl seelische als auch physische Krisen überstehen lassen. Sie muß erst ›sehen‹ lernen, so etwa die Elendsviertel hinter dem Schloß und die sanierten Neubauten des ›Portugiesen‹, um zu begreifen, was diese Gesellschaft krank macht und was ihr eigener Beitrag dazu ist. Und so begreift sie schließlich auch, daß das, was sie gekränkt hat, sie so lange krank gemacht hat: Das Netz von Lügen, das man seit ihrer Kindheit um sie gewoben hat, und der Haß ihrer Stiefmutter, die in einer klassischen Spiegelszene, ähnlich wie man sie bei den Grimms findet, sich zwar der eigenen Schönheit noch vergewissert, zugleich aber die Rivalin systematisch zu vernichten sucht.

Was bringt Marlitt dazu, immer wieder in das alte Märchenschema zu verfallen, und wie ist zu erklären, daß sie mit ihren Geschichten die erste wirkliche Bestsellerautorin der deutschen Literaturgeschichte wird? Ich meine, daß sie auf ziemlich geniale Weise etwas erfaßt und sprachlich gestaltet hat, was zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts Sigmund Freud zwar sicherlich

ebenso genial, aber nicht so ›populär‹ und breiten Schichten zugänglich in seiner Theorie der infantilen Neurosen erläutert hat: Es ist die Entdeckung, daß sich Kinder in einer bestimmten Phase der Auflehnung gegen die Eltern an die Phantasie klammern, daß sie in Wirklichkeit von höherer, edler Geburt sind und quasi nur aus Versehen im gegenwärtigen, als negativ erlebten Elternhaus gelandet sind, ein Irrtum, der zweifellos bald seine Aufklärung finden wird, dann nämlich, wenn die wirklichen, vornehmen Eltern kommen und das Kind zurückholen. Freud nennt diesen psychischen Mechanismus das ›Lebensmärchen‹, das sich jede(r) zurechtphantasiert. Einen treffenderen Ausdruck hätte er wahrhaftig nicht finden können, illustriert dieser Terminus doch den klassischen Split zwischen begehrten und gehaßten Persönlichkeitsanteilen bei den Eltern, wie er z.B. in den Grimmschen Märchen repräsentiert ist und wie er in der ›Trivilliteratur‹ besonders des neunzehnten Jahrhunderts immer wieder auftaucht. Insofern haben Marlitt und ihre Zeitgenossen bzw. Nachfolgerinnen, vor allem aber s i e den Finger am Nerv der Zeit gehabt und sich zum Sprachrohr für all die (noch) Sprachlosen gemacht, deren Bildung oder Bewußtsein zur Artikulation der eigenen Empfindungen noch nicht reicht. Es wäre gewiß absurd zu behaupten, daß eine ganze Nation und Epoche von Marlittleserinnen politisch und ästhetisch den Kopf in den Sand stecken wollte und sich gleichsam auf eine kollektive Flucht begab (vgl. ›Fluchtliteratur‹); eher scheint mir, daß hier ein Abschied lustvoll inszeniert wird: der Abschied von der alten Zeit, in der alles noch seinen festen Stellenwert hatte, wo Eltern, Fürsten und Kirche eindeutige Autoritäten waren, wo alle Widersprüche und Zweifel in Gehorsam untergingen und wo man ein gottgegebenes Los irgendwie ertrug. In diesem Sinne ist die ›Trivilliteratur‹ der Gründerzeit, besonders in den Werken der Marlitt, das kollektive ›Lebensmärchen‹ der jungen deutschen Nation. Marlitt skizziert ein neues Frauenbild, ohne das alte restlos in Frage zu stellen. In gewisser Hinsicht wird von einer Autorin wie ihr Ähnliches verlangt wie von der Müllerstochter, die »nicht angezogen und nicht nackt« vor dem König erscheinen soll. Die Müllerstochter löst diese Aufgabe, indem sie sich in ein Fischernetz hüllt.

Auch Marlitt arbeitet gleichsam ›mit Netz‹. Sie erzählt ihre ›Lebensmärchen‹, als seien sie Realität, denn so will es der Identifikationshunger der neuen Leserschichten. Dabei behält sie die

einfache Struktur des Märchens weitgehend bei: die Bösen sind böse und die Guten unwandelbar gut. Der wahre Seelenadel kann erfordern, daß man des Geburtsadels enträt (Gisela); gesellschaftlich zählt nur die Tat für die Gemeinschaft. In nuce malt Marlitt fast das Bild einer kleinen Utopie, wenn sie die von Berthold eingerichtete ›Kolonie‹ beschreibt, in der Gleichheit, Toleranz und Liebe herrschen. Vieles spricht dafür – auch Marlitts eigene Äußerungen – daß die Autorin tatsächlich an den von ihr beschriebenen angestammten Platz der Frau als Helfershelferin (aber auch zu Beschützende) an der Seite ihres Mannes glaubte. Unter solchen Vorzeichen wird ihr gesamtes Romanwerk gleichsam ein (unbewußtes) Anschreiben gegen besseres Wissen oder Ahnen, die Beschwörung einer wenn nicht heilen, so doch heilbaren Welt und die fast zwanghafte Wiederholung eines Glücksrituals, an das sie vielleicht selber nicht mehr glaubt (ohne es zu wissen): die Heirat. Sie selber hat jedenfalls nie geheiratet, sondern mit Bruder und später dem Vater zusammengelebt und ihren Wohlstand mit ihm geteilt.

Der Vorwurf, Marlitt habe lediglich Konformliteratur für die Frau geschrieben, läßt sich m. E. nicht aufrechterhalten. Es ist sicherlich nachzuweisen, daß sie einerseits die Botschaft des neuen autoritären Staatsgebildes voll internalisiert hat und in ihren Werken widerspiegelt. Wenn Engels aber für die ›Volksbücher‹ fordert, sie sollten »die Wahrheit und Vernünftigkeit« neuer politischer Richtungen zeigen, »aber auf keinen Fall die Duckmäuserei, das Kriechen vor dem Adel, den Pietismus befördern«, so trifft dies, wie ich zu zeigen versuchte, durchaus auf Marlitts Romane zu. Insbesondere ihre Frauengestalten gehen durch Prozesse, die sie – begrenzt – zu selbstbestimmtem Handeln befähigen. Daß sie diese Autonomie dann wieder für ihren Ehemann aufgeben, scheint mir ein durchsichtiger Tribut an die Gesetze des Erfolgs auf dem männerdominierten literarischen Markt. Nicht nur der – begreifliche – Neid der Kollegen auf ihre Auflagenziffern mag da eine Rolle gespielt haben, sondern der verborgene emanzipatorische Zündstoff, den diese neuen Märchen ebenso enthalten wie die alten Volksmärchen, wenn man sie nur zu lesen versteht. Das Publikum verstand jedenfalls etwas. Und wenn es tatsächlich aus mehr Frauen bestanden haben sollte, werden die auf anderes reagiert haben als die männlichen Leser. Die einzige Abonnementanalyse der ›Gartenlaube‹, die es



Abb. 16 Mit dieser Pose der Liebeserklärung enden die meisten Romane, die man abschätzig als ›Frauen-‹ oder ›Trivalliteratur‹ bezeichnete. Zeitloses Glück und Naturverbundenheit klammert das tägliche Leben aus. Doch diese Fluchtliteratur liefert einen passiven Ausweg für Frauen aller Schichten, deren Leben kein Happy-end mehr verspricht.

gibt, vermerkt ausschließlich männliche Berufe wie ›Fabrikbesitzer, Akademiker, Gutsbesitzer, Kaufleute, Ingenieure usw.‹. Über die freien Käuferinnen an den Kiosken gibt es keine detaillierten Zahlen. Die Behauptung, daß »nur Frauen« sie gelesen haben, erscheint darum tendenziös und aus der Luft gegriffen. Sie ist natürlich pejorativ gemeint.

Schon seit dem Erscheinen der *Madame Bovary* (Flaubert, 1857) werden Frauen mit minderwertiger Literatur in Verbindung gebracht, als subjektive, passive und emotionale Leserinnen vornehmlich, während der Mann eigentlich seit der (deutschen) Klassik als Produzent (und Leser) der objektiven, authentischen Literatur apostrophiert wird, als der, der über genügend ironischen Abstand und mehrerlei ästhetische Mittel verfügt. Von *Madame Bovary* heißt es, daß sie es liebte, Romane (Romanzen) zu lesen. Man weiß, daß der junge Flaubert selber einen heftigen Hang zu solcher Literatur hatte. Gleichwohl ist sein berühmter Satz: »Madame Bovary, c'est moi« weniger dazu angetan, die Dichotomie zwischen männlich und weiblich, aktiv und passiv, objektiv und subjektiv oder hoher und niederer Literatur aufzulösen als vielmehr, sie zu bestätigen.

Niemand ist gänzlich immun gegen den aktiven und passiven Sog der Masse. Eugenie Marlitt war nachweislich ziemlich überwältigt vom Erfolg, den ihre Romane hatten, und das heißt in anderen Worten: sicherlich hat sie sich zu einem gewissen Teil instrumentalisieren lassen für eine Projektionsliteratur, die die oben beschriebenen aufkommenden Ängste vor einem ungekannten, unregierbaren, weiblichen Potential im ›Volk‹ bannen half, indem sie ihre Heldinnen in unermüdlicher Rhetorik immer wieder die eigene Unterwerfung unter männliche Vormundschaft zelebrieren läßt, selbst in Fällen, in denen sie sich aus anderen hierarchischen Systemen bereits befreit haben. Sie dafür zu schelten, ist der blanke Zynismus, erweist sie sich doch gerade hier als ›gelungenes‹ Produkt gesellschaftlicher Konditionierung. Aber eben weil es so gelungen ist und weil man ihr im Grunde soviel verdankt, muß sie gescholten werden. Schließlich ist sie selber eine Frau, und noch dazu eine, die nie dagewesenen Erfolg hatte, auf einem Sektor, der a priori ›männlich‹ besetzt sein sollte. Marlitt reproduziert die introjizierten Lektionen der weiblichen Nicht-Emanzipation so hartnäckig, daß es gelegentlich schon fast Ironie scheint, dann nämlich, wenn kurz vor dem

Ende die stereotype Kehrtwende in die rettenden Arme des nur darauf wartenden Mannes eingeläutet wird – eine Volte, die keineswegs immer so überzeugend gelingt, wie uns die Germanisten glauben machen wollen.

Die Epigonin – Hedwig Courths-Mahler. Ein Appendix.

Man möchte meinen, der Erfolg von Eugenie Marlitt sei nicht zu übertreffen gewesen; aber die legendäre Auflagenhöhe der Bücher von Hedwig Courths-Mahler straft diese Annahme Lügen. Obwohl sie schon 38 Jahre alt ist, als sie ihren ersten Roman veröffentlicht (1905), erreichen ihre mehr als 200 Romane Auflagenzahlen von über 40 Millionen und machen sie damit zur erfolgreichsten Autorin der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in Deutschland. Aber nicht genug damit: mindestens zwanzig ihrer Geschichten werden auch verfilmt, und ca. 60-70 sind jetzt noch auf dem Markt. Ein wahrhaft bemerkenswertes Phänomen. Bemerkenswert vor allem deshalb, weil die literar-ästhetische Qualität ihres Erzählens deutlich hinter der von Marlitts Werken zurücksteht. Gleichwohl war die ältere ›Kollegin‹ seit frühesten Jahren ihr Vorbild und hat nicht nur den Fleiß, sondern auch Faktur und Themenwahl ihrer Romane beeinflusst. Noch viel häufiger finden sich nun Anspielungen auf Märchen als Buchtitel, und die Bauformen des Erzählens werden zunehmend simplifiziert. Die Mutter-Tochter-Problematik ist einer ihrer bevorzugten Plots: *Das Gänsemädchen von Dohrma* (1911), *Griseldis* (1916), *Die Adoptivtochter* (1919), *O du Jungfer Königin* (1922), *Fräulein Domina* (1924), *Fräulein Chef* (1927), *Sie hatten einander so lieb* (1927), *Aschenbrödel und Dollarprinz* (1928), *Die Tochter der zweiten Frau* (1930), *Die verstoßene Tochter* (1930), *Das Stiefkind zweier Mütter* (1933) – dies nur eine kleine Auswahl aus ihren Titeln.

Stärker noch als bei Marlitt läßt sich beobachten, wie sich in der Sekundärliteratur der Forschungsgegenstand mit dem vorweggenommenen Untersuchungsergebnis verbindet und beinahe spiegeleffektartig sich die ›Farbe‹ der Romantitel in den Aufsatztiteln wiederholt: *Schlichte Geschichten fürs traute Heim*, *Das Geheimnis der alten Mamsell* (dies ist eigentlich der Titel eines Ro-

mans von Marlitt, hier aber auf Courths-Mahler bezogen) *Das Jubiläum der Traumfabrikantin, Glück nach Hausmacherart, Märchen für Lieschen, Das erfolgreiche Gemüt, Literatur in Veilchenblau, Wenn das Herz schreibt, Nur wer die Sehnsucht kennt* und so weiter. Auch ohne detaillierteren Einblick in die näheren Bewandnisse der Courths-Mahlerschen Welt spürt man die distanzierenden Überlegenheitsgefühle der zumeist männlichen Autoren und zugleich eine widerwillige, unbewußte Faszination, die davon auszugehen scheint, daß sich jemand so hemmungslos seinen/ihren Träumen von einer schöneren Welt hingibt. Daß die eigenen Träume (der Kritiker) oft ebenso hemmungslos auf Erfolg, Ruhm und Geld gerichtet sind, wird nur unfreiwillig eingestanden, z.B. in Titeln wie: ›Gesamtauflage dreißig Millionen‹, ›Deutschlands erfolgreichste Autorin‹, ›Schonkost für die Seele‹, ›Literatur für Nicht-Leser‹ usw.. Es ist traurig und komisch zugleich, jedenfalls aber symptomatisch für die Abgetrenntheit der Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts von ihren Gefühlen, daß sie nur noch über Ironie wieder daran anzuknüpfen vermögen oder über die Denunzierung der eigenen sentimentalischen Sehnsüchte als ›Zugeständnisse‹ an die mindere Domäne der Frau. Nicht nur die Autorin wird lächerlich gemacht, sondern der Einfachheit halber auch gleich ihre LeserInnen: sie sind ›Lieschen‹ (=Allerweltsmenschen), ›namenlos‹ (dito), ›Hausmacherart‹, ›trivial‹, ›veilchenblau‹ (=blauäugig), – mit einem Wort: *Nicht-Leser*. Verächtlicher geht es nicht. Wer Courths-Mahler liest, wird unter die Analphabeten der Moderne gezählt; wer das ›Falsche‹ liest, wird zum Debilen erklärt. Es wird Sippenhaftung betrieben, und zum ›Untermenschen‹ ist es nicht mehr weit. Fast scheint es gespenstisch, wie unerbittlich die in der Sekundärliteratur mehrfach zu Recht aufgezeigten autoritären Charakterstrukturen in Courths-Mahlers Werken sich in solchen Verdikten wiederholen. Unwissentlich entlarven sich die ›Richter‹ so als Täter.

Vergessen wir nicht, Courths-Mahler schreibt und lebt in einer Zeit, die über den ersten Weltkrieg, den Expressionismus und die ›Neue Sachlichkeit‹ schließlich in die Weimarer Republik und den (Prä-)Faschismus mündet. Absichtlich werden hier politische und literarische Perioden in einem Atemzug genannt um anzudeuten, wie scheinbar unbeeindruckt und unbeeinflusst von jeglicher dieser Entwicklungen Hedwig Courths-Mahler ihren Weg verfolgt, der zugleich ihr Ziel und ihre Grundkonditionie-

nung ist: die Radikalisierung und Absolutsetzung des Gefühls. Oder, wie sie die treibende Kraft dahinter selber in einem Titel nennt: ›Glückshunger‹. Hunger ist bekanntlich ein Phänomen des Mangels, das auf die einfachsten biologischen, animalischen oder auch mentalen Bedingtheiten reduziert, gelegentlich bis zur Blindheit gegenüber differenzierteren Formen und Möglichkeiten der Bedürfnisbefriedigung führt. Wirft man einen Blick auf Courths-Mahlers Biographie, so begreift man, daß ihre Kindheitserfahrungen durchaus dazu geeignet sind, den Stoff zu den Träumen abzugeben, die in ihren Erzählungen immer wiederkehren. Sie ist uneheliches Kind eines Bauernmädchens und eines Soldaten, der infolge seiner Verwundungen bei Königgrätz (zusätzlich an Cholera) schon vor ihrer Geburt stirbt. Mutter und Stiefvater lassen das Mädchen emotional darben. Beide sterben früh. Als Dienstmädchen, Vorleserin bei einer alten Dame und Verkäuferin schlägt sie sich durch – keine schützende adelige Hand (wie bei Marlitt) wird über sie gehalten. Ihre Schulbildung ist äußerst mangelhaft, familiäre Geborgenheit hat sie nie gekannt. Erst wurde die eigene Mutter wegen des unehelichen Kindes aus dem Elternhaus gejagt; später muß die früh verwitwete Mutter die kleine Hedwig fortgeben, um selber Geld zu verdienen. Trotz alledem beginnt Courths-Mahler früh zu schreiben. Bezeichnenderweise enden ihre frühen Texte alle tragisch. Sie heiratet und hat zwei Töchter, die später ebenfalls schreiben. Nach Jahrzehnten der Armut wird sie Millionärin, verliert ihr Geld durch die Inflation und gewinnt es wieder zurück. Geld wird in praktisch all ihren Erzählungen ein leitmotivisches Gewicht erhalten und zum Synonym für Glück. Auch sie ist ein echtes Kind der Gründerzeit.

Aber nicht nur das. Es ist auch die Zeit, in der sich langsam die Psychoanalyse zu entwickeln beginnt. Eine von Freuds wichtigsten Entdeckungen ist, daß G e l d in unserem Unterbewußtsein an die Stelle von (leidvoll entbehrter) Zuwendung treten kann, daß es – als Surrogat – gleichgesetzt wird mit L i e b e. Es ist also nur folgerichtig, wenn die einfache Formel, auf die sich sämtliche Werke von Hedwig Courths-Mahler bringen lassen, lautet: GELD + LIEBE = GLÜCK. Wer hätte das Herz, da zu widersprechen? Natürlich niemand. Nur wissen wir alle, daß das nicht genügt, daß wir nicht in zeitlosen, a-sozialen, luftleeren Räumen

existieren, sondern in einer Gesellschaft, deren widerspruchsvolle Geschichte und Gegenwart wir stärker oder schwächer internalisiert haben und die nun als psychische Mechanismen in uns fortwirken und unser Handeln bestimmen. Die Tatsache, daß Courths-Mahler dieses Wissen kurzerhand und radikal leugnet, deutet nicht etwa auf ein Fehlen von Intelligenz, sondern darauf, daß ihre frühen Mangelserfahrungen zu einer doppelten Obsession werden. Wie in einem Wiederholungszwang muß sie immer wieder vom Erlebnis bitterster Armut ausgehen (Ähnliches läßt sich bei H. C. Andersen beobachten), die dann in unverhofften Reichtum umschlägt. Sie repetiert damit das Muster ihres eigenen Lebens und illustriert zugleich auf naive Weise eine andere der Freudschen Entdeckungen (in: *Der Dichter und das Phantasieren*), die inzwischen fast zum Gemeinplatz geworden ist (wenn auch von vielen, z.B. Sartre, immer wieder aufgegriffen), daß jeder Autor im Grunde auf mehr oder weniger subtile Art immer über sich selber schreibt, wobei je nach Verdrängungsgrad oder Akzeptanz früherer Fixierungen die Transformationen unterschiedlichste Gestalt annehmen können.

Courths-Mahlers ›Urszene‹ ist das Gefühl des Ausgesetztseins, der Armut und des Verwaistseins, und dies keinesfalls nur auf sich selbst bezogen, sondern auf den gesamten sozialen Kontext, in dem sie heranwächst. Je demütigender und existentieller solche Kindheitsprägungen sind, desto dringlicher müssen sie in der Phantasie kompensiert werden. Darum die endlose Reihe von Waisen oder Halbwaisen in ihren Büchern, Mädchen natürlich, die Ersatz-Eltern finden, vor allem Ersatz-Mütter. Aber anders als bei Marlitt, deren gesellschaftliche und emotionale Konflikt-Toleranz viel differenzierter und höher anzusetzen ist, beschränkt sich Courths-Mahler auf ganz wenige Ausschnitte von ›Leben‹, die wie in einer Guckkastenbühne isoliert betrachtet und in Tagträumen (des Publikums) auf die eigenen Verhältnisse übertragen werden können, sofern diese ähnliche Defizite aufweisen. Auf diese Weise schafft sie sich ihre ›Gemeinde‹ ganz so, wie es den ›großen‹ Dichtern zu Beginn dieses Kapitels zugeschrieben wurde.

Nehmen wir z.B. den Roman *Die Bettelprinzess* (1914).

Gegen den Willen seines adeligen Vaters heiratet ein junger Mann die (bürgerliche) Erwählte seines Herzens. Wenig später wird er von Wilderern erschossen. Seine junge Frau verzichtet auf alle Ansprüche

che, arbeitet und verdient ihr eigenes Brot für sich und die Tochter. Bei dem Versuch, ihr Kind vor allzu feurigen Pferden zu retten, findet sie selber den Tod. Das Mädchen wird vom Besitzer der Pferde (adlig) aufgezogen und muß viel erdulden von ihrer hochgeborenen Ziehschwester. Aber sie bekommt eine vorzügliche Erziehung, vor allem in Gesang. Die leibliche Großmutter spürt sie (nach dem Tod ihres Mannes) auf, engagiert sie zunächst als Gesellschafterin und enthüllt ihr beim achtzehnten Geburtstag ihre wahren Verhältnisse als Erbin und Adelige. Mit Hilfe des Geldes der Großmutter wird auch der Geliebte (= ihr Ziehbruder) in die Lage versetzt, auf dem verschuldeten Gut zu verbleiben und sie zu heiraten.

Oder *Die Adoptivtochter* (1919):

Eine alleinstehende, sehr reiche ältere Dame (bürgerlich) engagiert ein junges Mädchen als Gesellschafterin, dessen Augen sie merkwürdig fesseln und lange unterdrückte Erinnerungen in ihr aufsteigen lassen. Es stellt sich heraus, daß das schöne junge Mädchen die Tochter ihres Mannes ist, der sie aufgrund ihrer zügellosen Eifersucht verlassen und wieder geheiratet hat, ohne indessen die erste Liebe (und Ehe) je vergessen zu können. Sie adoptiert das Mädchen, vererbt ihm ihren Reichtum und ermöglicht damit die Heirat mit dem geliebten, aber mittellosen Mann.

Nichts, absolut gar nichts läßt in diesen beiden Erzählungen ahnen, daß ein Weltkrieg den Globus erschüttert. Courths-Mahler verweigert sich dem Fortschritt, der Politik, der Geschichte, der Demokratie, der Frauenbewegung und jeglichem rationalen Denken. Ihre Heldinnen und Helden sind allemal edle Einzelne, herzensadlige Elite. Der Geburtsadel hat (auch hier) buchstäblich abgewirtschaftet, wird aber saniert, damit eine ständische (=anständige) Ordnung gewahrt bleibt. Was korrekturbedürftig ist, sind immer nur Individuen, nie das Gesellschaftssystem. Von daher hat es symbolische Bedeutung, wenn die böse Ziehschwester nach ihrer Besserung wieder ihre alten luxuriösen Räume beziehen darf (*Bettelprinzeß*) oder wenn die Adoptivtochter mit ihrem Mann dieselben Räume bezieht, die seit der mißlungenen Ehe ihres Vaters mit seiner ersten Frau (ihrer Adoptivmutter) leer gestanden haben. Alles kommt wieder an seinen alten Platz; Veränderung erscheint gefährlich und böse. Das geht soweit, daß die jungverheiratete Adoptivtochter sogar dieselben Konflikte mit ihrem Mann wiederholen muß, die das ältere Paar auseinandergetrieben haben, diesmal mit gutem Ausgang.

Konflikte zwischen Müttern und Töchtern sind undenkbar, überhaupt innerhalb einer Mutter-Tochter-Konfiguration. Das Tabu der Kritik an der Institution ›Mutterliebe‹ wird so perfekt gewahrt, daß sogar unerträgliche junge Mädchen (die Baronesse) weder mit Kritik noch mit Liebesentzug bestraft werden. Die ideale Mutter stirbt rechtzeitig und wird als Erinnerung gleichsam mumifiziert. Courths-Mahler verfährt hier übrigens nicht anders als ihre Schriftsteller-Kollegen in der Romantik, die – um das (romantische) Ideal einer ewigen Kindheit (=Kindlichkeit) zu illustrieren, ihre jugendlichen HeldInnen vor der Pubertät bzw. in ihr sterben lassen, um ihnen die mit Pubertät und Erwachsenwerden verbundenen unschönen Spannungen und Auseinandersetzungen zu ersparen (Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Mörike, *Maler Nolten*, u.a.). Sie tut es freilich in einer Sprache, die die Fähigkeiten der Leserinnen chronisch unterschätzt und deren wohlmeinende Redundanzen und Pleonasmen gelegentlich in unfreiwillige Komik abgleiten. An die Stelle der verstorbenen Mutter tritt unfehlbar eine Ersatzfigur bzw. mehrere (Erzieherinnen, Gastwirtinnen, Adoptivmütter usw.), deren Güte die Grenze zwischen echt und unecht verwischt. Dennoch wird so etwas wie die ominöse Stimme des Blutes zelebriert, mit der sich ältere Damen zu ihrer bislang unbekanntenen weiblichen Nachkommenschaft hingezogen fühlen.

Es würde zu weit führen, alle Defizite struktureller und künstlerischer Natur bei Courths-Mahler aufzulisten. Es soll jedoch hier hervorgehoben werden, was eine zumindest relative individuelle Leistung darstellt. Trotz entgegengesetzter Behauptungen wird durchaus die Situation der alternden einsamen Frau häufig zum Thema, so auch in unseren beiden Romanen. In beiden Fällen entfalten diese Damen nicht nur eine rege gesellschaftliche und soziale Tätigkeit nach dem Verlust ihrer Männer, sondern beweisen auch die Fähigkeit zu einer Leidenschaft, die durchaus den Ambivalenzen im menschlichen Gefühlsleben Rechnung trägt, auch wenn am Ende immer alle Knoten gelöst werden und die Stiftung einer neuen Ehe den Stempel des stellvertretend nachgeholt, versäumten eigenen Glücks trägt. Der Freudsche Prozeß des Erinnerns, Wiederholens und Durcharbeitens wird in der *Adoptivtochter* deutlich angespielt und mündet in die Vision einer Freundschaft zwischen Frauen, die eigentlich Feindinnen sein müßten, jedenfalls nach landesüblicher und zeit-

üblicher Konvention. (Konstellation: verlassene Ehefrau/Tochter der zweiten Frau). Darüber hinaus gibt es ein erstaunlich rückhaltloses Werben dieser älteren Frauen um die authentische Liebe der jüngeren Gefährtinnen und ein waches Empfinden der Schuld ihnen gegenüber. Mit anderen Worten: In Beziehungen unter Frauen können die hierarchischen Schranken rasch fallen und zu einer Freundschaft führen, die zarte erotische Untertöne nicht ausschließt, während die Szenen zwischen Männern und Frauen, die zur Verlobung führen, sich durch einen erschreckenden Mangel an Erotik auszeichnen.

Aus alledem scheint zu folgen, daß Courths-Mahler mit großer Beharrlichkeit vor allem das in ihren Büchern zu restaurieren sucht, was sowohl im Modell der patriarchalischen Gesellschaft wie auch in der aufkommenden Wissenschaft der Psychoanalyse ebenso beharrlich zu widerlegen gesucht wird: die Harmonie unter Frauen allen Alters und aller Schichten, ihre Zärtlichkeit untereinander und ihre emotionale Überlegenheit gegenüber den Männern, die lieber sterben, als daß sie riskieren, ihre Gefühle zur Sprache zu bringen, jedenfalls aber ›tausend Tode sterben‹, bevor sie es schließlich doch eventuell tun. In diesem Zusammenhang wird metaphorisch besonders bedeutsam, daß in beiden Büchern die jungen Mädchen es sind, die mit ihrem Geld (Geld = Liebe) die geliebten Männer aus mancherlei Not erlösen und erst so die Verbindung ermöglichen. Fast scheinen diese Männer nur eine schöne Zugabe zu dem Glück der Frauen, die sich durch nichts mehr trennen lassen.

Liest man Courts-Mahlers Bücher aus dieser Perspektive, scheint es nicht mehr gar so verwunderlich, wie uns ihre Kritiker immer wieder glauben machen wollen, daß sie sich der Versuchung, sich in die Ideologie des Nationalsozialismus einzuspannen zu lassen, erfolgreich widersetzt und lieber auf ihrer Kritik am Faschismus bestand, statt Mitglied der Reichsschrifttumskammer zu werden. Der Scharfblick und Mut, den sie damit bewiesen hat, strafen die herablassende Behandlung durch die Sachwalter der ›hohen Literatur‹ auf sinnfällige Weise Lügen.

Wurde Eugenie Marlitt als – von außen gesehen – perfektes Produkt männlich-patriarchaler Projektionen auf die Frau bezeichnet (und damit auch der Projektionen zwischen Frauen), so möchte ich Hedwig Courths-Mahler als deren Hypertrophie bezeichnen. Ihre Grenzüberschreitungen im Übertreiben der gesell-

schaftlich vorgeschriebenen Richtung führen in die totale Reduktion, in evolutionistische Sackgassen und in künstlerische Leer Räume, die bald ins Banale, bald ins Groteske umschlagen. Und doch ist zugleich ihr Werk und sein Erfolg Zeugnis dafür, daß nicht das Feudalsystem, nicht die verborgene Gewaltstruktur in ihren Erzählungen, nicht einmal das Geld im Chaos des zwanzigsten Jahrhunderts allem Anschein zum Trotz ihren Glauben an unveräußerliche und gefährdete Werte repräsentieren, sondern offenbar das, was sie am nachhaltigsten in dieser Welt verloren gehen sah: Gefühl, Sentiment, Sehnsucht, Treue – und die Fähigkeit der Frau, selbst die radikale gesellschaftliche Vereinnahmung durch den Patriarchalismus noch kreativ und produktiv werden zu lassen und die Statthalter der Weiblichkeits-Ideologie durch die Übererfüllung ihrer Postulate ad absurdum zu führen.

Vielleicht gibt es ja doch so etwas wie ›naive‹ Subversion!

Literaturverzeichnis

Hedwig Courths-Mahler, *Gesammelte Werke*

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris 1971.

Sigmund Freud, *Werke*, Studienausgabe, hrsgg. von A. Mitscherlich u.a., Frankfurt 1969 – 1975.

Eugenie Marlitt, *Reichsgräfin Gisela*, in: *Gesammelte Romane und Novellen*, 3. Bd., 2. Auflage, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1870.

Rudolf Schenda, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe*, München 1977.

Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Band 1 und 2, Frankfurt 1977/1978.

Hans Dieter Zimmermann, *Trivialliteratur? – Schemaliteratur. Entstehung, Formen, Bewertung*, 2. Auflage, Stuttgart 1982.

Teil 3

Töchter schreiben ihre Geschichte Fortschritt und Rückschlag in der Moderne

Die Schwierigkeit, eine tüchtige Tochter zu sein

Franziska von Reventlow, *Ellen Olestjerne*
Adelheid Popp, *Jugend einer Arbeiterin*
Lena Christ, *Erinnerung einer Überflüssigen*

Elke Liebs

Wenn von schreibenden Frauen in Deutschland die Rede ist, denkt man immer zuerst an die briefeschreibenden Frauen der Romantik, ohne die der Prozeß schriftstellerischer (weiblicher) Identitätsbildung gewiß nicht in Gang gekommen wäre. Dabei ist – auf der Suche nach der verlorenen Zeit – die Periode um die Jahrhundertwende meist aus dem Blickfeld geraten. Urteile über die literarischen Produktionen in Deutschland ab der Gründerzeit werden noch heute gern mit einem Lächeln abgetan, natürlich deshalb, weil nur wenige sie kennen. Die Werke gelten gemeinhin als schwülstig und pathetisch, als trivial oder kitschig (z.B. Spielhagen u.a.), jedenfalls nicht als hohe Literatur, was immer das ist. Männliche Autoren sind davon nicht ausgenommen. Aber die weiblichen haben umso mehr den Staub des letzten Jahrhunderts angesetzt. Namen wie Marie von Ebner-Eschenbach, Lou Andreas-Salomé, Ricarda Huch oder Isolde Kurz mögen wenigstens noch bekannt sein, auch wenn fast niemand ihre meist umfangreichen Werke gelesen hat. Aber wer kennt schon

Helene Böhlau, Clara Viebig, Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Lu Märten, Margarethe von Bülow und all die anderen, die um die Jahrhundertwende gedruckt und viel gelesen wurden, allen voran Eugenie Marlitt und später Hedwig Courths-Mahler? Im Zuge der Rückbesinnung auf das, was längst vor der modernen Frauenbewegung geschrieben wurde, um aus der sozialen und emotionalen Anonymität aufzutauchen und die eigenen Belange einer breiteren Öffentlichkeit zu Bewußtsein zu bringen, scheint mir folgendes bemerkenswert: Die Zahl der Schriftstellerinnen in Deutschland ist seit den siebziger, vor allem aber den neunziger Jahren und nach der Jahrhundertwende in mehreren Etappen sprunghaft angestiegen. Es erschienen eine ganze Reihe von Lexika über Schriftstellerinnen, und in den großen Städten (München, Wien, Hamburg, Berlin u.a.) gründete man Künstlerinnen- und Schriftstellerinnen-Vereine (der Verein deutscher Schriftstellerinnen hat um 1911 203 Mitglieder). Natürlich schrieben diese Frauen nicht alle Bücher, sondern häufig Artikel-Reihen in Magazinen und Zeitschriften, Almanachen oder Familienblättern, oft auch Fortsetzungsromane in den verbreiteten Wochenschriften (vgl. die *Gartenlaube*, Marlitt u.a.). Das Ansteigen dieser Produktion läßt nicht zuletzt Rückschlüsse auf die Lesefähigkeit der breiten Bevölkerungsschichten zu: Um 1900 sind es bereits neunzig Prozent. Ihr Informations- und Identifikationshunger will befriedigt werden. Billigbücher und immer raffiniertere Vertriebsmechanismen tragen dem ebenso Rechnung wie die breite Streuung sämtlicher literarischer Genres und die Qualitätsspanne zwischen Minderwertigem und heute noch Lesbarem, besonders aber der historisch und zeitlos bedeutenden Literatur von Frauen. Von ihr soll hier die Rede sein.

Es ist ganz gewiß kein Zufall, wenn sich die drei Romane, die ich ausgewählt habe und die große Unterschiede in Komposition und Textur aufweisen, doch im wesentlichen auf drei Themenbereiche konzentrieren: in erster Linie auf die konfliktreiche Konstellation Mutter/Tochter. Zweitens auf das Problem weiblicher (Aus-)Bildung und beruflicher Karriere. Drittens auf die ökonomische Unabhängigkeit der Frau und das (sich ändernde) Verhältnis der Geschlechter untereinander. Keine der Autorinnen versteht sich im heutigen – oder auch nur im damaligen Sinn, (das Wort kommt gerade in bestimmten Kreisen auf) – als »frauenbewegt«. Aber alle drei autobiographischen Romane entstehen

aus der unmittelbaren Not der Unterdrückung weiblichen Ausdruckswillens, sei es in der Kunst, sei es in der Schriftstellerei, sei es in Politik oder Liebe. Franziska Gräfin zu Reventlow ist Adlige, Adelheid Popp ist Arbeiterkind, Lena Christ kommt vom Land, wechselt aber (unfreiwillig) über in typisch (klein-)bürgerliche Lebensverhältnisse. Die Texte der drei Frauen entstehen zwischen 1903 und 1912, beziehen sich also auf die Zeit kurz vor der Jahrhundertwende, wenngleich bereits beeinflusst von allgemeinen Ideen der bürgerlichen Frauenbewegung (soziale Gleichheit, Wahlrecht usw., seit der französischen Revolution, s. Olympia de Gouge), literarischen ›Emanzipationstexten‹ (s. Ibsens *Nora*) und pädagogischen Strömungen wie z.B. der ›Kunst-erziehungsbewegung‹).

Nur zögernd lernen diese Frauen, ›ich‹ zu sagen. Ihre Buchtitel zeigen noch ganz das ›Pathos der Distanz‹ (zu sich selber), hinter der sich Authentizität verstecken zu müssen meint: Franziska von Reventlows Roman heißt *Ellen Olestjerne* (1903). Adelheid Popp nennt ihren Text *Jugendgeschichte einer Arbeiterin* (1909). Zwar ist er in der Ich-Form geschrieben, erscheint aber zunächst anonym (die typische Flucht vor dem antizipierten Vorwurf weiblicher Unbescheidenheit. Andere – wie Bertha von Suttner, die Brontë-Schwester, Virginia Woolf, George Sand usw. – publizierten zunächst unter männlichem Pseudonym). Lena Christ schließlich betitelt ihr Buch: *Erinnerungen einer Überflüssigen* (1912), eine Formulierung, die – trotz oder vielmehr wegen der Ich-Form – in ihrer entschuldigenden Demut fast prophetisch auf den frühen Freitod der Autorin hinzuweisen scheint. Schauen wir uns den frühesten Text, Franziska von Reventlows Roman *Ellen Olestjerne*, ein wenig näher an.

Erzählt wird die Kindheit und Jugend der Titelheldin im elterlichen Schloß am Meer, irgendwo im Norden Deutschlands. Umgeben von Eltern, Geschwistern und Dienstboten, eingebettet in Garten und Landschaft, bringt die Protagonistin eigentlich alle ›Topoi‹ für eine glückliche Kindheit, für eine Idylle alten Stils mit. Bei näherem Hinsehen häufen sich bereits auf der ersten Seite die Signale für eine unheilvolle Kollision zwischen Bleibendem und Wechselndem, zwischen Fortschritt und Tradition, alter und neuer Zeit. Dabei bedient sich die Autorin auf ganz natürliche Weise der Spannung zwischen Zeit und Raum. Die wechselnde Perspektive des heranwachsenden Mädchens, das

sich ändernde Licht, das die ewig wiederkehrenden Jahreszeiten auf Außen und Innen werfen, sind in einen Raum gestellt, der der Unverrückbarkeit und Gewalt (-tätigkeit) der dort verwurzelten Lebensanschauung Sinnlichkeit verleiht. »Grau und schwerfällig« liegt das Schloß, war Witwensitz einer »schlimmen Fürstin«, deren »altersschwarze Ölbilder« noch immer »Spukgeschichten« evozieren. Melancholisch-unheimlich wird der Ort erst recht in den Herbststürmen, die wie »geängstigte arme Seelen« den Kamin hinaufheulen, oder in den wallenden Nebeln des November. Was scheinbar einer romantischen Kulisse für das Genre der ›Gothic Novel‹ gleicht, wird zum Schauplatz eines haßerfüllten Kampfes zwischen Mutter und Tochter um das Recht auf Selbstbestimmung. Schon für das sehr kleine Mädchen werden ›Mama‹ und ›Prügel‹ identisch, die Brüder werden den Mädchen vorgezogen, es stellen sich vehemente Überflüssigkeitsgefühle ein. Folgerichtig – und analog zu Freuds ›Familienroman‹ – wird die Mutter – man ahnte es schon auf der ersten Seite – als ›grimmige Fürstin‹ imaginiert, die ihre Hunde mehr liebt als ihre kleine Tochter und die – gleichsam ›vervielfältigt‹ – in Gestalt eines ganzen Reigens von Gouvernanten jeden Augenblick im Leben des kleinen Mädchens zu kontrollieren scheint. Schließlich steigert sich das Gefühl des Abgelehntseins zu Verfolgungsphantasien und Träumen, in denen die Tochter von der Mutter mit einer Schere ermordet wird.

Welche Realität hinter solchen Angstbildern liegt, mag sich in einer wiederkehrenden Szene verbildlichen: Für ein geringfügiges Vergehen (Ausbleiben auf der Kirmes z.B.), genauer: für j e d e s kleine Vergehen gegen die mütterliche (!) Anweisung wird mit Prügel gestraft. Zu diesem Zweck muß das Kind die Rute selber herbeiholen. Nicht genug damit: die Rute hat ihren angestammten Platz auf einem Notenpult beim Klavier. Damit ist eine klassische ›Double-Bind‹-Situation gegeben: Der Ort der Harmonie und des Wohlklangs, mithin auch der Kunst, wird mit Angst und Haß ›besetzt‹, wird zur Klagemauer für Schmerzenschreie nach Noten. Der Akt der Verweigerung kann für die Tochter nur im Schweigen bestehen. Schweigend bringt sie die prügelnde Mutter zur Weißglut und ihre Weltordnung ins Wanken. Die Kluft zwischen beiden wird unüberbrückbar, da mit dem Schweigen auch alle gängigen Klischees verweigert werden, etwa der Rhythmus von Vergehen, Strafe, Reue und Vergebung,

wie ihn die Kirche in die Psyche der Eltern eingeschrieben hat. Die Lieblingsvorstellung des neunzehnten Jahrhunderts von der wechselseitigen Mutter- und Kindesliebe wird glatt und unpathetisch ad absurdum geführt in einem Satz wie dem folgenden: »Das Kind fühlte sich wie geborgen, wenn es nur dem Bereich der Mutter entfliehen konnte«. (S. 22) (vgl. auch Badinter).

Tatsächlich steht hinter dieser scheinbar rein privaten Auseinandersetzung die Rebellion nicht nur einer Generation, sondern einer ganzen Epoche gegen ein Erziehungsideal, dessen oberstes Gebot: der blinde Gehorsam gegen die Eltern, schließlich in die perverse Kriegsbegeisterung im Ersten und Zweiten Weltkrieg mündete. Lebens- und Kunstphilosophie der Romantik sind längst verbürgerlicht, allein die Nützlichkeit und Verwendbarkeit entscheiden über den Wert eines Menschen, besonders eines Mädchens. Dabei erscheint mir bemerkenswert, wie Frauen – besonders in Preußen – auf doppelte Weise Opfer dieser patriarchatstrunkenen Zeit werden, und zwar durch alle Schichten: Offenbar haben die Mütter das im neunzehnten Jahrhundert geschaffene Ideal (weiblicher) Selbstverleugnung und Anpassung, vor allem der Unterdrückung jedes eigenmächtigen, kreativen Ausdruckswillens und der Beschränkung jeglicher Glücksvorstellung auf Arbeit, Haus und Mutterschaft (Kinder, Küche, Kirche) so streng internalisiert, daß sie es nur mehr blindlings in ihren Töchtern zu reproduzieren trachten. Gelingt die Reproduktion dieser mütterlichen Praktiken, ist das Resultat eine Gestalt wie die Schwester der Protagonistin in Reventlows Buch. Kaum selbst der Kindheit entwachsen, wird sie der Mutter Stütze im Haushalt, bemuttert die jüngeren Geschwister, umsorgt den Vater und sorgt auch noch für die kranke Mutter, ganz zu schweigen von der enormen psychischen Leistung, immer wieder die verschiedenen Temperamente der Eltern oder Kinder miteinander auszusöhnen, wenn die unabänderlichen Konflikte auftreten. Sie ist die ideale Verkörperung der ›tüchtigen‹ Tochter, zu der auch die Protagonistin abgerichtet werden soll, wunschlos bis auf den Wunsch nach ewiger Harmonie, ziellos, selbstlos. Besonders der bis heute geläufige Begriff der ›Selbstlosigkeit‹ muß in solchem Kontext suspekt werden; wer sein ›Selbst‹ los wird, der (die) wird zur Verfügungsmasse, zum Untertan, zum Opfer von Manipulation und Verführung. In der Verweigerung der Tochter wird das Leben der Mutter für sinnlos und lächerlich erklärt.

Was Wunder, daß sie sich dagegen – buchstäblich – mit aller Gewalt zur Wehr setzt. Die Feindschaft, die damit unter den Frauen selbst gesät wird, ist also durchaus fremdbestimmt. Sie ist weit davon entfernt, Freuds absurde und ahistorische These vom natürlichen Masochismus des Weibes zu bestätigen.

Dennoch: Auch Reventlows Heldin bleibt gezeichnet von den Aporien und Träumen dieser Kindheit. In einem förmlichen Rausch der Auflehnung schließt sie einen Pakt mit dem Teufel (als Absage an den lieben Gott, der sie im Stich läßt); als Annulierung der im Pensionat und von der Mutter geforderten Körperfeindlichkeit entwickelt sie eine Fähigkeit zu sinnlicher Selbstvergessenheit, vor der ihr gelegentlich selber bange wird. Und, ermutigt durch die emanzipatorische Resonanz von Autoren wie Ibsen, Nietzsche u.a., die sie mit leidenschaftlicher Süchtigkeit liest, als sei jedes Wort nur für *sie* geschrieben, findet sie zum Malen, zu selbstbestimmter Arbeit und schließlich zum Schreiben. Aber der Preis ist hoch: Ausweisung aus dem Elternhaus, Armut, neurotische Bindungsangst und dabei ein realer und emotionaler Hunger, der kaum zu stillen ist. Folgerichtig – im Sinn von Christiane Oliviers Buch: *Jokastes Kinder* – muß sich das Geschlechterverhältnis erst radikal umkehren, bevor sie eine eigene Position findet, bevor sie die symbolische ›Selbst-Geburt‹ (im Sinn von A. Rich) durch Schreiben beginnen kann. Zuvor aber nimmt sie ihre Liebhaber sämtlich als Mutter-Ersatz, läßt sich gern ›Kind‹ von ihnen nennen und betrachtet auch die heißersehnte Kunst, das Malen, gleichsam als Seele, die sie erst durch die Anleitung von einem Mann und Geliebten bekommen kann. In Reventlows eigenem Leben ist dieser Mann Ludwig Klages gewesen, er hielt sie zum Schreiben des vorliegenden autobiographischen Romans an.

Reventlows Buch ist noch keine wirkliche Abkehr von der doppelten Moral einer Gesellschaft, die sie verachtet, und von den Deutungsparadigmen, die für ihresgleichen bereitgehalten werden (Psychoanalyse). Aber es ist ein erstaunlich früher, mutiger Schritt in diese Richtung. Zwar läßt sie ihre Heldin noch eine Konventionalehe eingehen, obwohl sie mit dem Kind eines anderen schwanger ist, aber sie läßt sie die heimlich ersehnte bürgerliche Sicherheit auch wieder verlassen (nach Abtreibung) und den Sprung in die ›Fröste der Freiheit‹ riskieren. Mit der kosmisch-mythologisch übersteigerten Vorfreude auf ein diesmal gewolltes Kind



Abb. 17 Jeanne Mammen stellt hier die ›neue Frau‹ der zwanziger Jahre vor, die in Cafés mit sehnsüchtigen Augen auf ihr Glück hofft. Mutter und Tochter sind nach dem neuen Schönheitsideal zurechtgemacht. Mammen läßt es ironisch offen, ob die Frau Mama die Rolle einer Anstandsdame oder die einer Zuhälterin spielt.

»ganz für sich allein«, ohne Vater, endet der Roman. So bleiben als die zwei Kristallisationspunkte dieses Erstlingsromans »Hetären-tum« (freie Liebe) und »Mutterschaft«, als deren Repräsentantin Reventlow in der Münchner Bohème um die Jahrhundertwende auch genommen wurde. Natürlich hat sie diese Bohème, der sie ihre mühselig erkämpfte Freiheit verdankte, gehörig idealisiert. Nichts steht geschrieben über den bitteren Existenzkampf der Malerinnen, der Modelle, über das Fortdauern der Herrschaftsverhältnisse auch in der sogenannten »freien Gesellschaft« und über das Alleingelassenwerden der ledigen Mütter, die – ebenso wie in der bürgerlichen Gesellschaft – den Preis für ein bißchen Glück, die Illusion von Freiheit und Individualität, ganz allein tragen müssen. In Gegnerschaft befindet sie sich auch mit der bürgerlichen Frauenbewegung, deren weiterreichende Forderungen nach sozialer Gleichberechtigung sie verurteilt. Stärker als ihr bewußt ist, hält sie sich für männliche Projektionen offen, freilich ohne die damit verbundenen Festschreibungen zu akzeptieren. In der Idee der Vereinigung von erotischer Liebeserfüllung und jener »einzigartigen Liebe«, die die Liebe zu ihrem Kind darstellt, findet Reventlow zu dem, was Bataille die »Kontinuität des Seins« genannt hat und was ein häufiges Thema in der Literatur der Jahrhundertwende wird. Im Erleben der symbiotischen Mutter-Kind-Beziehung kann sie die Kränkungen der eigenen Kindheit korrigieren und damit die Grenzen zulässiger weiblicher Selbsterfahrung überschreiten. Zu ihrer Aufhebung ist allerdings noch ein weiter Weg.

Hatte Reventlows Protagonistin doch immerhin die Chance einer gewissen Bildung und – in Ermangelung des Malstudiums – einer Ausbildung auf dem Lehrerinnen-Seminar, so hatte Adelheid Popp in erster Linie um ein Minimum an Schulbildung zu kämpfen. Als fünfzehntes Kind einer Weberfamilie muß sie – nach nur drei Jahren Schulbesuch – als Zehnjährige täglich zwölf Stunden in der Fabrik arbeiten. Aber obwohl nur fünf Kinder der Familie am Leben bleiben, ist ihr Dasein ein täglicher Existenzkampf, zusätzlich erschwert durch Krankheit und Trunksucht des Vaters. Von diesem Vater erinnert sich die Autorin nicht, »ihn je angeredet zu haben, oder von ihm angesprochen worden zu sein«. Und obwohl sie mit Liebe an der Mutter hängt, erinnert sie sich auch von *ihr* »an kein zärtliches Wort, an keine Liebeskösung...« – nur Angst vor häuslichen Szenen und den gewalttätigen Wutausbrüchen des Vaters gegen Frau und Kinder.

Popps Erinnerungen, die sie als bereits Vierzigjährige schreibt, sind getragen von dem Wunsch, nüchtern und unsentimental zu berichten, gleichzeitig aber an Verständnis und Mitgefühl der Zeitgenossen zu appellieren. Um keinen Preis will sie ihre Mutter anklagen, eher deren Verhalten ausschließlich von den erniedrigenden sozialen Umständen herleiten. Die Mutter ist Analphabetin und hat seit ihrem sechsten Lebensjahr ihren Lebensunterhalt selbst verdient. Da sie Schule und Bildung für überflüssig hält, müssen auch ihre Kinder so früh wie möglich Geld verdienen, um die bitterste Not abzuwenden.

Lesenkönnen und Wissen insgesamt wird so für die ganz kleine Adelheid schon zum Topos sehnsüchtiger Grenzüberschreitung und Selbsterfahrung. Nur über die Identifikation mit den Heldinnen ihrer Kitsch- und Kolportage-Romane kann sie dem alltäglichen Elend vorübergehend entinnen – die klassische Funktion von ›Flucht-Literatur‹. Aber es hätten ebensogut Schiller oder Dickens sein können. Blindlings verschlingt sie alles, was ihr in die Hände gerät, und obwohl sie sehr vieles noch gar nicht versteht, geht sie dabei unmerklich durch eine andere ›Schule‹, nämlich durch die ›éducation sentimentale‹, die Erziehung ihres Gefühls. Um so verhängnisvoller freilich, daß diese Kindheit, die nie eine war (wie A. Popp immer wieder voll Bitterkeit erwähnt), ihren Abschluß in einer Angst und Abscheu erregenden erotischen Annäherung findet, vor der die daneben schlafende Mutter sie zwar bewahrt, die aber doch in dem Mädchen soviel Beschämung und Verunsicherung auslöst, daß es schwer krank wird (vgl. U. Bräker). Tatsächlich läßt sich an dieser Szene und ihrer ›Verarbeitung‹ beispielhaft begreifbar machen, welche lebenserhaltende Funktion Selbstachtung und sogar Moral haben können, wenn der Alltag nur aus Erniedrigungen besteht. Ähnlich wie Reventlows Protagonistin mehrfach an Selbstmord denkt, wird auch für A. Popp nach dieser Begebenheit das Leben zu einer permanenten Qual: »Sterben zu können, war mein sehnlichster Wunsch. Ich mußte aber Arbeit suchen« (41).

Über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser eigentlich prototypischen pubertären Krisen darf man sich nicht täuschen: Ellen Olestjernes scheinbar individueller Konflikt mit ihrer Mutter ist letztendlich ebenso ein Resultat der (herrschenden) Zeit-(Ideologie) wie Popps verzweifelter Kampf ums nackte Überleben, in dem der Konflikt ebenso zur Krankheit wird wie

die Krankheit zum Konflikt (vgl. Mitscherlich, *Krankheit als Konflikt*). Korrelativ zu ihrer Krankheit bzw. Arbeitsunfähigkeit verändert sich das Verhältnis zur Mutter. Beide Mütter halten im Grunde das Bewußtsein einer individuellen Psyche für Luxus und Verschwendung bei einer Frau, wenn nicht gar für unanständig. Ungeachtet dessen, ob sie von den zu diesem Thema einschlägigen Schriften Kenntnis hatten oder nicht (sie hatten natürlich nicht), erweisen sie sich damit als ›aktive‹ Opfer (im Sinne von Christina Thürmer-Rohrs ›Mit-Täterschaft‹) der damals virulenten Ideologie über Frauen, vertreten von Autoren wie Otto Weininger und Paul Julius Möbius. Die Bücher von beiden (*Geschlecht und Charakter*, 1903, und *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, 1900) erlebten hohe Auflagenziffern. Beide vertreten ›wissenschaftlich‹ die absolute Minderwertigkeit der Frau, beide verurteilen aufs schärfste den Wunsch von Frauen, vom Mann unabhängig zu werden und ihr eigenes Brot zu verdienen. Die Mutterrolle – so sagen sie – stelle die einzige Existenzberechtigung der Frau dar, entsprechend sei ihre Gehirnmasse entscheidend geringer. Wörtlich heißt es bei Möbius: »Versagt das Weib den Dienst der Gattung«, will es sich als »Individuum ausleben«, so wird es mit Siechtum geschlagen. Solche Theorien werden auch ganz unbekümmert auf die Weltgeschichte angewendet (›Weiberherrschaft‹ in den französischen Salons verursachte die Französische Revolution usw.). Weininger übertrumpft seinen Kollegen (im Geiste) womöglich noch, wenn er sogar die Mutterqualitäten der Frau abwertet und letztlich *jede* ›weibliche Eigenschaft‹ (gibts die?) moralisch verdächtigt. Auf über 600 Seiten und unter Berufung auf Leute wie Schopenhauer und Nietzsche führt Weininger seinen haßerfüllten Kampf gegen die Frau schlechthin, eine massive Anleitung zur Selbstverachtung, die wahrhaftig ›krank‹ und irre an sich selber machen kann, besonders bevor man bzw. ›frau‹ sich ihrer überhaupt selbst vergewissern konnte. Das Groteske der Situation veranschaulicht vielleicht am deutlichsten das Leben von Pops Mutter: Dieselbe Frau, die vom sechsten Lebensjahr an unmenschlich schuftete mußte, die nicht in die Schule gehen durfte, die im Alter von siebenundvierzig Jahren ihr fünfzehntes Kind zur Welt bringen mußte und in ihrem Leben praktisch keinen einzigen freien Tag hatte, wird von den Behörden ins Gefängnis gesteckt, weil sie das Kind der Schule fernhält d.h. weil sie zu wenig verdient, um ihrer Tochter Adelheid die

für den Schulbesuch nötigen Dinge (Schuhe!) zu kaufen. Da es keinerlei Kranken- und Sozialversicherung gibt, entwickelt sie ganz unwillkürlich einen harten Sozial-Darwinismus, der sich gegen die eigene Klasse und sogar Familie richtet (Verachtung der Tochter wegen Arbeitsunfähigkeit). Nachdem die Tochter sich unter unsäglichen Mühen und Entbehrungen zu einer politischen Vorkämpferin für die sozialdemokratische Frauenbewegung emporgearbeitet hat und Mitbegründerin der ›Arbeiterinnen-Zeitung‹ (1892) in Wien wird, mithin also für Frauen mit dem Schicksal ihrer eigenen Mutter kämpft (Verringerung der Arbeitszeit, 1. Mai-Feiertag usw.), wird sie doch ununterbrochen von ihrer Mutter für ihre intellektuellen Bestrebungen kritisiert. Als sie – längst erwachsen und mit Unterstützung ihres Mannes – ihre katastrophalen Orthographie- und Grammatik-Kenntnisse durch Nachhilfeunterricht aufbessert, macht sich die Mutter lustig über sie. Und nie verzeiht sie ihr, daß sie – statt mehr Kinder zu kriegen und zu Hause zu bleiben – ihre politische Arbeit und Rednerinnen-Tätigkeit immer weiter ausdehnt. Selbst die Moral wird aus Not ›verborgen‹: Dieselbe Mutter, die ihr Kind vor den nächtlichen Übergriffen des Schlafburschen geschützt hat und die dem Mädchen einschärft, nie einen anderen als den zukünftigen Mann zu küssen, tadelt es zunehmend für die wohlbegründete Angst vor sexueller Ausbeutung in der Fabrik und bagatelisiert die Attacken der Vorgesetzten ihrer Tochter, solange sie nur höheren Lohn versprechen. Selbst in der äußersten Verzweiflung hält ein bewunderungswürdiger Instinkt das offenbar attraktive Mädchen davon ab, den Einladungen wohlhabender, von seinen Tränen gerührter Herren zu folgen, die ihm Geld versprechen. Lieber läßt sie sich von der Mutter ›faul‹ schelten und die gefährlichen Bücher, die sie angeblich so empfindlich machen, zum Fenster hinauswerfen. Nie auch verzeiht ihr diese Mutter, daß sie nicht einen gesunden, jungen, hübschen Mann geheiratet hat, statt dessen einen viel älteren, kranken, den sie aber liebt und der mit großer Aufgeschlossenheit ihre politische und publizistische Arbeit unterstützt.

Inzwischen hat sie sich auch längst ›hinaufgelesen‹ zu den Klassikern, begeistert sich für Schiller, Lenau, Wieland, Chamisso, Daudet oder Goethe, der ihr aber ›unanständig‹ (Epigramme) vorkommt. Bemerkenswert auch hier – wie bei Reventlow – die emanzipatorische Funktion von Literatur als Kantsches Heraus-

treten aus der (selbstverschuldeten?) Unmündigkeit. Und ebenso wie Ellen Olestjerne durchläuft auch A. Popp eine Phase schwärmerischer Religiosität, bevor sie die Manipulationen der Kirche zu durchschauen beginnt und sich von ihr abwendet. Vielleicht wird an solchen konkreten Beispielen deutlich, eine wieviel mühevollere Anstrengung es für Frauen um die Jahrhundertwende war, so etwas wie eine eigene Persönlichkeit zu entwickeln. Schwer zu sagen, was härter zu überwinden war: das eigene Unwertgefühl, die Engstirnigkeit der Eltern, die Armut, die öffentliche Empörung über unabhängige Frauen, die sexuelle Ausbeutung und entsprechende Doppelmoral der Gesellschaft oder der Mangel an Bildung. Alles scheint dazu angetan, auch das bescheidenste Selbstbewußtsein unter (männlicher) Kontrolle zu halten. Selbst als erfolgreiche Politikerin und Rednerin empfindet A. Popp den Bereich des Schreibens als so exklusiv ›männlich‹, daß sie sich zahllose Male dafür entschuldigt, in ihrem Buch die Öffentlichkeit mit ihrem Privatleben zu behelligen. Allein die Verallgemeinerbarkeit ihres Schicksals habe sie dazu getrieben. Mit Recht kritisiert August Bebel in seinem Geleitwort solch allzu große Bescheidenheit. Auch hier also die Parallelität zu F.v. Reventlow: erst die massive Ermutigung durch einen Mann befähigt die Frau zur Entwicklung der ihr innewohnenden Kräfte. Neben dem Bruder und seinem Parteifreund, der A. Popp – als einzige Frau – mit zu einer Parteiversammlung nimmt, sind es hier August Bebel und Friedrich Engels persönlich. In einer unfreiwillig komischen Szene erleben wir die beiden in der kleinen Vorstadtwohnung von A. Popp. Dort versuchen sie redlich, die Mutter von der Vortrefflichkeit ihrer Tochter zu überzeugen. Aber sie reden gegen eine Mauer. Nach ihrem Fortgang ist der einzige Kommentar der Mutter: »So Alte bringst du daher«. In ihren Augen ist jeder Mann in der Nähe ihrer Tochter allein als Heiratskandidat zu betrachten.

Ebenso komisch – wenn es nicht auch tragisch wäre – tritt sie, als die Tochter tatsächlich später einen Mann geheiratet hat, der ihr Vater sein könnte, in eine absurde, dennoch freilich psychologische Konkurrenz mit ihrer Tochter, und zwar im *Kochen* und *Haushaltführen*. Obwohl sie sich in bittersten Anklagen über die mangelnde Hausfraulichkeit der Tochter beschwert, kann sie nicht ertragen, daß der Schwiegersohn die verdoppelten Anstrengungen seiner Frau anerkennt. Sie versteht sie als Miß-

achtung der eigenen Bemühungen und versucht, die Leistung der Tochter herabzusetzen. So wird sie zum exemplarischen Fall für das Zerriebenwerden der Arbeiterfrau zwischen den Bedingungen ihrer eigenen Klasse und den Widersprüchlichkeiten ihrer bourgeoisen Sehnsüchte.

Es ist bewegend zu sehen, mit welcher heftigem Gerechtigkeits-sinn Popp die harten, jahrelangen Vorwürfe und Anklagen ihrer Mutter berichtet und zu erklären sucht, ohne ihre grimmige Enttäuschung über dieses späte Zusammenleben zu verhehlen. Auf einprägsame Weise illustriert ihr Verhalten die marxistische These von der Identität des Öffentlichen und Privaten. Ohne ihre Unleidlichkeiten zu beschönigen, bleibt sie der Mutter bis zum Ende liebevoll verbunden.

Anders als Reventlow hat A. Popp ihr Leben keinesfalls ›literarisieren‹ wollen. Dennoch ist ihr Text, der in die Reihe der ersten Lebenszeugnisse schreibender Sozialdemokraten gehört (heute ist die ›Arbeiter-Literatur‹ längst ein respektabler literaturwissenschaftlicher Begriff), ungemein packend und mit einem natürlichen erzählerischen Talent geschrieben. Mit der wachsenden Analysierfähigkeit ihrer gesellschaftlichen und politischen Situation als Frau um 1900 wachsen auch ihre Lust und ihr Selbstvertrauen auf die eigene sprachliche Ausdruckskraft. War erst das Lesen lebensrettend, so wird es später das Reden und Schreiben, immer im Dienste an der Sache, die ihre eigene und damit die aller Frauen ist.

Viel ›privater‹ scheint auf den ersten Blick die kaum erträgliche Leidensgeschichte Lena Christs, die sie in den *Erinnerungen einer Überflüssigen* (1912) beschreibt. Atmosphärisch ungemein dicht und mit einem untrüglichen Sinn für prägnante Szenen und Situationen entwickelt die Autorin eine dialogische Erzählweise, die sich über konkrete Gespräche bis in Konstellationen, Örtlichkeiten und Ideologeme fortsetzt. Dabei werden immer wieder klischierte Erwartungshaltungen getäuscht und überraschende Kehrtwendungen vollzogen. Da ist zunächst wieder eine ›Kindheit auf dem Lande‹ – aber diesmal, im Gegensatz zu Reventlow, ungemein geglückt und behütet von einem Großvater, dessen Verständnis und Großzügigkeit bis heute fast noch mehr erstaunen als seine außerordentliche ›Mütterlichkeit‹. Entgegen der Freudschen Theorie über Triebabfuhr und das notwendige Equilibrium von Arbeit und Liebe scheint es gerade die ›Jo-

sophsehe« zwischen den Großeltern zu sein (die Großmutter ist die zweite Frau und eigentlich die Schwester der richtigen Großmutter), die einen zarten und achtungsvollen Umgangston zwischen den Ehegatten gewährleistet und keine häßlichen häuslichen Szenen aufkommen läßt. Über die einzige – eher harmlose – Auseinandersetzung zwischen den Eheleuten weint die Großmutter drei Tage lang. Auch hier wird hart gearbeitet in Feld, Stall und Haus und für zwölf »Kostkinder«, die in Pflege genommen werden. Aber alles atmet Geborgenheit, Ordnung und Güte. Diese Kindheit ist keine verlorene Kindheit wie die von A. Popp und keine gestörte Idylle wie die Kindheit F.v. Reventlows. Mir scheint bemerkenswert, wie hier Katholizismus, Landleben und eine gleichsam kluge Herzenseinfalt zusammenwirken, um die von der Kirche erfundene, beinahe sadistische Institution der »keuschen Ehe« zum Guten zu wenden. Aber das ist nur die Trivialversion. Vielleicht ist es umgekehrt: Nur wo die Frau zum Sexualobjekt wird und der ehelichen Gewalt nicht mehr entinnen kann, wird sich – im Zweifelsfall – auch die ganze in Verächtlichkeit gewendete Angst des Mannes und sein zwanghaftes Herrschaftsgebaren über die Frau ergießen, oder umgekehrt: weibliche Herrschsucht über den Mann. Offenbar sind die traditionellen »Besitzverhältnisse«, in denen »man« über den Körper (und damit über die Seele) des Partners verfügt, das eigentlich Unmoralische. Lena Christ wird beide Variationen in aller Schrecklichkeit am eigenen Leibe erfahren, ergänzt durch die Perversionen eines Klosterlebens, dessen Scheinheiligkeit nur mühsam den akkumulierten Haß gegen jede natürliche Regung überdeckt.

Zum wirklichen und nachhaltigen Verhängnis wird in Lena Christs Leben ihre leibliche Mutter. Hatte schon Reventlows Protagonistin sich ungeliebt und zurückgewiesen gefühlt, so spricht aus dem Verhalten *dieser* Mutter gegenüber ihrer Tochter der blanke Haß. Die Prügelszenen, die die Autorin mit so trostloser Genauigkeit beschreibt, daß man gelegentlich kaum weiterlesen kann, steigern sich zu einem solchen Paroxysmus von Bestialität, daß es auf der Hand liegt: Hier geht es so wenig um ein mißglücktes individuelles Mutter-Tochter-Verhältnis wie in den beiden anderen Texten. Lena Christ ist ein uneheliches Kind. Kirche und Gesellschaft laufen sich um die Jahrhundertwende (und noch bis in die Nachkriegszeit in Deutschland) quasi den Rang

darin ab, sogenannte ›ledige Mütter‹ oder ›gefallene Mädchen‹ mit Schuldgefühlen für ihr ganzes Leben zu belasten und sie der Verachtung der Gesellschaft preiszugeben. Wo immer Verführung oder einfach Sinnlichkeit in Form einer ungewollten Schwangerschaft sichtbare Folgen hat, trifft alle Anklage die *Frau*. Im Kloster, in das Lena freiwillig eintritt, um der Mutter zu entrinnen (auch hier die spirituelle Phase!), wird sie später beten müssen, bevor sie sich zum notorisch gräßlichen Essen niederläßt: »Barmherzigster Herr Jesu Christ, gestatte, daß ich jetzt diese Mahlzeit einnehme, aus Gehorsam, um meine Gesundheit zu stärken und mir neue Kraft zu sammeln. Bewahre mich vor aller Sinnlichkeit und gib mir die Gnade, daß ich nicht ohne Überwindung von dieser Mahlzeit aufstehe.« (113) In diesem Kontext wird die Beschreibung des obligatorischen klösterlichen Waschrituals zur absoluten Groteske: Da es bei Strafe der Exkommunizierung verboten ist, den eigenen Körper je unbedeckt zu sehen oder zu berühren, auch nicht beim Baden, so wird in Kleidern in den Zuber gestiegen, über dem nassen Unterrock wäscht man sich seine edleren Teile, wie man sich abtrocknet, ist mir trotz genauen Studiums dieser Verschleierungstechnik nicht klar geworden. Wahrscheinlich überhaupt nicht. Das Reiben des Handtuchs auf dem nackten Körper hätte ja Spaß machen können, und wer sich je selber nackt erblickte, mußte erblinden. Es läßt sich unschwer vorstellen: Wer bis dahin – als Frau – im Namen des gütigen Heilands den Körperhaß bis zur Selbstausslöschung noch nicht gelernt hatte, der tat es hier. Wie in den *Teufeln von Loudon* geißeln sich die Mädchen heimlich, um der Äbtissin zu gefallen und die Weihen höherer Heiligkeit zu erreichen. Tatsächlich wird dies die einzige Situation in L. Christs Leben sein, in der sie von der Mutter ganz kurz Verständnis und Unterstützung erfährt und wieder nach Hause eingeladen wird.

Aber soweit sind wir eigentlich noch gar nicht. Lenas Vater hat ihre Mutter ›sitzenlassen‹, ist spurlos verschwunden. Das war damals an der Tagesordnung, die Männer wurden nicht einmal getadelt. Arme Mädchen besaßen nichts als ihre Tugend, und die mußte teuer verkauft werden. Wer schließlich den Schaden hatte – die Frau – brauchte für den Spott nicht zu sorgen. Vergewöhnlicht man sich nur in Ansätzen, wie gnadenlos die Gesellschaft (bzw. Kirche) den weiblichen ›Fehltritt‹ verfolgte, so mag etwas deutlicher werden, woher der Haß von Lenas Mutter

rührte und wen er eigentlich treffen sollte: nicht nur versucht sie – halb bewußt, halb unbewußt – das sichtbare Produkt ihrer ›Schande‹ wieder vom Erdboden verschwinden zu lassen, erst durch Verleugnen, dann durch Folter und Gewalttätigkeit, so daß es fast einem Mord in Etappen gleicht; es findet auch so etwas wie eine permanente Selbstbestrafung statt. Alle Wut, die sie aus sich herausprügelt, richtet sich eigentlich gegen die Brutalität einer Gesetzgebung und öffentlichen Meinung, die in der Frau den ›Sündenbock‹ für fast alles sieht, von Adams Sündenfall bis – wie wir gesehen haben – zur französischen Revolution oder der ›freien Liebe‹ oder der sozialistischen Bewegung. Ähnlich wie die beiden anderen Mütter, die wir kennengelernt haben, hat sie die Dressate einer (natürlich damals immer männlichen) Gesetzgebung so verinnerlicht, daß sie sie gleichsam ›übererfüllt‹ und sich dabei nicht nur gegen das eigene Geschlecht, sondern auch gegen das eigene Fleisch und Blut richtet. In anderen Worten: sie tut das, was Freud wenig später die ›Identifikation mit dem Aggressor‹ nennen wird. Kein Zweifel, daß sie einen (auch unehelichen) Sohn besser behandelt hätte. In der Tochter aber mag sie auch allein die Möglichkeit totprügeln wollen, sie könnte denselben Fehler begehen wie sie. Zugleich muß sie zunehmende Rivalität empfinden gegenüber einer Tochter, deren Leistung überall anerkannt wird und die überdies bei den Männern hochgeschätzt ist. Bezeichnend die Verlobungsszene, bei der die Mutter einerseits viel aktiver als die Tochter ist und dem Bräutigam auf peinliche Weise schön tut und schmeichelt und das Gespräch so kokett an sich reißt, daß die Tochter zum Schweigen verurteilt ist und sich vereinsamt und überflüssig vorkommt. Noch schlimmer und aufschlußreicher der Tag vor der Hochzeit: die Mutter findet einen Vorwand, die Tochter vor den Augen des Bräutigams mit dem Feuerhaken zu prügeln. Über die Erniedrigung und Brutalität hinaus scheint mir dies eine eindeutige Demonstration: Diese Mutter will eigentlich sagen: *Ich* bin die rechte Braut (wie im Märchen): *ich* habe die Macht hier, *ich* bin die Schönste im ganzen Land, diese da aber ist eine minderwertige Kreatur, und ich zeige dir gleich, wie man sie behandeln muß.

Der Bräutigam muß die Botschaft wohl verstanden haben. Was Lena Christ mit ihm erlebt, ist die Fortsetzung des Vorherigen, nur bereichert durch die hemmungslose sexuelle Ausbeutung durch fortwährende Vergewaltigung in der Ehe, ungeachtet

bevorstehender oder gerade überstandener Kindbetten oder anderer gesundheitlicher Hindernisse. Meistens ist er betrunken.

Ähnlich wie A. Popp und letztlich auch Reventlow reagiert L. Christ in den heftigsten Krisen mit schwerer Krankheit. Dieses Phänomen ist weit davon entfernt, ein wohlfeiler Fluchtmechanismus zu sein, im Gegenteil. Im Sinne psychologischer und psychosomatischer Deutung weist es vielmehr darauf hin, daß der Körper häufig früher als der Kopf weiß, wann seine Grenzen der Belastbarkeit erreicht sind, weil er sich nur bedingt irgendwelchen Willensakten fügt. So verstanden, ist die Krankheit – besonders in den Umständen dieser drei Frauen – Symptom eines verzweifelten Überlebenswillens, der in der äußersten Not die Konflikte auf eine andere, sichtbarere Ebene verlagert, sichtbar auch für Außenstehende, die in allen drei Fällen geflissentlich ferngehalten werden, sei es aus Gründen der Armut, der Scham oder der nackten Angst. Selbst wo sich die Zeugenschaft anderer nicht vermeiden läßt, wo Lehrer, Ärzte und Nachbarn das halbtote Mädchen vor der buchstäblich wutschäumenden Mutter retten, handelt es sich letztlich nur um aufgeschobene Rache, die später wieder nachgeholt werden muß. Dabei tritt ein anderer psychischer Mechanismus zutage, der nur schwer zu begreifen ist: Diese zurückgewiesenen, mißhandelten oder/und ausgebeuteten Kinder hängen in der Regel gerade an *dem* Elternteil mit demütiger und sehnsüchtiger Liebe bzw. sehnen sich ein Leben lang nach der verweigerten Liebe gerade der Person, die ihnen all die Scheußlichkeiten zufügt. Zusammen mit der Gewalttätigkeit der Zurückweisung wächst die gewaltige Hoffnung, je schlimmer es wird, desto eher müsse das Schicksal eine Änderung zum Besseren herbeiführen. Da aber die Psycho-Logik der Logik meist entgegengesetzt ist, verhält es sich gerade umgekehrt: als Lena Christ sich mit dem Tranchiermesser das Leben zu nehmen sucht, ist der Kommentar der Mutter: »Hat di jatz der Teufi no net geholt! Bist no net hin?« Noch unbegreiflicher: Als sie endlich außerhalb des Hauses arbeitet und dort vollkommen glücklich ist, kehrt sie auf Einladung der Mutter, die auf die billige Arbeitskraft gierig ist, wieder nach Hause zurück, und nach kurzem ist alles beim alten, wenn nicht schlimmer. So gesehen, läßt sich der später tatsächlich vollzogene Freitod – auch wenn scheinbar anders motiviert – als verzögerter Gehorsam gegenüber den tiefsten Wünschen der Mutter verstehen. Es ist das letz-

te, endgültige Verstummen in einem Prozeß, der darauf angelegt war, sie zum Schweigen zu bringen und auszulöschen. Stärker noch als bei den anderen Autorinnen verläuft hier die Annullierung bereits der kindlichen Existenz über *Sprache*. Die städtisch gewordene Mutter, die schon das siebenjährige Mädchen einzig zur Ausbeutung als billige Arbeitskraft in ihr Geschäft nach München holt, meint, sich des bäurischen Dialekts des Kindes so sehr schämen zu müssen, daß sie ihr das Reden entweder verbietet oder sich nur lustig über sie macht. Erst als das Kind auf Anleiten der Mutter ahnungslos auch den verehrten Großvater verspottet und dieser fassungslos in Tränen ausbricht, dämmert ihm ein Verstehen.

Vielleicht läßt sich – auf verschiedenen Ebenen – die ›Überwindung der Sprachlosigkeit‹ als dringendstes Anliegen der drei Autorinnen festmachen. Einer Sprachlosigkeit, die sie zwar noch mit männlicher Hilfestellung bekämpfen müssen (auch Lena Christ beginnt auf Ermutigung durch ihren zweiten Mann, einen Schriftsteller, ihre ›Erinnerungen‹ zu schreiben), weil es noch keine Frauen als Rollen-Modelle gibt, die sie aber umso zwingender zu Sprachrohren für diejenigen Zeitgenossinnen werden läßt, die, wie sie, nach einer eigenen Identität suchen. Und das ist um 1900 mehr oder minder die ganze (weibliche) Nation. Daß es sich bei den drei vorgestellten Werken keineswegs ›nur‹ um sogenannte ›Bekennnisliteratur‹ ohne literarischen Wert handelt, (wie man in den siebziger Jahren die Anfänge der neuen Frauenliteratur gern abtat), dafür zeugt die Tatsache, daß alle drei weitergeschrieben haben und zu bekannten und beliebten Autorinnen avancierten: Reventlow publizierte viel im *Simplicissimus* (Satirisches), Popp schrieb für Arbeiterinnen (z.B. über Dienstmädchen usw.) und Christ wurde in ihrer schriftstellerischen Popularität neben Ludwig Thoma gestellt.

Unsere drei Autorinnen haben schier Übermenschliches geleistet, um zunächst einmal die Wahrheit zu besichtigen, um eine ›Re-vision‹ ihres Lebens vorzunehmen. Keine von ihnen verliert sich in Anklagen oder Beschuldigungen, keine analysiert, warum die Mutter so und nicht anders werden mußte (außer vielleicht in Ansätzen A. Popp). Aber eine jede von ihnen reagiert auf das drohende Ersticken der eigenen Personalität mit einem kreativen Akt, mit einer Selbstgeburt aus dem Dunkel der Sprachlosigkeit und mit der Vergewisserung, daß andere ihre Stimme hören

müssen. Andere haben ihre Arbeit fortgesetzt. Mir lag hier daran, die Anfänge eines frauenspezifischen Bewußtseins zu vergegenwärtigen, in denen Schreiben und Überleben noch ganz konkret und handgreiflich identisch waren.

Literaturverzeichnis

- Lena Christ, *Erinnerungen einer Überflüssigen*, München 1946.
Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington und Indianapolis 1989.
Alexander Mitscherlich, *Krankheit als Konflikt*, Frankfurt 1966/1967.
Paul Julius Möbius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Halle 1907.
Adelheid Popp, *Jugend einer Arbeiterin*, Berlin, Bonn 1977.
Franziska von Reventlow, *Ellen Olestjerne*, Frankfurt 1985.
Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Wien 1905.
Eva Kaufmann, *Herr im Haus*, Berlin 1991.

Verlassene Töchter und die Asche des Muttermythos

Langgässers *Proserpina* und
Edvardsons *Gebranntes Kind sucht das Feuer*

Helga Kraft

Die tragische Beziehung der Schriftstellerin Elisabeth Langgässer zu ihrer Tochter Cordelia Edvardson wird durch einen Mutter-Tochter-Konflikt von historischen Dimensionen bewegt. Beide schrieben autobiographische Werke, die sich verschiedentlich gegen die Verklärung des Mutterbildes der Hitlerzeit stellen. Auf erschreckende Weise reflektieren ihre Bücher die kulturellen Strömungen und die Auswirkungen der sozialen und politischen Verhältnisse ihrer Zeit auf die Schicksale von Einzelnen.

Zunächst zum Umkreis der Mutter: Frauen in der Weimarer Republik suchten freie Selbstentwicklung. Berlin, wohin Langgässer später zog, war das Zentrum der weiblichen Avantgarde. Um 1929, als *Proserpina* fertiggestellt wurde, gab es in Deutschland schon 2.500 Ärztinnen, 300 Rechtsanwältinnen und sogar ein paar Dutzend Professorinnen und Richterinnen. Die Kleidung der jungen Frauen und ihre Teilnahme am Nachtleben der ›roaring Twenties‹ waren Zeichen des Protestes gegen das alte Hausmütterchenbild und ihres Wunsches, Ansprüche im Beruflichen und Sexuellen zu verwirklichen, die sonst nur Männern vorbehalten waren. Jedoch erinnert Claudia Koonz in *Mütter im Vaterland. Frauen im Dritten Reich* daran, daß die Mehrzahl der Frauen die neuen Bilder mit Skeptik betrachteten und bei den alten Modellen blieben.

Langgässer hingegen gehörte, wie viele Künstlerinnen der Zeit, zur Avantgarde. Sie stand schon früh als Lehrerin im Beruf und lebte nicht das Leben einer ›gehorsamen‹ Tochter. Sie gebar das Kind eines anderweitig verheirateten Mannes, eines von ihr bewunderten Professors, und verlor dadurch ihre Stellung. Als nunmehr freischaffende Autorin gehörte sie zur Peripherie des Kreises schreibender Frauen, die noch nachdrücklicher als sie

seit der Jahrhundertwende emanzipatorisches Gedankengut verbreiteten und in naturalistischem oder impressionistischem Stil ihrer Unterdrückung im Privatleben und in der Gesellschaft Ausdruck gaben. Die ›moderne‹ Frau nahm für sich Selbstverwirklichung und gleiche Berufschancen in Anspruch. Die ›Frauenfrage‹ wurde bei den Suffragetten der ersten Frauenbewegung unter die Lupe genommen. Die Doppelmoral, die den Männern freien sexuellen Verkehr gestattete, den Frauen jedoch erotische Lust bzw. Lusterfüllung absprach, wurde in vielen Romanen von Schriftstellerinnen angeprangert, deren Weltanschauung den intellektuellen Diskurs der Zeit mitprägte. Sie verlagerten entweder die als notwendig empfundene Mütterlichkeit ins Geistige – in diesem Fall blieben die Frauen kinderlos, um die Ausbildung ihres Ichs nicht einzuschränken – oder sie traten dafür ein, ohne gesellschaftliches Stigma illegitime Kinder zur Welt bringen zu können, die sie dann in Erfüllung ihrer Mutterwünsche ohne Abhängigkeit vom Mann aufzuziehen gedachten. Doch glaubte die moderne Frau noch an gewisse ›naturegegebene‹ Eigenschaften, die sie zu bestimmten Berufen prädestinierte. So gründete zum Beispiel Luise Lampert 1916 die erste Mütterschule. Mütterlichkeit als ›Profession‹ (Frauen als Krankenschwestern, Lehrerinnen) war ein erster, wenn auch schlechtbezahlter, emanzipatorischer Erfolg.

Doch der Teufelskreis, in dem sich Mütter und Töchter im Wiederholungszwang der vorgeschriebenen Rolle befanden, konnte nicht so leicht unterbrochen werden. Es gab im Prozeß der Selbstbefreiung immer wieder Rückschläge, die aus den wirtschaftlichen und politischen Gegebenheiten der Zeit zu erklären sind. Nach dem Ersten Weltkrieg und auf Grund der Weltwirtschaftskrise hatte die Propaganda der Faschisten, die für ihre eigenen Zwecke ein neues Mutterbild schufen, eine ungeheure Wirkung. Wie Beate Wagner-Hasel zur Matriarchatsdebatte in den zwanziger und dreißiger Jahren feststellte, wurde Moral gegen Vernunft gestellt, wobei man auf die Matriarchatsmythen von Jakob Bachofen zurückgriff. Diesen Altertumsforscher sah man als ersten, der »dem Muttertum prachtvolle Hymnen sang« und dessen Ideen auch zur Legitimierung nationalsozialistischer Propaganda selektiv mißbraucht wurden.

Obgleich in den Frauenromanen der emanzipierten Schriftstellerinnen das Muttertum nicht abgelehnt wurde, stellten sie

doch eine Gefahr für das faschistische Modell dar. Als Beispiel sei eine Dissertation aus dem Jahre 1938 von Irmgard Schüttrumpf zitiert, die sich mit dem Mutterbild des Frauenromans aus der Frauenbewegung um die Jahrhundertwende (von den achtziger Jahren bis zum ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts) befaßt. Der Vorstellung einer unabhängigen Mutter, die ihre Töchter für eine neue, freiere Gesellschaftsform erzieht, wird ein vages »zeitloses, ewiges Frauentum« (Sch 8) entgegengehalten. Dieses »echte Wesen« der Frau, das alle traditionellen Charakteristika der natürlichen Dienstbereitschaft und Passivität beinhaltet, hätten die rebellierenden Autorinnen der ersten Frauenbewegung nicht berücksichtigt. Ihnen wird deshalb »dichteri-sches Versagen« (Sch 8) unterstellt, ein Urteil, das exemplarisch dafür ist, wie leicht politische Ideologie und Qualität der künstlerischen Produktion in Übereinstimmung gebracht werden können und wie weitgehend die Macht im Patriarchat auf Geschlechtsunterschieden basiert. So wird beispielsweise in der Studie die Tatsache problematisiert, daß in den getadelten Romanen Frauen »ihr eigenes Sein zum Problem« (Sch 10) erheben. Schriftstellerinnen wie Clara Viebig, Gabriele Reuter, Ilse Frapan, Helene Böhlau werden angeprangert, denn ihrer emanzipatorischen Bewegung »widersetzten sich die geheimnisvollen Ströme des weiblichen Blutes, die zu Hingabe und Selbstaufgabe drängen«. (Sch 20) Das Recht auf Arbeit, wie es die »moderne« Frau verlangt, könne nicht mit Mutterschaft vereinbart werden. Was die Ideologie beabsichtigt, die paradoxerweise von Schüttrumpf, einer intellektuell arbeitenden Frau, vertreten wird, ist durchsichtig. Es gibt zwei Maßstäbe: einen für den Mann und einen für die Frau. Nur bei der Frau kann man von der »unseligen Macht des gefühlszerstörenden Intellektes« (Sch 37) sprechen, und nur sie, die sich nicht mehr zur Sklavin des Mannes machen will, »merkt nicht, daß sie in Wirklichkeit Sklavin ihres Persönlichkeitswahnnes ist.« (Sch 37) Einigen der Autorinnen wird auch Begünstigung zur »Entartung weiblichen Lebens und weiblicher Seele« durch ihre Schriften vorgeworfen, und es verwundert nicht, daß Schüttrumpf solche Art von Literatur besonders bei Jüdinnen findet.

Die Strömungen der Frauenbewegung und die Gegenströmungen des Faschismus prallen in bezug auf das Mutter-Tochter-Bild gerade zu der Zeit aufeinander, als Langgässer an ihrem

Buch *Proserpina*, in dem sie ihre Kindheit reflektiert, arbeitet. Drei Generationen von Frauen, ihre Mutter, sie und ihre illegitime Tochter lebten zunächst allein zusammen. Langgässer verdiente den Unterhalt, indem sie literarische Werke und Werbetexte verfertigte. Konflikte zwischen ihren literarischen Interessen und den Ansprüchen der kleinen Tochter sowie der willensstarken Mutter waren Teil dieses Lebensabschnittes der alleinerziehenden Mutter. Doch blieb sie bei ihrer untraditionellen Tätigkeit.

Anders als bei den meisten Schriftstellerinnen der Frauenbewegung galt Elisabeth Langgässers Interesse der sprachlichen Aufarbeitung uralter mythologischer Weisheit. Sicherlich kannte sie Bachofens Arbeit, und sicherlich waren ihr auch Bücher wie *Der Mythos von Orient und Occident* (1926) von Manfred Schröter oder die neuen psychologischen Theorien bekannt. Wie viele andere ihrer Zeitgenossen versucht Langgässer, die konventionellen Schemen abzuwerfen und einen Urmythos verstehen zu lernen, durch dessen Dekonstruktion die Kräfte der menschlichen Psyche wieder freigelegt werden sollen. Eine starke Gegenströmung verunsichert das Unternehmen: gleichzeitig wird Rousseaus »natürliche« Mutter mit naturgegebenem Mutterinstinkt darwinistisch modernisiert, um in ihrer genetisch vorprogrammierten passiven Hingabelust weiterhin die patriarchalische Dominanz zu sichern. Freuds ödipale Familie liefert die sozialwissenschaftliche Untermauerung der mütterlichen Aufgabe, ihre Töchter wiederum nach ihrem Bild zu erziehen. Es wird sich zeigen, inwieweit Langgässer diese Auffassung unterminiert hat. Sie stellt in ihrem Roman *Proserpina* gewissermaßen Freuds Unbewußtes bzw. Jungs Archetypen auf eine moderne Bühne, die mit alten Mythen dekoriert ist. Die Akteure des Geschehens wandeln ganz selbstverständlich proteisch ihre Erscheinung wie in einem Freudschen Traum. Sie schickt eine neue Proserpina, das Urbild der Tochter, auf die Suche nach einer fehlenden Mutter. Ansätze zu einem modernen Verständnis von Mythologie in ihrer gesellschaftlichen Funktion sind dabei schon zu erkennen.

Im Mythosverständnis folgt Elisabeth Langgässer den eklektischen Symbolisten. Sie kreiert eine moderne Version des antiken Persephone-Mythos in einer dunklen, romantisch angereicherten Traumsprache, die es modernen LeserInnen schwer macht, sich einzufühlen. Ihr Roman läßt erkennen, daß sie – wie viele der

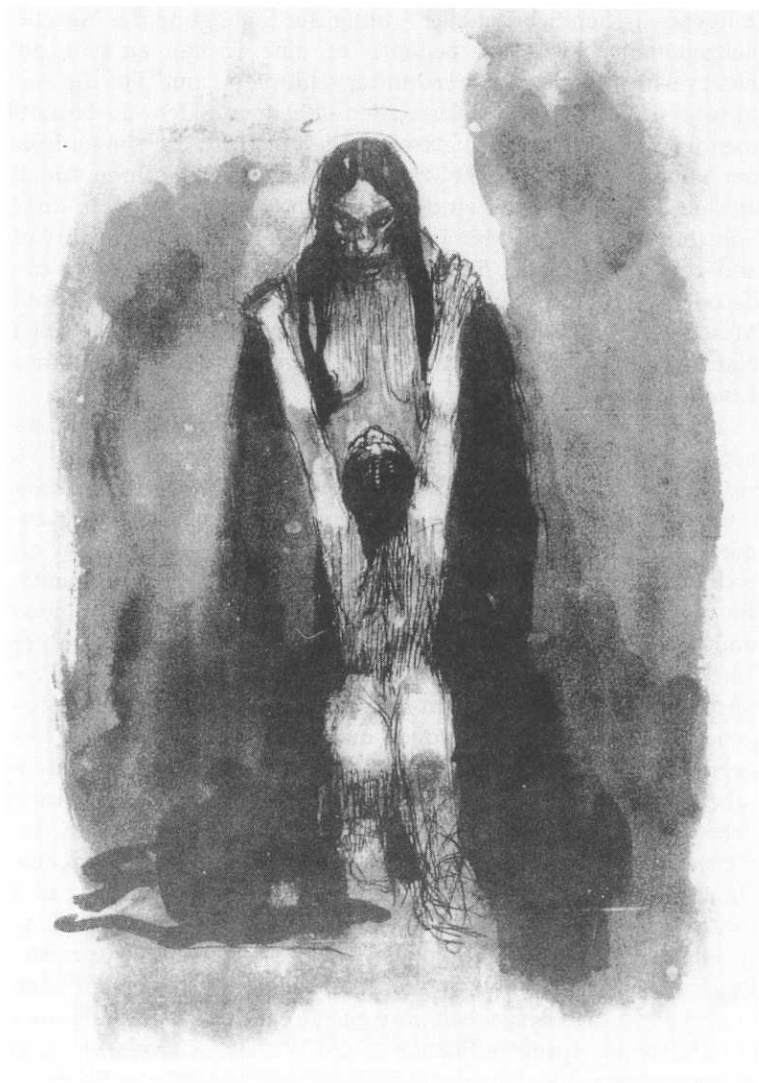


Abb. 18 Kollwitz zeichnet die kniende Frau vor der weiblichen Gottheit in extrem verzweifelter Haltung. Die dunkle, mythische Göttin steht gerade und schaut mit undurchsichtigem Blick auf die Tochtergestalt nieder. Die dringende Suche nach einem neuen Muttermodell ist selten eindringlicher dargestellt worden.

zeitgenössischen Schriftsteller – unter der Einengung des Maschinenzeitalters leidet. Was bedeutet es, eine Tochter zu sein, die nicht mehr in die Rolle ihrer Mutter schlüpfen kann? Für die Autorin erscheint die zivilisierte Menschheit von den sie bestimmenden Naturmächten abgetrennt. Sie versucht, die sinnentleerten Mythen, durch welche die menschliche Psyche ihren Anteil an den kollektiven Kräften der Menschheit verloren hat, in ihrer Sprache als moderne Märchen neu aufleben zu lassen. Während andere Versuche, zum Beispiel in Filmen ihrer Zeit wie *Metropolis* oder in Hauptmanns Novelle *Bahnwärter Thiel*, Mythos und Maschine in eins verschmelzen, bleibt Langgässer bei den alten Natursymbolen, die im Kontrast zum nüchternen Alltag ihrer Kindheit belebt werden.

Im Zentrum des Romans steht die kleine Proserpina, die zunächst schwächlich und krank an Bett und Haus gefesselt ist, wo sie sich in Ermangelung echter Erlebnisse und unterschiedlicher Eindrücke eine Welt der Phantasie erstellt. Als sie schließlich zumindest in den Garten gehen kann, empfindet sie die Natur als bedrohlich, und sie bevölkert sie mit Naturgeistern ihrer Phantasie, die ihr dann halluzinatorisch von außen entgegentreten. Innen und Außen verschmelzen. Der Mythos von Mutter Erde und ihrer Tochter, die in der römischen Antike den Namen Ceres bzw. Proserpina tragen, wird von dem modernen Kind auf Grund ihres eigenen Namens auf sich bezogen und auf neue Weise erlebt. Der gepflegte Garten ist gleichzeitig Natur im Urzustand, und die Menschen im alltäglichen Leben sind sowohl mythische wie christliche Figuren. Eine geschichtliche Simultaneität wird durch das menschliche Bewußtsein freigelegt. Folgerichtig gibt es kaum eine Handlung: Das Mädchen wendet sich von ihren Eltern weg und der verlockenden Natur sowie mysteriösen Nachbarn zu. Eine schöne Bedienstete und ein junger Gärtner sprechen ihre aufsprießenden erotische Gefühle an. Bei einer alten, märchenhaften Gärtnerin hat sie die Gelegenheit, ihre eigene Macht und ihren Einfluß auf andere zu erproben. Phantasie und Wirklichkeit verschmelzen in der Sprache. Nie dagewesener Ungehorsam gegen die Eltern ist das Resultat ihrer ersten Proben eigener Macht. Sie ißt nicht mehr, spielt böse Spiele. Doch durch Schuldgefühle, die sich häufen, ist sie weiter in das Sittensystem der dominierenden Kultur ihrer Umgebung eingeschlossen. So nimmt Proserpina schließlich auch den Tod des Vaters auf sich, mit dem das Buch endet.

In ihrer Identitätssuche als Tochter zeichnet die Autorin zugleich den Grundton ihres Zeitalters und die Gefahren, die der Ausweg ins Irrrationale oder Ästhetische enthält. Im Jahre 1929, als Langgässers Roman beendet war, wurde ihre Tochter Cordelia geboren, und im Jahre 1933, als er in einer neuen Version zum ersten Mal veröffentlicht wurde, hatte Hitler seine eigene Version manipulativer Mythologie zum herrschenden Paradigma erhoben, das schließlich Mutter und Tochter auseinanderreißen sollte. Cordelias Kindheit war vom ästhetischen Anthropomorphismus der Natur durchdrungen, wie ihn ihre Mutter nicht nur in ihren Büchern zelebrierte, sondern auch ins tägliche Leben der Familie einbrachte und damit das Familienambiente ästhetisch verwandelte. Edvardsons eigenes, stärker autobiographisch fundiertes Buch, *Gebranntes Kind sucht das Feuer*, das erst 1984 nach den bekannten massiven gesellschaftlichen Umstrukturierungen geschrieben wurde, stellt die mythologisch-psychologisch orientierte Denkweise in Frage. Es gibt dokumentarisch die qualvolle Geschichte eines jüdischen Mädchens im dritten Reich wieder, das einem falschen Mythos zum Opfer gefallen war. Die Tochter verwirft jedoch nicht grundsätzlich die positiven Elemente der Kindheitsmythen ihrer Mutter, da sie es ihr möglich gemacht hatten, in schier unerträglichen Umständen zu überleben. In ihrem Buch wird faktisch und nüchtern das schreckliche Trauma, das Menschen unter Hitler erlebten, zwischen einer Mutter und einer Tochter ausgespielt.

Langgässer hingegen läßt ihre eigenen Kindheitserinnerungen hauptsächlich symbolisch in ihren Roman einfließen. Die neue Proserpina, die kosmische Tochter, fühlt sich von ihrer Mutter verlassen, von ihrem Ursprung getrennt, weil dem phantasiebegabten Kind die leibliche, im routinierten Alltagsleben gefangene Mutter nichts bedeuten kann. Nicht einmal ihre Muttermilch verträgt sie (L 7). Es kann vermutet werden, daß hier ein emotionales Defizit durch ein neues, stärkeres und umfassenderes Mutterbild, daß die Erzählerin im Roman erforscht und zu kreieren sucht, beseitigt werden soll. Sie inszeniert noch einmal ihre eigene Kindheit, um von diesem Standpunkt aus durch die wild wuchernde Natur der rheinländischen Umgebung in die Urgeschichte einzudringen, die unter ihren Füßen, vermischt mit Fragmenten früherer Zivilisationen, in formloser Gleichzeitigkeit noch immer vorhanden ist. Die sichtbare, zivilisiert gepflegte

Schicht ist schnell zerstörte Oberfläche. Hier ist der Einfluß der Nachkriegsmentalität des Ersten Weltkriegs bemerkbar, die sich nach 1918 ausbreitete, als man um ein zerstörtes Wertsystem trauerte. Im Roman sind Natur, Kultur und Geschichte miteinander verschmolzen. Das Mädchen Proserpina wird, wie ihre antike Vorgängerin, durch einen intakten, gepflegten Garten in die Tiefen der ›Mutter Natur‹ gelockt, die auch das Reich des Todes einschließen, üppig und fürchterlich: »...die Muttergöttinnen (sind) alle zugleich Herrscherinnen der Unterwelt.« (L 22) Das Fremde ist gleichzeitig das Bekannte, schrecklich und wohlthuend. So setzt sich das Bild der Mutter kaleidoskopartig aus entgegengesetzten weiblichen Urbildern zusammen, die dem Kind erscheinen: Ceres, Hekate und die Jungfrau Maria. Die Autorin setzt sich in dieser Multiplizität der Symbole wahrscheinlich auch mit ihrer eigenen Identität als Halbjüdin auseinander, die in einem katholischen Haushalt aufgewachsen ist und in einer säkularisierten Welt lebt. Das christliche Prinzip wird von den dunklen, heidnischen Mächten verdrängt. Nicht einmal der bewunderte Vater, bei dem das Kind geistige Erleuchtung erhofft und der zunächst christlich patriarchalische Züge trägt, kann ihr helfen, denn sie erkennt ihn schließlich auch als Gott der Unterwelt, d.h. als Abgesandten der schrecklichen Mutter Erde.

In der zweiten, überarbeiteten Version des Romans *Proserpina. Welt eines Kindes* (die jedoch als erste im Jahre 1933 veröffentlicht wurde) ist die Muttergestalt in ihrer Schrecklichkeit abgeschwächt. Vielleicht war dies ein Zugeständnis an das zu dieser Zeit in den Medien dominierende neue Idealbild der Frau, das zur Veröffentlichung notwendig war. Die von Langgässer ursprünglich gezeichnete, bedrohliche Figur paßte nicht in das von der Nazi-Mythologie propagierte Bild der mit Ehrenkreuz dekorierten, idealisierten Mutter von sieben Kindern. In der Urfassung aus dem Jahre 1929 (die erst 1949 mit dem Untertitel *Eine Kindheitsmythe* erschien) enthält das Mutterbild eine harte, zerstörerische, gar todbringende Komponente sowie den Aspekt der Hexerei, des Spuks und des Zaubers. Auch ist die Präsenz der Mutter häufiger und damit der Konflikt schärfer profiliert. Der Vergleich der beiden Versionen von Heidi Margrit Müller in Bezug auf textuelle Unterschiede ist aufschlußreich in diesem Zusammenhang. Wie Langgässer später bekannte, stand ihr jedoch

die Urversion näher, die sie aber erst nach dem Zusammenbruch des dritten Reiches veröffentlichen konnte.

Im Gegensatz zur antiken Überlieferung zeichnet Langgässer eine Proserpina, die nicht von der Mutter geschützt wird. Im griechischen Mythos wird Persephone, Tochter von Zeus und Demeter (oft auch Mutter Erde), von Hades, ihrem Onkel und Gott der Unterwelt, mit Zustimmung ihres Vaters vergewaltigt und in die Unterwelt entführt. Das geschieht, als Persephone eine Narzisse pflücken will, d.h. bevor sie eine auf sich selbst ausgerichtete Identität entwickeln kann. Demeter verwüstet in ihrem Schmerz um ihre Tochter und in ihrer Empörung alles Leben in der Natur. Erst durch Zeus' Versprechen, die Tochter für zwei Drittel des Jahres zurückzugeben, beruhigt sich ihr Zorn, und sie läßt die Natur wieder aufleben. Aber Persephone bleibt Opfer und muß ein Drittel des Jahres in der Unterwelt verbleiben, weil sie vom Granatapfel gegessen hat. Diese Parallele zum Apfelbiß Evas bedeutet auch in der Antike gewissermaßen den Verlust der Jungfräulichkeit; daraus ergibt sich, daß schon zu jener Zeit, d.h. in den Anfängen des Patriarchats, die Sexualität der Frau mit dem Fall identifiziert wurde, obgleich in der frühen Version des Mythos die Tochter die Konsequenz des Essens der Granatapfelkerne gar nicht kannte. Persephone wird wegen des verbotenen Essens immer wieder in den Tod geschickt, damit das Leben auferstehen kann. Diese späte Version des Mythos signalisiert den Beginn des Patriarchats.

Die Anspielung auf diesen Mythos verleiht Langgässers Roman einen Grundzug, der an die Opferrolle der Tochter rührt, die aber hier nicht zur Rettung der Welt dient, sondern ganz individualistisch und modernistisch die Ohnmacht des Kindes ausdrückt, das in einem überwältigenden Ansturm seiner erwachsenen Triebe versucht, an den mütterlichen Mächten der Natur teilzunehmen, um ihre undefinierten Begierden zu befriedigen. Sie erfährt jedoch nur Schuldgefühle, die auch mit dem Tod des Vaters zu tun haben. Die Tochter ist als Frau Teil der Unterwelt und des Todes; nach alter Tradition, wie zum Beispiel Freud in seinem Aufsatz »Das Motiv der Kästchenwahl«, ausführt, ist sie für den Tod des Vaters verantwortlich zu machen. In seinem Kommentar zu Freuds Aufsatz bemerkt Gerburg Treusch-Dieter in bezug auf die Tochter, »Stets auf der Spur des den Vater tödenden Weibes läßt Freud die in der weiblichen Opferposition

gegebene Ambivalenz von Tod und Wieder-geburt außer acht...« (T-D 171) Auch bei Langgässer ist die Wiedergeburt der Frau am Ende nicht gegeben. Lange vor fast allen Feministinnen der siebziger und achtziger Jahre hat Langgässer die neue Relevanz dieses Mythos entdeckt. Erst viel später erkennt die französische Feministin Irigaray einen Zusammenhang von Liebe und Erotik und dem Persephone-Demeter-Mythos. Sie weist darauf hin, daß Proserpina in der Antike oft auch Göttin der Liebe (Aphrodite) war. (Irigaray 126) Ihre Liebe jedoch war *philotas*, Zärtlichkeit, die den Eros humanisiert. Sie sieht im Mythos die geschichtliche Tatsache reflektiert, wonach die Tochter der Mutter entrissen wird, um das männliche Prinzip des Begehrens zu fördern. Im Gegensatz zur von Freud beschriebenen patriarchalischen Notwendigkeit, wonach Tochter und Mutter getrennt werden müssen, meint Irigaray, die Tochter sei

potentiell Mutter und kann mit ihrer Mutter zusammenleben, ohne eine von beiden zu zerstören und ohne Vermittlung über spezifische Objekte ... So stellen die Worte (paroles) des Mädchens an die Mutter vielleicht die entwickeltsten und ethischsten Sprachmodelle dar, in dem Sinne, daß sie die Realität ausdrücken, daß sie die sprachlichen Codes korrekt verwenden, daß sie qualitativ reich sind. (Irigaray 140)

Langgässer prüft erst tastend die patriarchalisch ausgerichtete Symbolik, bei der das Mütterliche mit den dunkel herrschenden Kräften der Natur in Verbindung gebracht wird und die ohne eine geistige Erleuchtung – die wie selbstverständlich dem Väterlichen zugeordnet ist – destruktiv bleiben muß. Die mythische Mutter rührt hier an den Begriff der großen Mutter bei Erich Neumann und Carl Jungs Archetypen, deren negative Kräfte die individuelle und kollektive Psyche in der westlichen Welt bedrohen. Frühere Mutter-Mythen, in denen die Göttinnen positiv und lebensspendend dargestellt sind (wie zum Beispiel Bachofen und später Feministinnen wie Adrienne Rich, Nancy Chodorow, Heide Göttner-Abendroth in vorpatriarchalischen Demeter-Mythen fanden), hat Langgässer nicht berücksichtigt. Doch sei darauf hingewiesen, daß die gängige Interpretation von Langgässers Werk als christlich und dämonisch durchhaucht zumeist eine oberflächliche Marginalisierung bedeutet. Sie hat ihr Material aus ihrem katholischen und jüdischen Elternhaus geschöpft und mit

dem freidenkerischen Ideengut der Avantgarde konfrontiert. Besonders in der ersten Fassung von *Proserpina* ist deutlich das Neuverständnis eines wichtigen gesellschaftlichen Grundmusters durch die Mischung von Mythen und durch das Abbauen schädlicher Polarisierungen gelungen: nämlich was es bedeutet, ›Tochter‹ zu sein, die im Patriarchat keine Mutter haben kann. Sie ist eine der ersten, die eine Dekonstruktion der Modelle vornimmt.

Die Erzählerin konstruiert eine Collage der dreieinigen Übermutter, die erotische und reproduktive Elemente in sich vereinigt und die in ihrer Kreativität über Leben und Tod herrscht. Diese Konstruktion geschieht einerseits in der Phantasie der Tochter. Hier kreist Langgässer um eine neue Variante von Demeter in einer mythischen Dreifaltigkeit, die sich wiederum in je drei mythische Frauen auffächert: Ceres/Maria/Hekate, Eva/Aphrodite/Selene, Zauberin/Natur/Weise Frau (vgl. Kap. ›Moderne Märchen‹). Alle drei sind mit Geburt, Liebe und Tod verbunden. Zusammen sind sie mächtig. Demeter wird im neueren feministischen Diskurs als Urgöttin anerkannt, die spätere Göttinnen in sich vereinte und in den Eleusischen Mysterien zwischen 1400 und 1100 v.Ch. in geheimen Riten gefeiert wurde. So schreibt Adrienne Rich, »Die wirkliche Bedeutung der Mysterien war diese Wiedervereinigung von Tod und Geburt, zu einer Zeit, als die patriarchale Spaltung sie gänzlich zu trennen schien.« (Rich 231) Nach zweitausend Jahren solcher Trennung muß die Tochter bei Langgässer die Mutter gewissermaßen erst »zusammenstückeln«. Dazu gehören auch die drei Mutterfiguren aus dem täglichen Leben des Kindes, die in das dreieinige Bild einfließen. (1) Ihre leibliche Mutter gibt Pflege im physischen Sinne; sie ist Ceres, Symbol der gesellschaftlichen Moral und Hüterin der Familie. Elemente der katholischen Maria, die als Leidensmutter institutionalisiert wurde und Selene, heidnische Mond- und Entbindungsgöttin, gehen in dieses Mutterbild ein; doch entwickelt das Kind zu ihrer leiblichen Mutter kaum eine tiefere Beziehung. Die Gegenwart der nüchternen Hausmutter genügt der starken Phantasie des anfänglich durch Krankheit isolierten Kindes nicht, es entwickelt daher ein Gefühl der Verlassenheit. Auf dieser Ebene des zivilisierten Daseins ist ihre Unterwelt »der Winterschlaf des Gehorsams, der sie in Kälte und Finsternis vor dem Tode bewahrt hätte.« (L 98) Todessüchtig verweigert sie jeden Gehorsam. (2) Die Magd, die sich während der Abwesenheit

der Mutter um sie kümmert, ist die zweite Mutterfigur. Sie weicht sie indirekt in die erotischen Dimensionen der Natur ein und ist für sie Eva und Aphrodite zugleich. Durch sie lernt das Kind die Reize der weiblichen Körperlichkeit kennen. Hier steht Proserpina, die wie ihre mythische Vorgängerin Pommegratkerne isst, zum ersten Mal zwischen dem, was ihre Kultur ›Gut‹ und ›Böse‹ nennt. (L 98) Die Unterwelt sind hier die beängstigenden ersten erotischen Gefühle, die in ihrem unbestimmten Begehren irrational im Unbewußten Befreiung und Ausdruck suchen. Die Zärtlichkeit der Aphrodite, von der Irigaray spricht und die die Erotik humanisiert, ist ihr nicht zugänglich. (3) Die dritte Mutterfigur ist eine alte, weise Frau, die Gärtnerin, bei der das Kind oft zu Besuch ist und die hexenhaft und weise die Kräfte der Natur zu kontrollieren scheint. Dieses Mutterbild lehrt sie eine Macht, die durch individuellen, starken Willen und mit Phantasie ausgeübt werden kann. Die kreativ arbeitende, weise Frau scheint für die Erzählerin Modell für ihr eigenes schöpferischen Schreiben zu sein, das nicht nur die körperliche, sondern auch geistige Geburt für die Frau legitimiert. Schließlich hatte sich ja das Väterlich-Geistige als Emanation der mütterlichen Macht herausgestellt. Aber in der gefährlichen Unterwelt, in der Bewußtsein versagt ist, im Reich der mächtigen Zauberin, kann Macht mißbraucht werden. Undifferenziertes Begehren kann das Böse bewirken oder herbeilocken, z.B. der frivole Umgang mit magischen Dingen. Böse ist jedoch in der Umgebung des Kindes, was nicht von der ›väterlichen Welt‹ erlaubt ist. Das Kind erlernt diese im Patriarchalismus unterdrückte Macht des Bösen. Es übt sie zum ersten Mal aus, als ein junger Gärtner, der ihr als Pan erscheint, ihre Sinnlichkeit und damit ihre Eifersucht und Rachsucht erweckt. In Rebellion gegen die Gebote der Sittsamkeit der leiblichen Mutter, die das Sprachrohr der Gesellschaft ist, läßt sie ihren kultivierten Garten von Unkraut überwuchern. Proserpina ›spielt‹ die Rolle der schrecklichen Mutter selbst, sie wird zur Göttin der Unterwelt, im zerstörerischen Chaos gefangen. Brutal verstümmelt sie ihr Puppenkind, das einer beneideten, schönen und perfekten Rivalin gleicht. Auch der Tod einer Katze ist ihr wahrscheinlich zu Lasten zu legen. Wie Heidi Margrit Müller treffend bemerkt, wird



Abb. 19 Diese moderne Version einer Einheit der mythischen Mutter-Tochter-Göttinnen Ceres und Proserpina beschwört ein neues Zusammenspiel von Frauengenerationen herauf, deren Töchter ihre Fremdbestimmung ablegen wollen. Hier wird das Frausein als befruchtend bejaht. Töchter hingegen, die sich nach dem Vorbild des Vaters emanzipieren wollen, fürchten diese Mutterverbundenheit, da sie vom weiblichen Vorbild nur Einübung in Schwäche erwarten können.

von Langgässer nicht ein werdendes Mütterchen porträtiert, das sich schon im zartesten Jugendalter auf seine künftige Aufgabe, die liebevolle Betreuung des Nachwuchses vorbereitet, sondern ein Wesen mit destruktiven wie auch sporadisch wirksamen zärtlichen Impulsen, ein Geschöpf, welches das Ideal der Mütterlichkeit sowohl in der Gestalt der eigenen Mutter als auch im Hinblick auf das eigene Lebenskonzept dezidiert ablehnt. (M 207)

›Mütterlichkeit‹ wird von Langgässer radikal neu definiert. Sie drückt sich nicht mehr im verklärten Bild der hingebungsvollen Hausmutter aus, sondern in einer gewaltigen Macht, die in allen Frauen ruht und die aus ihrer Liebes- und Reproduktionsfähigkeit besteht. Langgässer kleidet psychologische Vorgänge in mythische Bilder. Die Spielereien des Kindes in seiner Phantasie werden sprachlich nicht von tatsächlichen Ereignissen getrennt. Es heißt da, daß das Kind Proserpina zwar zuerst den dunklen mütterlichen Mächten durch Verlockungen draußen in der wuchernden Natur verfiel. »Wie einst bei den quellenden Tieren entging es der Oberwelt wieder; doch war eine zweite Entrückung gefährlicher und auch tiefer, weil es unbemerkt durch die gewaltlose Sprache fiel.« (L 74) Die menschliche Sprache, »aus Wasser und Geist geboren« (L 95) ist der Welt des Vaters zugeordnet, doch da auch er, in seiner Inkarnation als Evoe, Gott der Unterwelt und Bote, der Mutter zugeordnet ist, bestehen Sprache und Geistigkeit nicht ohne Verankerung in der Natur. Die Geistigkeit vergeht, als der Vater schließlich durch eine unheilbare Krankheit stirbt. Langgässer berührt die Frage, ob die Zeit der unterdrückten matriarchalischen Göttinnen, die schon vor den patriarchalischen Göttern herrschten, wieder angebrochen sei. In Barbara Walkers Enzyklopädie der Mythen und Geheimnisse von Frauen wird darauf hingewiesen, daß Demeter, Kore and Persephone ursprünglich ein und dieselbe Göttin gewesen seien, die schon lange die Unterwelt beherrschten, noch ehe es einen maskulinisierten Pluto gab. In Langgässers Roman verschwinden Mutter und Tochter nach des Vaters Tod, als ob auch sie in ihrer Individuation aufgehört hätten zu existieren. Ist das gemeinsame Verschwinden von Mutter und Tochter aus Zeit und Raum als neue interpersonelle Erfüllung zu verstehen, in der es keinen Konflikt mehr gibt? Oder kann die Suche nach dem Tod des geistigen Prinzips nicht mehr in der Sprache stattfinden? Die Autorin läßt diese Fragen offen.

Langgässer gelingt es jedoch vorzüglich, den Puls einer Zeit zu fühlen, in der sich im irrationalen faschistischen Mythos eine Brutalität vorbereitete, die im Namen des Geistes angewandt wurde (Hitlers *Mein Kampf* war schon geschrieben). Die bi-polare Trennung von Geist und Natur, die bislang in der westlichen Welt vorherrschte, war einem undifferenzierten Gemisch gewichen, das Gefühl und Gedanken individualistisch ausbeutete. Die moderne Proserpina ist eine Tochter, die das Opfer für die Gesellschaft, in die sie eingebunden ist, schon als absurd erscheinen läßt. Es gibt eigentlich nichts mehr zu retten. Der griechische Mythos, in dem Persephone (römisch: Proserpina) geopfert wird, um die Fruchtbarkeit der Erde wiederherzustellen, vereinte ein ›Stirb und Werde‹; doch die neue Proserpina soll zwischen Gut und Böse unterscheiden. Und das auf Reinheit polierte Mutterbild wird von Langgässer als Fälschung entlarvt. Eine Mutter (wie Proserpinas), die als Torhüterin einer patriarchalischen Ordnung von ihren Töchtern Gehorsam verlangt und erotisches Begehren und Machtansprüche nicht anerkennt, muß anderen Bildern weichen. Eine Rettung der Welt durch das Opfer der Tochter ist in *Proserpina* nicht gegeben. Heidy Müller hebt hervor, daß »durch die Berufung auf den Mythos von Demeter und Persephone für das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter zwar Unzertrennlichkeit postuliert, jedoch Divergenz, Fremdheit und Isolation inszeniert werden.« (M 211) Die Notwendigkeit einer Neuorientierung der Töchter, die durch geänderte Lebensumstände gefordert wurde, veranlaßten sowohl Langgässer wie auch Edvardson, die Unantastbarkeit des überlieferten Mutterbildes in Frage zu stellen.

Während Langgässers Geschichte in der Pubertät aufhört, beginnt die Geschichte von Cordelia, der Tochter Langgässers, in diesem Lebensabschnitt eigentlich erst. Die Handlung ist schnell skizziert: Als Vierzehnjährige wird sie von den Nazis zuerst als Krankenpflegerin ihren Eltern entrissen, um später nach Auschwitz verschleppt zu werden. Am Ende des Krieges wird sie nach Schweden entlassen, wo sie sich nur langsam von einer schweren Krankheit erholt. Dort lebt sie mit Pflegeeltern, heiratet schließlich und zieht Kinder auf. Der letzte, kurze Abschnitt ihres Buches befaßt sich mit ihrer Einwanderung nach Israel. Im Gegensatz zu ihrer Mutter benutzt sie echte Namen in ihren Erinnerungen, aber distanziert sich genau wie Langgässer von ihrer eigenen Kindheitsidentität, indem sie nicht in Ich-Form

schreibt, sondern in der dritten Person Singular. Im Rückblick auf ihre frühe Kindheit erinnert sich Cordelia an das Gefühl, anders zu sein, an ein Wissen um eine besondere Aufgabe, die sie für ihre Mutter zu erfüllen hat. Der Name Proserpina war ihr schon immer ein Begriff. Sie beschreibt eine symbiotische Existenz, in der sich die Rollen von Mutter und Tochter zu Zeiten verkehren. Das Kind sucht Schutz in den Armen der Mutter,

und die Mutter an der Brust des Kindes, denn das schuldlose, unschuldige Kind ist die Zuflucht der Mutter, ihre Rettung und ihr Opferlamm. Wer stillte wen? Wer sandte Proserpina aus, Blumen zu pflücken, die ihre Lebenskraft aus der Erde des Totenreichs sogent? (GK 10)

Cordelia hatte den Roman ihrer Mutter nie gelesen. Es sei nicht nötig gewesen, denn, so meint sie, die Botschaft für die Tochter darin war von ihr viel früher empfangen worden. Der Anspruch der ›großen Mutter‹ ist für sie nicht länger mythisches Gedankenspiel sondern realisiert sich hier in harter Wirklichkeit. Die Selbstverständlichkeit des töchterlichen Opfers wird von der erwachsenen Erzählerin in *Gebranntes Kind sucht das Feuer* reflektiert. Als Vierzehnjährige glaubt sie, ihre Mutter retten zu müssen und gibt ohne Bedenken eine schicksalsträchtige Unterschrift, die die Freiheit ihrer Mutter garantiert, jedoch ihren eigenen Abtransport in Hitlers Todeslager nach sich zieht. Die Deportation des Kindes wird angeordnet, weil Cordelias Mutter Halbjüdin, ihr illegitimer Vater aber ›Volljude‹ war. Langgässer hatte nicht Cordelias Vater geheiratet, sondern einen Nicht-Juden, wodurch ihr selbst und ihren zwei jüngeren Töchtern die Zugriffe der Rassenpolizei erspart blieben. Im Versuch, auch ihre Tochter als Dreivierteljüdin zu schützen, hatte Langgässer eine arische Adoption für sie arrangiert und sich dadurch strafbar gemacht. Von den Nazi-Beamten wurde die junge Tochter vor die Wahl gestellt, den Judenstern zu tragen, wenn sie es verhindern wollte, daß man ihre Mutter auf Grund ihrer Straftat verhaftete. Cordelia hat die mythische Lektion der Proserpina gelernt: Im Zusammensein mit der Mutter ist Leben und Tod für sie eins: »O ja, schlafen zu dürfen, geborgen und sanft, im Schoß des Todes, der Mutter.« (GK 17)

Edvardsons nüchterne, historisch genaue Prosa zeigt keine Spur von Mystifikationen oder narzistischer Innerlichkeit, wie es oft bei der Prosa und im Leben ihrer Mutter der Fall ist. Sie ent-

larvt eher die mystische Verfallenheit des Kindes, das sie einmal war. Sie berichtet, daß sie den Anfang ihrer Kindheit ohne Vater in enger Symbiose mit der Mutter verbrachte; einen Vater zu haben, erachtete sie witzigerweise für ebenso entbehrlich wie einen Elefanten zu besitzen oder Rizinusöl zu schlucken. Schon früh war sie sich ihrer Besonderheit bewußt gewesen. Nicht die Prinzessinnenkrone der Blauäugigen würde sie jemals tragen, sondern die Dornenkrone des Leidens. Die Mythen der Mutter nahm sie früh auf: sie war Proserpina und Jesuskind. Die Mutter verschmolz mit der Himmelskönigin. Als wieder einmal die drohende Gefahr der Abtransportierung vorbeigegangen war, fühlt das Kind, als ob

Die Mutter Gottes ... sie unter ihrem himmelblauen, sternbesetzten Mantel verborgen (hatte), oder vielleicht war es ja die Mutter des Mädchens gewesen, die mit ihren Zauberkünsten eine Tarnkappe über die Tochter... geworfen hatte. (GK 58)

Im Umkreis ihrer Mutter fürchtet sie zunächst nichts: »Solange sich das Mädchen im schützenden Bannkreis der Beschwörungen ihrer Mutter hielt, drohte ihr keine ernste Gefahr. Der Tod schreckte sie nicht länger.« (GK 33) Sie war bereit, alles für ihre Mutter zu tun. Als Acht- oder Neunjährige hatte sie die Ansprache einer BDM-Führerin gehört und Hitlers Programm für Frauen verinnerlicht. »Vor allem war es wohl die Mahnung zur Aufopferung, die sich an ihre tiefsten Instinkte wandte.« (GK 37/38) Die Enttäuschung begann, als sie feststellte, daß die Mutter nicht die gleichen Instinkte zum Spielen brachte. Im Moment der erzwungenen Entscheidung zur Unterschrift, die über Leben und Tod bestimmte, fühlte sie sich von der Mutter verlassen: »Unsicher sah die Tochter die Mutter an, und ihr Blick traf auf eine weiße Maske, worin der allzu rote Mund wie eine Wunde glühte. Von der Mutter war im Augenblick keine Unterstützung zu erwarten, das wurde dem Mädchen sofort klar.« (GK 67). Die Muttergöttin ist hier nur noch kalte Maske der Angst, eine Illusion, die keinen Schutz bieten kann. Das junge Mädchen sieht ein,

... nichts brauchte gesagt zu werden, es gab keine Wahl, hatte nie eine gegeben, sie war Cordelia, die ihr Treuegelöbnis hielt, sie war auch Proserpina, sie war die Auserwählte, und nie hatte sie dem Herzen ihrer Mutter nähergestanden. (GK 68)

Doch kann sie nicht umhin, den Schmerz, den Christus gespürt hatte, auf sich zu beziehen, und in einer Geschlechterumkehrung Gottes zu fragen: »Mutter, warum hast du mich verlassen.« (GK 74) Wie Proserpina wird sie von ihrer Mutter in den Orkus geschickt. Als Hilfskraft in Dr. Mengeles Büro muß Cordelia später im KZ Auschwitz auf zwei Listen notieren, wer von den Häftlingen ausgewählt wird, in der Gaskammer zu sterben, und wer noch ein wenig weiterleben darf. Gibt es ein besseres Bild einer modernen Proserpina, die dem Bösen im Reich der Toten gegen ihren Willen zur Seite stehen muß, um ihre Mutter zu retten?

Cordelia lehnt den Schreib- und Lebensstil ihrer Mutter und deren Mystifizierung und Privatisierung zugunsten einer dekonstruktiven Analyse und aktiven Teilnahme an der Gemeinschaft ab. Sie setzt sich mit ihrer eigenen Identität als Dreivierteljüdin auseinander, die christlich aufgewachsen war. Schweden, ihre Nachkriegsheimat, war der geeignete, neutrale Ort, zu sich zu kommen. Sie bekennt sich schließlich zu ihrem jüdischen Erbe und geht nach Israel, wo sie aktiv am Aufbau des Landes teilnimmt. Anstatt ihre eigene Mutter mit einer mythisch mütterlichen Kraft zu ersetzen, die ihre Verlassenheit wettmachen könnte, wie es in *Proserpina* versucht wird, fügt sie ihrer leiblichen Mutter noch zwei wirkliche Frauen hinzu, von denen sie im Laufe ihres Lebens mütterlich unterstützt wurde: Neben Elisabeth Langgässer, Berlin, werden auch Stefi Pedersen in Stockholm und Sylvia Krown in Jerusalem zu ihren Müttern. Allen dreien ist ihr Buch gewidmet, einer Mutter in jedem der Länder ihres Exils. Sie kehrt nach ihrer Entlassung aus dem Konzentrationslager im Jahre 1945 nie zu ihrer leiblichen Mutter zurück. Jedoch stellt sie Langgässer, auf deren Wunsch, die Tatsachen und Daten ihres ausgestandenen Leidensweges in Theresienstadt und Auschwitz zur literarischen Verwertung zur Verfügung. Langgässers Bearbeitung bringt jedoch Mutter und Tochter nicht näher. Cordelia kann ihre Mutter nicht verstehen, da sie ihr Leben in einen poetischen Mythos umgearbeitet hatte, in dem sie sich nicht wiedererkennen konnte. Ihre Generation kann ihre schrecklichen Wahrnehmungen nicht mehr ästhetisch überhöhen.

Cordelia Edvardson schrieb 1988, noch vierzig Jahre nach dem Tode von Elisabeth Langgässer, über den sie immer noch beschwerenden Konflikt mit der Mutter in ihrem Buch *Die Welt zusammenfügen* (auf schwedisch *Viska det till vinden*):

Fast sechzig Jahre bin ich mit Dir schwanger gegangen.... Wieder und wieder glaubte ich, meine Stunde sei gekommen. ... Jedesmal hörten die Wehen auf, du warst meine Leibesfrucht....

Du hast mich genährt und gleichzeitig erstickt. ...

»Du sollst nicht andere Götter haben neben mir«, befahlst Du und ließest mir sehr wenig Raum, mir und den Männern in meinem Leben und meinen eigenen Kindern, Deinen Enkeln.

Ich wurde eine dieser Frauen, und wir sind viele, die unseren Kindern nie ganz Mütter sein konnten, vor allem nicht unseren Töchtern; unsere Mütter ließen es nicht zu....

Was bleibt von mir, wenn ich Dich geboren und die Nabelschnur durchtrennt habe? Und was wird aus Dir? Wie findest Du Ruhe im Grab, in dem Du schon fast vierzig Jahre liegst, wenn Du nicht länger mein Leben besitzt?

Geliebte, gehaßte Mutter! Ich habe Angst vor Dir. Angst vor Deiner Rache. (WZ 134 - 136)

Der Text spiegelt die Einheit von Mutter und Tochter, die ewig sich wiederholende Zurücknahme der einen in die Gleichheit der anderen. Edvardson ist sich gleichzeitig bewußt, daß die schreckliche Mutter letztlich ihr ›Traum‹ ist, und sie möchte nicht den Versuch machen, sich freizusprechen, denn sie weiß von »der Verantwortung des Menschen für seine Träume« (WZ 134). Doch in ihrem Leidensweg zeigt sich die Unhaltbarkeit des bewundernten Idealbildes, mit dem die Töchter aufgewachsen sind: der liebenden Mutter, die ihre Tochter schützt und zu einem glücklichen Leben erzieht. Mit ihren Autobiographien bringen die Töchter ihre Mütter in ihrer wahren differenzierten Gestalt noch einmal auf die Welt. Edvardson fragt: was sind die Mütter, wenn sie wissen, daß ihre Töchter sie nicht mehr brauchen? Was tritt an die Leerstelle, wenn dieser symbiotische Zusammenhang von Demeter und Persephone, Ceres und Proserpina, die das Patriarchat zur Errettung der Natur vorschreibt, gelöst wird? Luce Irigaray drückt die Problematik so aus: In unserer Gesellschaft ist die Tochter »das Kind des Universellen« in der Mutter. Doch ist im Patriarchat die freie, differenzierende Liebe zwischen Mutter und Tochter verboten, weil sie die Tochter, d.h. die Frau an ihre weibliche Individualität erinnert. Liebe, sagt Irigaray, wie sie ihr von der Gesellschaft abverlangt wird, darf sie nur abstrakt verkörpern. Die Tochter hat keine andere Daseinsbestimmung, als Ehefrau und Mutter zu werden. Aus diesem Grund sind sowohl Mutter wie auch Tochter Funktionäre des Universellen, ei-

nes Universellen, das nicht mit ihrer einmaligen, individuellen Natur in Berührung treten darf, da es der undifferenzierten männlichen Erotik, die auf die mythische Figur des Chaos zurückgeht, nützt. Die ursprüngliche Zärtlichkeit (*philotas*) der Aphrodite ist zerstört. Und so bleiben Mutter und Tochter einander fremd, obgleich sie als »du/ich« zusammenhängen, wie es nach Irigaray im Demeter-Persephone-Mythos zutage tritt.

Diese Fremdheit wird auch in den beiden zur Debatte stehenden Romanen ausgedrückt. Bei Langgässer stellt sich die universelle Mütterlichkeit des Mythos trennend gegen das individuelle Begehren der Proserpina. Edvardson andererseits wird tatsächlich durch ihre individuelle Opfertat, die ohne das erwartete Gegenopfer blieb, von ihrer Mutter getrennt. Beides sind Töchter ohne Mütter, einmal im abstrakten, zum anderen im konkreten Sinn. Auch die traditionelle Zweieinigkeit von Mutter und Tochter, wie sie z.B. von Marianne Hirsch in ihrem Aufsatz »Mothers and Daughters« (in: O'Barr u.a., *Ties that Bind*, 1990) erkennt, ist verlorengegangen, ohne daß ein Neues an ihre Stelle getreten wäre. Der Verlust ist schmerzlich, und die Doppelrolle von Mutter und Tochter weicht langsam den zukünftigen vielgefächerten Rollen der mündigen Frau. Die Wahl der beiden Schriftstellerinnen, viele Frauen zu ihren Mütter zu machen, ist ein Schritt in diese Richtung. Nun müssen sie sich als Schwestern lieben lernen.

Literaturverzeichnis

- Ann Taylor Allen, *Feminism and Motherhood in Germany, 1800 – 1914*, New Brunswick, New Jersey 1991.
- Jakob Bachofen, *Gesammelte Werke*, Band 3: *Das Mutterrecht*, Basel 1948. (Originalausgabe von *Das Mutterrecht*, Stuttgart 1861)
- Ilse Brehmer, Hrsg. *Mütterlichkeit als Profession?*, Pfaffenweiler 1990.
- Cordelia Edvardson, *Gebranntes Kind scheut das Feuer*, München 1989 (erste deutsche Ausgabe: München 1986; Originalausgabe: *Bränt barn söker sig till elden*, Bromberg, Stockholm 1984).
- Cordelia Edvardson, *Die Welt zusammenfügen*, München 1989, (erste deutsche Ausgabe: München 1980; Originalausgabe: *Viska det till vinden*, Stockholm 1988).
- Sigmund Freud, »Das Motiv der Kästchenwahl«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, *Totem und Tabu. Arbeiten zur Anwendung der Psychoanalyse*, Leipzig, Wien, Zürich 1924.

- Heide Göttner-Abendroth, *Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik*, München 1982.
- Marianne Hirsch, »Mothers and Daughters« in: O'Barr u.a., *Ties that Bind*, Chicago 1990.
- Luce Irigaray, *Die Zeit der Differenz. Für eine friedliche Revolution*, Frankfurt, New York 1991 (Originalausgabe, *Le Temps de la différence*, Paris 1989).
- Claudia Koonz, *Mütter im Vaterland. Frauen im Dritten Reich*, Freiburg 1991 (Originalausgabe, *Mothers in the Fatherland*, New York 1987).
- Elisabeth Langgässer, *Proserpina. Welt eines Kindes*, Leipzig, 1933.
- Elisabeth Langgässer, *Proserpina. Eine Kindheitsmythe*, Hamburg 1949.
- Heidy Margrit Müller, *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935*, München 1991.
- Erich Neumann, *Die Große Mutter. Der Archetyp des Großen Weiblichen*, Zürich 1956.
- Irmgard Schüttrumpf, *Das Mutter-Kind-Problem im deutschen Frauenroman zur Zeit der Frauenbewegung*, Dresden 1938.
- Gerburg Treusch-Dieter, »Das Kästchenproblem. Zum Psyche-Mythos bei Freud,« in: *Mütter und Töchter*, hrsg. von Eveline Valtink, Hofgeismar 1987.
- Beate Wagner-Hasel, »Das Matriarchat und die Krise der Modernität«, in: *Feministische Studien*, 9. Jahrgang, Mai 1991.
- Barbara Walkers, *The Women's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco 1983.

Das Angstbild der Mutter Versuchte und verworfene Selbstentwürfe

Helga Novak, *Die Eisheiligen*
Jutta Heinrich, *Das Geschlecht der Gedanken*
Gabriele Wohmann, *Ausflug mit der Mutter*

Helga Kraft und Barbara Kosta

Bis ins zwanzigste Jahrhundert wurden die Mutter-Tochter-Beziehungen in der deutschen Literatur vorwiegend durch die traditionelle Familienhierarchie definiert. Doch noch bis in die siebziger Jahre hinein gilt hauptsächlich, was die Mutter in von Trottas Film *Die bleinerne Zeit* sagt: »Ich habe zu vertrauen gelernt, nicht zu fragen.« Durch die Mutter lernt die Tochter auch, wie sie sich zurechtmachen muß, um von dem ›öffentlichen‹ Blick akzeptiert zu werden. Dazu gehört, schön zu wirken, sich grazil zu bewegen, einen netten Ton im Umgang zu bewahren und sich ›weiblich‹ zu geben. Der auf diese Weise anerzogene Narzißmus der Tochter basiert auf dem unausgesprochenen Bewußtsein bzw. dem unreflektierten Wissen, daß sie als Frau nur auf diese Weise begehrt werden kann.

Die Feministin Susan J. Heckmann weist darauf hin, daß die Annahme, die Frau besäße eine ›wesentliche‹ Natur und sei in einer besonderen Weise mit der natürlichen Welt verbunden, bis auf Plato zurückgehe. (Heckmann, 135/6) Die Folgerung, daß diese postulierte Natur ihre gesellschaftliche Rolle definieren müsse, ist – wie die Verbindung von Frau und Natur – tief in den Ursprüngen der westlichen Welt verwurzelt. Ihre Realität stand schon immer mit dem Idealbild in Konflikt. Doch erst seitdem eine immer größer werdende Anzahl von Frauen ökonomische Unabhängigkeit erlangte und anfangs, Autonomie für sich in Anspruch zu nehmen, verlor das alte schizophrene Modell des Frauseins zunehmend an Unbedingtheit, ein Modell, das die französische Feministin Luce Irigaray »das Geschlecht, das nicht

eins ist« nennt. Gleichzeitig begann die Literatur, die Beziehung zwischen Mutter und Tochter, die so lange Zeit nur zweidimensional und am Rande abgehandelt wurde, in ihrer Tiefe und Komplexität zu erkennen und zentral zu thematisieren.

Helga Novak, Jutta Heinrich und Gabriele Wohmann gehören zu den ersten Schriftstellerinnen, die diese Beziehung als Hauptthema meist autobiographisch in ihren Romanen aufarbeiten (Novak, *Die Eisheiligen*, 1979, Heinrich, *Das Geschlecht der Gedanken*, 1977 und Wohmann, *Ausflug mit der Mutter*, 1976). Das Neue bei ihnen ist auch, daß die Geschichten hauptsächlich von Frauen motiviert sind. Diese Modellfälle von Mutter-Tochter-Konflikten beleuchten die Schattenseite gesellschaftlicher Strukturen. Dabei enthüllen sich subtile Verwicklungen, die die Grenzen zwischen Müttern und Töchtern oft verschwimmen lassen. Novaks Roman (*Die Eisheiligen*) zeigt, wie einschneidend brutale Erziehungsmethoden in einem jungen Mädchen die Entwicklung eines positiven Selbstgefühls hemmen können. Der Roman befaßt sich am Rande auch mit dem gesellschaftlichen Druck, der eine Frau daran hindert, ihren Neigungen zu folgen und sich gegen Mutterschaft zu entscheiden. Heinrichs Roman (*Das Geschlecht der Gedanken*) reißt radikalfeministisch den Schleier von der patriarchalischen Familienstruktur und stellt ihre Hierarchie als Institutionalisierung der weiblichen Machtlosigkeit bloß. Er rekonstruiert schonungslos den Prozeß, durch den diese Machtlosigkeit von der Mutter auf die heranwachsende Tochter übergeht, und er thematisiert den Widerstand der Tochter. Wohmanns Roman (*Ausflug mit der Mutter*) macht die gesellschaftliche Mangelsituation einer älteren Mutter sichtbar, die die Tochter in sich selbst fürchtet. Die Geburtsdaten der Autorinnen und die Entstehungszeiten der Romane sind Indizien dafür, daß die Generation von Frauen, auf welche die zweite Frauenbewegung der siebziger Jahre größten Einfluß hatte, mit einer älteren Generation zusammenstößt, die noch in einer Atmosphäre scharf getrennter Geschlechterrollen aufgewachsen ist. Alle drei Romane sind vom Standpunkt der Töchter aus geschrieben. Die Protagonistinnen leiden, weil sie nicht die ihnen traditionell von der Gesellschaft zugewiesene Funktion annehmen wollen bzw. können oder – besonders in Novaks Fall – weil sie die Unterdrückung des weiblichen Körpers nicht aushalten können. Sie alle leiden an der Mutter.

Anklage gegen die ›böse‹ Mutter:
Helga Novak, *Die Eisheiligen*

Ein extremes Beispiel des Kampfes gegen die Mutter ist Helga Novaks Roman *Die Eisheiligen*. Mit zeitgenössisch geschultem Blick versucht die Ich-Erzählerin, sich mit den Mächten auseinanderzusetzen, die ihr Leben bestimmen. In heraufbeschworenen Einzelszenen und lyrischen Äußerungen lebt sie ihre Kindheit noch einmal durch. Besonders die frühen, unaufhörlichen Kämpfe gegen die unterdrückende Gewalt ihrer Mutter, die die Entwicklung eines Selbstwertgefühls stark beeinträchtigt hatte, entsteigen einer wutgetränkten Erinnerung. Ein Unterton von Resentiment färbt die Niederschrift der jetzt erwachsenen Ich-Erzählerin. Mit großer Einfühlung in die kindliche Gefühlswelt gelingt es Novak, das Erlebte vom Standpunkt des Kindes aus überzeugend wiederzugeben. Durch kleine Unstimmigkeiten läßt die Erzählerin erkennen, daß das Mädchen die Mutter nicht immer richtig einschätzt. Im Erziehungsprozeß scheint das Machtverhältnis in den Augen des Kindes oft zu ihrem Nachteil auszuweichen, wenn auch teilweise die bessere Einsicht der Mutter dazu Anlaß ist. Novak will nicht die Tatsache aussparen, daß in der Mutter-Kind-Konstellation zu Anfang eine starke Abhängigkeit des Kindes von der Mutter bestehen muß. Doch bezeugt der Roman eindringlich, wie leicht diese mütterliche Macht mißbraucht und zum Werkzeug der Unterdrückung angewandt und das Kind zum Opfer der Mutter werden kann. Auf brutale Weise zwingt die Mutter ihrer Tochter einen ihr genehmen Verhaltenskodex auf, was in dem Kind emotionelle Defizite und psychische Störungen hervorruft. Ein Machtkampf, den beide unerbittlich ausüben, ist Symptom und Konsequenz dieser Erziehung. So beklagt sich die Tochter:

Warum ist von allen Müttern gerade diese meine, wo wir doch wie zwei feindliche Soldaten aufeinanderstoßen und uns zerschmettern und dann für immer auseinanderfliegen. (N 297)

Die Frau erhält von dem Mädchen den Namen ›Kaltosophie‹, eine der wenigen Metaphern, die Novak – wie viele Schriftstellerinnen dieser Zeit – sparsam, aber umso wirkungsvoller in ihr Buch einbringt. Sie spielt hier auf eine der Kalender-Eisheiligen

(Sophie) im Mai an und assoziiert somit ›Frühling‹ mit dem Knospenalter des Mädchens und ›Eis‹ mit dem frostigen Verhalten der Mutter, deren Wirkung in diesem Lebensalter so schädlich ist. Sophie, die kalte Mutter, verursacht den Schaden an der Tochter, indem sie das Bedürfnis des Kindes nach Wärme und Sicherheit größtens vernachlässigt. Folglich verkümmern auch die Voraussetzungen für das gesunde Wachstum eines positiven Selbstgefühls. Mit dem Namen ›Kaltessophie‹, den das Kind erfindet, versucht sich die Tochter offensichtlich von ihren Erlebnissen zu distanzieren. Die Dynamik, die Novak darstellt, entspricht in jeder Hinsicht den Einsichten der Psychoanalytikerin Alice Miller. Man kann kaum erwarten, so argumentiert diese, daß ein sehr junger und machtloser Mensch dem Modell und Einfluß der Mutter widerstehen oder gar durch einen intellektuellen Prozeß davon Abstand gewinnen kann. Deshalb wird die Kälte von Kaltetessophie Stück für Stück auf die Tochter selbst übertragen, bis sie auch ihr ganzes Wesen durchdringt. Am Ende gesteht Novaks Erzählerin, daß auch sie zu einer der ›Eisheiligen‹ geworden ist, auf die der Titel des Romans hindeutet. So nennt sie sich selbst Pankrazia, der Name der zweiten Eisheiligen. Ein sich wiederholender Prozeß führt so zu einem Teufelskreis, der die Mutter-Tochter-Beziehung beherrscht. In diesem Fall sind das Resultat Unsicherheit, Melancholie und Selbstmordgedanken.

Eine gewisse Ausflucht der Tochter aus der Zwangslage kann man darin erkennen, daß sie schon früh im Leben Gedichte verfaßt. Einen umfassenden Lösungsversuch unternimmt erst die erwachsene Ich-Erzählerin (und damit auch die Autorin): sie setzt den gesamten Kampf, von dessen Ursprüngen ausgehend, in einen groß angelegten Roman um. In diesem Prozeß erfaßt sie ihren persönlichen Mutter-Mythos, der ihre negativen Lebensansichten nährte. Ihr Schreiben wird Mittel, sich von der unterdrückenden Macht ihrer Mutter zu befreien. Indem sie die Mutter in all ihren furchterregenden Aspekten auf Papier ›bannt‹, macht sie wohl den Versuch, gleichzeitig deren mächtige, zum großen Teil internalisierte Herrschaft über sich zu bannen. Der Anstoß zu einem verspäteten Heilungsprozeß wird gegeben, jedoch am Ende ihrer Erzählung, die nur bis zu ihrem fünfzehnten Lebensjahr reicht, ist diese Möglichkeit nicht realisierbar. Hier stößt die Tochter die Mutter ebenso brutal aus ihrem Leben aus, wie sie sich von der Mutter ausgestoßen gefühlt hatte. Und so besteht

eine gewisse Unentschiedenheit im Mutter-Tochter-Konflikt. Ein intensives Suchen eher als ein Finden ist der Ausgang des Prozesses.

Die katastrophalen Auswirkungen der elterlichen Erziehungsmaßnahmen waren schon lange ein gängiges Thema der deutschen Literatur. Während früher jedoch die Väter von den Söhnen verdammt wurden, läßt sich jetzt ein neues, literarisches Phänomen erkennen. Nunmehr werden die Mütter von ihren Töchtern verurteilt. Jedoch muß dieses Thema vorsichtig und mit größter Behutsamkeit behandelt werden, da das Bild der ›Mutter‹ in der Literatur mit Stereotypen überladen ist. Wenn die abgelehnten Mütter unerklärlicherweise als ›böse‹ gesehen werden, wären sie erneut zu Märchenfiguren reduziert, in denen sich patriarchalische Klischees und Vorurteile spiegeln. Die Freudsche Psychoanalyse ›verwissenschaftlichte‹ den zweifelhaften Mythos, daß Mütter als Schuldträgerinnen verantwortlich zu machen sind. Im Feminismus richtet sich seit Ende der achtziger Jahre der Diskurs auf die Mittäterschaft der Mütter. Jedoch ist es immer noch nützlich, weiterhin den Zwängen nachzugehen, die oftmals für das schlimme Verhalten der Mütter ihren Kindern gegenüber verantwortlich sind. Viele der neuen Geschichten laden hierzu ein.

Ogleich Novak dieses Thema nicht in den Vordergrund stellt, sollte jedoch nicht übersehen werden, daß eine subtile Gewalt im Roman gegenwärtig ist, die das Leben der Mutter beherrscht: der Druck der Gesellschaft. Er ist subtil, weil man selten danach sucht oder ihn gar in Frage stellt. Jedoch existiert er und durchdringt auch das Gewebe von Novaks Geschichte, da sie in einem bestimmten sozio-historischen Kontext spielt. Novak läßt durchblicken, daß zwei gesellschaftliche Glaubensbegriffe das Leben der Frau in der Vergangenheit bestimmt haben und auch heute noch vorherrschend gültig sind: Erstens, jede Frau sollte Mutter sein, und zweitens, der Wert der Frau ist hauptsächlich von der Erfüllung dieses Potentials abhängig. In ihrer Darstellung von Kaltesophie, einer Frau, die niemals Mutter sein wollte, gibt Novak ein Beispiel für die Undenkbarkeit, daß eine Frau den gesellschaftlichen Erwartungen widerstrebt. Sophie ist sich ihrer Abweichung von der Norm halb bewußt und erklärt ihrer Tochter mit erstaunlicher Offenheit, daß nicht sie, sondern ihr Mann Kinder wünschte. Im traditionellen Sinne wäre sie eine

›böse Mutter‹. Jedoch das Bild der ›bösen Mutter‹ ist ein Oxymoron, da Muttersein in der westlichen Kultur Synonym von ›Gutsein‹ ist – wie es oft in Märchen und Trivialroman zum Ausdruck kommt. Abweichungen davon wurden auf die Stiefmütter abgeschoben. Auch hier handelt es sich nicht um eine ›echte‹ Mutter sondern eine Adoptivmutter, obgleich in anderen Romanen von Frauen auch diese echten Mütter ihre Töchter mißhandeln.

Während es der Gesellschaft nutzte, wenn sich der Mann in seinem individuellen Potential entwickelte, war ein ähnliches Verhalten der Frau für ihre vorgeformte Rolle als Mutter und Gattin im patriarchalischen Sinne destruktiv. Der Roman exponiert, daß dieser innere Widerspruch in Aggression umschlägt. Indem die Mutter bei Novak schon ihr erstes, angenommenes Kind extrem schlecht behandelt, bezeugt sie ihre mütterliche Unfähigkeit. Man nahm ihr dieses erste Kind wegen grober Mißhandlung weg. Da aber die gesellschaftlichen Normen so tief in ihrer Psyche verwurzelt sind, adoptiert sie zum zweiten Mal ein Kind (die Protagonistin). Wie die meisten Menschen benötigt auch Kaltesophie die Anerkennung durch die Gesellschaft; und Mutterschaft ermöglichte es ihr, diese begehrte Zustimmung zu erlangen. Es ist deshalb nicht erstaunlich, daß die meisten ihrer Erziehungsziele (Gehorsam, Regeln für angemessenes Benehmen, sorgfältige Toilette) den Werten ihrer bürgerlichen Umwelt entsprechen. Sophie etabliert ihren Wert als Person, indem sie ihre eigenen Wünsche hintanstellt und die Tochter mit allen Mitteln zu einem ›artigen‹ Kind heranzieht.

Die Versuche, sich den Normen ihrer Umgebung anzupassen, werden um so plausibler, wenn man in Betracht zieht, daß ein Großteil des Romans während der Hitlerzeit spielt, einer Zeit also, als Frauen mit vielen Kindern fast ebenso hoch geehrt wurden wie Kriegshelden. Auch Sophie ordnet sich ein und unterstützt enthusiastisch die Hitler-Regierung. So ist Kaltesophie in gewisser Hinsicht doch eine typische Mutter ihrer Zeit, denn sie wendet mechanisch und streng die damals rigiden Erziehungsmethoden an. Auf diese Weise kritisiert die Autorin indirekt auch die ›Dressurakte‹ der Eltern, die in ihrer Kindheit, wenn auch nicht immer so drastisch, gang und gäbe waren. Novaks Anliegen richtet sich auf die Gefahr, daß die Zwangsjacke dieser Werte und Gebräuche oft tragische Konsequenzen hat. Die Not-

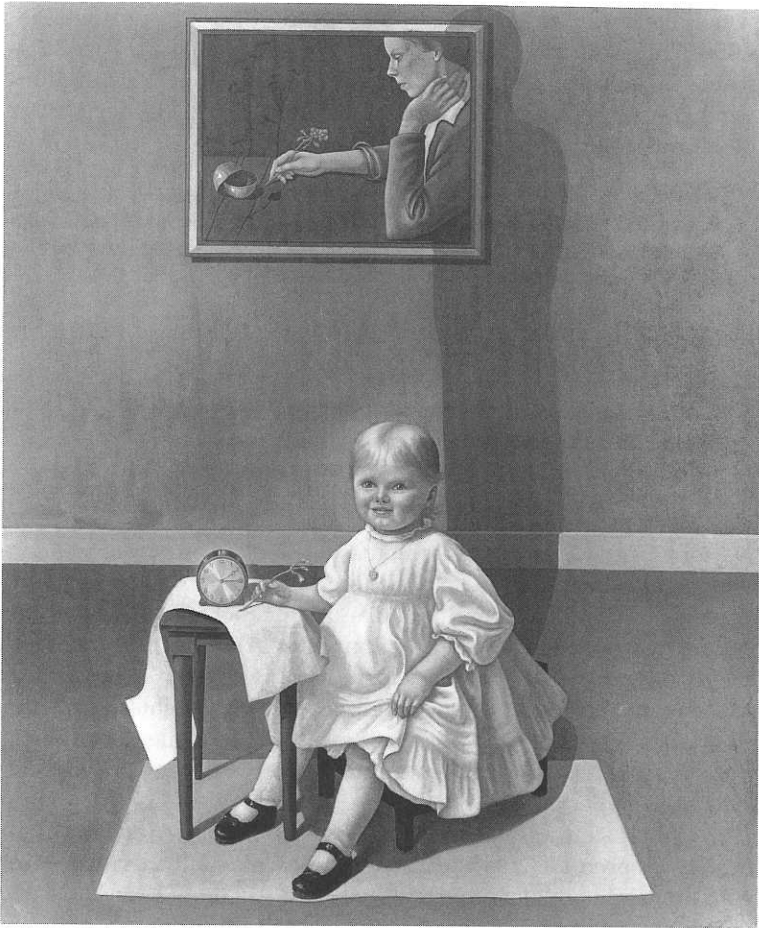


Abb. 20 Ein Schatten verbindet das kleine Mädchen auf dem Hocker mit der erwachsenen Frau im Gemälde an der Wand. Die Zukunft ist als Vergangenes gegenwärtig. Die Mutter des Kindes im Gemälde und das Kind als zukünftige Mutter verharren im Kreislauf identischer Lebensentwürfe. Verspricht etwa der Wecker vor dem kleinen Mädchen eine Unterbrechung in diesem Zyklus?

wendigkeit für Sophie, sich als ›gute Mutter‹ auszuweisen, schafft Frustrationen, die sie an ihrer Tochter ausläßt. Zwei Beispiele mögen zur Illustration des Ausmaßes ihrer Mißhandlungen genügen. Als die kleine Tochter einmal das Kleid der Mutter beschmutzt, gerät Sophie in Wut:

Was zog sie mir die Ruten über. Die piffen, legten sich um meine Beine und rissen die Waden, die Kniekehlen, die Schenkel auf.... Bei irgendeinem Wie entfernte sich die Wand und legte sich mir zu Füßen. Ich knickte langsam ein und fiel hin. (N 120)

Die psychische Mißhandlung ihrer Tochter ist ebenso brutal. Sie schreit das Kind an:

...du betrügerischer scheinheiliger hinterfotziger maßlos
frecher niederträchtiger verräterischer nachtragender
rachsüchtiger aus dem Bauch eine Hure gekrochener
Wechselbalg du... (N 303)

Da wir nichts über das Elternhaus der Mutter erfahren, können wir nicht über eventuelle Wiederholungszwänge spekulieren. Die erschreckenden Symptome des unglücklichen Zustandes der Mutter rühren möglicherweise von einer Ahnung her, daß ihre ›angenommene‹ Tochter sie doch nicht zu einer ›natürlichen Mutter‹ macht, die von der Gesellschaft hoch geachtet wird. Ihr doppeltes Scheitern – nämlich keine Kinder zu wollen aber trotzdem gezwungenermaßen eine gute Mutter zu werden – drückt sich jetzt als Perversion aus.

So spielt sie tragischerweise eine große Rolle in der Produktion des inneren Defizits ihres Kindes. Novak stellt in vielen kurzen Einzelszenen dessen Qual dar, die zu dem Wunsch, sich selbst auszulöschen, also zu Selbstmordversuchen führt. Nach dem Mißlingen dieser Versuche leuchtet es ebenfalls ein, daß die Tochter sich möglicherweise nur durch totale Rebellion behaupten und erhalten kann. Obgleich sie gegen das Muster aufbegehrt, in das die Mutter sie einzwängen will, kann sie sich dennoch nicht davor schützen, das Vermächtnis der Mutter in sich aufzunehmen. Durch die Vorbereitung im Elternhaus kann nun leicht der nächste Zyklus des Teufelskreises, in dem sie sich befindet, in Gang gesetzt werden. Andere Mächte können sie ebenfalls beherrschen und beeinflussen. Sie ist diesen Einwirkungen besonders deshalb ausgesetzt, weil sie außerhalb des Elternhau-

ses nach menschlicher Anerkennung und Geborgenheit suchen muß.

Novak macht es sehr klar, daß die Einwirkung der gesellschaftlichen Institution, der sich die Protagonistin zuwendet, deshalb so groß ist, weil sich das Mädchen in deren Schutz um die Befriedigung ihrer vernachlässigten Bedürfnisse bemüht. Diese Phase beginnt kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, und die Jugendorganisation der ostdeutschen Nachkriegsregierung bietet ihr eine scheinbare Zuflucht. Die Freie Deutsche Jugend – von den Eltern verboten – besitzt für sie eine ungeheure Anziehungskraft durch die intime Gemeinschaft, in die sie da aufgenommen werden kann. Sie fungiert als Mutterersatz, weil gemeinsame Betätigung in Gruppen und verantwortungsvolles, von allen respektiertes Wirken ihr das ersehnte Geborgenheitsgefühl und die erwünschte Bestätigung ihres Wertes versprechen:

Hier werde ich anerkannt.... Hier werde ich nicht unterworfen, hier bin ich nicht unterwürfig.... Hier lerne ich für den Sozialismus... Hier bin ich nicht einsam. Hier hat die Angst ein Ende. Hier komme ich zu mir... Hier wird nicht vorgeworfen und gedroht und erpreßt und bestraft. Hier ist Zuversicht. (N 339)

Außerdem stehen ihr als Frau in diesem System zum ersten Mal breit gestaffelte Bildungsmöglichkeiten zur Verfügung. Sie nutzt diese neuen Möglichkeiten jedoch nicht hauptsächlich zu ihrem beruflichen Vorteil, sondern eher, weil sie dadurch das drückende Elternhaus verlassen kann.

Novak sieht nun nicht etwa den Aufbau einer Identität durch dieses politische System als Lösung. Eher findet sie die negativen Aspekte der Familie in den Praktiken des Staates wiederholt und vergrößert. Hatte das Kind zum Beispiel früher diese mütterlichen Befehle gehört: »... der Fuß wird gestreckt nicht die Zehen einkrumpeln ... links zwei drei vier links zwei...« (N 72), übt nun der Staat die gleiche Art von Reglementierung: »...stell dich vor die Hundertschaft nein nicht so rechtsum ... drei vier nee wir sagen besser links und links und links zwei drei...« (N 340) Die Tochter, die gewissermaßen kritiklos die Indoktrination aufnimmt, hat ihre Rettung noch nicht gefunden. Man mutet ihr zu, ihre Eltern, die sich den Normen des Staates nicht angepaßt hatten, zu denunzieren. In ihrem neuen Lebensbereich wiederholt

sich also das Inhumane, das sie sich auch zu Hause gefallen lassen mußte. Der politische Überbau hat ebensowenig wie vorher ihre Mutter das Wohlbefinden der Tochter im Sinne. Auch hier wird sie als Objekt behandelt. Sie merkt dies als junges Mädchen von fünfzehn Jahren jedoch nicht und läßt sich in ihrer Unwissenheit vom Staat adoptieren, nachdem sie die gesetzlichen Bindungen zu ihren Eltern abgebrochen hat.

Erst die erwachsene Erzählerin kann das Brüchige ihrer neuen ›heilen Welt‹ erkennen. Die Autorin läßt ihre Zweifel durchblicken, indem sie den Schritt vom Regen in die Traufe, den das Mädchen unternimmt, durch eine weitere starke Metapher veranschaulicht: am Ende des Romans wird die Tochter von einer hohen Mauer begrüßt, die ihren Mutterersatz, das Staatsinternat, umschließt. Lakonisch heißt es im letzten Satz: »Auf der Mauer waren Glasscherben einzementiert.« (N 62)

Kampf gegen das Leben als Ameise: Jutta Heinrich, *Das Geschlecht der Gedanken*

Während Novak die Problematik der Funktionalisierung von Frauen lediglich andeutet, zeichnet Jutta Heinrich die Machtlosigkeit und Schwäche der Frauen und die Flucht der Tochter aus dem vorgegebenen Lebensmuster der Mutter mit radikaler Schärfe in ihrem Roman *Das Geschlecht der Gedanken*. Bei ihr sind die Frauen Kunstfiguren; sie bewohnen eine Welt, die von der Autorin als Schauplatz ihrer feministischen Gedanken geschaffen wurde. Sie belebt ihre repräsentativen Milieus mit karikaturhaften, statischen Figuren, die daraufhin konstruiert sind, die Spannung zwischen den Geschlechtern übertrieben deutlich vor Augen zu führen. Heinrich gibt in ihrem Vorwort bekannt:

...die Ich-Erzählerin <ist> stellvertretend für mein Geschlecht so tief und so hermetisch in eine undurchlässige Normalität, in die patriarchalische Ernsthaftigkeit... <eingeschlossen>, daß sie selbst zu einem verzerrten Spiegel der Macht- und Ohnmacht-Strukturen werden muß. (H 3)

Die Autorin stellt Paradigmen für die Diskrepanzen in der Frau-Mann-Beziehung auf, und sie illustriert mit stark ausgeprägten

Konturen, wie die Töchter die Machtlosigkeit von ihren Müttern übertragen bekommen. Es wird eine Kleinfamilie vorgeführt, in der das Verbindungsglied in der Beziehung zwischen Mutter und Tochter allein der Vater ist. Beide existieren in bezug auf ihn und verkehren nur im Hinblick auf ihn miteinander. Die Mutter im Roman erfüllt fraglos und bescheiden die traditionelle Rolle, für die sie erzogen wurde. Ihre hierauf basierende gesellschaftliche Minderwertigkeit wird in allen demütigenden Einzelheiten dargestellt. Sie ist sich ihres Mangels genausowenig bewußt wie Katesophie in Novaks Roman. Hier wird aufgezeigt, was bei Novak nicht zutrifft: Sie wird von ihrem Mann versklavt und physisch wie auch psychisch aufs Brutalste mißhandelt. Eine Textstelle genüge zur Illustration:

Da schnellte er hoch, tunkte ihren Kopf auf das Geschenk und nachdem er festgestellt hatte, daß sie weinte, sich in ihrem Stuhl verkroch, schleuderte er die Kette in die Ecke, befahl ihr, sofort den Gegenstand aufzuheben, damit sie sich wieder munter mache. (H 52)

Sie ist sich einer alternativen Lebensweise nicht bewußt und wendet sich nach dem Tode ihres brutalen Ehemannes gleich wieder einem anderen Mann zu. Heinrich stellt anhand der Kindheitserinnerungen der Tochter das Schicksal dieser Frau als hoffnungslos dar. Wehrlos ist sie ausschließlich zum Besitz des Mannes herabgewürdigt. Sie ist Objekt, unterwürfig, selbstlos. Die Autorin zeichnet die Entwicklung des Mädchens in drei Abschnitten: die vor- und die nachpubertäre Zeit sowie die Übergangszeit von der einen Periode zur anderen. Was die vorpubertäre Zeit anlangt, so ist der Protagonistin von Anfang an eine Ambiguität der Geschlechtlichkeit gegeben, die auch von ihrem Namen herrührt:

Darum taufen mich meine Eltern auf den Namen Conni, weil er für sie eine Verbindung zwischen beiden Geschlechtern darstellte und mein Vater nicht fortwährend daran erinnert werden mußte, daß aus mir nichts wurde als ein Mädchen. (H 8)

In ihrer ambivalenten Frühzeit konnte die Tochter Freiheit und Macht des Vaters bewundern und diese auch für sich anstreben, während sie nur Verachtung für das Sklaventum der Mutter

fühlte. Ihr Vater war das ›Pferd‹, stark und frei, ihre Mutter hingegen die ›kleine Ameise‹, abhängig, unscheinbar – ein gedankenlos umhereilendes, arbeitsam programmiertes Glied der Gesellschaft. Diese symbolische Auffassung der Mutter ist stimmig, da sie neben ihrem internalisierten Bild der Wertlosigkeit keine eigenen Bedürfnisse aufweist. Ihr Leben wird von den Wünschen ihres Mannes bestimmt. Sie lebt in der Familie als Dienerin.

Heinrich zeigt, wie auch Jutta Brückner in ihrem Film *Hungerjahre* (1980), daß die natürliche Entwicklung des Mädchens am Wendepunkt der Geschlechtsreife durch gesellschaftliche Ansprüche eingeschränkt wird. Wie es auch in dem Film thematisiert ist, entwickelt sie beispielsweise eine Feindlichkeit ihrem eigenen Körper gegenüber. Die Tochter soll im Pubertätsalter zur gleichen Rolle der Passivität, Dienstbarkeit und Selbstlosigkeit sozialisiert werden, wie sie der Mutter in Fleisch und Blut übergegangen ist. Die kulturelle Botschaft, die die Mutter verkörpert und die der Tochter weitergereicht wird, verdichtet sich in der resignierten Mahnung: »...vergiß nicht, ein nutzloses Wesen hat wiederum nur ein nutzloses Wesen geboren« (H 8). Die Tochter jedoch empört sich gegen diesen geschlechtsspezifischen Sozialisationsprozeß und entwickelt starke Feindseligkeiten gegen ihren Vater, sobald ihr sein Einfluß auf ihren eindimensionalen, forcierten Entwicklungsweg offensichtlich wird. Frauenkleider symbolisieren im Roman den Mangel der Frau und damit die erzwungene Identifikation mit der Mutter, den Verlust des Selbstgefühls und die Unmöglichkeit, die Unabhängigkeit des väterlichen Modells zu erlangen. Als der Vater sie im Pubertätsalter dazu zwingt, Röcke statt Hosen zu tragen, fühlt sie sich dem gefürchteten ›Femininen‹ ausgeliefert. Heinrichs Darstellung der asymmetrischen hierarchischen Polarisierung der Geschlechter mutet extrem an, jedoch scheint sie darum bemüht, extreme Theorien und Machtstrukturen der westlichen Kultur aufzudecken. Nach Freudscher Interpretation könnten die beschriebenen Feindseligkeiten der Tochter als klassischer Fall von ›Penis-Neid‹ verstanden werden. Heinrich widerspricht jedoch implizit Freuds Diagnose, wonach gewisse scheinbar weibliche Minderwertigkeitskomplexe auf diese Formel reduziert werden können. Sie stellt sich gegen die Diagnose des ›Familienromans‹ und die Abwendung der Tochter von der Mutter durch die Entdeckung des ›fehlenden Gliedes‹. Das Buch demonstriert einleuchtend, daß die

psychischen Strukturen, die von Generation zu Generation weitergegeben werden, gesellschaftliche Konstrukte sind. Die Tochter hat innerhalb der Psychodynamik, die dargestellt wird, wenig Möglichkeiten, ein positives Selbstgefühl zu entwickeln, und sie hat kaum eine Chance, aus diesen Strukturen auszubrechen.

Das in unserer Kultur dominierende, auf Aggressionen basierende männliche Prinzip wird im Roman karikiert und keineswegs als etwas Erstrebenswertes dargestellt. Diese Tatsache muß das Kind erst lernen. Wie erwähnt, ist für Heinrich die Schmäherung und Erniedrigung der Frau in ihrer geschlechtlichen Polarität verwurzelt. Wir sehen durch die Augen des Kindes, daß der Vater in seiner physischen Übermacht seine Frau sexuell mißbraucht, bestraft und daß sie ihm ausgeliefert ist. Dem Mädchen erscheint daher der Geschlechtsakt zwischen den Eltern als Vergewaltigung der Mutter durch den Vater. Später projiziert sie diese Auffassung auf alle anderen Geschlechtsbeziehungen. Dies wiederum führt zu einer seltsam ambivalenten Entwicklung ihrer eigenen erotischen Impulse und ihres Bildes des weiblichen Körpers. Die Erotik ist für Heinrich zweifellos ein Grundlebensimpuls, doch stellt sie nie ganz klar, in welche Bahn diese Gefühle in der Erzählung für die Frau schließlich gelenkt werden. Heinrich beschäftigte sich mit diesem Thema schon sehr früh – sie stellte das Buch schon 1972 fertig, fand aber zunächst keinen Verleger dafür, was bezeugt, daß ihre Fragestellungen damals zu sehr provozierten und deshalb Ablehnung fanden. Das Interesse an der eigenen Erotik verbindet Heinrich mit den anderen Feministinnen der Zeit, die den gängigen Begriff der weiblichen Erotik als vermittelt verstanden und versuchten, eine unvermittelte weibliche Erotik zu entdecken, wie es zum Beispiel auch von den französischen Feministinnen wie Luce Irigaray und Hélène Cixous zu dieser Zeit angestrebt wurde. Die Thematisierung der Erotik, die Heinrich einleitete, wurde etwas später zum feministischen Anliegen überhaupt. Eine Szene im Roman deutet vielleicht auf eine lesbische Richtung in dieser Suche nach einer weiblichen Subjektivität und Erotik, die eine Trennung von der Welt der Männer fordert. Dieses Verfahren spiegelt wiederum eine frühe Phase in der jüngsten Frauenbewegung wieder, die in Verena Stephans Roman *Häutungen* (1976) zum Aufbruch kam. Die Erzählerin bei Heinrich beschreibt eine Szene mit einer Frau:

Ehe ich mich gegen mein Empfinden wehren konnte, drückte sie sich in mich mit so verzweifelter Besitznahme, daß die Erregung augenblicklich durch meine Gedanken abgelöst wurde. Sie legte ihr Gesicht an meinen Hals und mir war, als zwingte sie mich, in ihren Atem überzuwechseln und ich glaubte, eine Glocke stülpe sich über uns. (H 45)

Erotik zwischen Frauen jedoch nur dieses eine Mal. Das Mädchen, mit dem die Protagonistin zusammenfindet, ist gewissermaßen das Spiegelbild ihres eigenen Selbst, durch die Beziehung versucht sie, sich selbst näherzukommen. Doch sind auch in dieser Szene heterosexuelle Strukturen zu erkennen, da die ›Inbesitznahme‹ der anderen sie im alten Paradigma beläßt. Außerdem wäre eine so gebildete ›weibliche Subjektivität‹ einfach die Kehrseite der männlichen.

Heinrich verfolgt die Identitätsentwicklung der Protagonistin in einer Kette programmatisch konstruierter Einzelszenen. Die anfänglich erlebte Realität des körperlichen und geistigen Mißbrauchs von Frauen führt zu einer Selbstentfremdung. An diesem Punkt schafft ihr die Autorin einen Ausweg in der Welt der Phantasie. Diese Welt liefert ein Ventil für ihre rebellischen Einwände gegen das Ausgesetztwerden in die am mütterlichen Modell so verabscheute Machtlosigkeit. In der Welt der Gedanken entkommt sie der Unterdrückung ihres Geschlechts. Hier steht ihr jegliche Macht des Universums zur Verfügung, an der sie in ihrer vorpubertären Zeit glaubte teilhaben zu können. Die Darstellung dieses Gedankenprozesses hat einen prominenten Platz in dem Erzählgefüge und erklärt den Titel des Romans: *Das Geschlecht der Gedanken*. Heinrich gestaltet eine Sphäre, in der die Frustration der Tochter zum Ausdruck kommt. Sie richtet die Aggressionen der Tochter gegen Männer und Frauen, die ihre sexuellen Beziehungen in patriarchalischen Modellen ausspielen und damit zur ausbeuterischen Machtstruktur beitragen. Der abstrakte, innerlich ausgetragene aggressive und unübersehbar sadistische Kampf der Protagonistin, d.h. ihr Wunsch, das Bestehende zu vernichten, wird im Roman durch dunkle, doppeldeutige, verschwommene Übergänge zwischen Wirklichkeit und Gedankengebilden wirkungsvoll dargestellt. Auf diese Weise lenkt Heinrich die Aufmerksamkeit darauf, daß Phantasie als subjektive Produktion integraler Bestandteil der menschlichen Wirklichkeitsauffassung ist. Sie ermöglicht es der Tochter, die Welt nach

ihren eigenen Bedürfnissen umzuformen, als Schutz gegen eine ihr sonst unerträgliche Existenz. Eine ähnliche Ausflucht durch die Phantasie fand auch Novaks Protagonistin, die ihre Ohnmacht sublimierte, indem sie verdammende Gedichte über ihre Mutter schrieb. Während Novak noch andere Fluchtwege erprobt, beschränkt sich Heinrich auf die Kraft der Phantasie. Beide Schriftstellerinnen dekonstruieren eine uralte Tradition: schon immer haben sich Frauen in eine Phantasiewelt zurückgezogen, z.B. durch das Lesen von Romanen und Geschichten. Doch hier stärkt dieser passive Fluchtweg nicht den status quo, sondern kann aus ihm herausführen.

Phantasieflüge sind jedoch kaum eine verlässliche Befreiung. Obgleich sich die Tochter bei Heinrich ganz nach aggressiv patriarchalischem Muster in der Imagination rächt, bleibt sie passiv und isoliert, so wie es Frauen immer schon waren. Ihr Fluchtverhalten ist jedoch ein notwendiger erster Schritt in ihren Selbsterhaltungsbemühungen. Diese Lebensphase endet mit dem Tod ihres Vaters. Heinrich benutzt den Traum als Stilmittel, um Anhaltspunkte für die Bewußtwerdung ihrer Protagonistin und die Ablehnung des väterlichen Modells zu liefern.

Phantastische Traumsymbolik, die Heinrich in die surrealistische Literatur einreihen, laden zu einer psychologisch orientierten Analyse des Textes ein. In Connis Träumen verkörpert das Bild des Vaters nunmehr sichtbar alle negativen patriarchalischen Werte in Familie und Gesellschaft. Er wird Symbolträger für: »...drohende Arbeitslosigkeit, ein tödliches Zurücksinken der Technik hinter die menschlichen Bedürfnisse, und Terror und Gewalt aus anderen Ländern...« (H 124). Seine früher bewunderte Stärke entpuppt sich als Maske. Dahinter steckt die bezwingende Gewalt eines Unsicheren im Dienste egomanischer Selbstbereicherung und Eigenbefriedigung. Das folgende Bild bewirkt die Abkehr der Tochter vom Vater:

Dann erhob er sich langsam, nahm eine Gießkanne, ... öffnete das Fenster und begoß bedächtig und in seine Geräusche versunken seine eigenen kahlrasierten Köpfe, die fein säuberlich und Kopf an Kopf aufgereiht in einem Holzblumenkasten angepflanzt waren und ihn von der Jugend bis ins Alter noch einmal zeigten. (H 129)

Ein anderes gelungenes Bild der Autorin zeigt den Vater, wie er sich als Zirkusakt selbst verschlingt: will sagen, das patriarchalische Prinzip verkonsumiert sich selbst. (H 126) Die Mutter erscheint sodann unerwarteterweise im Traum als wahrhaft mächtig, stark und selbstbewußt. »Sie war nicht aufzuhalten, bewegte sich so kraftvoll vom Haus fort, als würde sie bald selbst in Brand stehen« (H 127). Durch das neue Bild der Mutter, die ihre häusliche Sphäre im Traum verläßt, erhält die Frau eine bejahende, wenn auch noch dunkle, unbekannte Bedeutung. Der Roman bleibt offen in bezug auf Substanz und Eigenschaften dieses neuen Frauenmodells, das als utopischer Wunsch der Zukunft entgegengeht.

Der befreiende Traum der Tochter wird erst durch den Tod des Vaters möglich, den sie als Unterdrücker internalisiert hatte. Die Autorin versteht, daß es schwerfallen muß, sich in der plötzlichen Freiheit neu zu orientieren. Sie erkennt, daß »...der bekannte Schmerz leichter zu ertragen war, als die Wiederholung aus mir herauszuschütten und mich zu erneuern.« (H 120) Das Buch hebt hervor, daß sich die Identität der Tochter durch ihren Antagonismus gegen ihren Vater gebildet hatte, und sie nun nach seinem Tod eine innere Leere erlebt, die den Versuch, ihrem Leben eine neue Substanz zu geben, erschwert. Heinrich läßt die Tochter deshalb nach etwas ›Bekanntem‹ suchen: sie findet die Mutter. »...noch einmal wollte ich die werden, die ich geworden war, und ich fuhr an einem Wochenende in die Siedlung meiner Mutter.« (H 111) Ein Wendepunkt wird bezeichnet, als die Tochter sich zum ersten Mal auf ihre Mutter mit Vornamen bezieht und sie damit in ihrer Individualität anerkennt und nicht mehr nur in ihrer gesellschaftlichen Funktion.

Zum ersten Mal in meinem Leben empfand ich eine so trostlose Einsamkeit, daß ich aus dem Innersten nach meiner Mutter rief und merkte, daß ich zum ersten Mal ihren Vornamen nannte, der tief unter dem Bild, zu dem ich sie gemacht hatte, verschüttet lag. (H 119)

Heinrich deutet damit auf programmatische Weise an, daß dies der Anfang einer neuen Wirklichkeitsauffassung für die Tochter bedeutet. Die Autorin macht klar, daß das Bild der Mutter, das die Tochter internalisiert hatte, vom Vater her bestimmt war. Erst als sie ihre Mutter wahrhaft aus ihrer eigenen Erfahrung

sucht, merkt sie, daß sie selbst in patriarchalischen Kategorien gefangen gewesen ist.

Heinrich deckt die verkrüppelnden Einwirkungen von traditionellen Machtstrukturen auf, die Frauen ihrer Vitalität berauben und das ›Weibliche‹ diffamieren. Es bleibt offen, ob Heinrich eine ›essentielle‹ Weiblichkeit sucht. Der Roman zeigt jedoch, daß es nicht damit getan ist, wenn Frauen die Strukturen der Männer übernehmen. Heinrich deutet jedenfalls an, daß Frauen zur Verbesserung der Gesellschaft nur dann beitragen können, wenn sie in der Lage sind, ihr eigenes Leben zu bestimmen. Nach Aufarbeitung dieses gesellschaftlichen Traumas in ihrer Phantasie, beginnt die Tochter ihr Leben indirekt zu konfrontieren. Das erste Zeichen einer aktiven Beteiligung an ihrer Umgebung ist ein Brief an ihre verwitwete Mutter (der in späteren Editionen vielleicht als zu lösungsfreudig wieder weggelassen wurde). Er bezeichnet das Ende ihres Bedürfnisses nach Gewaltanwendung und das Abklingen des inneren Aufruhr. Er bringt sie aus ihrer Isolierung heraus. Der Roman schließt mit einem zarten, hoffnungsvollen, wenn auch etwas kitschigen Bild, das der Mutter gewidmet ist: »Riechst du die Rose? Wir beide grüßen Dich.« (H 131) Heinrich schließt sich durch die neue Identifizierung mit der Mutter der feministischen Tendenz der siebziger Jahre an, wonach Frauen zur Mutter zurücktasten, um ihr eigenes Frausein bejahen zu können. Die Tochter ergreift ein literarisches Mittel, das Frauen oft benutzt haben. Der Brief an die Mutter spiegelt Heinrichs eigenes Projekt, sich mit Frauen zu verständigen. Ähnliche Briefe waren brisantes Ausdrucksmittel vieler anderer Frauen ihrer Zeit. Genau wie diese weist Heinrichs etwas eindimensionale Aufarbeitung der Beziehung auf eine frühere Phase des jüngsten Feminismus hin. Zurückblickend ist diese Darstellung einer der ersten Versuche, den Konflikt zwischen den Geschlechterrollen und der Stellung der Tochter innerhalb des ›Familienromans‹ überhaupt zu artikulieren. In der Zwischenzeit ist das Bild facettenreicher und die Problematiken sind um so komplizierter dargestellt geworden.

Die ›väterliche Tochter‹ und die ›mitgelebte‹ Mutter: Gabriele Wohmann, *Ausflug mit der Mutter*

Subtiler als Heinrich verfährt Gabriele Wohmann mit dem Mutter-Tochter-Thema. In der Auseinandersetzung wird das Mutterbild nicht mehr eindeutig entweder als böse (Novak) oder in patriarchalischer Unterdrückung als entmenschlicht (Heinrich) gesehen. Hingegen werden Beziehungsschichten berührt, die es in ihrer größeren Komplexität nicht erlauben, Gutes von Schlechtem reinlich zu trennen. Während Novak und Heinrich die Problematik der Mutter durch Versuche heranwachsender Töchter erforschen, die das vorkonstruierte weibliche Ich ablegen wollen, stellt Gabriele Wohmann in ihrem Roman *Ausflug mit der Mutter* eine schon erwachsene Tochter als Ich-Erzählerin dar. Sie hat ihr Leben als Frau schon in einer erweiterten Rolle definiert. Sie ist sowohl erfolgreiche Schriftstellerin wie auch Gattin und Mutter. Ihr unverarbeiteter Konflikt mit der Mutter bricht erst hervor, als der Tod des Vaters sie zu einer Auseinandersetzung zwingt. Die Autorin befaßt sich mit den Reaktionen der hierdurch betroffenen vielfältigen Bewußtseinsebenen der Protagonistin. Der sichtbarste Impuls setzt Erwägungen über die Tochterrolle in der Gesellschaft in Bewegung und legt verschwiegene unguete Gefühle darüber frei. Wohmann richtet ihre Aufmerksamkeit auf die Schwierigkeit der Tochter, die traditionelle Aufgabe der ›pflichtbewußten Tochter‹ (wie sie bei Simone de Beauvoir dargestellt ist) zu erfüllen.

Ogleich sie erkennt, daß die gesellschaftlich geforderte Rolle eine künstliche ist, wählt sie diese trotzdem aus freien Stücken. Das Warum für diese Wahl ist mit anderen Strängen ihres Bewußtseins eng verknüpft, und ihre schriftlichen Aufzeichnungen bezeugen, daß sie sich besonders zu Anfang ihrer Motive nur dunkel bewußt ist. Traditionell erzogen erhält sie die Verbindung zur alten Frau aufrecht, bemerkt aber zum Beispiel einmal selbstkritisch: »Wir haben eine Sylvesternacht mit der Mutter verbracht. Ringsum weitersagen. Will ich etwa dafür gelobt werden?« (W 52) Besonderes Interesse für die Mutter als Frau hatte sie eigentlich nie. Es wird immer klarer, daß sie die gesellschaftlich vorgeschriebene Tochterrolle nicht erfolgreich spielen kann, weil die Mutter ihr auf einer Ebene gleichgültig ist, und weil sie

auf anderer Ebene ›die Mutter in sich‹ fürchtet. Ihr berufliches Engagement vertieft die Problematik. Wohmann führt nicht aus, wie die Erzählerin zu ihrem Beruf kam, doch reflektiert sie die Gespaltenheit vieler Töchter, deren Mütter im Zweiten Weltkrieg berufliche Selbständigkeit gelernt hatten, die mit Pflichten innerhalb der Familie konkurrierte. Diese Unabhängigkeit fiel damals noch zu sehr aus dem Rahmen des patriarchalischen Wertsystems heraus, und die Mütter verzichteten nach Rückkehr der Väter zumeist wieder darauf. Die Autorin prüft nun in ihrem Roman, wie es der jüngeren weiblichen Generation gelingt, eine anerkannte Art von Familienleben mit der beruflichen Existenz zu vereinbaren. In dem prekären Beruf einer Schriftstellerin teilt die Tochter Wohmanns Sensitivität, aber auch deren Sensibilität. Nachdem sie beginnt, sorgfältig das Leben ihrer vernachlässigten Mutter zu analysieren und darüber zu schreiben, wird ihr klar, daß ihr die übernommenen töchterlichen Pflichten große Beklemmungen verursachen.

Die Erzählerin nennt keine Namen, sondern bezeichnet die Personen ihrer Aufzeichnung generisch mit ›Tochter‹, ›Mutter‹, ›Vater‹, ›Schwiegersohn‹. Damit erzielt sie eine gewisse Abstraktion, die ihr die notwendige Distanz schafft, um über sich selbst reflektieren zu können. Andererseits betont sie aber auch die patriarchalischen Bedeutungskategorien und generischen Verkürzung von Menschen, d.h. sie verdinglicht die Menschen um sich herum. Sie bemerkt: »Schreiben über die Mutter ist die einzige Möglichkeit, über den Kopf der Mutter weg mit mir selbst zurechtzukommen.« (W 63) Die Ich-Erzählerin setzt sich mit den auf gesellschaftliche Dimensionen reduzierten Menschen auseinander. Ihrer analytischen Natur bleibt es nicht lange verborgen, daß sich ihre Beziehung zur Mutter auf einer täuschenden, unaufrichtigen Oberfläche bewegt. Ihre Anstrengungen, diese Fassade der ›heilen Welt‹ trotz anderer, weniger nobler Hintergedanken aufrechtzuerhalten, schafft eine innere Unruhe, die sie durch den intensiv betriebenen Prozeß des Schreibens zu dämmen versucht. Es scheint die innere Angst vor der eigenen Hilflosigkeit zu sein, die zunehmend durch die Beschäftigung mit der Mutter an die Oberfläche dringt. Die Erzählerin bietet einen Einblick in ihre eigene Psyche, wenn sie ein übertrieben groteskes Bild ihrer Mutter beim Friseur entwirft.

Sieht sie <die Friseur> nicht beinah angeekelt aus? Dich stört nun die Gehorsamkeit deiner betäubten Augen, dein Wille ist geschwächt, du bist bald gänzlich unterdrückt, du mußt den Widersinn bestätigen: dein völlig nutzloses Haar. (W 81)

Die Mutter ist in diesem Bild gänzlich entmenschlicht und enterotisiert. Da das verunsicherte Ich-Verständnis der Tochter einer Änderung bedarf, wird ihre eigene Furcht auf die Mutter projiziert. Die Passivität und Unselbständigkeit der alten Frau objektiviert die Schwäche der Tochter. Die Abwehr dieser Schwäche rührt an die eigene Verletzlichkeit, und die Tochter gelangt deshalb oft an den Punkt, an dem sie ihrer Mutter die notwendige Zuwendung versagen muß.

Wohmann veranschaulicht, wie die Protagonistin durch ihre Wahrnehmung die Mutter zum vollkommenen Gegenteil ihrer selbst macht, und sie damit in ›das Andere‹ versetzt. Eine Beschreibung ihrer Lebensweise charakterisiert die alte Frau als eine selbstlose, naive und auf die Familie orientierte Hausfrau und Mutter, die ihre Selbsterfüllung innerhalb der Familie gefunden hatte. Die Tochter kommt über das Leben der Mutter zu dem Schluß: »Es muß eine Art Leben in den Lebensläufen anderer gewesen sein, eine Mitexistenz, unter der Haut geliebter, sie mitlebender Personen« (W 70). Mit Verwirrung bemerkt sie zu dem Unvermögen, ihre Lebensweise selbst zu bestimmen: »Auch von <den Nachbarn>...wirst du sozusagen mitgelebt, auch durch sie bist du jemand im Passiv« (W 14). Es gibt Andeutungen im Roman, daß die Mutter ein viel selbständigeres Leben führt, als die Tochter sehen möchte. Diese Annahme findet in Wohmanns 1982 veröffentlichter Kurzgeschichte »Strafporto« Unterstützung, in der die Autorin eine Mutter sprechen läßt. Die Mutter und die Tochter in dieser Geschichte scheinen dem Roman *Ausflug mit der Mutter* entsprungen zu sein. Im inneren Monolog der alten Witwe kommt zum Ausdruck, daß sie immer wieder ihren Töchtern gegenüber ihre Fähigkeit im Alltagsleben beweisen und ihre Hilflosigkeit entkräften muß. (*Einsamkeit*, 130-143)

Das projizierte Bild der Mutter in *Ausflug* wird durch eine zusätzliche Dimension beeinflusst: nämlich durch das Vaterbild der Tochter. Die Beziehung zwischen den beiden Frauen steht eindeutig, wie auch in Heinrichs Roman, im Schatten des Patriarchen, wengleich er hier einen ganz anderen Stellenwert ein-

nimmt. Die Tochter gibt zu: »Das Leben der Mutter ist das wichtigste Erbstück des Vaters...« (W 70). Der Vater war das große Vorbild. Es ist aber nicht so leicht, »das Andere«, die Frauenexistenz, zu verbannen. Nach dem Tod ihres Vaters erlebt die Tochter eine große Leere. Ihre Beschäftigung mit der Mutter ist auch Ausdruck eigener unterdrückter Trauer um den Vater. Wegen ihrer großen Liebe zu ihm verwundert es nicht, daß sein Bild der Mutter für sie zum Muster ihres eigenen Mutterbildes wurde und daß sich ihre eigene Identität an ihrem Vater orientiert. Schon allein wegen dieses traditionellen Modells ist es schwer für sie, einen individuellen Zugang zur Frau zu finden, die sie, wie auch ihre Mutter, ist. Wohmann deutet in praktischen Äußerungen an, wie die Tochter zögernd das Vermächtnis und die Rolle des Vaters übernimmt. Sie agiert oft wie ein Mann und sie fühlt sich verpflichtet, die Lücke zu füllen, die sein Tod im Leben der Mutter gerissen hat. Das Glückliche der Witwe ist ihr zur Aufgabe geworden. Wohmann illustriert hier den Prozeß der ersten Phase der feministischen Bewegung, in der das Modell für die »neue Frau« dem alten Modell des Mannes entlehnt wurde, d.h. das »absolute Subjekt« der Aufklärung sollte auch von der Frau übernommen werden, wie es Simone de Beauvoir vorschlug.

Eine starke Ambivalenz im Verhältnis zur Mutter ergibt sich auch durch die komplizierte Verflechtung der vielen, oft gegensätzlichen Bewußtseinsstränge. Eine emotionelle Bindung der Tochter an die Mutter geht bis in die Kindheit zurück. Jedoch ist sie den Bedürfnissen vermeintlich entwachsen, auf denen diese Anhänglichkeit basiert. »Aus unserer Vorzeit ist ohne Anstrengung beinahe nichts in die gemeinsame Fortsetzung unseres Älterwerdens zu überführen, und die Fortsetzung ist nicht gemeinsam genug« (W 79-80). Sie ist ihrer Mutter entfremdet und entwickelt folglich ein starkes Schuldempfinden. Wohmann macht die große Kluft sichtbar, die zwischen Töchtern, die ihre Kindheit abgelegt haben, und ihren traditionellen Müttern besteht. Sie stellt die Beziehung in ihren feinnervigen Spannungen dar und berührt immer wieder verschiedene Ebenen von komplexen Wechselbeziehungen, die oft gegensätzliche Bedürfnisse der Tochter ansprechen.

Die Autorin arbeitet mit großer Sorgfalt die Unterschiede zwischen den zwei Frauen heraus, und es wird deutlich, daß sich

Zuwendung. Die ästhetischen Spiele erlauben es der Tochter, die täuschende Beziehung fortzusetzen.

Es ist bezeichnend für die tentativen Versuche der siebziger Jahre, daß Wohmann ihre Protagonistin viele der Bewußtseinsstränge in ihrer komplexen Verflechtung erkennen läßt, um sie am Ende zur oberflächlichsten Ebene – der gesellschaftlichen Rolle als Tochter – gewissermaßen als Besänftigung ihres Konfliktes zurückzuführen. Nur so ist die Verurteilung der Mutter zum traditionellen Witwentum zu verstehen. Die Tochter selbst bekennt: »Nur durch meine Sätze kann ich ein ruhiges Urteil über dich finden und JA DU BIST EINE WITWE sagen« (W 138). Sie weicht in die Kategorisierung ›Witwe‹ aus, und damit ist der Verlust der Mutter noch verstärkt. Zweimal verlassen, einmal vom Mann, aber dann eben auch von der Tochter. Es erscheint der Tochter selbstverständlich, daß eine Frau, die ein volles Leben der aktiven Hingabe geführt hat, die Jahre ihrer Witwenzeit mit Erinnerungen und Trauer verbringt. Die Tochter bemerkt: »Und objektiv gesehen: Zum Trauern um einen lieben Menschen bleibt ja sowieso genug Material übrig, wissen normale Witwen« (W 122). Was ist eine ›normale Witwe‹? Die Aufgabe, die die Tochter jetzt der Mutter stellt, ist die Trauerarbeit, die ihrer eigenen entspricht. Die Autorin unterbreitet im Gegensatz zu Heinrich keine klare feministische Botschaft. Jedoch bietet sie ein nacktes Bild des beklagenswerten Schicksals, das viele verwitwete, ›traditionelle‹ Frauen erleben, die im Leben ihrer Kinder nur noch ein geduldeter Störfaktor sind. Am Ende des Buches gibt Wohmann den Lesern durch den Traum der Mutter ein Bild auf den Weg, das in seiner Kältesymbolik (wie schon bei Novak) die Fruchtlosigkeit des Versuches, die Beziehung zwischen Mutter und Tochter aufzutauen, reflektiert:

Auf dem Acker hinter der Busstation standen fünf schöne Pferde, plötzlich. ... Beinah hätte ich gesagt: die Pferde grasten. Aber es liegt ja Schnee! ... Sie haben versucht, mit ihren Lippen den Schnee zu lockern und darunter irgendwas zu finden, aber das war sicherlich zwecklos, der Boden ist ja fest gefroren. (W 138)

Durch die sensitive Darstellung der abgeschreckten Tochter und ihrer Mutter wird die Notwendigkeit für Frauen angedeutet, ein neues Frauenbild zu konstruieren. Doch führte in diesem Falle

die Auseinandersetzung zwischen Tochter und Mutter nicht zu einem gegenseitigen Erkennen als individuelle Personen, deshalb blieb der Prozeß auf halbem Wege stecken. Und noch in *Unterwegs* schreibt sie von sich und der Mutter:

Was ich doch alles nicht allein konnte, ALLES, und alles habe ich von ihr gelernt. Von mir lernt sie, daß sie alles allein versuchen muß. Im Rollentausch mache und mache ich keine Fortschritte. Ich werde nur immer ungeschickter, zappliger, unpraktischer, je älter meine Mutter wird, desto unnützer werde ich ihr als Kind, ich bleibe das Kind, aber ich reise weg...von einer anspruchsvollen und selbstsüchtigen Mutter fiele die Trennung sehr leicht...wäre sie doch nicht so lieb, denke ich manchmal, vom Liebhaben gibt es keinen Freispruch.« (*Unterwegs* 13-14)

Als »männliche Tochter« empfindet sie Liebe als Besitzanspruch an sich, der schon in den Werken von Kierkegaard und Rilke vor ihr als hinderlich thematisiert wurde. Noch fast zwanzig Jahre später befaßt sich auch Gisela Rudolf (*Meine Jahre schenk ich dir...*, 1992) mit diesem Explosivstoff einer Auseinandersetzung mit der älteren Mutter. Auch sie kann schließlich als Lebensinhalt der Mutter nicht die geforderte Nähe liefern, ohne ihr eigenes Leben zu zerstören. Sie gibt ohne Heuchelei zu, daß die Einlieferung in ein Altersheim die einzige Antwort für sie war.

Novak, Heinrich und Wohmann waren unter den ersten Frauen, die den verschwiegene(n) Konflikt aufgedeckt und gezeigt haben, daß die traditionelle Mutter-Tochter-Beziehung in unserer Gesellschaft Brutstätte einer endlosen Fortsetzung der Unterwürfigkeit der Frau ist. Es stellt sich in diesen Romanen heraus, daß Frauen durch die Weitergabe oppressiver Denkschemata ihre eigenen Feinde sind. Die drei Autorinnen veranschaulichen, wie schwierig es auch jetzt noch ist, aus diesen Denkschemata auszubrechen. Eine unausweichliche Notwendigkeit muß oft zuerst bestehen, ehe die Frau bewußt oder unbewußt den Teufelskreis durchbrechen kann, der ihr Leben umschließt. In Helga Novaks und Jutta Heinrichs Romanen wird es durch die erlittenen Brutalitäten für die Ich-Erzählerinnen möglich, dem Prozeß der traditionellen »Feminisierung« zu entkommen. Die erstaunliche Komplexität des Mutter-Tochter-Konfliktes erhellt sich, wenn man sich die Unterschiede in den drei Romanen vor Augen führt. Während der Konflikt in *Die Eischeiligen* durch tatsächliche Einwirkungen in Bewegung gesetzt wird – d.h. die Tochter wird durch

die Mutter mißhandelt – sind es in *Das Geschlecht der Gedanken* begriffliche Einwirkungen – d.h. die Tochter fürchtet, wie die Mutter zu werden und ebenfalls die Brutalisierung in der Gesellschaft zu erleiden. Der Konflikt in *Ausflug mit der Mutter* entsteht, weil sich die Protagonistin durch den Tod des Vaters über ihre Rolle als Tochter und Frau klar werden muß und dadurch gezwungen wird, sich mit dem ›Weiblichen‹ auseinanderzusetzen.

Während sich die Töchter durchweg intensiv mit dem Konflikt befassen, sind sich die Mütter zum Teil eines Konfliktes gar nicht bewußt. In Wohmanns Roman scheint die Mutter nichts von den Ressentiments ihrer Tochter zu wissen. Die Mutter in Heinrichs Roman hat die weibliche Rolle so gründlich internalisiert, daß sogar die wenigen Konfrontationen mit der Tochter unterdrückt werden und sie lediglich zu passiven Rückzugsmanövern veranlassen. Kaltiesophies Beweggründe sind zwar traditionell motiviert, aber sie basieren hauptsächlich auf ihren eigenen frustrierten Wünschen, die sie in ihrer Gesellschaft nicht ausleben kann. Alle drei Romane befassen sich mit dem internalisierten Bild der Mutter. Dieses Bild kann im Leben der Frau starke Mißklänge hervorrufen, was teilweise auf Generationsunterschiede und neue Lebensumstände zurückzuführen ist. Die Töchter in den Romanen haben die verschiedenen Aspekte ihrer Mütter in sich aufgenommen, und diese wirken sich hindernd auf ihr Selbstgefühl aus. Die Wege zur Lösung des Konfliktes beginnen bei allen Töchtern mit dem Schreiben. Indem die Ich-Erzählerin in *Die Eisheiligen* über die böartige Kaltiesophie schreibt, hat sie zumindest ein Machtmittel in der Hand, mit dem sie sich zu rächen versucht. In Heinrichs Roman, *Das Geschlecht der Gedanken*, weist ein Brief, der einen Dialog mit der Mutter beginnt, den Weg in die Zukunft, der dem Phantom des ›essentiellen‹ Weiblichen nachgeht. Obgleich es zu keiner neuen Identifikation mit der Mutter kommt, stellt die Weiblichkeit keine so große Bedrohung mehr dar, denn die negativen Aspekte, die durch patriarchalischen Zwang entstanden waren, haben sich als vermeidbares Konstrukt herausgestellt. In *Ausflug mit der Mutter* dient der Prozeß des Schreibens einer prophylaktischen Lösung. Die Tochter überwindet ihren inneren Kampf, indem sie die Abhängigkeit der Mutter stilisiert und damit deren erschreckendes Bild unterdrückt. Die einzelnen Aspekte der Problematik sind

zwar von Wohmann kraß dargestellt, doch in ihrer fragmentierten Wahrnehmung nicht voll erkannt, weil die Tochter das väterliche Modell des ›subjektiven Ich‹ der Moderne übernimmt. Diese Literatur macht den Anfang, die selten hinterfragten und unkritisch übernommenen Lebensumstände der Frau aufzudecken, eine Tendenz, die in vielen Werken von Frauen in den siebziger Jahren zum ersten Mal zentral thematisiert wurde.

Literaturverzeichnis

- Helga Novak, *Die Eisheiligen*, Darmstadt und Neuwied 1979.
Jutta Heinrich, *Das Geschlecht der Gedanken*, München 1977.
Gisela Rudolf, *meine Jahre schenk ich dir...*, München 1992.
Gabriele Wohmann, *Ausflug mit der Mutter*, Darmstadt und Neuwied 1976.
Gabriele Wohmann, *Einsamkeit. Erzählungen*, Darmstadt und Neuwied 1984.
Gabriele Wohmann, *Unterwegs. Ein Tagebuch*, Darmstadt und Neuwied 1986.
Susan J. Heckmann, *Gender and Knowledge*, Boston 1990.

Muttertrauma: Anerzogener Masochismus

Waltraud Anna Mitgutsch, *Die Züchtigung* und
Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*

Barbara Kosta

Die literarischen Darstellungen der Mutter-Tochter Beziehungen in den letzten fünfzehn Jahren und ihr interpretatorischer Rahmen spiegeln viele Facetten einer Wandlung feministischer Kritik und Theorie seit dem Beginn der jüngsten Frauenbewegung wieder. Auseinandersetzungen in letzter Zeit, meistens aus der Perspektive der Töchter, umfassen Themen wie Matrophobia, Abschied von der Mutter, die Idealisierung der Mutter, Angst vor der Beschuldigung der Mutter, Versöhnung und Symbiose sowie die ›Faszination‹ durch die präödicale Phase. Trotz des nuancierten und facettenreichen Spektrums zeitgenössischer literarischer und theoretischer Untersuchungen kursieren Auseinandersetzungen mit dem Thema Mutter meistens entweder innerhalb eines gewissen intellektuellen Radius oder sie sind von mythischen Erwartungen, die mit Begehren verbunden sind, beeinflusst. Die Mutter im Sinne einer Täterin oder als ›Biest‹, wie in Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, hat aus vielen Gründen eine beunruhigende Wirkung auf uns. Negative Darstellungen stellen unser Bild der Mutterschaft in Frage, das von Julia Kristeva als ›Idealisierung des primären Narzißmus‹ bezeichnet wird. Die Vermeidung negativer Darstellungen der Mutter ist vermutlich noch eine Reaktion auf die psychoanalytischen Verurteilungen schlechter Mutterschaft, die in den vierziger und fünfziger Jahren geläufig waren, einer Zeit, in der Mütter für alle gesellschaftlichen, psychischen oder physischen Krankheiten verantwortlich gemacht wurden. Heikle oder kontroverse Darstellungen der Mutter gehören vielleicht deshalb noch immer zu den ›verbotenen‹ Themen.

Verdrängt und verbannt in den von Virginia Woolf häufig zitierten ›blinden Fleck‹, nehmen Bilder der Mutter als Täterin sel-

ten einen Platz im öffentlichen Diskurs ein. Aber das Verdrängte kehrt wieder, wie wir oft erinnert werden; es prägt das soziale Geflecht und findet noch unmittelbarer im Leben des Kindes Ausdruck, durch das es von einer Generation zur anderen weitergegeben wird. Die Wiederkehr des Verdrängten im Leben der Töchter weist besonders auf eine durchlässige Grenze zwischen Müttern und Töchtern hin, die durch die Einschreibung tiefer emotionaler Wunden in den unschuldigen Körper der Tochter noch brüchiger ist. Vererbte psychische Strukturen wiederholen zwanghaft die Ausdruckssprache der Mutter.

Um diese Sprache der Mütter besser zu verstehen, ist es wichtig, die Umstände, unter denen Mütter aufgewachsen sind, zu betrachten sowie die Entwicklung dieser Sprache. Indem sich die Forschung allmählich in die Richtung bewegt, in der man weniger, wie Ann Kaplan bemerkt, »von der Mutter und ihrer Funktion im Leben des Kindes« und mehr von dem »psychisch, sozialen und emotionalen Einfluß der Mutterschaft auf die Frau« ausgeht (Kaplan 128), fangen wir an, die Vielschichtigkeit der Mutter-Tochter Beziehung zu begreifen. Im folgenden soll zunächst sowohl das Thema der Mutter als Täterin als auch die sado-masochistische Tendenz, die aus einer solchen Mutter-Tochter Beziehung erwachsen kann, betrachtet werden. In ihrem Roman *Die Züchtigung* (1987) entfaltet die österreichische Schriftstellerin Waltraud Anna Mitgutsch die Geschichte einer (körperlichen) Mißhandlung.

In Diskussionen über Mutter-Tochter Beziehungen wird oft von der verwischten Grenze zwischen Körper und Psyche gesprochen. Eine Grenze verwischt sich, wie in den meisten Mutter-Töchter-Geschichten, auch hier. Deshalb könnte behauptet werden, daß die Züchtigungen in Mitgutschs Geschichte sich immer gegen zwei Personen richten, auch wenn eine sie ausführt, und daß die Mutter, indem sie die Tochter züchtigt, sich selber züchtigt. In anderen Worten ausgedrückt, die Mutter in dieser Mutter-Tochter-Konstellation züchtigt das eigene Geschlecht anstatt das andere, das ihr Ungenügen gefördert hat. Indem sie versucht, den weiblichen Körper, die Ursache ihrer Erniedrigung, auszulöschen, drückt sie ihr eigenes Gefühl von Abgelehntsein und Scham aus. Damit wird das Trauma, das durch den weiblichen Körper innerhalb der Kette der Mißhandlungen zum Ausdruck kommt, thematisiert, ein Trauma, das in vieler

Hinsicht nicht nur als kulturelle Norm existiert, sondern das im Grunde den Prozeß des Frauseins bestimmt. In Fällen der körperlichen Mißhandlung findet dieser Prozeß seinen grotesksten Ausdruck. Dieses Trauma, meine ich, verursacht masochistische Verhaltensweisen in Mitgutschs Mutter-Tochter-Beziehung. Mütterlicher Masochismus, der oft mit ›Mutterliebe‹ gleichgesetzt wird, kann auch als Mittel dienen, die Tochter zu besitzen, gesellschaftliche Anerkennung zu erreichen und die eigenen emotionalen Entbehrungen zu kompensieren. Die meisten theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Masochismus, die heterosexuelle, erotische Phantasien betonen, sind auf den männlichen Masochismus beschränkt. Unglücklicherweise befassen sie sich kaum mit dem pathologischen Ausdruck des Masochismus bei Frauen, besonders bei manchen Mutterfiguren und in der Mutter-Tochter-Beziehung. Sie verfehlen auch das Phänomen des Masochismus innerhalb eines größeren kulturellen Rahmens. In »einem poetisch einfachen und kräftigen Rhythmus der Sprache«, wie Regina Kecht bemerkt (Kecht 362), gibt Waltraud Anna Mitgutsch Einsicht in eine verborgene Dynamik der Mutter-Tochter-Beziehung, die erst vor kurzem an die Öffentlichkeit gekommen ist.

Mitgutsch stellt die tragische Leidensgeschichte dreier Generationen von Frauen dar, die durch einen Mangel an Liebe und Anerkennung und einen stark verletzten Narzißmus emotional verkrüppelt wurden. Die Stimme der dritten Generation durchreißt die Stille des Vergessens. Die Tochter der Erzählerin erweckt die schmerzhaften Erinnerungen der unterdrückten Vergangenheit ihrer Mutter in einer autobiographischen Erzählung voller Grausamkeiten und körperlicher Mißhandlungen. Sie wundert sich über die Ähnlichkeiten zwischen sich selbst, ihrer Mutter und ihrer Großmutter – eine Vorstellung, vor der es der Erzählerin graut. Trotz des Versuchs, ihrer Tochter alles zu geben, was die Erzählerin als Kind entbehrte, und besonders ihr die Rute zu ersparen, um die Kette der Mißhandlungen zu durchbrechen, erfährt sie, daß ihre Tochter sich gequält und unglücklich fühlt. Auf den Spuren der Geschichte der Mißhandlung und der verwickelten Verdoppelung der Täterin und des Opfers beginnt Mitgutsch als Tochter und Autorin mit der Geschichte ihrer Mutter. Im Gegensatz zu den verflachten und eindimensionalen Darstellungen der ›bösen‹ Mutter bricht Mitgutsch mit die-

sem Bild, indem sie ein Psychogramm ihrer Mutter als unterdrücktes und mißhandeltes Kind darstellt, nicht um ihre Mutter zu entschuldigen, sondern um sie und ihr eigenes Schicksal als Tochter dieser Frau zu verstehen. Sie stellt ihre Mutter in einen sozial-historischen Kontext, um die Umstände, die ihr Leben geprägt haben, aufzuzeigen.

Neun Monate nach der Geburt des ersten Kindes (ein Mädchen) eines reichen oberösterreichischen Bauern wird Marie, die Mutter der Erzählerin, ein unerwünschtes Kind, als zweite Tochter geboren. Vom Vater geprügelt und gescholten, von der Mutter betrogen und verlassen, von den Geschwistern geneckt und terrorisiert und von der eigenen Familie verstoßen, kennt Marie bloß Erniedrigung und Ablehnung. Sie wird als lästig gesehen, wird wegen ihrer Mängel geprügelt, ausgebeutet und körperlich mißhandelt, da sie ein Mädchen und kein Stammhalter ist. Nach der Zerstörung einer Aussicht auf weitere Ausbildung ist Marie jeder Möglichkeit auf Anerkennung und ein positives Selbstgefühl beraubt. Schon auf Grund ihrer Häßlichkeit und ihrer roten Haare stigmatisiert und von den Privilegien ihrer schönen, älteren Schwester Fanni ausgeschlossen, lernt Marie, ihren eigenen Körper und ihre Weiblichkeit zu verachten. Das Gefühl der Unzulänglichkeit und die Erfahrung des weiblichen Körpers als sündhaft und böse steigt mit der Pubertät.

... diese Schwester, für die sie die dunkle, häßliche Folie abgab, damit die andere noch heller strahlte, prägte Maries Selbstverständnis als Frau mehr als die Grausamkeit der Brüder und des Vaters. Die andere der höhnende Spiegel, tu, was du willst, du schaffst es nie, mich erreichst du nie. Und der Entschluß, dann zerstöre ich dich und alle Frauen und alles, was nur weiblich in mir ist. (Z 30)

Auf Grund dieses Mangels an Liebe und der ständigen Konfrontation mit Brutalität zieht sich Marie allmählich zurück und schafft eine undurchlässige Abwehr. Ihre Erziehung erlaubt ihr keine Intimität oder Nähe. Wie Regina Kecht bemerkt, »ist <Marie> unfähig eine intakte Beziehung zu haben« (Kecht 111); sie verachtet ihre Geschwister, die Nachbarn und besonders ihren Mann Friedel, einen Tagelöhner, der gesellschaftliche Anerkennung oder jeglichen Aufstieg, den sie sich erhofft hatte, durch seine Art von Arbeit und fehlende Strebsamkeit unmöglich macht. Später verprügelt sie ihr Kind. Von einem Gefühl der

Minderwertigkeit beherrscht, wird Marie immer einsamer, unglücklicher und distanzierter. Ihre starken Migränen und ›Erstikungnöte‹ sind sprechender Ausdruck ihrer unausgesprochenen und unerfüllten Begierden.

Mit der Geburt einer unerwünschten Tochter wird Maries Geschichte schicksalhaft fortgeführt. Im Gegensatz zu einem Sohn verstärkt eine Tochter das Ungenügen der Mutter und hindert sie daran, gesellschaftlich aufzusteigen. Die Erzählerin fragt sich, ob sie als Sohn besser behandelt worden wäre:

Und wenn es ein Sohn geworden wäre? Hätte sie es dann geschafft? War es die Enttäuschung, die sie von Anfang an gegen die Tochter einnahm? Die Frage aller Töchter, hättest du mich mehr geliebt, wenn ich ein Sohn geworden wäre? Hätte sie <einen> Eric auch geschlagen mit einer kalkulierten Gründlichkeit, die sich am Schmerzgebrüll des wehrlosen Kindes berauschte? Und wenn sie einen Weg gefunden hätte, ihre Liebe auszudrücken, wäre diese Liebe weniger zerstörend gewesen als ihr Haß, ihr Haß auf das, was ihr ähnelte und ihr Schicksal nachvollziehen würde, ihr Selbsthaß? (Z 76)

Der Körper der Tochter wird zur Projektionsfläche von Maries Selbstbildnis, und führt unmittelbar zum Akt der Züchtigung. Maries Wunsch, die Frau in sich abzubüßen, wird gleichsam auf den Körper der Tochter übertragen, die sie als Erweiterung ihres Selbst erfährt. Indem sie »den unerwünschten Teil ihres inneren Selbst«, auf die Tochter projiziert, kann nach den Worten der Psychoanalytikerin Alice Miller, »endlich der innere Feind nach außen gejagt werden«. (Miller 96) Die sadistischen Züchtigungen, denen Marie ihre Tochter mit einer Rute oder einem Besenstiel aussetzt, enden, indem die Mutter erschöpft auf dem Boden liegt, wie in einer perversen, sexuellen Erregung bzw. deren Auflösung in einer pervertierten Katharsis.

Marie wiederholt also ihre eigene Erniedrigung, den Verlust, die Ablehnung und Niederlage am Körper der Tochter. Man könnte behaupten, daß sie auf sadistische Weise das ›Andere‹, bzw. die Tochter, auszulöschen versucht. Aber die Tochter erweckt keine Angst vor dem Anderssein, sondern vor dem Gleichsein. Die Dynamik, die in Maries Umgang mit der Tochter zu sehen ist, gewährt Einsicht in einige Beweggründe sadistischen Verhaltens, das normalerweise auf die Vernichtung des anderen ausgerichtet ist. Maries sadistische Züge spiegeln allerdings ihren eigenen Selbsthaß und Masochismus wider. Von da-

her könnte man vermuten, daß sie hauptsächlich von masochistischen Bedürfnissen getrieben wird. Dies evoziert Überlegungen zum Verhältnis von Masochismus und Sadismus, ein Thema, das in den letzten Jahren zu heftiger Auseinandersetzungen in der Literaturwissenschaft geführt hat. Im Gegensatz zu Freuds Theorie vom komplementären Januskopf des Sadosmasochismus sieht die Kritikerin Kaja Silverman eine Ähnlichkeit zwischen diesen Perversionen. Der Sadist, meint Silverman, inszeniert eine Szene, um sich mit seinem Opfer identifizieren zu können. Mit anderen Worten, er verdreht die Verhältnisse, um an einer masochistischen Identifikation teilnehmen zu können. Silvermans Konzept hilft uns, das Psychodrama, das sich in Mitgutschs Roman *Die Züchtigung* zwischen Mutter und Tochter entwickelt, besser zu enträtseln. Die Tochter, als Teil und nicht getrennt von der Mutter, verkörpert ihre Hoffnungen, ihre Wünsche und ihre Träume und wird deshalb zum Identifikationsobjekt. Indem sie den Körper der Tochter züchtigt, erniedrigt und verleumdet, legitimiert sie unter anderem ihre Stellung und ihr Leiden. In der doppelten Rolle der Täterin und des Opfers bleibt die Mutter innerhalb des masochistischen Schemas gefangen – in beiden übt sie ihre Macht/Machtlosigkeit aus. Anders als Gilles Deleuzes Auffassung von Masochismus, die die Verbindung zwischen Sadismus und Masochismus zu widerlegen sucht, zeigt Mitgutsch, daß diese zwei Perversionen miteinander eng verbunden sind. In ihrem Roman erscheinen sie als verschiedene Ausdrücke einer grundlegenden Situation: des Gefühls der Machtlosigkeit.

Marie, als Mutter, überwacht jede Bewegung der Tochter. Sie kontrolliert ihre Schultasche, liest ihr Tagebuch, wählt ihre Kleider, verweigert der Tochter eine private Sphäre und Freundschaften und züchtigt sie, wenn Vera den Erwartungen der Mutter nicht gerecht wird. Mit der Pubertät und den immer stärker werdenden Ähnlichkeiten zwischen Mutter und Tochter unterdrückt der ›verächtliche Blick‹ der Mutter ein gutes, körperliches Selbstgefühl der Tochter im Keim. Die Mutter versucht durch unmodische, weite Kleidung und strenge Frisuren Veras Körper zu entsinnlichen. Auch während ihrer Zeit am Gymnasium wird die Tochter von der Mutter gebadet, um ihre Berührung mit dem eigenen Körper zu verhindern. Marie behandelt den Körper ihrer Tochter als etwas Schlechtes, das die Erzählerin in eine christliche Tradition des Frauenhasses stellt. Sie schreibt: »...daß ich eine

Frau wurde wie sie, ...daß ich deshalb verdächtig war und von vornherein schuldig, mit einer Erbschuld behaftet, mit einem Fluch, den weder Züchtigung noch Verachtung tilgen konnten.« (Z 170) Marie fordert sogar, daß Vera an ihrer eigenen Züchtigung teilnimmt, indem sie das Instrument der Folter holen und überreichen muß. Diese Geste veranschaulicht die Unterwerfung wie auch die Anerkennung und Internalisierung ihrer Schuld. Körperliche Mißhandlung, als eine erzieherische Maßnahme von Kirche und Staat gebilligt, wird zu einem pervertierten Ausdruck der Liebe und Teilnahme an Veras Leben. In Wirklichkeit drückt sich die Selbstverachtung und das Unglück der Mutter darin aus. Die Tochter lernt jedoch die Züchtigungen, die sie schwächen und geistig verkrüppeln, zu akzeptieren, da ihr die Mutter gleichzeitig erklärt, daß sie die einzige ist, die das Kind liebt und versteht. Die Tochter bleibt in dieser Zwickmühle gefangen:

... plötzlich war das Vergehen nur mehr Symbol für die ungeheure Schlechtigkeit, für die keine Züchtigung ausreichte. (...) Auch der zerbrochene Prügel war dann Beweis und Ausdruck meiner nie bis zum vollen Maß ausführbaren Strafwürdigkeit. Hätte sie volle Gerechtigkeit walten lassen, hätte sie mich erschlagen müssen. (Z 96)

Schmerz, Unterwürfigkeit und Liebe vermischen sich im Verständnis der Tochter mit der Mutter, dem Liebesobjekt und der Bewacherin, die als liebende Vollstreckerin der Bestrafung erscheint.

In den Ritualen der Erziehung und der Züchtigung, die auf Veras Körper ausgeübt werden, spielt die mütterliche Aufopferung, ein Topos vieler sentimentaler Romane besonders des neunzehnten Jahrhunderts, eine eindringliche psychologische Rolle. Trotz häufiger Darstellung in Kunst und Literatur bleibt das Thema der mütterlichen Aufopferung, diese Spielart von Masochismus, am Rande feministischer Auseinandersetzungen. Kaja Silverman zum Beispiel spricht nahezu obsessiv und fast ausschließlich von männlichem Masochismus und dessen Fähigkeit, subversiv zu sein. Sie erwähnt nur flüchtig den weiblichen Masochismus und bezeichnet ihn als ›normativ‹ und nur innerhalb gewisser Konstellationen als möglicherweise subversiv. Wenn Silverman vom weiblichen Masochismus als einem notwendigen Element ›normaler‹ weiblicher Subjektivität spricht, benutzt sie den Begriff ›normal‹, um auf eine kulturelle Norm

hinzuweisen, die Frauen zu Masochistinnen macht. Paradoxiertweise wird das masochistische Verhalten bei Frauen nicht als pathologisch gesehen. Weiblicher Masochismus beschäftigt sich mithin auf pervertierte Weise mit der Erhebung oder der Glorifizierung der gesellschaftlichen Ordnung. Die Masochistin sichert sogar ihre Stellung innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung, indem sie Schmerz und Verzicht erduldet zum Beispiel im Namen der »aufopfernden Mutterliebe«. Maries ganze Identität beruht auf ihrer Rolle als fleißige Hausfrau und gute Mutter: sie bereitet reichhaltige Schulbrote, kauft nur den besten Stoff für Kleider, trotz des niedrigen Haushaltsgeldes, verbringt ihre Nachmittage, während Vera zu Hause studiert, ziellos in der Stadt und schickt die Tochter in teure Skiferien und auf Ausflüge. Die Erzählerin erinnert sich: »Sie liebte mich mit verzweifelmtem Masochismus, sie haßte mich dafür, nicht die spontane Erfüllung aller ihrer Träume zu sein.« (Z 90).

Zu einem beträchtlichen Teil jedoch ist die Mutter auch auf die Blicke der Außenwelt fixiert. Ihre Aufopferung dient der Manipulation des Kindes, aber damit auch der Erfüllung ihrer eigenen Bedürfnisse und Wünsche nach gesellschaftlicher Anerkennung. Häufig wird Marie für den Gehorsam und die gute Erziehung ihrer Tochter und die Privilegien, die sie ihr gewährt, gelobt. Die Mutter träumt auch davon, eines Tages mit Hilfe ihrer Tochter auf der sozialen Leiter aufzusteigen und den Respekt zu gewinnen, um den sie ihr Lebtage gekämpft hat. Masochismus kompensiert Maries Gefühl von Mangel und Ungenügen. Von Bedeutung ist auch, daß ihr masochistisches Verhalten ihr die Möglichkeit gibt, sich als moralisch erhaben zu sehen und Macht und Anerkennung auf sich zu ziehen. Gleichzeitig verlangt sie, daß Vera sich den Aufopferungen der Mutter unterwirft. Die Last, die Bedürfnisse der Mutter zu erfüllen, fällt der Tochter zu. Sie muß sogar den Vater im Ehebett ersetzen. Vera hat die Aufgabe, die emotionale Leere der Mutter zu füllen und ihr die Liebe zu geben, die ihr schon immer fehlte. Die Tochter lernt mitzufühlen und das Leben der Mutter zu verstehen. Sie entwickelt allmählich ähnliche psychische Strukturen wie die Mutter, wenn sie sich daran gewöhnt zu mißtrauen, zu hassen, zu mißachten, sich isoliert zu fühlen. Sie buchstabiert gleichsam ein zweites Mal die Scham und Verzweiflung ihrer Mutter. Indem sie die Angst der Mutter internalisiert, entwickelt sie dieselben Verteidi-

gungsmechanismen gegen die Schläge, die sie fürs Leben gezeichnet haben. Wenn die Tochter, so droht die Mutter, das symbiotische Verhältnis aufzulösen versucht, dann wird die Mutter sterben. Die Tochter wird immer wieder daran erinnert, was sie der Mutter »schuldet« (Schuldgefühle), was sie an die Mutter noch fester kettet. Darüberhinaus muß Vera für das unglückliche Leben ihrer Mutter und alle gebrochenen Versprechen bezahlen. Solche Schulden können jedoch nie zurückgezahlt werden, da die Tochter, trotz all ihrer Leistungen, a priori unwürdig bleibt.

So erfährt Vera das Trauma des Opfers, das zum Täter werden kann, z.B. wenn sie ihren Selbsthaß auf ihre Puppen projiziert und die wiederum züchtigt. Sie wiederholt hier die Gesten der Mutter. Schon früh zeigen sich Selbstzerstörungsimpulse, die sich in Eßstörungen, zuerst als Magersucht und später als Freßsucht und Bulimie manifestieren. Beide Verhaltensstörungen spiegeln die Austreibung ihres Selbst und den Wunsch nach Auslöschung des weiblichen Körpers. Der psychologische Zwang, ihre Geschichte zu wiederholen, äußert sich auch in den Verhältnissen, die Vera als Erwachsene eingeht, in denen sie garantiert bestraft und abgelehnt wird. Symbolisch gibt sie ihren Partnern das Werkzeug zu ihrer eigenen Bestrafung in die Hand, genau so wie sie es der Mutter einst reichen mußte. Damit rechtfertigt sie ihr eigenes Gefühl der Minderwertigkeit und des Leidens:

...ich litt mit so viel Haltung und ohne jemals daran zu zweifeln, daß Folter und Liebe untrennbar wären.... Würde einer mir die dargereichte Waffe aus der Hand nehmen.... Aber so spürte ich die Liebe wenigstens an Leib und Seele und konnte, im Unglück schwelgend, Herz und Schmerz reimen. (Z 152)

Obwohl die Erzählerin ihre Neigung zu masochistischen Verhaltensweisen bewußt ablehnt, enthüllen ihre Gesten das Gegenteil. Die Aufhebung ihres Selbst und totale Hingabe sind für die Masochistin ein wichtiges Mittel, Liebe zu gewinnen. Vera scheint unfähig zu lieben, genau wie ihre Mutter, und dies wirkt sich unentrinnbar auf das Verhältnis zu ihrer eigenen Tochter aus. Der Kreis in Mitgutschs Roman schließt sich.

Mitgutschs einsichtsreiches Buch berührt viele Aspekte der Mutter-Tochter-Beziehung, die noch zu analysieren sind. Ihr Roman fordert unter anderem die Durchbrechung des ausweichen-

den Schweigens über körperliche Mißhandlungen in der Gesellschaft. Ebenso enthüllt er die verhaltene Weigerung, sich öffentlich mit diesem Thema und der krankhaften Neigung, unangenehme Ereignisse zu unterdrücken, auseinanderzusetzen. Alice Miller bespricht in ihrem Buch *Du sollst nicht merken* (1981) die allgemeine Tabuisierung des Themas Kindesmißhandlung in westlichen Gesellschaften. Dieses Tabu, erklärt Miller, entstammt einer Angst, die Autorität der Eltern in Frage zu stellen und ist zu einem wesentlichen Teil der psycho-kulturellen Struktur geworden. Als Folge wird gewöhnlich den Kindern Schuld für ihr schlechtes Benehmen zugeschrieben, und die körperliche Züchtigung wird als gerechte Maßnahme für das Vergehen des Kindes angesehen. Den Blick auf das ungerechte Verhalten der Eltern zu lenken, könnte das Selbstbewußtsein des Kindes gefährden, da es lernen würde, daß körperliche Mißhandlung und Liebe gleichwertig sind. Kinder würden sich dadurch mit dem emotionalen Defizit der Eltern oder deren Unfähigkeit zu lieben auseinanderzusetzen müssen. Die Psychoanalyse, so kritisiert Miller, leidet unter ähnlichen Hemmungen. Sie macht solche Aufdeckungen fast unmöglich, aus Angst, an der Autorität der Eltern zu rütteln. Die Psychoanalyse greift aus diesem Grund auf die Freudsche Theorie der Triebe zurück, um das Verhalten von Kindern zu erklären. Sie behandelt Berichte von Mißhandlungen als Phantasie-Erscheinungen und verdrängte Lust, anstatt sie als verstellte Erzählungen richtiger Ereignisse zu sehen, wie zum Beispiel in Freuds Analyse »Ein Kind wird geschlagen« (1919).

Mit ihrem Roman *Die Züchtigung* verletzt Mitgutsch das Diktum des Privaten, indem sie Geheimnisse der privaten Sphäre veröffentlicht. Sie bricht durch die Hülle des Vergessens. Die Erzählerin stellt fest, daß sie einer Nation geschlagener Kinder angehört, die Angst vor dem Erinnern haben und vor der Möglichkeit, wieder bluten zu müssen, wenn die Wunden noch einmal geöffnet werden. Unter den ersten deutschsprachigen Autorinnen, die die körperliche Mißhandlung in der privaten Sphäre zur Sprache bringen, geht der *Züchtigung* Helga Novaks Roman *Die Eisheiligen* (1976) voraus. Beide Werke tragen zu einer persönlichen und kollektiven Trauerarbeit um die Deformation des weiblichen Körpers bei.

Trotz ihrer Einsichten bleibt die Erzählerin bis zuletzt ein Opfer. Obwohl der Roman durch Repräsentation, Rekonstruktion



Abb. 21 Die zerstückelte und verletzte Identität von Müttern und Töchtern ist hier in dem Versuch dargestellt, ein neues Ich, eine neue Beziehungen zwischen den beiden zusammenzustückeln. Jedoch sind die Kämpfe der Mütter und Töchter so extrem geworden, daß bisher nur eine groteske Verbindung, ein zusammengesetztes Dasein dabei herausgekommen ist. Die Nahtstellen weisen auf die Mühsal hin, mit der allein sich neue Perspektiven einordnen lassen.

und Enthüllung eine Art Trauerarbeit darstellt, die die lange Kette der Mißhandlungen über Generationen hin zu durchbrechen versucht, gewinnt zum Schluß die Mutter. Die Erzählerin hat ihre eigene Tochter nicht glücklich machen können; die Brutalität, die ihre Erfahrung war, hat sich wenn nicht physisch, so doch in Gesten versteinert. Diese Spuren, die die Erzählerin in ihrem Leben sieht, sind kaum auszulöschen. Nur einmal hat Vera versucht, die Rute aus der Hand der Mutter zu nehmen, während einer ihrer vielen Züchtigungen; hat sie dann aber unterwürfig zurückgegeben, damit die Mutter sie weiterhin verprügeln konnte. Letztendlich löst sich die Erzählerin nie aus dieser Haltung. Am Ende schreibt sie: »Sie herrscht, und ich diene, und wenn ich meinen ganzen Mut sammle und Widerstand leiste, gewinnt sie immer, im Namen des Gehorsams, der Vernunft und der Angst.« (Z 246)

Wie in Mitgutschs *Die Züchtigung* zeigt Elfriede Jelinek in ihrem autobiographisch nuancierten Roman *Die Klavierspielerin* (1983) die Macht, die die Mutter über das Leben der Tochter haben kann. Mit ihrem weitreichenden und pikanten Blick betreibt Jelinek die psychopathologische Textexegese einer symbiotischen Beziehung, die die Tochter durch die ständig geforderte Hingabe buchstäblich einschließt. Eine Alpträume hervorrufende, verschlingende Mutter wird dargestellt, die ihre Tochter, Erika Kohut, nie von ihrer Zuneigung befreit. Die Mutter ist »ein Biest«, eine »Niobe in Pension«, »Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familie einstimmig als Mutter anerkannt.« (K 5)

Der Roman beginnt, indem Erika, die Klavierlehrerin, wie ein Wirbelwind in die Wohnung hineinstürzt. Ihre Bewegungen und die Bezeichnung ›Kind‹, rufen das Bild eines kleinen Mädchens hervor. Nüchtern fügt die Erzählerin hinzu, »Erika geht auf das Ende der Dreißig zu.« (K 5) In der Tat deutet diese Einführung schon auf eine unnatürlich anhaltende Symbiose zwischen Mutter und Tochter und auf ein Machtverhältnis, in der eine Person aufhört zu existieren. Aufgezeigt wird, wie die Tochter ihres Selbstwertgefühls und ihres Körpers beraubt wird, mit der Mutter als Schlüsselfigur des Vorgangs. Die Mutter ist hier gleichsam ein psychologisches Ereignis. Ihre überwältigende Anwesenheit überschattet und erstickt das Lebensgefühl der Tochter und verursacht ihre psychologische Vernichtung.

Ähnlich wie in der *Züchtigung* beschreibt Jelinek die Mutter als diejenige, die die masochistische Veranlagung der Tochter vorbereitet. Schon als Grundstruktur der Psyche steigert sich das masochistische Verlangen und der Hang zur Selbstzerstörung der Tochter bei Jelinek auf Grund der vereitelten Trennungsversuche. Die Tochter bleibt im Griff der Mutter. Meine Analyse ist zum Teil von Gilles Deleuzes Diskussion dieser Perversion ange-regt. Anhand seiner Studie der Romane Leopold von Sacher-Masochs, der dem Masochismus seinen Namen gab, findet Deleuze, daß Masochismus ein präödpales Phänomen ist. Er ist der Meinung, daß die Mutter mit einer gewissen Ambivalenz betrachtet wird. Für das abhängige Kind ist sie: Liebesobjekt und Kontrollinstanz. Die Mutter ist diejenige, der sich das Kind hingibt, um Lust und Befriedigung zu empfinden. Also stellt die Mutter, anders als in Freuds Theorie, keinen Mangel dar, sondern wird mit der oralen Mutter, mit der stillenden Mutter-Imago und mit der kritischen oralen Phase assoziiert. Wichtig in Deleuzes Analyse ist der Stellenwert, den die Mutter im Leben des Kindes einnimmt, im Gegensatz zu früheren Theorien, die der Mutter kaum Platz einräumten.

Von daher ist von Bedeutung, daß die Mutter in der *Klavierspielerin* die einzige Bezugsperson im Leben der Tochter ist. Sie versorgt die private Sphäre, wird ständig mit Ernährung und Pflege in Verbindung gesetzt und erzwingt eine erdrückende Kontrolle über das Leben und den Körper der Tochter. Sie ernährt und verschlingt die Tochter. Sie ist die kalte Mutter, die in Deleuzes Konstruktion, so Gaylyn Studlar,

das familiäre Doppelsymbol der Schöpfung und des Todes, die in dem masochistischen Ideal der ›Kälte, Besorgtheit und Tod‹ die infantile Ambivalenz kristallisiert. Sie ist die Figur der kalten, oralen Mutter, die die gute Mutter von der infantilen Phase der imaginierten dualen Einheit, oder Symbiose, zwischen Mutter und Kind, darstellt. (Studlar 17)

Durch die Inbesitznahme der Tochter läßt die Mutter, Frau Kohut, ihrer Tochter keinen Raum für ihr eigenes Verlangen.

Wie die Tür, die Walter Klemmer, ihr Schüler und Liebhaber, zu öffnen versucht, »bleibt sie <Erika> kalt und stumm. Sie gibt keinen Millimeter nach, weil sie versperrt ist.« (K 125) Die Mutter bestimmt Erikas Willen und hat sie auf Gehorsamkeit ›dres-

siert«. »Doch das ist ihr <Erika> dermaßen in Fleisch und Blut übergegangen, daß sie es nicht mehr merkt«. (K 199) Jelinek zeigt, wie die Mutter in jede Sphäre der Tochter einzudringen versucht. Bemerkenswert ist, daß Erika das Ehebett mit der Mutter teilt, genau wie die Tochter bei Mitgutsch. In beiden Romanen unterdrücken die Mütter auch die Sinnlichkeit der Töchter. Die Kohut-Damen werden sogar auf makabere Weise »das Ehepaar Erika/Mama« genannt, und ihre Beziehung, so heißt es, dauert bis »der Tod sie scheidet«. (K 32) In gewisser Hinsicht funktioniert die Tochter als Schutz und Ersatz für den Vater. (Die Mutter ist von der Tochter finanziell abhängig.) Obwohl die Tochter sich andauernd von dieser Symbiose zu lösen versucht, lösen sich die Stricke nie, weil sie sie zu sehr verinnerlicht hat. In vielen Szenen sehnt sich Erika nach der intimen, gemütlichen, gemeinsamen Wohnung und den Abenden, an denen sie und ihre Mutter fernsehend zusammensitzen, und Erika, wie Jelinek schreibt, »sanft im warmen Leibwasser schaukeln« kann. (K 76)

Die nahezu inzestuöse Konfiguration der Mutter-Tochter-Beziehung (die körperliche Verschmelzung) erreicht ihren Höhepunkt, wenn Erika sich im Bett der Mutter zuwendet und sie mit expliziten sexuellen, wenn auch infantilen Annäherungsversuchen überwältigt. Das Pseudoinzestuöse weist auf die geringen Möglichkeiten der Tochter hin, sich nach außen zu bewegen und auf die klaustrophobischen Grenzen dieser Beziehung. Erikas Gesten drücken eine regressive Lust infantiler, nicht genitaler Sexualität aus und den Versuch, ihre Bedürfnisse als Reaktion auf Walter Klemmers Ablehnung ihrer masochistischen Phantasie zu befriedigen:

Erika drückt ihren nassen Mund der Mutter vielfach ins Antlitz und hält die Mutter eisern mit den Armen fest, damit sie sich nicht dagegen wehren kann. (...) Die Mutter wirft ihren Kopf wild herum, um den Küssen entkommen zu können, es ist wie bei einem Liebeskampf, und nicht Orgasmus ist das Ziel, sondern die Mutter an sich, die Person Mutter. . . Erika saugt und nagt an diesem großen Leib herum, als wollte sie gleich noch einmal hineinkriechen, sich darin verbergen. (K 235)

Die ›Mutter an sich‹ als ›Ding an sich‹ oder das Wesentliche, beschwichtigt infantiles Verlangen in der präödiptalen Phase.

Die Macht der Mutter steigert sich in der Abwesenheit des Vaters, der in ein Asyl eingeliefert und räumlich weggeschafft

wird. Abgesehen von der Intensivierung der Mutter-Tochter-Beziehung durch das Fehlen des Vaters, gibt der Roman zu verstehen, daß seine Abwesenheit die verfehlte Loslösung von der Mutter im Grunde mitverursacht. Die Geschichte läßt darauf schließen, daß die Abwesenheit des Vaters in der Kleinfamilie und die traditionelle Rolle der Mutter als Hauptbezugsperson zu Erikas gestörter Entwicklung beiträgt. So gesehen, alliiert sich Jelineks Text mit anderen feministischen Analysen, die ›den Vater‹ (also eine weitere Bezugsperson) als notwendige Instanz im Trennungsprozeß des Kindes sehen (wie zum Beispiel bei Jessica Benjamin und Christiane Olivier). Im idealen Fall ermöglicht er eine alternative Bindung und eine Distanzierung von der primären Bezugsperson. Jessica Benjamin in *Die Fesseln der Liebe* erklärt, daß die Wichtigkeit der Rolle des Vaters in seiner Erscheinung als ›das andere‹ außerhalb der Mutter, als Handlungsfähiger und als Begehrender liegt. Er verkörpert nicht nur einen Punkt außerhalb der Mutter, sondern stellt in traditionellen Konstellationen die Außenwelt da. Der ›fehlende Vater‹, symptomatisch besonders im Leben der Tochter in der westlichen Kultur, ist der Schlüssel des fehlenden Begehrens der Tochter und seiner Wiederkehr in Form von Masochismus, meint Benjamin. Die Bewegung von innen nach außen, gewöhnlich von der Mutter verhindert, ist ein notwendiger Schritt in dem Prozeß des Subjektwerdens. In Anlehnung an Nancy Chodorow übersetzt Coppelia Kahn in *The (M)other Tongue* das Begehren der Tochter nach ihrem eigenen Platz außerhalb der Mutter als das Begehren der Tochter nach einem Penis:

Weil sie <die Tochter> dem gleichen Geschlecht der Mutter angehört und daher mehr an sie gebunden ist als der Sohn, begehrt sie einen Penis als entscheidendes Zeichen des Anders-Sein, um als Schutz gegen den Sog der Einverleibung der Mutter zu dienen, und als Symbol der Macht, sich gegen die Frau etablieren zu können, die sie als allmächtig gekannt hat. (78)

In der Kohut-Familie (Mutter-Tochter) fehlt der Tochter dieses Symbol. Jelinek spielt ironisch auf den Verlust des Penis an, wenn der Fleischer, der mit den Kohut-Damen den Vater ins Sanatorium transportiert, von Wurst, Leben und Tod spricht. »Die Damen K.,« heißt es, »stimmen ihm etwas wehmütig zu, weil ihnen ein Glied der Familie abgeht.« Noch später fragt der Metz-

ger, »Welches spezielle Stück denn (...)?« (K 98) Jelineks zweideutige Wortspiele weisen unübersehbar in Richtung Vater. Den Phallus zu begehren, soll jedoch hier auf keinen Fall heißen, daß der weibliche Körper mit Mangel gleichgesetzt wird. Im Gegenteil, er weist auf den Wunsch der Tochter, sich von der oralen Mutter zu lösen und den Erfahrungsbereich zu erweitern. Der Phallus ermöglicht ihr den erwünschten Zugang zur Außenwelt und die Fähigkeit, aktiv zu begehren. Nach Chasseguet-Smirgel verschafft der Phallus die Möglichkeit, die der Tochter oft verweigert wird, »die Mutter zurückzuschlagen«. Interessanterweise dient Walter Klemmer als ein solches Mittel, was ihn folglich zum Rivalen der Mutter macht.

Den ganzen Roman hindurch mißlingen Erikas Trennungsversuche von der Mutter. Ihre Frustration steigert sich zum Teil zu perversierten Verhaltensweisen und masochistischen sexuellen Phantasien. Die rituelle Selbstverstümmelung und die Zerstörung des Körpers, der sie gefangen hält, stellt Jelinek plastisch dar. Sobald die Mutter das Haus verläßt, versucht Erika, die Öffnung in sich zu vergrößern, indem sie mit der Mehrzweckrasierklinge des Vaters an ihrer Scheide schneidet. Es ist der Vater, der Erika mit dem Instrument der Trennung ausstattet, was auch zum Fetisch gemacht wird, um den ›fehlenden Vater‹ zu ersetzen.

SIE setzt sich mit gespreizten Beinen vor die Vergrößerungsseite des Rasierspiegels und vollzieht einen Schnitt, der die Öffnung vergrößern soll, die als Tür in ihren Leib hineinführt. (...) SIE schneidet sich jedoch an der falschen Stelle und trennt damit, was Herr Gott und Mutter Natur in ungewohnter Einigkeit zusammengefügt haben. Der Mensch darf es nicht und es rächt sich. Sie fühlt nichts. Einen Augenblick lang starren die beiden zerschnittenen Fleischhälften einander betroffen an, weil plötzlich dieser Abstand entstanden ist, der vorher noch nicht da war. Sie haben viele Jahre lang Freud und Leid miteinander geteilt, und nun separiert man sie voneinander! Im Spiegel sehen die Hälften sich auch noch seitenverkehrt, so daß keine weiß, welche Hälfte sie ist. (K 88-89)

Mutter und Tochter als das gleiche Geschlecht, sind biologisch verbunden, zwei Teile der Klitoris. In Erikas Spiegel ist kein Unterschied zwischen beiden Hälften sichtbar; die Teile sind austauschbar. Im Gegensatz zu Irigarays positiver Beschreibung weiblicher Genitalien als autoerotisch und selbstenthalten, sind Erikas Genitalien stumm.

Um die Nabelschnur symbolisch zu durchschneiden und sich von der Mutter zu befreien, trägt Erika zu jeder Zeit eine Rasierklinge mit sich. Der gewaltsame Vergleich der Rasierklinge mit einem Bräutigam, wie in dem Kommentar »Die Klinge lacht wie der Bräutigam der Braut entgegen« (K 45) unterstreicht die Rolle des Mannes als möglicher Befreier der Frau. Der Bräutigam, ein allerdings zweideutiger Befreier (da er die Tochter später objektivieren und weiter besitzen wird), entnimmt die Tochter dem Bereich der Mutter. Er »penetriert« das Band zwischen Mutter und Tochter. Wie Jelinek in ihren anderen Werken jedoch zeigt, fängt der Mann dort an, wo die Mutter aufhört. Die Mutter bereitet die Tochter auf eine Herrscher-Beherrschte-Beziehung vor, in der die Frau wieder aufgefordert wird, sich masochistisch zu zeigen.

Wenn man aus der Mutter-Tochter-Dyade eine Triade macht, um Walter Klemmer einzuschließen, sehen wir, daß Mutter und Mann die gleiche Stellung einnehmen. Die Tochter verliert sich immer in ihrem Gegenüber. »Einer Beißzange gleich, werden ihre beiden auserwählten Lebenspartner sie umschließen, diese Krebscheren: Mutter und Schüler Klemmer.« (K 198) Deshalb bleibt für die eifersüchtige Mutter Walter Klemmer der mögliche Ersatz, ein Rivale. Für Frau Kohut sind Männer einfach unwillkommene Eindringlinge in die Mutter-Tochter-Sphäre. Klemmer, wie der oben erwähnte Bräutigam, dringt in die mütterliche Sphäre ein, indem er ihre Wohnung (die Gebärmutter und Ort der Tochter) ständig betritt.

In Erikas Verhältnis zu Walter Klemmer wiederholen sich die Machtstrukturen, die in der Mutter-Tochter-Beziehung auch vorbestimmt wurden. Erika kennt nur Unterwürfigkeit und Selbstverleugnung, Erlebnisse, die für Frauen in der öffentlichen Sphäre ständig verstärkt werden. Auf dem Weg ins Konservatorium zum Beispiel nimmt Erika die erotischen Bilder weiblicher Hingabe und männlicher Herrschaft in den Werbungen pornographischer Filme in sich auf. Es überrascht daher nicht, daß die Dramaturgie der Liebe, die sie mit Klemmer phantasiert, sadomasochistisch inszeniert wird. In einem detaillierten Brief an Klemmer führt Erika die Phasen ihrer Mißhandlung und Erniedrigung auf: sie möchte bis zur Erschöpfung und Vernichtung gekettet, geschlagen und erstickt werden. Paradoxerweise liegt die Macht des Masochisten in der Bestimmung und Verwaltung der

eigenen Bestrafung, des eigenen Schmerzes; auf eine Weise wirkt der Brief als Vertrag. Jessica Benjamin erklärt, daß diese erotische Verletzung den Wunsch, gekannt und entdeckt zu werden, erfüllen könnte. Wenn wir Benjamins Modell weiter verfolgen, verkörpert Klemmer Erikas Vorstellung der idealen Liebe. Durch ihn kann Erika an Selbstwert gewinnen. Benjamin behauptet, daß die Frau sich in der Identifikation mit dem mächtigen Gegenüber verliert, der das ihr fehlende Begehren und eine Handlungsfähigkeit verkörpert. Klemmer wird immer als gesund und athletisch beschrieben; er ist ›normal‹.

In Erikas masochistischer Phantasie taucht auch eine zweite Stimme auf, die ihrem Verlangen nach Selbstverleumdung und Erniedrigung eine andere Wendung gibt. Die Tochter hofft heimlich, daß Klemmer sich als Liebesbeweis weigert, sie zu verletzen. Diese Stimme in Erika, im Gegensatz zu Benjamins Behauptung, plädiert gegen das Penetriertwerden und verhindert den Orgasmus des Mannes. Erika empfiehlt sogar, daß der erotische Austausch ›textuell‹ bleibt. An vielen Textstellen wird dieser Wunsch von der Erzählerin offenbart: »Erika spricht nicht, sie schreibt« oder »Lesen ist kein Ersatz, flucht der Mann unflätig«, »Nebst Brief ist sie eigentlich wunschlos.« (K 203, 233) Diese Äußerungen stimmen mit Jean Laplanches Theorie überein, daß die Phantasie eine entscheidende Rolle im Masochismus spielt. Er geht sogar soweit, den Masochismus an den Ursprung der Phantasie zu stellen: »... die Phantasie ist ... in ihrem Ursprung eng verknüpft mit dem Auftreten des masochistischen Sexualtriebs.« Gaylyn Studlar, die sich wiederum auf Deleuze stützt, ist der Ansicht, daß solche Verzögerungen (durch das textuelle Vorkommen) wesentlicher Teil masochistischen Begehrens sind, das »von Trennung abhängt, um die Schmerz/Lust-Struktur <fort/da> zu garantieren.« (Studlar 27) In anderen Worten, die Trennung von Subjekt und Objekt wird gefordert und aufrechterhalten. Wenn die Grenze zwischen Subjekt und Objekt verletzt wird, wird die Befriedigung der Masochistin, deren Ich-Grenzen nur schwach ausgebildet sind, aufs Spiel gesetzt. »Daher«, beschließt Studlar, stammt »das Bedürfnis, das Verlangen zu kontrollieren und die Vollendung des Aktes zu verzögern.« (Studlar 27) Klemmer lehnt diese Beziehung, die ihn in seiner Männlichkeit und seinem Verlangen zu herrschen verletzt, grob ab.

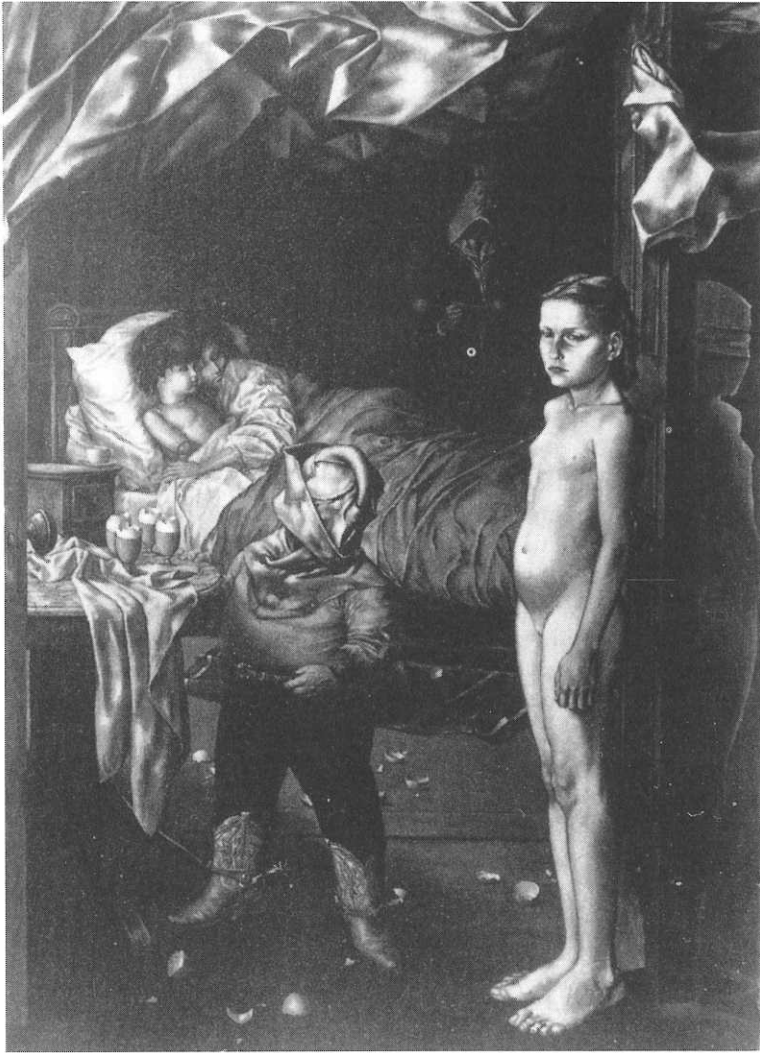


Abb. 22 Die pubertäre Tochter im Vordergrund steht verletztlich und schutzlos in einer alptraumartigen Szene. Gesichtslose, männliche Brutalität in Cowboystiefeln mit Sporen trennen sie von einer mütterlichen Frau im Bett, die jedoch mit einer beschädigten Puppe im Arm schläft. Tanning gelingt es auf einmalige Weise, Ängste über weibliche Körperlichkeit und Sexualität ins Bild zu setzen.

In der *Klavierspielerin* wird der Mutter die Schuld an den masochistischen Neigungen und den Selbstzerstörungswünschen ihrer Tochter gegeben. Man darf jedoch nicht vergessen, daß die Mutter in diesem Roman einen Aspekt der ›Institution Mutter‹ verkörpert, also Strukturen und nicht Personen. Innerhalb dieser institutionellen Konfiguration bleibt die Tochter machtlos. Erika bricht nicht aus dem mütterlichen Nest aus. Am Schluß kehrt sie verletzt in die Wohnung der Mutter zurück – den Ort ihrer Stagnation. Anfang und Schluß der Geschichte haben tatsächlich ein gemeinsames Ziel, nämlich die Mutter. Damit schließt Jelineks Geschichte ihren Kreis.

Werden Mütter schon wieder für die Neurosen und Störungen ihrer Kinder, besonders Töchter, schuldig gemacht? Obwohl Mutterschaft, so Adrienne Rich, Frauen von Evas ›Verbrechen‹ vermutlich entlastet, werden andere ›Verbrechen‹ im Namen der Mutter begangen. Die gnadenlose Darstellung der Mutter in Jelineks Roman könnte als Verdammung gelesen werden. Aber die Figuren stellen kein Abbild realer Menschen dar, sondern fungieren als Karikaturen, als Kunstfiguren. Durch ihre anti-realistische, ironisierte, agitatorische Schreibweise räumt Jelinek nicht nur mit dem Mythos der selbstlosen Mutterliebe auf, sondern sie verzerrt den Ort der Mutter-Tochter-Beziehung dermaßen, daß das Bild der Bindung auseinanderfällt und die Nähte aufgedeckt werden. Die Literaturhistorikerin Marlies Janz beobachtet, daß diese narrative Strategie Jelineks Werke dominiert: »Jelinek begegnet den patriarchalisch geprägten Weiblichkeitsbildern nicht mit der abstrakten Behauptung weiblicher Alterität, sondern mit der Aneignung und Sinnentleerung dieser Bilder. Sie bleiben, absurd geworden, schließlich als leere Hülle zurück.« (Janz 136) Im Gegensatz zu den autobiographischen Anklagen der Mütter in Protokollen und veröffentlichten Briefen von Töchtern während der siebziger Jahre zerlegt Jelinek eine gesellschaftliche Einrichtung. Weder Mutter noch Tochter können in ihrem Werk gerettet werden. Sie bleiben innerhalb einer hermetisch geschlossenen Welt – der Mutter-Tochter-Bindung – und tun das, wozu sie geschaffen wurden. Sie erfüllen die Forderung der westlichen Kultur und die Epistemologien, die beide negieren. Nicht daran interessiert, literarisch eine Utopie zu gestalten, tritt Jelinek kritisch in das heilige Gebiet der Mutterschaft, um deren kulturelle Strukturierung zu enthüllen. So wie der ›Familienroman‹ jetzt

dargestellt wird, schreibt er den Mangel der Frau fest. Die Schlußfolgerungen, die von Alice Miller, Adrienne Rich, Dorothy Dinnerstein und Nancy Chodorow gezogen wurden, daß die traditionelle Vorstellung von Mutterschaft als Institution, »den Kern der Unterdrückung der Tochter bildet«, wird von Jelinek unterstrichen (Kahn, 73). Mutterschaft wird hier durch die beteiligte Mutter und den abwesenden Vater in der Kleinfamilie, die die traditionelle Geschlechtertrennung fortsetzt, bezeichnet. Die Mutter, mit der man sich in solchen Fällen befaßt, ist die phallische Mutter – die allmächtige/machtlose Mutter, für die das Kind als einziges Liebesobjekt zur Verfügung steht und die als erstes und für längere Zeit als einziges Liebesobjekt des Kindes existiert. Ihre Liebe erstickt den Körper, den sie einmal ernährt hat. Diese Psychodynamik spiegelt nicht die Frau in der Mutter wider, sondern die Mutter, wie sie vom Patriarchalismus konstruiert wurde. In der *Klavierspielerin* bezeichnet Jelinek diese Mutterliebe als »eine, graue grausame Landschaft.« (K 190)

Sehr viele Texte der siebziger und achtziger Jahre, die von Töchtern geschrieben wurden, bezeugen den Anfang einer Konfrontation mit der Mutter, die sich mit ihrer Verinnerlichung beschäftigt. In diesen Texten setzt das Subjektwerden der Tochter häufig die Trennung von der Mutter voraus. Sich von der »Mutter« zu trennen, heißt nicht nur erwachsen werden, sondern bedeutet eher, die Forderungen abzulehnen, die die brave traditionelle Tochter dazu bestimmt haben, sich den bestehenden, gesellschaftlichen Strukturen unterzuordnen. Heutzutage vertreten viele Feministinnen den Standpunkt der notwendigen Trennung zwischen Mutter und Tochter – besonders im Hinblick auf die Tochter. Einige meinen sogar, daß »mütterliche Subjektivität ausgelöscht werden muß, wenn eine töchterliche Subjektivität sich entwickeln soll.« (Irigaray 13)

Wenn Mütter erst einmal zum Verständnis der Mutter-Tochter-Bindung beigetragen haben, werden Töchter das Gespräch mit ihren Müttern als anerkannte Subjekte aufnehmen können. Sich als Subjekt gegenseitig anzuerkennen, schließt einen wesentlichen Schritt im Prozeß der Differenzierung ein. Weiterhin, wenn die gesellschaftliche Einrichtung des Mutterseins durch zusätzliche Unterstützung und Teilnahme anderer Bezugspersonen sich geändert hat, dann können sich andere psychische Strukturen entwickeln. In der Zwischenzeit inszeniert Jelinek ein kannibalistisches

Ritual aus der Mutter-Tochter-Beziehung, in dem sie sich selber verschlingt, in der Hoffnung, daß diese Beziehung in ihrer gegenwärtigen Form einmal verschwindet.

Mitgutsch und Jelinek stellen die Mutter-Tochter-Beziehung als Ort der Deformation der Tochter dar. In beiden Romanen ist die Deformation tragisch und grotesk. Eine weitere Tendenz verbindet diese Werke, die auch in anderen Texten von Frauen mehrmals ebenso stark hervorsticht: die Neigung zum Masochismus, die häufig als ›normativ‹ gesehen und sogar als inhärenter Wunsch der Frau wegerklärt wird, anstatt in seiner ganzen Pathologie untersucht zu werden. Offenbar muß die Mutter-Tochter-Beziehung als gesellschaftliche Einrichtung weiterhin überdacht werden, wenn wir solche psychischen Machtstrukturen eines Tages aufbrechen wollen. Christiane Olivier stellt die Frage: »Wäre zum Beispiel die Beziehung Herrscher-Beherrschte, die von den Frauen im familiären wie im sozialen Bereich angeprangert wird, nicht einmal dort zu untersuchen, wo sie sich im Leben der Frau erstmals zeigt?« (Olivier 25) Um die Frage zu beantworten, müßte man bei der Mutter-Tochter-Bindung anfangen.

Literaturverzeichnis

Zitate aus englischen Ausgaben sind von Barbara Kosta übersetzt.

Jessica Benjamin, *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*, Basel, Frankfurt/M. 1990. (Erstausgabe, *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York 1988.)

Gilles Deleuze, *Masochism - Coldness and Cruelty*, New York 1990.

Luce Irigaray, »Meres et filles vues par Luce Irigaray«, *Liberation* (1979).

Marlies Janz, »Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek«, in: *Gegen den schönen Schein, Texte zu Elfriede Jelinek*, hrsg. von Christa Gürtler, Frankfurt/M. 1990, S. 81-97.

Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, Hamburg 1986.

Coppelia Kahn, »The Hand That Rocks the Cradle: Recent Gender Theories and Their Implications«, in: *The (M)other Tongue*, hrsgg. von Shirley Nelson Garner, u. a., Ithaca/London 1985, S. 72-88.

Ann Kaplan, *Psychoanalysis and Cinema*, New York 1990.

Regina Kecht, »In the Name of Obedience, Reason and Fear: Mother-Daughter Relations in W.A. Mitgutsch and E. Jelinek«, *German Quarterly* 62, 2 (1989).

Anerzogener Masochismus

- Regina Kecht, »The Victim as Oppressor«, *Contemporary Literature East and West*, Honolulu 1989.
- Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, übersetzt von Jeffrey Mehlman, Baltimore/London 1976.
- Alice Miller, *Du sollst nicht merken*, Frankfurt am Main 1981.
- Thou shalt not be aware: Society's Betrayal of the Child*, übersetzt von Hildegarde und Hunter Hannum, New York 1986.
- Waltraud Mitgutsch, *Die Züchtigung*, München 1987.
- Christiane Olivier, *Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter*, Düsseldorf 1987.
- Kaja Silverman, »Histoire d'O: The Construction of a Female Subject«, in: *enclitic* (1984) und »Masochism and Subjectivity«, in: *Framework* (1980).
- Gaylyn Studlar, »Schaulust und masochistische Ästhetik«, in: *Frauen und Film* 39, hrsgg. von Karola Gramm u. a., Frankfurt/M. 1985, S. 15-39.

Seiltanz der Mütter und Töchter in der Männerwelt Schweigen und Sprechversuche

Ingeborg Drewitz, *Eis auf der Elbe*,
Claudia Erdheim, *Bist du wahnsinnig geworden*,
Christa Wolf, *Sommerstück*

Helga Kraft

In der feministischen Forschung hat sich in letzter Zeit eine Problematik herauskristallisiert, die mit entgegengesetzten theoretischen und methodologischen Ansätzen analysiert wird. Wie verbindet die Frau privates und öffentliches Leben zu einer Zeit, zu der Mütter wie Töchter arbeiten müssen, um die Kosten des Haushaltes zu decken? Sollte mütterliches Denken (siehe das Buch von Sara Ruddick, *Maternal Thinking*) – sei es biologisch oder gesellschaftlich bedingt – in die Sphäre der Öffentlichkeit eingebracht werden? Schon dringt die Aufwertung der weiblichen Verhaltensweisen in die populären Medien, denn ihre Führungsstrategien lieferten bessere Resultate in der Zusammenarbeit am Arbeitsplatz. Jedoch noch ist die Frage der Doppelbelastung der Frau – im Haus und im Beruf – nicht geklärt.

In der Mutter-Tochter-Beziehung kommt diese Diskussion besonders zum Tragen, denn es geht hier um die Frage, inwieweit die Mutter direkt oder indirekt für das Leben und Leiden der Töchter verantwortlich ist. Ist die Mutter als Rollenmodell psychologisch unabwendbares Schicksal für ihre Töchter oder können andere Einflüsse genauso stark oder stärker einwirken? Psychologische Untersuchungen der letzten Zeit haben eine eindeutige Ableitung in Frage gestellt. Das Freudsche Paradigma der ödipalen Phase des Mädchens ist ins Wanken geraten, nicht zuletzt darum, weil die Mutter nicht länger ständig das Kind umsorgt, sondern außerhalb des Hauses arbeitet und oft eine eigene Karriere aufbaut. In einigen Fällen übernimmt auch schon der Vater, zumindest teilweise, die Rolle des Sorgetragenden, so daß

die kategorische Zuweisung der Mutter als symbiotisches Liebesobjekt für die Tochter nicht mehr der Wirklichkeit entspricht.

Bis vor nicht allzu langer Zeit verblieb die Frau auch als Geldverdienerin in ihrer abhängigen Rolle; besonders in den unteren Schichten mußte sie schon immer außer Hause arbeiten. Berufstätigkeit war für die Frauen dieser Gruppe kein Privileg, sondern Doppelfunktion und Doppelbelastung, die noch heute Realität vieler Frauen sind und zum Beispiel das Los der Frauen in der früheren DDR war. So ist das Vorbild der traditionellen Mutter auch jetzt noch oft das Vorbild für die Tochter der nächsten Generation. Die sich emanzipierenden Töchter der 70er Jahre wandten sich mit Schrecken von dem Rollenmodell der schwachen, abhängigen Mutter ab, die – wie Wohmann es formulierte – gewissermaßen »von den Nachbarn mitgelebt« wurde. Das schafften sie oft nicht; auch wenn es den Töchtern gelungen war, im Beruf Karriere zu machen, verharrten viele von ihnen weiterhin in symbiotischer Abhängigkeit von ihrer Mutter. In Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (siehe S. 254 ff.) ist das zerstörerische Element an diesem Auswuchs des patriarchalischen Systems im Bild einer Mutter dargestellt, die ihr fehlendes Eigenleben kompensiert, indem sie ihre Tochter zum Instrument ihres eigenen Begehrens macht.

Ziehen nun nach Unabhängigkeit strebende Töchter eine emanzipierte Mutter vor, die in Berufen Karriere gemacht hat, die früher Männern vorbehalten waren? Nicht unbedingt. In den achtziger Jahren finden wir Schriftstellerinnen in den deutschsprachigen Ländern, die einen neuen Konflikt thematisieren: welchen Einfluß hat die Frau, die aus dem traditionellen Paradigma ausgebrochen ist, auf die Entwicklung ihrer Töchter? Die drei Bücher *Eis auf der Elbe* (1982) von Ingeborg Drewitz, *Bist du wahnsinnig geworden?* (1984) von Claudia Erdheim und *Sommerstück* (1989) von Christa Wolf, die im folgenden individuell unterschiedliche Antworten zu dieser Frage bieten, gehen davon aus, daß die gewaltige Umstrukturierung der Gesellschaft, die auch von den Ansprüchen der Frauen vorangetrieben wird, eine Übergangssituation geschaffen hat, in der Altes wie Neues vertreten ist und die Töchter einen Seiltanz zwischen althergekommener Sicherheit und neu eröffneten, aber unsicheren Möglichkeiten vollführen müssen. Die alten Strukturen sind ins Wanken geraten; nun müssen die Töchter eine neue Basis für ihre Identität finden.

Ein subjektives Ich und seine Autonomie besteht aus psychischen Mechanismen und Zufälligkeiten, aus Zwängen und auch aus den Konsequenzen falscher Entscheidungen. Jedoch der Mut zur fortgesetzten Rekonstruktion und Modifizierung des eigenen Ichs, der Wunsch und die Energie zum Aufbruch, zu neuen Entdeckungen, geht nicht verloren und läßt sich nicht durch vermeintliche Sicherheit unterdrücken. Ein Ich ändert sich auch mit den Situationen, in denen es sich befindet. Darauf verweist der neue, feministische Diskurs mit Nachdruck. Man kann nicht mehr von einem subjektiven Ich als ideologischem Produkt des spätbürgerlichen Kapitalismus sprechen sondern von einem Ich, das auf der Summe einzelner Erfahrungen aufgebaut ist. Es kann nie als Rollenmodell von den Töchtern als Ganzes übernommen werden. Frauen wollen nicht, wie früher Männer, nur im Beruf arbeiten und sich den Kinderwunsch versagen. Die Töchter der 90er Jahre wollen einen Beruf UND Kinder, und sie verlangen dazu partnerschaftliche Bedingungen vom Staat (Kinderhorte, Urlaub, Haushaltstage, vernünftige Regelung des § 218) und vom Vater der Kinder (gleiche Verantwortung und nicht nur ›Hilfe‹).

Die drei gewählten Romane illustrieren exemplarisch die Problematik des Themas, wie sie sich in den achtziger Jahren abzeichnete. Sie sind aus dem Leben der Schriftstellerinnen selbst gespeist. Als die Bücher erschienen, hatte sich die Thematik der Karriere-Mutter zugespitzt, und Frauen fingen schon wieder an, sich überbelastet ins Privatleben zurückzuziehen. In Erdheims Buch findet sich ein exzentrischer Prototyp der Karrieremutter, deren Vorstellung von Kindererziehung scharf mit den Konventionen der Zeit kontrastiert, an die sich die Erzählerin erinnert. Hier wird vom kritischen Standpunkt der Tochter her erzählt, die unter der ungewöhnlichen und unkonventionellen Mutter leidet. Die anderen beiden Romane, Drewitz' *Eis auf der Elbe* und Wolfs *Sommerstück* sind aus der Perspektive der Mütter geschrieben, die Karriere gemacht haben und den Grad ihrer eigenen Verantwortung für das Leben ihrer Töchter reflektieren.

Die Grenzen der »Superfrau« Ingeborg Drewitz, *Eis auf der Elbe*

In Ingeborg Drewitz's Tagebuchroman *Eis auf der Elbe* wird die Frage nach der Subjektbildung einer Frau gestellt, die sich schmerzlich mit ihrer Verantwortung für das traurige Schicksal ihrer drei Töchter auseinandersetzt. Der Roman mit seinen stark autobiographischen Zügen unterscheidet sich von der Emanzipationsliteratur der siebziger und der frühen achtziger Jahre darin, daß sich hier eine Ich-Erzählerin als Rechtsanwältin beruflich schon in der öffentlichen Welt etabliert hat. Dies geschah jedoch nicht aus einem emanzipatorischen Drang heraus, sondern um der Familie das nötige Auskommen bieten zu können. Die Erzählerin läßt an keiner Stelle des Romans durchblicken, daß Emanzipation für sie eine bewußte Leistung oder Bedürfnis bedeutete. Jedoch wird dieses Selbstverständnis beim Schreiben im bezug auf das Leben ihrer Töchter unterschwellig problematisiert.

Der Roman ist exemplarisch dafür, daß das autonome Ich seit dem Zusammenbrechen der Moderne seinen festen Halt verloren hat. Damit wird aber auch die Gültigkeit des Rollenmodells, des Vorbildes angegriffen. Die Ich-Erzählerin legt sich verhüllt Rechenschaft darüber ab, inwieweit sie wohl für das Schicksal ihrer Töchter verantwortlich sei. Stellenweise erscheint dieser Prozeß als Verteidigungsversuch, der beweisen soll, daß sie getan hat, was möglich war. Für den Leser erscheint sie als »Superfrau«: erfolgreiche Rechtsanwältin mit eigener Praxis, unermüdliche Hausfrau, aufmerksame Ehefrau und liebevolle Mutter. In allen drei Rollen jongliert sie ihre Zeit so, daß sie intellektuell rege, politisch informiert und sozial engagiert bleiben kann. Für ihre Klienten, die sie vor Gericht verteidigt, und die Angehörigen von Minderheiten, denen sie helfen will, engagiert sie sich ganz privat und entwickelt dabei ihr politisches Gewissen weiter. Ganz richtig bezeichnet Monika Shafi die von Drewitz gezeichneten »Supermoms« als »die überforderte Generation«. Sie sieht in den Frauen der Autorin drei Merkmale, die Sara Ruddick als Elemente von mütterlichem Denken, bezeichnet: Bewahrung, Wachstum und Annahmewilligkeit. Es kristallisiert sich bei der Ich-Erzählerin ein starkes Bedürfnis heraus, eine Frau zu sein, die alles bewältigen kann. Ihr intellektuelles Interesse an der Vergangenheit

zeigt sich im Aufspüren polizeilicher und gerichtlicher Dokumente, die Fontanes Romane in ihrer historischen Relevanz verankern sollen. Sie hat dabei noch Zeit zu kochen, backen, Kasperletheater für die Kinder zu spielen, deren Ansprüchen zu entsprechen. Wer kann so etwas schaffen, ohne Schaden zu nehmen? Oder wird hier der neue Mythos der ›Wonder Women‹ als Zumutung offengelegt?

Auf jeden Fall muß das Mutter-Tochter-Problem mit neuen Maßstäben angegangen werden. Mehr als zuvor wurde in den siebziger Jahren der Vater zum Vorbild der Töchter, wenn diese aus dem symbiotischen Verhältnis mit der abhängigen Mutter ausbrechen wollten. Als Erfolgsfrauen im Stil von »Maggie Thatcher« paßten sich viele der männlichen Hierarchie an; doch andere wiederum lehnten die patriarchalische Aggressivität ab und landeten im Niemandsland. Sie wußten oft nicht, wer sie waren und wohin sie eigentlich wollten. Die Erzählerin bei Drewitz versucht das mütterliche und väterliche Erbe in sich zu vereinigen.

Es ist bezeichnend, daß der Tod des Ehemannes den Anlaß für die Tagebucheintragungen der Rechtsanwältin liefert. In den Aufzeichnungen über einen einzigen Monat im Jahre 1981 knüpft sie immer wieder ihre gegenwärtige Situation an Ursprünge und Gründe, die ihre Reflexionen in einen historischen Kontext stellt. Ein unsicher gewordenes Ich muß neu definiert werden. Das Leben ihrer drei erwachsenen Töchter zeichnet die Mutter zögernd als mehr oder weniger gescheitert, obgleich sie diesen Gedanken nie direkt ausspricht oder vielleicht zum Eigenschutz nicht auszusprechen wagt. Christine, die älteste, die als Teenager mit Überzeugung gegen die Ungerechtigkeiten des Staates protestiert hatte und auf jeder Demonstration zu finden war, hatte das Elternhaus schon früh und mit Unwillen verlassen. Nach einigen Jahren ist von ihrer Rebellion nichts mehr übriggeblieben. Sie erträgt nun ihres Kindes wegen Schläge und Mißhandlung von ihrem erfolglosen, noch immer Protestlieder komponierenden, arbeitslosen Ehemann. Um ihr Kind ernähren zu können, verdient sie ironischerweise ihren Unterhalt in einer chemischen Fabrik, vor deren Toren sie in ihren früheren Jahren gegen die Umweltschäden der dort produzierten Waren angekämpft hätte. Leonie, die zweite Tochter, hat das Aussehen einer Schönheitskönigin und gab schon kurz vor dem Abitur ihr Studium auf, um einen zwölf Jahre älteren Mann zu heiraten. Sie

kümmert sich nun ganz um Mann und zwei Kinder und ist sich nur halb bewußt, daß sie in die traditionelle Rolle der Abhängigkeit zurückverfallen ist. Almuth, die Jüngste, ist in einer Wohngemeinschaft von Hausbesetzern tätig. Sie hat sich hauptsächlich zu diesem Leben entschlossen, um ihren Freund zu halten, dem die intime Enge mit ihr allein nicht mehr paßte. Alle drei Töchter sind durch ihre Beziehungen zu ihren Männern an ihre gegenwärtige Lage der Abhängigkeit gefesselt.

Woran liegt es nun, daß die bewundernswerte Mutter, die das Private und das Öffentliche mit scheinbarer Leichtigkeit vereinen konnte, ihren Töchtern nicht als Vorbild dienen konnte? Abgesehen davon, daß ein Vorbild immer nur eine *Möglichkeit* der Nachfolge darstellt, enthüllt die brüchige Oberfläche des Textes, daß die Idylle der Superfamilie nur durch ein großes Opfer zustande gekommen war. Die Tagebuchschreiberin will immer wieder vertuschen, daß sie trotz aller Emanzipationserfolge gerade im Privaten Schwierigkeiten gehabt hat. Der Roman ist durchzogen von erinnerter Kommunikationslosigkeit zwischen den Eheleuten und den Kindern. Es gibt zahlreiche Beispiele, wo entweder aus Rücksicht, aus Verständnislosigkeit oder aufgrund entgegengesetzter Meinungen geschwiegen wurde. Obgleich Schweigen stillen Protest bedeuten kann und als Waffe von Frauen früherer Generationen benutzt wurde, ist es hier die Angst, die Sicherheit der Idylle zu stören. Die Erzählerin räumt ein, daß sie und ihr Mann, Heinrich, praktisch schon vom Anfang ihrer Ehe an in Gleichgültigkeit nebeneinander gelebt haben. Für den Mann war alles berechenbar und aufrechenbar gewesen. Seine Prinzipienreiterei wurde von ihm auch auf die Kinder angewandt, während die Mutter schwieg, so sehr es sie auch schmerzte. Obgleich sie davon spricht, daß sie und Heinrich eigentlich nur mit dem Körper im Geschlechtsakt kommunizierten, scheint ihr eigenes körperliches Begehren unausgefüllt geblieben zu sein. Eine Affäre während ihrer Ehe, in der ihr Liebhaber sie fühlen ließ, daß sie nur sein vorübergehendes Interesse erweckt hatte, trieb sie verschreckt in die Sicherheit ihrer Ehe zurück. Und sie gibt an, daß sie nur wegen der Kinder geblieben war. Daraus ist ersichtlich, daß sich diese ›Superfrau‹ auch nur teilweise freige macht hat. Sie tat, was in der Gesellschaft von ihr erwartet wurde, nämlich aus wirtschaftlichen Gründen zum Guten der Kinder, ohne eigentliche Beziehungen zu den ihr am nächsten Ste-

henden, in einer Kompromissituation zu leben. Es soll nicht übersehen werden, daß vielleicht gerade deshalb viele positive Aspekte ihres Lebens in Kompensation erblühen, daß jedoch die Grundkomponente nicht stimmt.

Was sie ihren Töchtern vielleicht unbewußt mit auf den Weg gegeben hat, war der Grundsatz, ihr Leben an einen Mann zu binden, egal wer er sei, und wegen der Kinder bis zum Tod bei ihm auszuharren. Zwar vermittelte sie ihren Töchtern auch, daß Frauen an der politischen und öffentlichen Welt teilhaben sollten, wußte aber selbst keinen Weg, wie das Private zu strukturieren und integrieren sei. In Brüchen läßt das Tagebuch die Belastung erkennen, die die Mutter ausgehalten hat, zum Beispiel in der kurzen Beschreibung der Bestrafung ihrer Tochter, als sie einmal »bewußtlos« auf das Kind eingeschlagen hatte. Aus dem Text wird nicht deutlich, ob diese Mißhandlung eine Ausnahme war. Die nicht unübliche Mißhandlung von Kindern durch die Mutter ist in Waltraud Mitgutschs *Die Züchtigung* thematisiert.

Im Tagebuch versucht die Schreiberin zu ermitteln, wer sie nun eigentlich sei. Es wird durch die fließende Behandlung der Zeit klar, daß sie sich von vielen festgefahrenen Traditionen freigemacht hat, oder eher, daß sie z.B. durch die Nazizeit und den Zusammenbruch aus diesen Traditionen herausgeschleudert wurde. Ein festes, autonomes Ich, das sich nach ihrer eigenen Mutter richtete und das den konservativen gesellschaftlichen Erwartungen entsprach, gab es nicht. Ihr Jahrgang ist mit 1926 angegeben. Es ist typisch für diese Generation, daß Frauen, die im Krieg und nach dem Zusammenbruch zum Aufbau gebraucht wurden, Gelegenheit hatten, auf kurze Zeit die Privilegien der Männerwelt im Beruf zu genießen. Viele Frauen, die ihre Stellungen verloren, nachdem die Männer aus der Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt waren, mußten früh erfahren, daß ihre ›Gleichberechtigung‹ prekär und zeitbegrenzt war. Als selbständige Rechtsanwältin jedoch, deren Mann als Berufsschullehrer wenig verdiente, konnte die Tagebuchschreiberin glauben, daß beruflicher Erfolg nichts mit männlichem oder weiblichem Geschlecht zu tun habe. (Es ist bezeichnend, daß auch die anderen beiden Mütter dieses Kapitels, bei Erdheim und bei Wolf, einen selbständigen Beruf ausüben.) Als Angestellte bei einer Firma oder einem Amt hätte sie die allgemeinen Benachteiligungen der Frauen durch die Hierarchie vielleicht stärker empfunden. So

scheint sie zu denen zu gehören, die – wie auch heute noch viele ganz junge Frauen – vermeinen, sie hätten in traditionellen Männerberufen die gleichen Chancen, wenn sie nur das Zeug dazu mitbringen.

Jedoch ist sich die Schreiberin unterschwellig bewußt, daß es Inkongruenzen in ihrem Leben als autonome Frau gibt. Zwei Leitmotive widersprechen sich: Zum einen erwähnt sie immer wieder die starke Bedeutung eines erinnerten Liedes: »I'm going to live my life I'm singing about in my song.« (Ich werde mein Leben so leben, wie ich es in meinem Lied singe.) Das weist auf den Wunsch hin, das Leben selbst zu bestimmen, sich selbst zu erfinden. Jedoch schleichen sich immer wieder Umstände und Ereignisse in ihre Erinnerung ein, die solch eine Selbstbestimmung vereiteln, sei es durch äußere Einflüsse, sei es durch Furcht vor Konsequenzen. Zu diesem Leitmotiv gehört auch der Titel des Romans: *Eis auf der Elbe*, der mit der Lust am Erforschen, am Aufbruch zu tun hat und der eine Anspielung auf den unermüdlichen Polarforscher Amundsen darstellt. Dieser Aufbruch kam in ihrem Leben nie zustande, so wenig wie die Reise zum Nordpol, die sie mit ihrem Mann geplant hatte, wegen seiner Krebskrankheit je zustande gekommen war. Aber auch diese Reise wäre nur eine symbolische Nostalgiereise geworden, denn der gemeinsame Aufbruch hatte in der Familie nie stattgefunden.

Das zweite Leitmotiv im Tagebuchroman ist die Beschreibung der Situation eines alten Mannes in der Wohnung gegenüber, der seine Tür mit Stahlplatten verrammelt hatte, um die Gefahren der Außenwelt von sich abzuhalten. Er lebt in Sicherheit aber auch gleichzeitig in Abgeschlossenheit; aber die Sicherheit kann keineswegs den Tod abhalten. Immer wieder unterbricht die Schreiberin ihre Aufzeichnungen, um mit hervorgehobener Schrift über den unbekanntenen Mann und seinen Tod zu reflektieren. Die Entwicklung dieses Leitmotivs deutet an, daß sie dieses Eingeschlossenein auf sich bezieht und sich langsam davon freischreibt. Metaphorisch werden auch bei ihr jetzt die Fenster geöffnet, wie es nach dem Tode des Mannes gegenüber der Fall ist. Ihre Töchter sind aus dem Haus, sie lebt nicht mehr, um die Bedürfnisse ihrer Angehörigen zu erfüllen, sondern reagiert auf deren Erwartungen nur, wenn es ihr gut erscheint. Ihre jüngste Tochter Almuth, die sich von ihrer persönlichen Zuneigung zu ihrem Freund motivieren läßt und gleichzeitig als Hausbesetze-

rin eine Verbindung von Privatem und Politischem erstrebt, erscheint in bescheidenem Ausmaß als Hoffnung in ihrem Wunsch, wenigstens dieser Tochter das beste vermitteln zu haben. Almuth ist nicht länger durch Sicherheitsverlangen oder Resignation motiviert wie die anderen beiden Töchter, die schon jetzt Ungerechtigkeiten akzeptieren, weil es ihnen als das beste für die Kinder erscheint.

Drewitz' Aufzeichnungen lassen erkennen, daß die Konstruktion einer subjektiven Autonomie für die Frau in der Tat von besonderer Problematik ist. Postmoderne Überlegungen, die schon bei den französischen Theoretikern Foucault und Barthes beginnen, lehnen die Ideologie des autonomen Subjektivismus ab, da sie auf bürgerlich privilegierten Machtansprüchen basiert. Andererseits implizieren die französischen Feministinnen Irigaray, Cixous und Kristeva eine nicht zu definierende Fremdheit des weiblichen Ich und die Notwendigkeit, diese Fremdheit als solche zu akzeptieren, da dieser Prozeß zur Toleranz führe. Xenophobie ist jedoch eine der immer wieder auftauchenden Tendenzen, und zum Schutze dagegen ist auch das »Weibliche« als das »Andere« festgelegt. Ein Großteil moderner feministischer Kritik weist ein fixiertes Ich ab und fördert eine Ich-Konstruktion auf dynamischer Basis.

Auch Ingeborg Drewitz tendiert in die Richtung derjenigen Feministinnen, die eine ständige Spannung und Interaktion zwischen der privaten Sphäre, die der Frau zugesprochen war, und der öffentlichen Sphäre, der des Mannes, für fruchtbar halten. Die Menschen, mit denen die Tagebuchschreiberin durch ihre Anwaltspraxis in Verbindung kommt, sind keine »Fälle« sondern Privatmenschen, an deren Lebensgeschichte sie teilnehmen will. Menschen wie der illegal eingewanderte Türke oder die Türkin, die stiehlt, um ihre Kinder zu sich kommen lassen zu können, sind ihr so wichtig wie ihre eigene Familie. Den früheren Vorwurf ihrer Tochter Christine, sie sei an bürgerliche, ausbeuterische Werte gekettet, versucht sie für sich zu entkräften, indem sie zeigt, daß Demonstrieren und Protestieren oder Reisen nach Nicaragua im Endeffekt nichts bewirken. Ihre Arbeit hingegen, so impliziert sie zumindest, hat einzelnen direkt geholfen. Im feministischen Sinn ist dieses persönliche Eingreifen von gleichem Wert wie das globale Wirken professioneller Politiker. Dieses persönliche Eingreifen – das nach Ruddick auf »mütterliches

Denken« zurückzuführen ist – will nun auch Almuth praktizieren, obgleich die Mutter die Signifikanz einer Renovierung von besetzten Häusern skeptisch betrachtet.

Feministische Theoretikerinnen wie zum Beispiel Rita Felski unterstreichen, daß die Spannung zwischen den Sphären des Persönlichen und Öffentlichen weiterhin bestehen bleiben muß. Jedoch ist die Interaktion notwendig, wenn sich das bestehende patriarchalische Modell, das die Frau immer noch der Natur und der Intimsphäre zuordnen will, verändern soll. Ingeborg Drewitz macht ganz klar, daß es keine Trennung geben darf. Obgleich es ungemein zufriedenstellend sein mag, für die Familie ein gutschmeckendes Essen zu kochen und ein angenehmes Heim zu schaffen, so ist der Ort der Frau für sie ganz eindeutig in beiden Welten. Das ist die Botschaft, die sie für ihre Töchter hat: daß Frauen auf Grund ihrer Geschichte eher dazu prädisponiert sind, diese ungesunde Trennung der beiden Sphären aufzuheben.

Am Ende ihrer Aufzeichnungen ist die Mutter mit sich ins Reine gekommen. Die Botschaft für die Töchter besagt, daß sie als Person ihr Leben so lebt, wie sie es in ihrem Lied selbst bestimmt. Daß dieses Lied vielleicht von den Töchtern abgelehnt wird, muß als Konsequenz einer dynamischen Ich-Bildung angenommen werden. Was der Tagebuchschreiberin noch als nächster Schritt vorbehalten ist, haben die frühen Feministinnen schnell gelernt: nämlich daß »Bewußtseinserweiterungsübungen« – d.h. das Sprechen über den eigenen Zustand und das Hinterfragen von Strukturen und Situationen – zum Aufbruch helfen. Auch in der Zeit der Aufzeichnungen besteht das alte Schweigen zwischen der Mutter und ihren Töchtern weiterhin. Ungestellte Fragen hängen bis zum Schluß im Raum. Der Vater konnte erst auf dem Totenbett sein fast autistisches Schweigen brechen. Obgleich die Mutter zum Beispiel ihren eigenen Beitrag zum unglücklichen Leben ihrer Tochter Christine aufdecken möchte, sieht sie doch ein, daß dies nichts verbessern kann. Christine muß ihre unreflektierte Lebensweise und ihre subjektive Wirklichkeit in ihren Zusammenhängen kennenlernen. Es wäre ein Anfang, wenn sie lernen würde, Fragen zu stellen, die sie selbst angehen, und wenn sie es wagte, unangenehmen Realitäten offen ins Auge zu sehen. Und obgleich die Mutter am Ende Hoffnung auf ein autonomes Ich hat, das im Gegensatz zum patriarchalischen »subjektiven Ich« in der Gemeinschaft verwurzelt ist, müs-

sen die Töchter erst noch ihre eigenen Abhängigkeiten erkennen und den Mut haben, das Eis auf der Elbe auf ihre Weise schmelzen zu lassen. Keine von ihnen muß eine beruflich selbständige Frau werden, um dies zu erreichen. Auch deshalb kann die Mutter nicht Rollenmodell sein. Die Töchter müssen sich nach diversen Modellen umschaun, die nicht nur von Müttern vorgelebt werden. Die psychodynamischen Hindernisse werden von Drewitz nicht berührt.

Die Mutter als ›männliches Ich‹ Claudia Erdheim, *Bist du wahnsinnig geworden?*

Aus psychologischer Perspektive betrachtet, inszeniert die erwachsene Erzählerin in Claudia Erdheims Roman *Bist du wahnsinnig geworden?* ihre Kindheit offensichtlich neu, um mit ungelösten Konflikten fertig zu werden, die aus dieser Zeit stammen. Nichts wird reflektiert, alles wird gezeigt. Der Ursprung ihres Traumas wird bei der dominierenden, schon in den dreißiger Jahren emanzipierten Mutter gesucht. Erzählt wird vom Blickpunkt des Kindes Claudia (Claudschi) über einen Zeitraum von ihrem sechsten bis zwölften Lebensjahr. Der historische Horizont sind die fünfziger Jahre.

Der Roman basiert auf autobiographischem Material der Schriftstellerin, wie das Nachwort bestätigt. Die Autorin ist seit ihrer Kindheit mit der Psychoanalyse vertraut und hat sich als Erwachsene selbst einer Psychoanalyse unterzogen. Der Titel, *Bist du wahnsinnig geworden?*, bezieht sich auf eine für ihre Mutter typische Reaktion. Wollte eine ihrer beiden Töchter etwas gegen ihren Willen unternehmen – oft in Sachen, die anderen Kindern erlaubt waren – verfiel sie in diese Redewendung. So erschwerte sich die Entwicklung des kindlichen Ichs durch die Unsicherheit der Frage, »Was ist normal,« »Was ist wahnsinnig«? Durch satirisch distanzierendes Erzählen versucht die Autorin, ihre schmerzliche Kindeserfahrung aufzuarbeiten. Die folgenden Zitate setzen den Ton:

Unter der Woche ist die Göttin der Vater; am Wochenende ist sie dann die Mutter; na, und eigentlich ist sie die Tea. Tea solln wir zu ihr sagen, und nicht dieses primitive Mama.« (BW 27)

Jedenfalls aufopfern tut sich die Göttin nicht für die Kinder; so wie manche Mütter sagen: ich hab a l l e s für meine Kinder getan; so ein Blödsinn; I h r e Kinder sind selbständig; sie wäscht ihnen doch nicht die dreckigen Unterhosen und Sockerln aus; das können sie ja selber machen; zeigen tut sie's ihnen.« (BW 31)

Der Erzählstil ist durchweg dialogisch strukturiert. Die in erlebter Rede widergegebenen Zitate der Mutter geben deren Befehle und Meinungen wieder. Sie fordern eine Reflexion der Leser heraus, bleiben aber im Text ohne Echo. Diese Verfahrensweise verleiht dem Geschehen Authentizität. Da aber die Zitate von der erwachsenen Tochter gezielt ausgewählt sind, wird ihr Rückblick gleichzeitig zum Urteil und drückt eine Mißbilligung aus, die von ihr noch in die achtziger Jahre hineintransponiert wird. Diese Mißbilligung von Karrierefrauen war Trend, als sie ihr Buch schrieb; zu dieser Zeit wurden Frauen von den Medien auf Grund psychologischer Studien davor gewarnt, ihre Zeit den Kindern zu entziehen, da die fehlende Zuwendung heillose Schäden anrichten würde. So ist Erdheims Buch auch Reflexion eines historischen Denkprozesses. Erst Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre wurden solche Studien in ihren Fehlschlüssen erkannt, was in den Medien jedoch kaum vermerkt wurde. Erdheim muß beim Verfassen ihres Buches diese Unsicherheit ihrer Generation, Beruf und Kindererziehung zu verbinden, gespürt haben. Es war der richtige Zeitpunkt für eine verspätete Auseinandersetzung der erwachsenen Tochter mit ihrer Mutter. Ihre widersprüchliche Existenz wird von der Tochter im Schreibvorgang entdeckt.

Die Mutter lebt ohne Mann mit ihren Kindern in Wien. Sie hatte nur geheiratet, so behauptet sie, damit die Kinder einen Namen bekommen. (BW 35) Im Beruf ist sie hoch angesehen; sie hat eine eigene psychoanalytische Praxis und hält noch abends akademische Seminare und Vorlesungen. Freud ist ›Onkel Sigmund‹, so nahe steht er der Familie, und Helene Deutsch wird als ›Kuh‹ bezeichnet, da sie die Mutter nicht als Kandidatin zur Ausbildungspsychoanalyse angenommen hatte. Überall ist humorvolle Distanz erkennbar. Mit ihrem mokanten Ton schützt die Autorin sowohl die Tochter wie auch die Mutter; gleichzeitig bietet sie leichte, amüsante Kost für LeserInnen. Unterschwellig vermittelt sich aber auch eine Hochachtung der Mutter gegenüber, die so rigoros das abhängige Frauendasein als Mutter und

Ehefrau abgeschüttelt, jedoch auf den ihr selbstverständlichen Kinderwunsch nicht verzichtet hatte.

Die Mutter der Autorin war Tea Gender-Erdheim; als Halbjüdin und Marxistin verbrachte sie den Krieg im Exil in Rußland. Offensichtlich gehörte sie zu den Menschen, die durch Kriegs- und Nachkriegszeit aus einer selbstverständlichen Kontinuität herausgerissen wurden. Sicherlich trug auch ihr intellektuelles Engagement dazu bei, d.h. ihr Studium des Marxismus und der Freudschen Theorien, daß sie ein individuelles Ich entwickelte. Ein neues Selbstverständnis und neue Wahrnehmungsmuster wurden aus den Theorien der beiden großen Strömungen in ihrem Leben gespeist. Die Radikalität, mit der sie von anderen Frauen abwich, bürgt für ihre ungeheure Stärke. Doch zeigt die Tochter immer wieder, daß sie keineswegs irgendwelchen Ideologien verfallen war, sondern praktische Entscheidungen traf, die einer rigorosen Ideologiegläubigkeit widerstrebten. Obgleich sie zum Beispiel in der kommunistischen Partei war, verbot sie es ihren Töchtern, mit ›Proletenkindern‹ zu spielen. Die wären dumm, dreckig und heruntergekommen. Mit ihrer mutigen Radikalität strebte sie der Zeit voraus und lebte ein volles Leben: Kollegen im Beruf, mit denen sie sich regelmäßig traf, um intellektuell auf der Höhe zu bleiben; ihre Privatpraxis, die ihr wirtschaftliches Auskommen garantierte; und zu Hause die Kinder, die ihre emotionellen Bedürfnisse nach Intimität erfüllten. Es ist aus Kindersicht nicht erkenntlich, ob die Befriedigung ihrer eigenen sexuellen Triebe entweder im Alter von sechsundvierzig Jahren, in dem die Erzählung beginnt, abgekühlt waren, ob sie intimen Verkehr hatte, von dem das Kind nichts wissen konnte, oder ob sie – wie die Autorin andeutet – im Umgang mit den Patienten, die sich ihr meist mit Problemen in ihrem Geschlechtsleben zuwandten, aus zweiter Hand erfüllt wurden. Wie aus den Zitaten ersichtlich ist, scheint sie auch das Sexuelle im Aussprechen, in der Sprache ausgelebt zu haben. Öfter als nachgefragt und mit mehr Details als verständlich wurden die Mädchen von frühester Kindheit an aufgeklärt.

Ihr Aussehen interessierte die Mutter nicht; als Weibchen wollte sie absolut nicht gelten, sich nicht der männlichen Vereinnahmung aussetzen. Die kleine Tochter erregte das Gelächter der Umwelt, als sie in diesem gleichen Selbstverständnis überzeugt behauptete, ihr Aussehen wäre egal, da sie ja einen Intellektuel-

len heiraten würde. Nie wurden die Kinder in Rüschen oder nach der Mode gekleidet und frisiert. Schon hier erhielt die Kleine den ersten Schubs ins Außenseitertum, das sie schmerzlich von anderen absetzte.

Da der Roman die Charaktere nur aus Situationen und Interaktionen zeichnet, ist es unklar, woher diese extreme Haltung der Mutter stammte. Nach dem Ersten Weltkrieg waren Frauen nicht mehr von Universitäten und vielen Berufen ausgeschlossen, und ein Gefühl der Ebenbürtigkeit entwickelte sich, besonders nach dem neu errungenen Wahlrecht. Die männlichen Mitglieder ihrer Familie waren offensichtlich Vorbild für die junge Tea, wie es im Nachwort des Romans von der Schweizer Psychoanalytikerin Goldy Parin-Matthey angedeutet wird. Es gab hier berühmte Ärzte, Juristen und Kaufleute, und das Mädchen besuchte eine sozialistische Schule, die das Karrieredenken von Frauen unterstützte.

Sie unterschied sich jedoch von den meisten Karrierefrauen ihrer Zeit, die gleichzeitig als Hausfrau und Liebesobjekt eines Ehemannes fungierten, dadurch, daß sie es vorzog, allein zu leben. Vielleicht lebte sie aber auch aus Notwendigkeit allein; es ist nicht immer klar im Text, ob sie nicht Männer in ihrem engen Lebensumkreis deshalb ablehnte, weil sie in der schwierigen Nachkriegszeit einfach keinen passenden Partner finden konnte. Da sie ihren Kindern strengstens verbot, den geschiedenen Vater aufzusuchen, muß die Trennung eine unbekannte Problematik enthalten haben.

Die Frauen in Teas Umkreis, die zumeist durch Kriegs- und Nachkriegsarbeit sowie durch Beruf überbelastet waren, gingen gern ins Haus zurück, um ihren Männern das Brotverdienen zu überlassen und nun nicht mehr Doppelschicht in Haus und am Arbeitsplatz leisten zu müssen. Daß unverheiratete Frauen und Witwen ebenfalls aus den lukrativen Stellen entfernt wurden, fiel nicht weiter auf. Die Bilder der fünfziger Jahren imaginierten ein neues ›goldenes Zeitalter‹, wie es vor dem Krieg existiert haben sollte; die Medien gaukelten den Frauen ein sorgloses Leben nach dem Muster des *Schwarzwaldmädels* in den Armen eines starken Mannes vor. Auch Tea sollte im Beruf von ihrem ›Platz‹ geschoben werden. Als man ihr eine ihrer nicht würdige Abteilung im Krankenhaus zuwies, entschied sie sich für die ›kleine Karriere‹ und eine eigene Praxis. Hier konnte sie weiterhin ihre



Abb. 23 Töchter drehen den ›Spieß‹ um! Sie greifen die Mutter an. Hier richtet eine Tochter einen Dolch auf ihre Mutter. Die beiden haben keine Sprache miteinander. Es gibt nur Symbole auf der Seite der Tochter. Bei der Mutter sind noch zwei sprachliche Gegensätze, Selbstachtung und Liebe, in Einklang zu bringen. Soll sie eigene Wege gehen oder Selbstlosigkeit üben? Mit ihrer dritten Hand versucht sie, die Tochter zu beschwichtigen, die umsonst ihre Blöße mit der Hand zu decken sucht. Die Ernsthaftigkeit des Mutterkonfliktes tritt hier mit stärkster Ausdruckskraft an die Oberfläche.

emanzipatorischen Ideen ausleben. Da jedoch ihre Vorstellung von einer emanzipierten Frau so weit von dem wieder geradegerückten patriarchalischen Frauenbild nach 1945 entfernt war, mußte sie sich und ihre Kinder einer Isolierung und Feindseligkeit seitens der Umwelt aussetzen.

Symptome der Einschüchterung, die bei dem aufwachsenden Mädchen Claudia aufgetreten waren, werden von der nun Erwachsenen dem ›Mutterhaus‹ zur Last gelegt: Das Kind hat Schwierigkeiten, in der Schule zu lernen. Sie endet auf der letzten Bank, schreibt nicht mit (BW 93) und näßt ihre Hosen (BW 76). Sie sagt lieber nichts, denn die Mutter »will eh nicht, daß ich was sag« (BW 8). Da ihre Mutter alles weiß, kommt sie sich total dumm vor (BW 44). Sie hat Konzentrationschwierigkeiten und kann nicht zuhören (BW 91). Von der Mutter hört sie, wenn sie nicht artig ist, daß sie »als Teufel auf die Welt gekommen sei« (BW 11). Körperliche Zärtlichkeit erhält das Kind kaum: »Das ewige Abbusseln hält <die Mutter> für blöd und unhygienisch.« (BW 41) Warum auf den Schoß nehmen? Kinder dürfen nicht gelobt oder verwöhnt werden. »Die jiddische Affenliebe zu den Kindern hat sie schon gar nicht.« (BW 42) Wenn etwas für die Mädchen gemacht wird, das nur für Kinder ist, dann muß sie hören, daß sich die Mutter für sie aufopfert. Neugierde ist nicht erwünscht, und spielen will Tea mit den Kindern nicht. Vorlesen könne man ihr nicht zumuten, das sei etwas für Kindermädel, nicht aber für eine Intellektuelle wie sie, die das Einkommen bestreitet. Ihr offensichtlich radikal-feministisches Programm wird von der Tochter herausgekehrt, indem sie die Mutter zitiert: »Schließlich ist sie ja nicht Hausfrau, die sich einmal fürs Leben prostituierte« (BW 29).

Die Rolle des Vaters ist unklar. Als er bei den Kleinkindern noch im Haus war, fungierte er als »ausgezeichnetes Kindermädel« (BW 32). Aber Teas Meinung nach braucht man einen Mann im Haus nur als Rollenmodell für Jungen. Da sie auch Kindermädchen nicht traut und immer wieder entläßt, wird die Kinderbeaufsichtigung zur katastrophalen Vernachlässigung. Claudia berichtet mit großem Ressentiment, wie sie mehr oder weniger in einem Zimmer der Praxis ihrer Mutter mit Büchern eingesperrt war, obgleich sie noch nicht lesen konnte. Ihr Ballspiel vom Fenster aus mit den Kindern im Hof wurde streng untersagt: »Bist du wahnsinnig geworden«?

Offensichtlich haben die Kriegs- und Emigrationserfahrungen der Mutter Wunden geschlagen. Sie hat Angst vor Einbrechern, beantwortet ihr Telephon nicht, lebt in größter Unordnung im Haus ihrer Eltern wie in einem Provisorium. Mißtrauen gegen fast alle Menschen läßt sie arrogant, elitär und ungerecht erscheinen. Die besten Sachen im Haus sind weggeschlossen. Ihre eigenen Krankheiten versteckt sie vor sich selbst, geht nicht zum Arzt, obgleich sie zu einer Zeit so krank ist, daß sie kaum das Tägliche bewältigen kann. »Einschließen« und »abschließen« sind Metaphern, die ihre Privatexistenz bezeichnen und die an das Eingeschlossenein der Erzählerin in *Eis auf der Elbe* erinnern. So hat sie einen ungeheuren Preis für ihr abweichendes Dasein zu zahlen. Die Widersprüchlichkeit der Mutter scheint die Tochter stark zu beunruhigen; wie soll sie da festen Grund unter den Füßen fassen? Im sehr religiösen Österreich ist Tea Atheistin; sie ist Marxistin, hat aber nicht Marx gelesen und tritt nach dem Aufstand in Ungarn im Jahre 1956 aus der kommunistischen Partei aus. Sie ist Halbjüdin, ist aber stolz auf die blonden, »goijisch« aussehenden Töchter und spricht abschätzig von jüdischen Eigenschaften; sie glaubt an den Freudschen Penisneid der Frau im allgemeinen, nimmt aber ihre Rolle in der Gesellschaft wie ein Mann ein. Sie lehnt, im Gegensatz zur Mutter bei Ingeborg Drewitz, »mütterliches Denken« ab. Schon vor de Beauvoir hat sie als Ziel ein »männliches Ich«, ein Ich, das subjektiv die Umwelt vereinnahmt, sich absolut setzt. Alle weiblichen Qualitäten sind als Schwäche abzustoßen.

Verhaltensweisen, die der jüngeren Tochter an der Mutter mißfallen, haben damit zu tun, daß sie nicht den Normen der Umwelt und dem allgemeinen Modell entsprechen, das vorschreibt, wie Mütter ihre Kinder behandeln sollten. Die Schreiberin berührt es als Kind unangenehm, daß ihre Mutter so alt ist, daß sie die höchste Autorität in allem ist und daß sie keine Fürsorge leistet wie andere Mütter. Sie soll sie nicht einmal Mutter nennen. Deshalb bezeichnen sie die Kinder, wenn sie über sie sprechen, als Göttin, Erlauchte, Gnädige, Frau Doktor, Alte und sogar Grandy (Großmutter). Bewunderung und Abschätzigkeit in einem liegt in diesen Namensgebungen. Ein Gefühl, das die erwachsene Autorin in ihren Erinnerungen verdeckt zum Ausdruck bringt, ist das der eigenen Nichtigkeit, der Abhängigkeit von der Mutter, der sie als Objekt anzugehören scheint (die

»Kinder gehören mir, mir, mir« <E 58>). Wo findet man es auch, daß die Kinder im Schulalter zuerst aufstehen, sich für die Schule fertigmachen und dann noch der Mutter Frühstück ans Bett bringen? Wo findet man es, daß die Mutter morgens schläft, sie aber die Kinder abends bis zwölf Uhr aufbleiben läßt, und wo gibt es die heillose Unordnung und den schrecklichen Schmutz in Küche und Wohnung, der keine Besucher erlaubt? Haben wir hier das Schwarz-Weiß-Bild eines Monstrums, das seine Kinder verschlingt? Zumindest kann – ganz im Unterschied zu Wolfs behutsamem intersubjektiven Umgang mit Menschen – gesagt werden, daß hier tatsächlich nicht das Kind als ernstzunehmendes Individuum behandelt wird. Die Mutter bemerkt kaum die Lebensäußerungen ihrer Töchter und diktiert, welche Bedürfnisse sie haben sollen.

Es wäre nun falsch, voreilig Schlüsse über eine unrichtige Erziehung zu ziehen. Ganz im Gegensatz zu der Autorin gedeiht ihre ältere Schwester Itchi (Maria) in dieser mütterlichen Hochdruckatmosphäre. Sie schafft die Schule spielend von Anfang an und will unbedingt so werden wie die Mutter. Die Autorin kann nicht umhin, Elemente gesunder Erziehung und aufbauende Zuwendung der Mutter mit versteckter Bewunderung zu veranschaulichen, in die sich aber Unsicherheit mischt: Die Mutter ist absolut gegen körperliche Strafe und gegen Disziplinierung, wenn es zum Beispiel in der Schule schlechte Noten gibt. Da ihrer Meinung nach die üblichen Schulen und deren Lehrer sowieso schlecht sind, schickt sie die Töchter in eine sozialistische Jungenschule. Durch gesundes Essen und praktische Kleidung wird ein natürliches Körpergefühl gefördert. Dem wöchentlichen Bad der Mutter wohnen auch die Kinder ungeniert bei; interessante Lebensgeschichten werden von ihr stundenlang in einer entspannten Atmosphäre erzählt. Sie erfahren wahre Begebenheiten, statt Märchen vorgelesen zu bekommen. Um sie zur Unabhängigkeit zu erziehen, werden sie angehalten, beim sonn-täglichen Kochen zu helfen. Obgleich es nicht die Lieblingsspeisen der Kinder sondern die der Mutter sind, die zubereitet werden, so lernen die Kinder doch früh, daß man für die eigene Sauberkeit, für sein Essen verantwortlich sein muß und daß man auch etwas für andere tun soll.

Es sind Ansätze im Roman zu finden, die darauf hinweisen, daß Erdheim auch den Beruf ihrer Mutter als Psychoanalytikerin

zu dekonstruieren sucht. Des öfteren macht sie sich lustig über die freudianischen Elemente ihrer Erziehung und die trivialen Probleme, wofür die Klienten bei der Frau Doktor Rat suchen. Auch Freuds frauenfeindliche Sexualtheorien, die die Mutter auf ihre Weise interpretiert, werden einerseits humoristisch verharmlost und andererseits als ungebührlicher oder gar schädlicher Einfluß auf ihre Kindheit und das Leben der Mutter gesehen. Erst mit ihrem nächsten Buch findet die Autorin volle Distanz; in diesem Werk wird der Freudschen Psychoanalyse, die die Autorin selbst gerade durchgemacht hat, um ihre persönlichen Probleme zu lösen, vollkommen der Wert abgesprochen. Damit hat sie sich von dem dominierenden Einfluß der Mutter gelöst, und wie bei so vielen anderen Schriftstellerinnen dieser Zeit ist es das Wort, sind es ihre Bücher, mit denen sie sich von der Mutter freigeschrieben hat.

Das Dilemma der unabhängigen Frau mit Karriere und Kindern in den fünfziger Jahren war schier unlösbar, besonders da Kinder im großen und ganzen konservativ sind. Sie wollen so leben wie die anderen Kinder um sie herum. Die fehlenden Absolutheiten orthodoxer Religiosität, die Unsicherheit in politischen und psychologischen Strukturen und das Anderssein trugen sicherlich dazu bei, daß Claudia Erdheim ihre Beziehung zu ihrer Mutter in Frage stellen mußte. Sie geht jedoch nicht darauf ein, daß andere Mädchen ihrer Zeit noch ein klares Rollenmodell hatten, daß aber dieses Modell keine Wahl erlaubte. Man wurde so wie die Mutter: häuslich, mütterlich, hingebungsvolle Ehegattin, für die Familie wirkend, an traditionelle, religiöse ›Wahrheiten‹ gebunden, die in den Gesetzen verankert waren. Dieses Modell war freilich nur für die Mittelklasse gültig. In der Arbeiterklasse hatte die Mutter schon immer arbeiten und Geld verdienen müssen, obgleich sie dann im Gegensatz zu Tea die beschriebene traditionelle Rolle recht und schlecht als Doppelbelastung und in doppelter Abhängigkeit weiterführte. Erst in den sechziger und siebziger Jahren, als Frauen der Mittelklasse in immer bessere Positionen der Arbeitswelt aufrückten, wurden langsam die Gesetze, welche Körper und Besitz der Frau in Abhängigkeit hielten, geändert. Ein neues Ich-Verständnis der Frauen begann sich langsam so zu entwickeln, wie es Claudia Erdheims Mutter schon im Extremfall vorgelebt hatte. Aber erst in den siebziger Jahren begannen Töchter, den Mutter-Tochter-Konflikt neu und

radikal zu thematisieren und die aufoktroierte Abhängigkeit und Passivität abzulehnen. Langsam wurden typische Fraueneigenschaften, -aktivitäten und -errungenschaften aufgewertet.

Für die Autorin ist Tea ein fragwürdiges Modell. Frauen in den achtziger Jahren sind vom Emanzipationsprozeß überanstrengt. Wie damals bei Tea liegt auch zu dieser Zeit noch zu meist die volle Verantwortung für die Kinder bei der Mutter. Beschwerden werden laut, daß die Last, Kinder allein aufzuziehen und daneben noch ein eigenes Leben zu führen sowie eine eigene Karriere aufzubauen, oft den einen Elternteil überanstrengen, besonders wenn der Staat in seinen sozialen Strukturen nicht die Verantwortung für das Wohlbefinden der nächsten Generation durch erstklassige, erschwingliche Kindergärten und Aufenthaltsstätten teilt.

Jedoch sind die Einflüsse schwer zu fixieren. Auch wenn Claudia Erdheim durch ihre Mutter eine ungewöhnliche Jugend gehabt hat, so ist doch die Tatsache, daß sie nun erfolgreiche Bücher schreibt, immerhin ein Zeichen dafür, daß sie eine konstruktive Komponente ihrer ebenfalls erfolgreichen Mutter für sich verwirklichen konnte. Daß aber einem empfindsamen Mädchen wie Claudia die Kindheit auch erschwert wird, wenn ihr eine unabhängige, nicht-traditionelle Existenz in einem traditionellen Umfeld vorgelebt wird, scheint eine der Botschaften des Buches zu sein. Und eine Bezugsperson ohne ›mütterliches Denken‹, – sei es Mutter, Vater oder jemand anderes – wird als ungeeignet empfunden, Kinder aufzuziehen. Ob andererseits diese schwere Kindheit, wie sie Claudia Erdheim im Schatten der machtvollen ›Göttin‹ durchlebte, Nachteile im erwachsenen Leben bringt, kann nur im einzelnen Fall entschieden werden. Die Autorin befaßt sich mit dieser Frage in einem späteren Buch (*Herzbrüche, Szenen aus der psychotherapeutischen Praxis*, 1985).

Die neue Dynamik der Mutterrolle Christa Wolf, *Sommerstück*

Auch bei Christa Wolf ist die Mutter-Tochter-Konstellation wesentlicher Bestandteil ihrer Texte. Obwohl sie die Generationsnachfolge von Frauen nie in den Mittelpunkt gestellt hat, nimmt das Mutter-Tochter-Motiv seit ihrer Erzählung »Juninachmittag«

einen wichtigen Platz ein, zumeist als Dialog zweier unterschiedlicher Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeit, z.B. in ihren Romanen *Kindheitsmuster*, *Störfall* und *Sommerstück*.

Sommerstück soll näher betrachtet werden, um Wolfs Darstellung der Beziehung einer beruflich erfolgreichen Mutter zu ihren Töchtern hervorzuheben. Wolf kontrastiert die Erzählerin, die wie sie selbst Schriftstellerin ist, in ihrer Individualität mit der ihrer Töchter. Obgleich die Werke Fiktion sind, enthalten sie doch autobiographische Elemente. In einem Interview mit Therese Hörnigk räumt die Autorin ein, daß man aus ihren Werken durchaus Authentisches ableiten kann. »Ich denke ja übrigens, daß auch die Personen in einem literarischen Sinn ›authentisch‹ sind – was aber eben nicht heißt, daß sie genau so waren, wie ich sie beschrieben habe...« (Hörnigk 7)

So kann zumindest vermutet werden, daß Wolfs Erfahrungen mit ihren beiden eigenen Töchtern in *Sommerstück* eingeflossen sind. Im Blickpunkt steht zunächst eine Mutter; Zeitpunkt ist Ende der siebziger Jahre. Die Erzählerin, die zugleich handelnde Figur Mutter und Großmutter ist, reflektiert ihre Identität in einer Generationenreihe von Mutter, Tochter, Enkelin. Ihre Töchter stehen (wie auch Wolfs Töchter zu dieser Zeit) am Anfang ihrer Berufslaufbahn. Sonja, Mitte zwanzig, ist Psychologin, schon geschieden und zieht allein eine etwa vierjährige Tochter auf. Die andere, Jenny, um die 20, studiert und denkt an eine Karriere als Theaterregisseurin. Eine wichtige Stellung innerhalb des Erzählgeschehens nimmt ihre Enkelin, Littelmary ein, deren Wirklichkeitssicht ebenso ernst genommen wird wie die der anderen.

Die Leser werden hineingezogen in einen durch die Erzählerin intensiv erlebten und reflektierten Bruchpunkt in ihrem Leben, der auch mit dem Altern zu tun hat. Als äußerliches Zeichen registriert sie die Pigmentflecke an ihren Händen, die signalisieren, daß eine neue Lebenspoche für sie beginnt. Leidenchaften haben ihre Qualität verändert, und sie gibt zu bedenken, ob nicht in einem gewissen Alter die Ehegatten von Liebhabern zu Verwandten werden. Es erscheint ihr an der Zeit, in diesem Kontext auch alle persönlichen Beziehungen noch einmal zu überprüfen oder in Frage zu stellen. Ihre Überlegungen resultieren aus der Erkenntnis, daß sie in ihrem früheren Engagement, etwa in Politik und Gesellschaft, gescheitert ist. Undemokratische

Gesellschaftsstrukturen verhinderten es, daß sich der erhoffte Erfolg einstellte. Ihr eigenes Ich wurde verfälscht, und sie erkennt, daß all ihre Verkleidungs- und Verstellungskünste nur »letzte Barrieren gegen die Einsicht, daß es dahinter nichts gab« (St 190) waren. Ihr schon immer gefährdetes Selbst ist in eine Krise geraten, und sie mißt nun ihr Frausein an den Töchtern und den Freundinnen, die einen anderen Weg eingeschlagen haben.

Vieles im *Sommerstück* deutet darauf hin, daß die Mutter unterschiedliche Aspekte ihrer Persönlichkeit in jeder ihrer Töchter wiedererkennt. Die Aufspaltung führt jedoch zu anderen Lebensläufen. Sonja, die ältere, ist als Psychologin aktiv engagiert und nimmt mitleidig den Schmerz der Welt auf sich. Jenny, die jüngere, extrahiert nüchtern das Notwendige der Welt, in die sie hineingeboren ist. Sie durchschaut überkommene Wertvorstellungen, und als zukünftige Theaterregisseurin konstruiert sie Spiele, d.h. ihre eigene Wirklichkeit. Das bedeutet nicht, daß sie sich von der realen Welt abwendet. Sie urteilt scharf, empört sich und verachtet vieles. Sie weiß aber auch, daß man manchmal Menschen hassen oder fallen lassen muß, statt die inneren Verletzungen mit sich herumzutragen, wie es ihre Mutter zu tun scheint.

Da Wolf das Thema nicht offen umkreist und vieles verdeckt bleibt, wird eine Auseinandersetzung mit dem Mutter-Tochter-Verhältnis, wie sie bei Drewitz und Erdmann thematisiert wird, nur angedeutet. Ellen, die Mutter in *Sommerstück*, ist weder karrieresüchtige Schriftstellerin noch hingebungsvolles Hausmütterchen. In ihrem spannungsgeladenen Leben versuchte sie, viele Rollen miteinander zu vereinen, d.h. das Gute des traditionellen Frauenlebens zu erhalten und darüber hinaus die Anforderungen, die an sie als Schriftstellerin gestellt werden, zu bejahen. Privates und Öffentliches gehören für sie zusammen. Arbeit im Garten, Kochen, Kinderhüten, Gespräche mit Freunde, Lesen, Auseinandersetzung mit der öffentlichen Umwelt, alles bietet ihr Stoff für ihre Gedanken, für ihre Worte, die niedergeschrieben der Öffentlichkeit preisgegeben werden. »Mütterliches Denken«, der theoretische, von Sara Ruddick formulierte Anspruch, daß die Verhaltensweisen von Frauen der Öffentlichkeit nützen würden, scheint auch die Ich-Erzählerin zu lenken.

Noch immer aber wird sie von der Umwelt daran erinnert, daß die Rolle der Frau doch die der Hausfrau sei. »Die Prüfung, ob man mit Büchern Geld verdienen könne, hatte sie hinter sich.

Aber daß dieses Schreiben hinter jeder anderen Arbeit, auch hinter jeder Frauenarbeit zurückstehen hatte, war selbstverständlich.« (St 128) Ihr Schriftstellertum sieht sie weniger als Karriere denn als eine Lösung ihres ›Unvermögens‹, ihrer Angst, einen ›üblichen‹ Beruf zu ergreifen oder sich ganz der Familie hinzugeben. »Ellen blieb fest,« heißt es da, »wahrte ihre Konturen. Das war keine Festigkeit sondern ein Unvermögen ... Das eingefleischte Unvermögen zur Selbstaufgabe.« (St 9)

Ellen ist sich dunkel bewußt, daß ein Mangel besteht, daß das, was sie ihren Töchtern vermittelt hat, ungenügend ist. »In allen praktischen Lebensdingen bin ich meinen Töchtern keine Hilfe gewesen,« (St 129) bedauert sie. Viel Traditionelles haftet noch an den Riten, die immer noch ohne genügende Reflexion fortgepflanzt werden. So spielt sie mit ihrer Enkeltochter das Spiel von der vom Prinzen geretteten Prinzessin. Der Sozialisationsprozeß der Kleinen im Kreise der Familie und Freunde wird von Wolf ambivalent dargestellt. Das uralte Thema von der durch den Mann zu erlösenden Frau soll für das Kind in zukünftigen Episoden weiter fortgesponnen werden. Das gleiche rollenzuteilende Modell war auch in Fortsetzungsgeschichten ihrer Tochter Sonja als Kind vermittelt worden.

Sonja hat durch ihre Scheidung bitter erfahren müssen, daß das Märchen vom rettenden Märchenprinzen unwirklich ist; aber sogar die Mutter sieht die Scheidung ihrer Tochter nicht wie ihre Freundin als »tiefste Niederlage der Frau« (St 146) sondern als »Schritt zur Selbständigkeit«. Sonja hat bei diesem Schritt so weit ausgeholt, daß sie nun sagen muß, mich »interessiert das Innenleben...(ihrer) Familie nicht mehr so sehr. (St 170)« Sie erhofft sich dort keine Lösungen ihrer Probleme, es ist für sie kein Ort der Ordnung und Ruhe mehr.

Sie vier um den Familientisch... Dadurch würde nichts in Ordnung kommen. Im Gegenteil. Alles außerhalb des Lichtkreises dieser Lampe ... schien ihr in tiefer Verwirrung und Unordnung zu sein, und von ihnen allen bekam nur sie mit dieser gefährlichen Unordnung wirklich zu tun... Dagegen, fand sie heute, waren die Verwicklungen, in die sie ihre Mutter hatte geraten sehen ... nicht wirklich lebensgefährlich. (St 172/73)

Sie erkennt plötzlich die ›Abhängigkeiten‹ ihrer Mutter, d.h. deren Schutzvorrichtungen und deren Fähigkeit, sich nicht ganz

der Welt auszusetzen, sondern »die Nase über die Flut zu halten«. Sonja hingegen wünscht, alles auszusprechen, auf den Grund zu gehen, die Quellen für die Konflikte bloßzulegen. Ellen muß zugeben, daß sie früher diesen Wunsch auch gehabt und danach gehandelt habe, aber einsehen mußte, daß diese Offenheit nur Unheil gestiftet hatte. Jetzt sei sie eher dafür, einander gelten zu lassen, sogar einander zu schonen. Für Sonja gibt es jedoch im wirklichen Leben keine Schonung, und mit diesen Rücksichten könne man nicht zur Realität vorstoßen. Sie deutet damit an, daß eine weniger schützende Erziehung durch die Mutter sie besser für die Rücksichtslosigkeiten und Tragödien der Welt vorbereitet hätte.

Die Mutter erkennt das Unvermögen, die Zukunft ihrer Töchter zu bestimmen. Sie bemerkt resignierend, daß sie ihr Engagement aufgegeben hat, »Seit mir klar ist, daß ich den Allernächsten von mir nicht helfen kann.« (St 137) Die ältere Tochter lernt auch schon schmerzlich, daß Scheitern zum aktiven Leben gehört. Eine ihrer Patientinnen hat gerade Selbstmord begangen, nachdem Sonja entschieden hatte, daß sie keine Beaufsichtigung benötigte. Für Ellen ist die Nähe, die Sonja zum Menschen wagt, bedrohlich. Sie findet es wichtig, daß auch beim Nächsten ein Geheimnis bleiben muß. Als eine Freundin die Mutter fragte, warum sie keinen an sich heranläßt, erwiderte sie, »Was glaubst du eigentlich, warum ich schreibe.« (St 210) Es wird hier klar, daß Wolf in der Mutter nicht mehr das nachzuahmende Rollenmodell vergangener Zeiten sieht. Man kann nicht von ihr verlangen, daß sie ihren Töchtern als solche ihre Zukunft sichert. Anders als bei Erdheim erscheint sie in ihren Leistungen nicht bedrohlich oder gar destruktiv für ihre Töchter.

Noch beherrschen Strukturen das Verhältnis der zwei Generationen, die auch in der patriarchalischen Familie vorherrschten: Oft hängt Schweigen in der Luft. Sonja reflektiert, »...wie vieles in einer redseligen Familie wie der ihren unausgesprochen bleibe.« (St 172) Fragen werden aus Rücksicht oder Furcht nicht gestellt. Die Mutter kompensiert, indem sie sich erkundigt, ob die Töchter genug geschlafen oder gegessen hätten (St 171). Für Wolf hat das Schweigen jedoch auch therapeutischen Wert; es baut eine Brücke über den Fluß der Redseligkeit hinweg, vom Verschweigen hin zum Sagen. Bloßes Reden macht krank, weil es das Wesentliche verschweigt. Die Freundin Luisa heilt ihr Ekzem

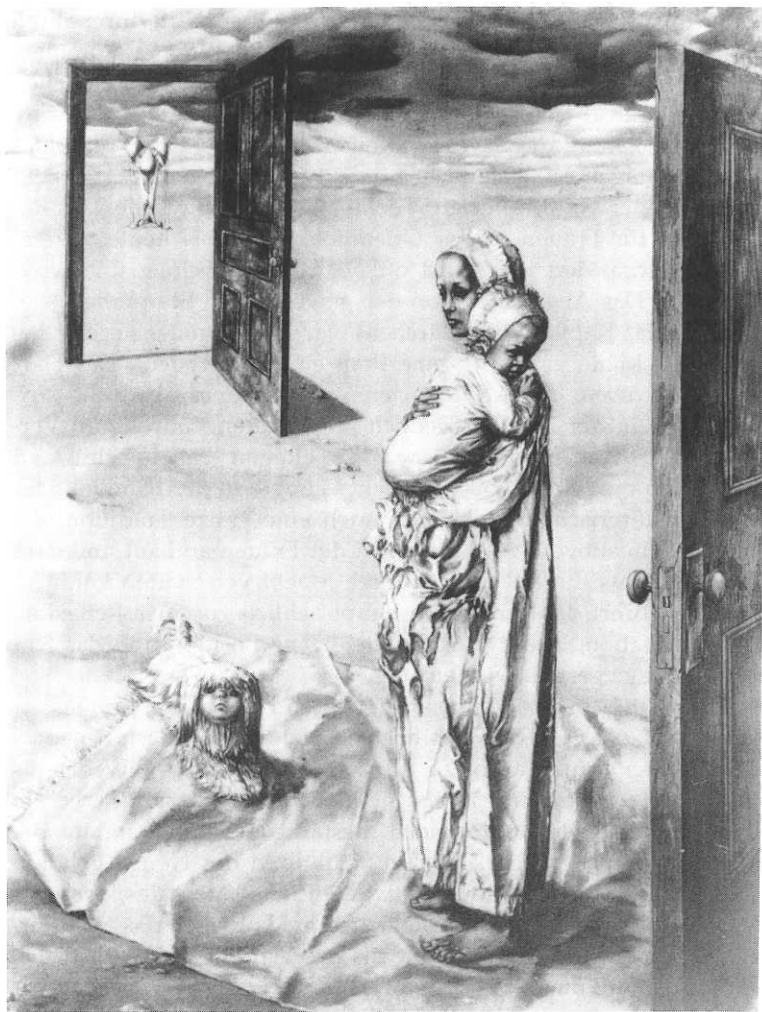


Abb. 24 Mutterschaft ist in die Wüste gestellt. Einsam, in identischer Kleidung verschmelzen Mutter und Kind zu einem schönen Klischeebild der Einheit. Das artige Schoßhündchen liefert Balance auf dem ver-rutschten Teppich der Gesellschaft. Die zweite offene Tür zeigt in der Ferne ein Monstrum: ein unbekanntes Bild der Mutterschaft, zu dem die traurige Mutter unterwegs ist? In diesem komplexen Bild deutet Tanning auf die Notwendigkeit einer neuen Selbstdefinition der Mutter hin.

erst durch dreitägiges Sprechverbot, und Ellen hofft, durch ihren Verzicht auf Schreiben wieder zum richtigen Wort zu kommen. In Drewitz' *Gestern war heute* und *Eis auf der Elbe* gab es zwischen Müttern und Töchtern keinen echten Austausch. Die etablierte Tradition konnte durch Verschweigen der Mißstände weiterlaufen. Schweigen ist historisch gesehen schon immer ein Aspekt gewesen, der von Mutter auf Tochter übertragen wurde. Das Redeverbot für Frauen in der Öffentlichkeit ist bis heute weitgehend internalisiert und wird oft noch in der Schule unbewußt eingeübt. Das Abweichen von der gewünschten Stummheit (siehe auch das Kapitel über Märchen) war schon immer negativ besetzt (ein Mann ein Wort, eine Frau ein Wörterbuch). Das Harmoniebestreben der Mutter, deren Aufgabe es war, die Privatsphäre in der Familie friedlich zu gestalten, führte zum Verschweigen von Problemen, was in einigen Fällen schützend wirkte (so motiviert Wolf das Nicht-Gesagte in der Familie) oder aber zerstörerisch. Es gibt aber auch eine ganze Tradition, die sich auf ein subversives Schweigen der Frauen aufbaut, mit dem sie sich etwas Einfluß und dadurch Macht verschaffen konnten. Bei Wolf führt das Schweigen hauptsächlich zu einer Reflexion, fast Meditation, in der in Ruhe die eigene Position und das Ich-Sein in Frage gestellt werden.

Die Mutter in *Sommerstück* wagt einen Neuanfang, und sie erkennt plötzlich, »daß sie sich noch einmal zu verändern begann.« Die Töchter tragen aktiv zu diesem Neubeginn bei. Weder als traditionelle Mutter unterweist sie hier ihre Töchter mütterlich in ihrer zukünftigen Rolle, noch bestärkt sie die Kinder, die Männerwelt zu erobern. Zu den Strukturen des Neuen gehören sowohl traditionelle Frauenaktivitäten wie auch das, was als Männersache galt. Für Ellen stellt sich die Frage, ob das Ofenputzen nicht wichtiger sein könnte als das Schreiben. Im Ausdruck sinnlicher Freude wird die Abwertung von Frauenarbeit aufgehoben. Mutter sowie Töchter genießen sie genauso wie viele der früher den Männern vorbehaltenen Aktivitäten.

Es geht bei dieser Mutter-Tochter-Konstellation nicht so sehr um ein traditionelles oder modernes Modell einer Mutter, das entweder abzulehnen oder anzunehmen wäre. Der Wunsch nach einem Vertrauensverhältnis, das fast märchenhaft der vermeintlichen Harmonie zwischen Müttern und Töchtern entspricht, erscheint in schütterten Konturen. Die jüngste Tochter Jenny erin-

nert ihre Mutter: »...du... hast mir mal gesagt: Egal, was du anstellen solltest, und sei es noch so schlimm, ich hab dich immer lieb. Darauf kannst du dich felsenfest verlassen. Und den Ablauf hab ich in Anspruch genommen. Wenn ihr wüßtet.« (St 172) So ist bei Wolf die Liebe immer noch Grundkomponente im Leben, auch wenn sie ironisch dekonstruiert wird. Das Motto, das den Beziehungen des Buches unterliegt und das tatsächlich aufgeführte *Sommerstück* begleitet, heißt »Liebe als Gefangenschaft.«

Jenny hat all diejenigen Fantasien und falschen Werte abgeschüttelt, die eine Frau in Abhängigkeit führen könnten. Mit Toleranz hört die Mutter zu, wenn Jenny sie in Sachen Liebe aufklären will. Zum Beispiel sieht sie, »romantische Liebe als Lebensersatz,« (St 98) wie sie ironisch bemerkt. Doch eine erweiterte Liebesfähigkeit, die nicht nur auf die Wünsche der Menschen eingehen möchte, sondern sich auch behutsam auf naturgegebene Phänomene und Geschehnisse richtet, wie zum Beispiel Luisa ihre Freunde lehrt, leitet besonders Ellen zu einem neuen Weltverständnis. Wie in ihren anderen Werken führt die Liebeskraft, die Wolf vertritt, zu einem utopischen Augenblick, der immer wieder zerstört wird. Im Interview mit Therese Hörnigk kommentiert Wolf den Stellenwert der Liebesfähigkeit in ihren Werken:

...meine Frage geht eigentlich dahin, ob sie (die Liebenden) fähig waren oder sind, einander als gleichberechtigte Verschiedene zu lieben: ohne daß einer die andere unterdrückt, ausbeutet, sich auf ihre Kosten hocharbeitet; ohne daß einer dem anderen sich unterwirft, abhängig von ihm ist, seine ›Liebe‹ um jeden Preis braucht, um eine innere Leere zu füllen. Dies ist auch ein häufiges Schema der Beziehungen zwischen Mann und Frau heute: daß sie ihre Verbindung nicht dazu nutzen können, sich gegenseitig produktiv zu machen, daß die Beschädigungen, die sie in unserer Zivilisation in früher Kindheit erfahren, sie zu zwingen scheinen, sich gegenseitig zu zerstören. Dies ist der Punkt, an dem die gesellschaftlichen Verhältnisse in das scheinbar ›privateste‹, ›intimste‹ Verhältnis eingreifen, daher wohl die ›übergreifend metaphorische Bedeutung‹, die dieses Verhältnis bei mir bekommt. (H 42-43)

Die Beschädigungen, die Kinder im frühen Alter erfahren, wurden besonders in psychologischen Theorien vom Anfang des Jahrhunderts an den Müttern zur Last gelegt. Erich Neumann, zum Beispiel, beeinflusste Generationen mit seinem Bild der de-

struktiven Mutter, und auch in der feministischen Literatur der letzten Zeit wird die Mutter als Täterin gebrandmarkt. Wolf weist eher auf einen Teufelskreis der gesellschaftlichen Zustände hin, dem niemand freiwillig angehört, aus dem auszubrechen aber eine bewußte Anstrengung erfordert. Der Mut der Mutter, ihrem Beruf zu folgen, statt das traditionelle, hingebende Hausmütterchen zu sein, gab auch den Töchtern Mut zu ihrer eigenen Unabhängigkeit, ihrem erprobten Entschluß, sich selbst zu behaupten und nicht in destruktiven Verhältnissen zu verharren.

Die beiden Töchter bewirken eine Rückkoppelung an die Mutter. In ihnen erkennt sie nochmal ihren eigenen jugendlichen Enthusiasmus, ihre Rebellionskraft, die sich ein unmögliches Ziel gesetzt hatte, wie sie jetzt ernüchert entdeckt. Die Energien, die auf sie zufließen, bewirken auch einen Neuanfang für sie: ihre Töchter beweisen ihr, daß es andere Wege gibt. Jenny konstruiert sich eine Welt aus den Versatzstücken der alten: statt blinde Liebe entwickelt sie tiefe Freundschaften, statt abgewertete Strukturen zu verteidigen, verschiebt sie Stücke davon auf abenteuerliche Weise, bis sie ein neues Muster bilden. Sonjas Leidenschaftlichkeit, ihr Mitleid und Mut, an der Gesellschaft selbst teilzunehmen, ohne ihren eigenen Anspruch aufzugeben, zeigen Ellen, daß ihr frühes leidenschaftliches Engagementbestreben kein Fehlschluß war. Die Mutter sieht auch ihre eigenen, zweifelhaften Entschlüsse durch ihre Töchter wiederholt: wie sie selbst brachte Sonja freudig ein ungeplantes Kind während des Studiums zur Welt, »Die sich so sicher gewesen war, daß <sie> die gleichen Fehler nicht wiederholen würde.« (St 170) Noch Schwereres als die Mutter leistet sie, da sie das Kind ohne Vater aufzieht.

Wolf veranschaulicht hier eine Ich-Bildung, die mit dem patriarchalischen Paradigma des Besitzergreifens von Personen wenig gemein hat. Das Ich fährt fort, sich im Austausch mit Menschen und durch Ereignisse dynamisch auszubilden. Die Mutter vereinnahmt nicht die Kinder wie bei Erdmann (»ihr seid mein, mein, mein«), sondern trägt dazu bei, daß ihre Individualität durch Respekt und Vertrauen dynamisch erweitert wird. Die Töchter werden nicht als Objekte durch Prinzipien der Mutter kolonisiert. Andererseits tragen aber auch die Töchter zu einer Erweiterung des Ichs ihrer Mutter bei, da sie durch ihre Lebensweise gewisse Stereotypen, die bei der Mutter noch nicht abgebaut sind, sichtbar machen.

Bei Wolf haben die Töchter in ihrer Mutter das Modell eines unsicheren, tapferen und liebenden Menschen, durch den das traditionelle Wirken von Frauen aufgewertet wird, der ihnen aber auch vermittelt, daß sie Eigenständigkeit – früher dem Manne vorbehalten – genauso benötigen und daß ihnen die gesellschaftlichen Konflikte der Gesellschaft nicht erspart werden können.

Das *Sommerstück* ist eine Produktion der Frauen. Deshalb erst zum Schluß ein Wort zum Vater: Er ist liebevoll und nicht-traditionell dargestellt und erscheint meist an der Peripherie des Geschehens. Diejenigen Mutter-Tochter-Konflikte, die oft durch das patriarchalische Verhalten des Vaters gespeist werden, fallen hier unauffällig weg.

Literaturverzeichnis

- Ingeborg Drewitz, *Eis auf der Elbe*, Düsseldorf 1982.
Claudia Erdheim, *Bist du wahnsinnig geworden?*, Wien 1984.
Claudia Erdheim, *Herzbrüche, Szenen aus der psychotherapeutischen Praxis*, Wien 1985.
Christa Wolf, *Sommerstück*, Darmstadt 1989.
Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics*, Cambridge 1989.
Therese Hörnigk, *Christa Wolf*, Berlin 1989.
Monika Shafi, »Die überforderte Generation: Mutterfiguren in Romanen von Ingeborg Drewitz«, in: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture* 1991, Bd. 7, 23-41.
Sara Ruddick, *From Maternal Thinking to Peace Politics*, Boston 1989.

Neue Töchter – neue Mütter? Ausblick auf die Jugendliteratur

Christine Nöstlinger, *Ilse Janda, 14*,
Dagmar Chidolue, *Aber ich werde alles anders machen, Lady Punk*

Elke Liebs

Die Frage, wer sich zuerst ändern müsse, die Mütter oder die Töchter, die Henne oder das Ei, ist müßig, jedenfalls nicht einheitlich zu beantworten. Aus überkommenen Rollen auszusteigen, gehört zum Schwersten, das sich denken läßt – darüber haben die vorangehenden Kapitel genügend Auskunft gegeben. Gesellschaftliche Institutionen und Entwicklungen werden immer eher dazu neigen, tradierte Modelle des jeweils geschlechtsspezifischen und rollenspezifischen Verhaltens zu konservieren. Nach 1945, aber besonders in den siebziger und achtziger Jahren hat die Anzahl der Rollen, die wir innerhalb der Gesellschaft zu besetzen haben, sicherlich zugenommen, ohne daß es dafür genügend neue Vorbilder gäbe. Bezeichnenderweise hat die Faszination durch die ›Backfischliteratur‹ weder durch zwei Weltkriege, noch durch die Studentenbewegung, noch durch die neue Frauenbewegung ernstlichen Schaden gelitten. Während sogar die ›Heftchen-Literatur‹, d.h. die biologischen (Friede Birkner) und ideologischen Nachfahrrinnen von Hedwig Courths-Mahler in ihren ›Frauen-Romanen‹ seit einiger Zeit die berufstätige, karrierebewußte und erfolgreiche Frau zelebrieren, die im übrigen dieselben Qualitäten aufweist wie ihre Vorgängerinnen vor hundert oder weniger Jahren, tut sich die Jugendliteratur immer noch schwer, am überkommenen Mutterbild ernstlich zu rütteln. Wahrscheinlich sitzt der Wunsch des Menschen, die eigene Mutter als eine liebende und unterstützende Kraft zu erfahren und zu bewahren, zu tief, selbst wenn die persönlichen Erfahrungen entgegengesetzt sind. Über die Projektion gelingt es, am Wunschbild festzuhalten. Das Wunschbild zu verändern, würde den bewußten Eintritt in die dritte Phase weiblichen Aufbruchs in Julia Kristevas ›Zeit der Frauen‹ signalisieren: den kreativen Umsturz

in alle nur denkbaren, phantasierbaren Richtungen der Umgestaltung oder Umdeutung des Geschlechterverhältnisses, der Rollenzuweisungen, des Kindseins in der modernen Gesellschaft, des Frauseins, des Menschseins.

In der Individualpsychologie haben vor allem die amerikanischen feministischen Psychologinnen den Auftakt zu einem veränderten Mutterbild gegeben, indem sie die Absurdität des von Freud konstatierten ›Penisneids‹ in der modernen Gesellschaft plausibel gemacht haben und ein Gegenmodell aufstellen. Demzufolge wird der Mann und Vater nicht mehr als der mächtigste Bezugspunkt innerhalb der Familie gesehen, an dessen (Selbst-) Bild sich alle orientieren, sondern beide Eltern präsentieren sich dem Kind vom ersten Tag an als eigenständige, verantwortliche und selbstbestimmte Wesen, die nicht in einseitiger Gewichtung (Mutter) aufopfernd oder gar masochistisch die eigenen Wünsche gewaltsam unterdrücken, um der gesellschaftlich aufkotroyierten Rolle zu genügen, sondern die von vornherein zu verstehen geben, daß hier – ungeachtet aller Liebe und Fürsorgepflicht – dreierlei Interessen aufeinanderstoßen: Mutter, Vater, Kind. Damit würde der gesamte Ödipuskonflikt hinfällig, ebenso das Leiden der Töchter daran, daß sie nicht – ebenso wie die Söhne – von Anfang an (von der Mutter) auch als sexuelle ›Partner‹ behandelt werden. Inzwischen belegen zahllose Studien, daß sowohl innerhalb der Familie, als auch in der Schule Knaben von Männern und Frauen eine größere Zuwendung, Aufmerksamkeit und Anerkennung zuteil wird als Mädchen, auch wenn die dieselbe Leistung bringen oder sogar besser sind. Mädchen sind – nach den Worten Luce Irigarays – »das Geschlecht, das nicht eins ist«. Auch wenn das nach wie vor geleugnet wird, machen sie diese Erfahrung tagtäglich in allen möglichen Institutionen unserer Gesellschaft.

Die Frage ist, inwieweit sich dies in der Jugendliteratur widerspiegelt. Natürlich gibt es längst angstmachende, böse Mutterbilder im Sinne der Grimmschen Märchen-Psychologie, das heißt: Bilder, die es erlauben, die kindlichen Angst- und Wunschprojektionen auf verschiedene Personen zu verteilen und die harmonisierende Sehnsucht nach einer rundherum befriedigenden All-Mutter unangetastet zu lassen. Für Kinder gehört es sicherlich zum Schwierigsten überhaupt, das es zu lernen gilt, die eigene Bedürfnisbefriedigung und die Konfrontation mit den Bedürfnissen

der Mutter bzw. den Eltern als ›Normalzustand‹ – oft auch ›Normalkonflikt‹ – bestehen zu lassen. Viel Hilfe erfahren sie dabei nicht, da die gesellschaftliche Norm noch den alten Bildern verhaftet ist. Schimpfbücher, Elternbeschimpfung und Aggressivität gegen die Mutter sind letztlich hilflose Resultate einer ›vaterlosen Gesellschaft‹, die die Mutter zum ›Sündenbock‹ macht für die Abgespaltenheit der Väter (Männer) von ihren Gefühlen. Wenn alles Gefühl an die Mütter delegiert ist, sind sie auch an allem schuld, was nicht in der vorgesehenen Bahn verläuft.

Da dies nur ein Ausblick und kein ausführliches Kapitel sein kann, sollen nur drei sehr erfolgreiche Jugendbücher der letzten ca. 15 Jahre etwas ausführlicher betrachtet werden, die auf verschiedene Weise dasselbe demonstrieren: daß die Erwartungshaltung gegenüber der Mutter bei Jugendlichen sich nicht grundsätzlich geändert hat, sondern durch unterschiedliche Krisensituationen hindurch, die sowohl von innen wie auch von außen ausgelöst werden, sei es durch Negation, sei es durch Akklamation, das Bild der ›Mega-Mutter‹ weiterhin bestätigen, obwohl sie scheinbar den Aufbruch in neue Denk- und Fühl-Dimensionen bezeichnen. Dabei erweist sich bemerkenswerterweise das älteste Beispiel, das noch am dichtesten an der Studentenrevolte orientiert ist, als das ›modernste‹, jedenfalls unkonventionellste.

Christine Nöstlinger: *Ilse Janda*, 14 (1974)

Der Roman erzählt die Geschichte der vierzehnjährigen Ilse, die mit einem jungen Mann von zu Hause wegläuft, dann aber wieder zurückgeholt wird, aus der Perspektive der zwölfjährigen Schwester – eine Erzählstrategie, die auch in Erdmanns: *Bist Du wahnsinnig geworden?* angewendet wird. Was die Technik reizvoll macht, ist nicht nur die durchgehaltene kindliche Sehweise der kleinen Schwester sondern auch ihre Sprache, die sich alle Ungeheimtheiten erlauben kann und sogar davon gewinnt. Schnell merkt man, daß die eigentliche Heldin der Geschichte nicht die Ilse ist, sondern die Erika, über die wir viel mehr erfahren. Sie vergöttert die ältere, hübsche Schwester, sie verzeiht ihr alles, sie hält zu ihr, sie verrät sie nicht, sie versteht sie viel mehr als die Mutter, und sie hat ein Einfühlungsvermögen und Taktgefühl, das beeindruckend ist. Es gibt solche Kinder, zweifellos. Trotzdem ist die erzählende kleine Erika eine Utopie. Sie ist die Uto-

pie einer idealen Mutter, wie sie sich moderne junge Mädchen wünschen würden: Eine Mutter, die alles versteht, die nicht verurteilt, die von sich selber abstrahieren kann, die den Gestank bei den Großeltern aushalten kann und die selber völlig unabhängig von der Beeinflussung durch die Mutter ist – z.B. in deren spießigem Vorurteil gegen die schlichten Wohnverhältnisse ihrer Schwiegereltern. Tatsächlich ist die erzählende Erika ein Kind, dessen Harmoniesucht keinen Konflikt erträgt: »Ich kann leider nie eine richtige Wut bekommen. Auch dann nicht, wenn mich jemand so ungerecht behandelt«. Sie ist bereit, ihrer Schwester »Schuld« auf sich zu nehmen, sie fürchtet sich vor der Rache der Schwester nach ihrer Rückkunft, obwohl sie völlig unschuldig ist am Mißlingen der Flucht, und sie projiziert ihr Wunschbild von sich selbst so heftig in die bewunderte Schwester, schreibt so dezidiert nur über sie, daß eine Wahrnehmung der eigenen Existenz eigentlich nur ex negativo erfolgt. »Ich könnte noch seitenlang über das Aussehen meiner Schwester schreiben«. Da retrospektiv geschrieben wird, erfahren wir erst so nach und nach die Details, z.B. den naiven Fetischismus, mit dem die kleine Schwester Gegenstände aus dem Besitz der großen Schwester liebevoll in die Hand nimmt, um sich in ihrer Abwesenheit (nach der Flucht) ihrer Existenz sinnlich zu versichern. Sie findet das Tagebuch der Schwester: »Ich wollte nicht, daß meine Schwester sich sehnt... ich war auf alle acht Wolfgangs böse, weil sich meine Schwester nach einem von ihnen hat sehnen müssen. Und ich war auch traurig, weil ich von der Sehnsucht gar nichts gewußt habe.«

Interessant ist die Gruppendynamik. Offenkundig entspricht die Mutter nicht dem gängigen Ideal der verzichtenden, sorgenden, gütigen Frau. Sie ist geschieden, hat Kinder von ihrem ersten und von ihrem zweiten Mann, ist selber noch relativ jung und lebenshungrig, dabei durchschnittlich und oft unbeherrscht – kurzum: normal (im Sinne von alltäglich, häufig vorkommend). Aus der Familientherapie und Gruppendynamik ist bekannt, daß innerhalb der Familie oft Kinder die von den Eltern abgelehnten Rollen übernehmen, wenn sie nicht sogar unterbewußte, unausgesprochene »Botschaften« von einem Elternteil auffangen und auf ihre Weise verwirklichen, sei es die Notwendigkeit, sich zum familialen Sündenbock zu machen, seien es verborgene »Aufträge« zu Krankheit, Widerstand, Realisierung der (unterdrückten) elterlichen Wünsche oder gar (mitunter) Selbstvernichtung.



Abb. 25 Der schuldbewußte Blick der Mutter, ihre ausgestreckte Hand verraten ihre Unsicherheit der Tochter gegenüber, die sich sehnsüchtig zum Gesicht der Mutter hochreckt. Die Miene der Mutter drückt den Zweifel aus, ob sie dem Mädchen Schutz bieten und ob sie ihr das Vorbild sein kann, das sie braucht.

Etwas von alledem scheint auch in der Ilse Janda-Geschichte enthalten. Die beiden Töchter reflektieren zwei Aspekte der Mutter, die sie aufgrund ihres Status als verheiratete Frau und Mutter nicht ausleben kann: hemmungslose Lebens- und Abenteuerlust und ideale anspruchslose Mutter. Letzteres ist nur ihre Wunschprojektion im Sinne der gesellschaftlichen Erwartungshaltung. Tatsächlich ist sie schon so angepaßt und in den Zwängen ihrer bürgerlichen Umgebung zu Hause, daß sie die Freiheiten, die sich die Tochter nimmt, nicht ertragen kann. Im Detail sieht das aus wie äußerste Sinnenfeindlichkeit, möglicherweise unbewußt entzündet an der großen Schönheit der heranwachsenden Tochter, an ihrer großen Liebebedürftigkeit, die sich erst auf ein Meerschweinchen, dann auf einen jungen Mann richtet. Dies alles ist nichts Außergewöhnliches. Ungleich befremdlicher scheint mir, daß die kleine Schwester der dramatischen Auseinandersetzung zwischen Mutter und Ilse beiwohnt, in der sie sich prügeln, an den Haaren reißen, Morddrohungen ausstoßen und Ilse auf das eben umgekommene blutige Meerschweinchen auf ihrem Bett geschleudert wird, ohne daß die Schwester auch nur die leiseste Gefühlsregung in irgendeiner Richtung von sich gäbe. Außer, daß es irgendwo heißt: »Mir fiel nicht ein, wie ich sie (Ilse) hätte trösten können«.

Entgegen dem alten Märchenschema empfindet diese Mutter eine stärkere Loyalität mit den Kindern aus ihrer zweiten Ehe, während keine Gefühlsbindung zu denen aus erster Ehe sichtbar wird. Da beides ihre ›echten‹ Kinder sind, scheint mir nur ein dünner ›Realitäts-Firnis‹ aufgetragen, während die Verhaltensmuster die selben sind. Dennoch wird auf denkbar wünschenswerte Weise deutlich, wie die Pressionen der mittelständischen (österreichischen) Gesellschaft, unter denen die Mutter zu leiden hat, an die Tochter weitergereicht werden. Sie werden nicht nur ›unwillkürlich‹ weitergereicht sondern sind so internalisiert, daß die Mutter ihren patriarchalischen ›Auftrag‹ mit voller Überzeugung ausführt: alle Kraft darauf zu verwenden, daß die Tochter ihr gleich werde.

Ist die Mutter-Tochter-Beziehung auch herkömmlich, so ist der bis zum Ende ungebrochene Widerstand der Tochter doch – vor allem 1974 – ungewöhnlich und provozierend gewesen. Sie eröffnet die Aussicht auf eine Generation, die sich nicht mehr mit Kli-

schees abspeisen läßt (große glückliche Familie), die sich auch nach der Pubertät vielleicht trauen wird, die gesellschaftlich angebotenen Glücksgarantien in Frage zu stellen und die eine schein-intakte Welt als zwanghaft, lieblos und anti-erotisch entlarvt. Nie gibt es so etwas wie Zärtlichkeit oder Sexualität zwischen der Mutter und dem neuen Mann. Als Partner einer bestimmenden Frau, die selber von ihren Zwängen bestimmt wird, wird er selber zum Klischee eines gutmütigen, aber etwas trotteligen Schwächlings rationalisiert und damit untauglich, die halb kindlichen, halb erotischen Vatersehnsüchte der Stieftochter auf sich zu ziehen, geschweige denn, angemessen aufzufangen. Von daher scheint mir auch die Konstruktion des modernen ›Märchenprinzen‹, mit dem Ilse durchgeht, eher konventionell und systemstabilisierend als revolutionär. Letztlich hat er dieselbe Funktion wie der schwache Stiefvater oder der kaum auftretende biologische Vater, der sonderbarerweise doch Vormund der Tochter geblieben ist, obwohl die Mutter für sie sorgt. (Hier wollte Nöstlinger sicherlich auf einen Gesetzesnotstand hinweisen). Alle diese Signale weisen darauf hin – und die Großmutter tut ein übriges, den Verdacht zu schüren, daß Ilses Irrwege nicht hätten stattzufinden brauchen, wenn die Mutter ihr mehr Liebe und Anerkennung gezollt hätte. Dies wiederum hieße, daß die ›richtigen‹ Verhältnisse automatisch auch das ›richtige‹ Verhalten nach sich ziehen. Die Abweichung von der Norm wird also nicht als Entschluß und Fähigkeit zu einem anderen Leben behandelt, sondern als Resultat sozialer Erschütterungen (Scheidung, Umzüge, Wechsel der Bezugspersonen usw.). Damit wird der ursprünglich mutige Schritt zu einer eigenbestimmten Individuation hin eigentlich wieder zurückgenommen. Übrig bleiben der obligate Glückshunger einer Mädchengeneration, die sich wieder nur über den (jungen) Mann definiert, den sie mit ihrem Aussehen anzulocken versteht, und eine kleine Schwester, die schon abgeklärter, angepaßter und resignierter ist als ihre eigene Mutter. Eine ›prophetische‹ Vorausweisung auf den Ausgang der Revolte der Jugend von 1968?

Dagmar Chidolue

Aber ich werde alles anders machen (1981)

Der Titel scheint vielversprechend, die programmatische Ankündigung läßt zweifeln. Kiki ist 16 Jahre alt. Dem Alter nach müßten ihre Eltern zu den sogenannten ›Achtundsechzigern‹ gehören, aber davon taucht nicht einmal eine Ahnung im Text auf. Der Aufstand der jungen Intellektuellen scheint am Mittelstand spurlos vorübergegangen zu sein. Das Buch war erfolgreich genug, um 1988 in zweiter Auflage zu erscheinen. Fast mutet es gespenstisch an, daß die landesübliche Beziehungslosigkeit zwischen Eltern und Kindern, Müttern und Töchtern, wie sie seit der Geburt der Wohlstandsgesellschaft in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts zum Topos geworden ist, nun noch immer thematisiert wird, allerdings nicht in Form von Konflikten, die ja nur eine andere Art von Beziehung sind, sondern in Form würgender Langeweile und der panischen Angst des jungen Mädchens, es könnte so werden wie seine Mutter.

Dies allerdings ist wirklich eine (sanfte) Schreckensvision: diese Mutter hält es für selbstverständlich, daß sie die ganze Familie bedient, daß sie der sechzehnjährigen Tochter das Fahrrad morgens bereitstellt und bei jeder Gelegenheit irgendetwas Essen vor alle hinstellt. Sie ist der Prototyp der hingabevollen, sorgenden Mutter, ohne die Andeutung eines eigenen Selbst, überglücklich, wenn einmal im Jahr beim Betriebsfest der Ehemann Wange an Wange mit ihr tanzt. Ansonsten rühren sich die beiden nicht an. Sie sagt »Papa« zu ihm. Im ganzen Roman gib es keine einzige richtige Auseinandersetzung. Jeder sichert sich ab, läßt nichts unter die Haut, plant sein/ihr Leben nach dem Vorbild der Älteren, ohne jemals irgendetwas wirklich in Frage zu stellen – daran scheitern auch die verschiedenen Liebesversuche Kikis mit Gleichaltrigen. Die Mutter rät ihr, nicht die Knie übereinander zu schlagen, nicht in Hosen zu gehen, nicht »die beiden Teile aneinanderzubringen« (mit ihrem Freund). Man beginnt, sich nach den Familienschlachten im Hause Ilse Jandas zu sehen.

Nur wenn man sehr aufmerksam liest, wird man ein kleines Detail bemerken, das ich für den (vielleicht ungeplanten) inneren Kernpunkt der Erzählung halte: beiläufig wird erwähnt, daß Kiki

manchmal Alpträume von überquellenden, ungeputzten Klos hat. Das Motiv taucht erneut an anderer Stelle noch einmal auf, wenn sie auf einem Wochenendtrip in Amsterdam ist und in einer Wohngemeinschaft landet, in der man als ›sozialen‹ Beitrag erwartet, daß sie die Toiletten reinigt. Dabei stellt sie fest, daß sie in ihrem Leben noch *nie* ein Klo geputzt hat, ja gar nicht weiß, wie man es tut. Immer hat das die Mutter erledigt, alles war so reinlich, als wäre es unbenutzt. Tatsächlich ist die totale Entmündigung eines jungen Mädchens Anfang der achtziger Jahre kaum zu übertreffen – der Satz könnte aus einem Roman des neunzehnten Jahrhunderts sein. Effi Briest und Reichsgräfin Gisela haben ohne Zweifel ihre Klos auch nicht selber geputzt, aber damals stand noch die gesamte Gesellschaftsordnung hinter solcher wohlmeinenden Abschirmung gegen die Wirklichkeit.

Was steht hinter solchen Träumen? Ein Teil ist sicherlich die Angst vor der Anhäufung all dessen, was im Lebensstil der Eltern ›unter den Teppich gekehrt‹ wird. Es ist der Widerstand gegen den Reinlichkeitszwang, die saubere Langeweile, die geschrubbten Sehnsüchte, an denen nichts Seidenes, Glänzendes, Glitzerndes mehr hängengeblieben ist. Die Szene, in der die Mutter – voller Angst vor einem unehelichen Kind der Tochter – ihr mitteilt, man könnte ja auch »mit der Hand – oder, o Gott – mit dem Mund..« ist nicht nur vollkommen unglaubwürdig bei dieser Frau, sondern auch abstoßend, wenn nicht unfreiwillig komisch in der stammelnden Darstellung äußersten Abgestoßenseins von etwas, das zart, liebevoll und gegenseitig sein kann. Die Tochter zeigt keinerlei Reaktion, weder verbal, noch in Gedanken. Sie erweist sich als gutgemeintes aber wenig überzeugendes Konstrukt ihrer Schöpferin (der Autorin), dessen Psychologie aus lauter ungleichen Teilen zusammengesetzt ist. Man glaubt ihr die Entwicklung zur Selbständigkeit und die entschiedene Abkehr vom möblierten Käfig ihrer Kindheit und Jugend nicht so recht; die erste Tanzstunde ist aufregender als der wenig später stattfindende erste Beischlaf, dessen Mißlingen sie so ›cool‹ quittiert, als hätte sie nur eine Cola mit dem Jungen getrunken.

Die manifeste Botschaft dieses Buchs ist die Sehnsucht nach etwas im Leben, wozu man/sie (die Ich-Figur) wirklich eine Beziehung hat. Und tatsächlich kann einem die totale Beziehungslosigkeit a u c h der jungen Leute im Text die Haare zu Berge

treiben. Vielleicht ist die sanfte Entfremdung von den anderen und sich selber viel heimtückischer als die dramatische und zornige. Die Klo-Metapher ist ja nicht nur die Angst vor dem als schmutzig Erklärten, sondern auch die unterdrückte Begierde danach. Es ist der Wunsch nach organischen Prozessen und die Furcht vor all dem Unverdauten, Runtergewürgten, Ungeklärten, die Angst vor ›den beiden Teilen‹, vor der wirklichen Sinnlichkeit, die über das schöne Gefühl beim Küssen hinausgeht. Aber als ihr Freund ihren Schoß küssen will, findet sie das pervers. Manchmal scheint es, als hätte diese Kiki schon viel stärker, als die Autorin wahrhaben will, die Beschränktheiten, die Saturiertheit und Wagnislosigkeit ihrer Mutter inhaliert, so daß sich kaum vorstellen läßt, daß sie noch davon freikommt. Bezeichnenderweise unterstützt ausgerechnet das (geänderte) Titelbild der zweiten Auflage (1988!) diesen Eindruck. Es zeigt Kiki, die von einem Jungen im Arm gehalten wird und ihren Kopf an seiner Schulter birgt, während er ziemlich selbstgewiß in seiner männlichen Beschützerrolle etwaigen Betrachtern ins Auge schaut. Das wäre wirklich nichts anderes als die Neuauflage der Eltern. Von daher bekommt der Titel des Buches etwas seltsam Beschwörendes, Furchtsames, so als wüßte die Sprecherin insgeheim schon, daß sie dies ›andere‹ nicht schafft. Rein äußerlich gelingt ihr erstmal der Sprung aus den Schienen, indem sie sich entschließt, das Abitur zu machen und in ein eigenes Zimmer zu ziehen. Die Mutter macht nur ein paar der üblichen banalen Bemerkungen, und dann ist alles erlaubt. Den Freund verläßt sie sang- und klanglos.

Aus dem oben Gesagten wird deutlich, daß hier keine wirkliche Wende in der Jugendliteratur stattfindet und daß die Frauenbewegung ebenso wie die Studentenbewegung spurlos an diesen Menschen vorbeigegangen sind. Es ist ganz einfach zu wenig, wenn hier der Wunsch nach einem ausfüllenden Beruf für das Mädchen thematisiert wird. In den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts noch immer die Frage: Heiraten oder selber was werden, in den Mittelpunkt zu stellen, ist finsterster Anachronismus. Die Mädchen agieren untereinander in altbekannter Rivalität, Politik fungiert lediglich als Stoff für eskapistische Tagträume von Ferne und Abenteuer (Vietnam-Flüchtlinge usw.), die Gesellschaft als solche ist ein Phantom. Es gibt nichts als das ganz private kleine Glück, den materiellen Wohlstand, ein biß-

chen pubertäre Sehnsucht. Kein Wunder, daß sich alle zu Tode langweilen. Mit der Ausblendung aller dieser Faktoren schrumpft der emanzipatorische Anspruch dieses Buchs auf einen minimalen Punkt. Konfliktscheu und Politikscheu wirken zusammen, um das uralte Vorurteil gegenüber Mädchen und Frauen zu stabilisieren statt Lügen zu strafen oder zu ersetzen. Mit diesem Text hat Chidolue dem Prozeß einer persönlichen und gesellschaftlichen Identitätssuche von Frauen einen Bärendienst erwiesen.

Dagmar Chidolue, *Lady Punk* (1985, 8. Aufl. 1989)

Als hätte Dagmar Chidolue die obenstehende Kritik gehört (und ich bin sicher, sie wurde auch schon bald nach Erscheinen des Buches laut), ist ihr nächstes Buch sozusagen ausschließlich dem erbitterten Kampf zwischen der fünfzehnjährigen Terry und ihrer Mutter gewidmet. Nicht die Sozialisierung eines Mädchens für die traditionelle Rolle ist das Anliegen des Buches sondern die Schwierigkeit der Entwicklung einer eigenen Individualität, die immer wieder vom »erwünschten Bild der Frau«, das Terry vorgaukelt und das sie oft bei der Mutter vermißt, verhindert wird. Das eigentliche Thema wird schon klug auf der ersten Seite versuchsweise formuliert, wenn die Rede ist von Terrys »Riesenhunger nach etwas, von dem sie wußte, daß sie es nie bekommen würde«.

Sollte man vielleicht sagen: ...nie zurückbekommen...? Was hier stattfindet, ist ein gnadenloser Machtkampf, die Rache der Tochter an der Unvollkommenheit der Mutter, die Projektion des pubertären Ungenügens an sich selber auf die Mutter, der Haß auf die aufkommenden Wirren der Geschlechtlichkeit und die Bestrafung der Mutter für die Zumutung, die Tochter in eine Welt so voller Frustration und Ungewißheit gesetzt zu haben. Nachdem es vorher fast keine Kritik gab, gibt es nun buchstäblich nichts anderes. Kein guter Faden bleibt an der Mutter: in den Augen der Tochter ist sie dumm, eitel, kokett, vom jeweiligen Mann abhängig, dabei liebesunfähig, konsumsüchtig und rundherum hassenswert vor allem aus einem Hauptgrund: weil sie sich von Terrys Vater getrennt hat. Terrys Vater ist Amerikaner. Die Tatsache, daß er unsichtbar bleibt, macht ihn überaus

geeignet für Projektionen der nach Liebe hungernden Tochter, deren worauf auch immer gerichtete Sehnsüchte der Phantom-Vater zu befriedigen scheint, vor allem aber die Sehnsucht des Mädchens nach Identifikation mit dem, dem sie angeblich so haarscharf gleichen soll, so daß die Rolle der Mutter bei der ganzen Angelegenheit im Empfinden des Mädchens reichlich marginal bleibt.

Wollte man dem Buch von Chidolue einen neuen Titel geben, könnte man es nennen: ›Liebesversuche‹. Die fünfzehnjährige ›Heldin‹ Terry begreift zwar nicht – jedenfalls *noch* nicht, was ihr wirklich fehlt, aber sie sucht es umso zielstrebiger. Dabei durchläuft sie eine ganze Skala von Erfahrungen, etwa in ihrer Angst, einer abgrundtiefen Angst, nicht alles unter Kontrolle zu behalten und von einem wirklichen Gefühl fortgerissen zu werden.

So gesehen, verkörpern alle Personen, mit denen sie zu tun hat, einen denkbaren Aspekt von Liebe oder dem, was darunter verstanden wird. Da sie zu Hause keine Modelle für Zärtlichkeit (weder zwischen Mutter und Tochter, noch zwischen den Geschlechtern) findet, muß sie sich gleichsam durch sämtliche Klischees erst hindurcharbeiten, die die Welt für Teenager aus begütertem Hause bereithält. Weil sie zumindest sich selbst gegenüber ehrlich zu sein versteht und auch weil sie eine gute Sportlerin ist, gelingt es ihr verschiedentlich, sich aus grotesken, lächerlichen oder auch gefährlichen Situationen herauszuwinden, ohne ernstlichen Schaden zu nehmen. Wenn sie vor sich selber zugibt, jeweils nichts zu empfinden, so ist es jedes Mal ein Schritt näher zu sich selber und ein Schritt weg von den Geboten der Mode bzw. der Meinung der anderen. Dahinter steht das immer klarer heraustretende Bedürfnis, doch endlich einmal eines Gefühls habhaft zu werden, etwas zu empfinden, das sich nicht gleich wieder verflüchtigt und das stärker ist als die Angst. Eine der mutigsten Szenen des Buchs und auch eine besonders geglückte, stellt in diesem Zusammenhang die Begegnung mit dem fünf- bis sechsjährigen ›Maler‹ Josef dar. So sehr Terry das Vokabular zwischen Gleichaltrigen oder den Erwachsenen in Liebesangelegenheit zu ›beherrschen‹ meint (ohne natürlich das mindeste zu verstehen), so gnadenlos fehlen ihr die Worte, als sie den kleinen Jungen dazu zu bringen sucht, ihre tiefe, beunruhigende Neugier zu stillen und sich auszuziehen. Terry hat noch nie einen Mann nackt gesehen. Dies einzugestehen, wo sie doch als ungeheuer



Abb. 26 Eva Bach schlägt einen stark optimistischen Ton an, der in der Jugendliteratur nicht zu finden ist, aber gelegentlich aufblitzt. Die Mutter und deren Baby im Bild sind vitale, lebensstrotzende Gestalten. Sie entsteigen gleichsam neu einem lebensgebenden Element und drücken eine Stärke und Energie aus, durch die scheinbar alle Konflikte bewältigt werden können.

›cool‹ gilt, wäre unverzeihliche Schwäche, die nicht zu ihrem Selbst-Image paßt. Aber dieser kleine ›Mann‹ ist nicht furchterregend, er ist wie einer der Zwerge in ›Schneewittchen‹, die Miniatur eines Mannes, und die Szene endet in befreitem Gelächter, wiewohl sie Ernst und Beklemmung nicht vermeidet. Zwei Arten der ›Armut‹ stoßen hier aufeinander, zwei Einsamkeiten und zwei durchaus kindliche Fluchtversuche daraus: das Mädchen ist reich, hat aber keine Adresse, an die sie sich in ihren wichtigen Lebensfragen wenden kann. Sie muß sich die Antwort buchstäblich auf der Straße suchen, muß sich eine Kumpanei ›kaufen‹, die sie so mit niemand haben kann und die doch bedeutsamer für sie wird als die meisten anderen Begegnungen.

Der kleine Josef seinerseits scheint bereits genügend vom Schicksal gebeutelt, um die Hilflosigkeit und den Zwang, unter dem das so viel ältere Mädchen steht, irgendwie zu begreifen. Seine weinenden Bilder, die er in den Staub des Abbruchhauses malt, haben dieselbe Funktion wie Terrys Attitüde forcierter Tränenlosigkeit; und beide finden reichlich Ersatz-Trost im Essen. In diesem Sinne scheiden sie gleichsam ›pari‹. Beide haben gelernt, ein bißchen Angst zu verlieren und das Pathos des eigenen Kummers nicht über die Komik zu stellen.

Was die Beziehung zur Mutter angeht, so scheint die Autorin hier ein psychologisches Prinzip absolut gesetzt zu haben, das ein Gegenextrem zur Mutter im zuvor abgehandelten Text darstellt. Für sich genommen, sind es Steigerungen der Ablehnung bis zum blanken Haß. Es kann überhaupt nichts Erfreuliches mehr an der anderen Person entdeckt werden. Der Haß ist dichter als alle anderen Gefühle unterdrückter oder enttäuschter Liebe und wurzelt in dem Wunsch nach Zuwendung von eben dieser Person. An Terrys Mutter bleibt buchstäblich nichts Positives aus Rache dafür, daß sie sich hat scheiden lassen; aus Rache auch, daß sie sich mehrfach neue Männer genommen hat. Mit einem von ihnen bringt die Tochter sie denn auch gezielt auseinander, indem sie einerseits ihre jungen Reize einsetzt, andererseits ein etwas arg konstruiertes Kuppelspiel (mit dem Nachbarpaar) treibt, bei dem alle Beteiligten etwas treu-doof mitmachen.

Spätestens wenn Terry die desillusionierende Photographie nebst Brief ihres Vaters aus Amerika erhält und der letzte Mann der Mutter (vorübergehend) von der Bildfläche verschwunden ist, sollte man eine Annäherung zwischen Mutter und Tochter



M. Mank's

Abb. 27

für möglich halten. Denn keine hat eigentlich wirklich etwas gegen die andere. Aber genau an dieser Stelle wird wieder auf beklemmende Weise deutlich, was ein paar Mal schon früher im Buch anklingt; daß Mutter wie Tochter von derselben Egozentrik getrieben sind, daß es zwischen ihnen keine Sprache gibt als die des Geldes, das wiederum in Kleider- und Freßorgien ›übersetzt‹ wird und die beiden nur weiter voneinander entfernt. Schweigen als Vermeidungsverhalten, Lügen als Prinzip, Schminken als Maske und die Angst, so zu werden wie die Mutter führen unbarmherzig genau in diese Sackgasse: sie ist bereits eine Miniaturausgabe der Mutter, und einzig ihre Intelligenz läßt hoffen, daß sie diese Erkenntnis im Lauf der Zeit wirklich umsetzen kann.

Alles in allem ist hier das Tabu der Kindes- bzw. Mutterliebe also ziemlich radikal in Angriff genommen; aber es scheint, als würde das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Kinder sind zwar diejenigen, die am besten hassen können (laut Freud), aber sie hassen nicht so konsequent und ohne Unterbrechung. An einigen Stellen gibt es Brüche in der Konstruktion, an denen deutlich wird, was die Absicht dieses Buches ist: nämlich das Tabu mutig und radikal zu brechen. Gemessen an dem, was auf dem Buchmarkt ist, scheint es mir ein wichtiger und gelungener Schritt auf eine neue Problematisierung und Konfliktbereitschaft zu, die im Schweigen und der Selbsttäuschung die stärkste Bedrohung einer gelungeneren Beziehung zwischen Müttern und Töchtern sieht und natürlich auch in den armseligen Tröstungen der Wohlstandsgesellschaft. Dies wiederum ist jedoch eine Thematik, die schon in oder nach den fünfziger Jahren aufkam, und gelegentlich kann man nicht umhin, sich nach den Sorgen weniger bemittelter Mädchen zu sehnen.

Es sieht aus, als sollte so das Prinzip über die Psychologie den Sieg davontragen. Wenn auch die massivste Krise innerhalb der Familie – sei sie auch noch so zerrüttet – nicht zu irgendeiner Art echter Auseinandersetzung zu führen vermag, so scheint hier das um die Jahrhundertwende erstmals geprobte Heraustrreten der Frauen aus der Sprachlosigkeit wieder in eine neue Sprachlosigkeit zu münden, die nicht mehr nur gesellschaftlich bedingt ist. Nicht Versöhnung ist es, was dies Werk vermissen läßt, sondern das Sichtbarmachen verpaßter (aber vorhandener) Möglichkeiten von Verständigung, Selbsterkenntnis und wenigstens ein bißchen Toleranz zwischen den Generationen, wie sie an ein

oder zwei Stellen zwischen Großmutter und Enkelin als ein Funken Wärme aufblitzen. Dies unartikulierte ›schade‹, das Terry manchmal über die Begrenztheiten der eigentlich sympathischen und von ihr akzeptierten Großmutter empfindet, wäre eine Chance auch zwischen Mutter und Tochter. Daß es in dieser Beziehung buchstäblich selbst als Gedanke verweigert wird, deutet auf eine Unfähigkeit zu trauern, die nach Alexander Mitscherlich zugleich eine ›deutsche Art zu lieben‹ ist. Man sollte meinen, die Bestrebungen von Frauen seit der Jahrhundertwende hätten ein wenig weiter geführt. Und man würde sich wünschen, die mutige Reflexions- und Konfrontations-Literatur der biographischen und autobiographischen Romane, die hier diskutiert wurden und die längst als eigene Kunstform in die Literatur eingegangen sind, hätte einen deutlicheren Einfluß auf die Jugendliteratur gehabt. Aber vielleicht wird es ja ein weiteres Buch von dieser oder einer anderen Autorin geben, in dem sich die beiden Pole von ›Angepaßtheit‹ (selbst in der Negation der Angepaßtheit) im Sinne der letzten Phase von Kristevas ›Women's Time‹ (Frauen-Zeit) zu etwas verdichten, das wir jetzt noch nicht benennen können, weil wir es noch nicht kennen.

Literaturverzeichnis

- Dagmar Chidolue, *Aber ich werde alles anders machen*, Weinheim 1990.
(Originalausgabe 1981)
- Dagmar Chidolue, *Lady Punk*, Weinheim 1985.
- Alexander Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1967.
- Christine Nöstlinger, *Ilse Janda, 14*, München 1974.
- Reiner Wild, Hrsg., *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart 1990.

Nachwort: Zehn Bilder zur Mutter-Tochter-Revolution

Helga Kraft

Erstes Bild: Neue Feministinnen. Titelblatt von *Ms.*-Magazin, November 1992. Zwei Inderinnen. Die ältere im Sari, lächelnd, Selbstvertrauen ausstrahlend, die jüngere in westlichem Kleid, den Blick ernsthaft aber freundlich und selbstbewußt nach vorn gerichtet. Der Text daneben lautet, »Die heißeste neue Mannschaft: Feministische Mütter und Töchter.« Die Mutter ist Emigrantin, die Tochter (21) gebürtige Amerikanerin. Diese »Mannschaft« der neuen feministischen Bewegung repräsentiert nicht mehr allein, wie in den siebziger Jahren, die weiße, gebildete Mittelklasse, sondern eine Vielzahl multikultureller Feminismen aller Generationen. Niemand soll sich ausgeschlossen fühlen. Interviews mit feministischen Müttern und Töchtern in dieser *Ms.*-Ausgabe lassen erkennen, daß ein neues Verhältnis zwischen den beiden Frauengenerationen besteht: Die Töchter sind mehr daran interessiert, eine Verbindung mit der Mutter aufrecht zu erhalten, anstatt sich von ihr loszulösen. Sie lehnen ihre Mütter nicht ab, und die Mütter versuchen auch nicht, die Töchter weiter zu bemuttern. In ihrer Beziehung geht es eher darum herauszufinden, worin sie sich gleichen als worin sie sich unterscheiden. Trennungen sind zu überbrücken. Auch in Deutschland ist ein Buch wie *Die Töchter der Emanzen. Kommunikationsstrukturen in der Frauenbewegung* (1990) Indikation dafür, daß man sich darauf besinnt, solidarisch die Belange der Frau voranzutreiben.

Zweites Bild: Partisaninnen. Titelblatt von *Time*-Magazin, März 1992. Zwei Frauen in Jeans, dunklem Pullover, bequemen Schuhen, einfachem Haarschnitt, ohne Make-up. Gesicht, Kette und Ring leuchten. Sie befinden sich in einem leeren, halbdunklen Raum mit abgenutztem Holzfußboden und einem großen, altmodischen Fenster. Eine der Frauen sitzt breitbeinig auf einem

schiefen Stuhl, die Hand auf dem Knie. Sie wirkt wie auf dem Sprung und schaut mit leicht skeptischem Blick aus dem Fenster. Die jüngere der beiden steht angelehnt daneben, ihre Hand leger in der Hosentasche, ein Bein angewinkelt und den Blick ernsthaft und etwas herausfordernd auf die Betrachter des Fotos gerichtet. Beide wirken in sich ruhend, ein androgyner Hauch umgibt sie. Ein Generationsunterschied ist kaum zu bemerken. Allein und doch gemeinsam befinden sich die Frauen in dem von Virginia Woolf geforderten eigenen Raum, der aber leer ist und karg und bedrohlich wirkt.

Ein modernes Mutter-Tochter-Portrait? In gewissem Sinne ja. Es sind Gloria Steinem, Veteranin der amerikanischen Frauenbewegung und Gründerin der feministischen Zeitschrift *Ms.*, und Susan Faludi, mehr als zwanzig Jahre jünger, eine Journalistin, die sich gerade erst einen Namen gemacht hat. Die Medien wurden kurz zuvor auf ihr Buch *Backlash. The Undeclared War Against American Women* (1991) (»Rückschlag. Der heimliche Krieg gegen amerikanische Frauen«) aufmerksam. In ihrer Studie weist sie mit einer Vielzahl von Daten nach, daß die Emanzipation der Frauen durch Mißinformationen der Medien, unbegründete Angstmacherei und subtile Anfeindungen immer wieder hintertrieben wird und daß viele gestreßte und unsicher gewordene Frauen von selbst die Arbeit am häuslichen Herd und die Sorge für die Kinder übernehmen. Gloria Steinem hat zur gleichen Zeit ein Buch mit dem Titel *The Revolution from Within* (1992) (»Die Revolution von Innen«) veröffentlicht, bei dem es um Selbstaktualisierung und Selbstermächtigung der Frau geht.

Die beiden Mutter-Tochter-Gestalten der amerikanischen Frauenbewegung strahlen auf diesem Foto die Solidarität von Partisaninnen aus, die aufpassen müssen, daß ihre Revolution von einer feindlich gesinnten Umwelt nicht unterminiert wird, und die wachsam ihr eigenes Schicksal in die Hand nehmen müssen. Es ist sicher kein Zufall, daß auch Marilyn French, die früher leicht ins Antifeministische überkippte, ein Buch herausbrachte, das Susan Faludis komplementiert und dessen Wichtigkeit sich darin zeigt, daß es im gleichen Jahr noch übersetzt auf deutsch veröffentlicht wurde: *Der Krieg gegen die Frauen* (1992). Diese Veröffentlichungen bringen zum Ausdruck, daß die jetzigen Mütter- und Töchtergenerationen der westlichen Gesellschaft die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben und daß ihr Verhältnis zu-

einander für die Zukunft von Frauen aller Gesellschaftsgruppen und aller Denkrichtungen von Bedeutung sein wird.

Drittes Bild: Die modernen Traditionellen. People-Magazin 1991. Die beiden Judds, ein amerikanisches Mutter-Tochter-Duo, dessen Country-Schlager millionenweise in den westlichen Ländern gekauft werden. Mutter und Tochter sind zwei schöne, stark geschminkte Frauen mit herrlich onduliertem rotem Haar. Sie repräsentieren schlechthin das vom Männerblick begehrte ›erotisch Weibliche‹, das Ideal der patriarchalischen Gesellschaft. Auch hier sind die Generationsunterschiede verwischt, denn sogar beim näheren Hinschauen kann man nicht feststellen, welche der beiden Frauen die um zwanzig Jahre Jüngere ist. Die Mutter hat es geschafft, so zu sein, wie sie als Frau in der Gesellschaft belohnt wird: ewig jung – zumindest auf einem Bild, das die Konsumenten zum Kauf ihrer Frauen-Liebeslieder anregen soll. Die Lieder der beiden haben zwar einen neuen Ton, handeln aber von traditionellen Themen wie Frauenliebe und Männertreue. Gemeinsam sind Mutter und Tochter erfolgreich, und gemeinsam repräsentieren sie das Bild einer harmonischen Beziehung wie zwischen Schwestern, die trotz ihrer traditionellen weiblichen Orientierung eigenständig sind. Weiblichkeit scheint mit leichter Selbstironie eingesetzt und kommerzialisiert. Die Töchter haben heute die Wahl, entweder mit ihrer Mutter zusammen neu ihr eigenes Bild zu entwerfen oder das traditionelle Bild in voller Selbständigkeit auszumalen und zum persönlichen Erfolg einzusetzen. Traditionell denkende Frauen fragen sich, ob sie nicht der nächsten Generation von Töchtern schaden, wenn sie sie für den ermüdenden Konkurrenzkampf der Männerwelt vorbereiten. Wären Frauen nicht besser dran, wie früher mit ›weiblichen Waffen‹ zu kämpfen, und ihre Macht über den Mann schweigend auszuüben? Der erotisierte weibliche Körper, der in den Medien als verkaufsfördernd wirkt, weist einen anderen Weg zu Erfolg und Einflußnahme. Doch die vor kurzem stattgefundene Auflösung des Judd-Duos mag als Metapher dafür gelten, daß auch die ›neuen Traditionellen‹ kämpfen müssen.

Viertes Bild. Das geschichtliche Mutter-Tochter-Vexierbild. Unscharfe Konturen. Ein Bild mit Rissen. Mutter-Tochter-Auseinandersetzungen sind in Texten der Vergangenheit abwesend, da sie von

Männern verfaßt wurden. Wie konnte auch die Stimme der Frau gehört werden, wenn man ihr noch im 16. Jahrhundert die Seele absprach? Die Literatur war deshalb bis vor kurzem kein Ort, an dem eine Auseinandersetzung zwischen Müttern und Töchtern ausgetragen wurde. Und die deutsche Literatur, besonders die des literarischen Kanons, weist überall blinde Flecke auf. Vater-Sohn-Konflikte hingegen sind ein Haupt-Topos. Elisabeth Frenzel füllt in ihrem Nachschlagewerk *Motive der Weltliteratur* (1988) fast zwanzig engbedruckte Seiten mit Beispielen, aber gibt kein einziges für einen Mutter-Tochter-Konflikt. Nur wenn man die imaginierte Weiblichkeit unter die Lupe nimmt, erscheinen Spuren innerer Konflikte, die Mütter und Töchter schon immer durchleben mußten. Die Frau als williges Objekt projizierenden männlichen Begehrens (erotisch oder mütterlich) ist seit jeher in der Literatur thematisiert worden, während die Frau in ihrer subjektiven Wirklichkeit und in ihrem eigenen Erleben nicht wahrgenommen wurde. Wie ein klarer Blick auf die Geschichtsschreibung und auf Texte der westlichen Welt in den letzten tausend Jahren erkennen läßt, wurde den Töchtern eine verinnerlichte Minderwertigkeit durch die Rolle ihrer dienstbaren Mutter vorgespielt. Zumeist hatten sie wenig Rechte, und ihr Besitz ging nach der Heirat auf den Ehemann über. Wenn die Eltern keine große Mitgift bieten konnten, war das einzige Kapital der Tochter ihr Aussehen und ihre erotische Ausstrahlung. Durch das Begehren des Mannes konnte sie eine gewisse Machtposition erlangen. Doch behielt er trotzdem immer legitimen Anspruch auf sie, ihren Körper und Geist. Verweigerte sie sich in irgend einer Weise, durfte er sie dem Gesetz nach ungestraft schlagen oder vergewaltigen. Fehlte es ihr an körperlicher Schönheit, war dieses fehlende Kapital entweder gar nicht oder nur durch noch größere Selbstaufgabe und verdoppelte dienende Hingabe wettzumachen. Sie verdiente sich die Gnade des Herrn im Haus. Ein eigenes Interesse wurde als Egoismus gebrandmarkt. Ihre Sexualität wurde benutzt, funktionalisiert und ihr angeschuldet. Das Schicksal der Mütter wurde auch das Schicksal der Töchter.

Erst in den siebziger Jahren schaffen es Autorinnen, Mutter-Tochter-Beziehungen massiv in den kulturellen Diskurs einzuschleusen. Ein neuer Diskurs beginnt. Es wird nunmehr oft behauptet, daß die folgenreichste Revolution der letzten tausend Jahre schon seit geraumer Zeit im vollen Gange ist: die Revolu-

tion der Mütter und Töchter. Die amerikanische Feministin Elizabeth Debold hat gerade ein Buch mit dem Titel *The Mother Daughter Revolution* (1993) beendet. Frauenarbeit soll weiter aufgewertet und geteilt, und traditionell männliche Bereiche sollen den Töchtern eröffnet werden. Das durch die Mütter weiter vermittelte patriarchalische Frauenwunschkild hat einen Riß erhalten, der nicht mehr zu reparieren ist. Im zwanzigsten Jahrhundert erreicht der Umschwung eine unaufhaltsam weitertreibende Dynamik. Er begann langsam in Schüben und mit Rückschlägen, und er gewinnt weiterhin an Kraft, teils durch äußeren Anstoß, teils durch innere, individual-psychologische Umstrukturierung. Wodurch wird diese Revolution begünstigt? Nicht allein dadurch, daß sich Mütter nicht mehr unterordnen und Töchter die Privilegien ihrer Brüder genießen wollen. Die patriarchalische Gesellschaftsstruktur ist (wie im kleineren Maße kürzlich der Kommunismus) in eine selbsterstörerische Sackgasse geraten. Die dem Manne zugeschriebenen Charakteristika von Aggressivität, Konkurrenzfreudigkeit und Absolutstellung des subjektiven Ichs, die in dieser Gesellschaft allein Erfolg garantierten, führen nunmehr zu einer kaum rückgängig zu machenden Zerstörung des Planeten Erde und zur Zersetzung des gemeinschaftlichen Wohlbefindens. Die sanften, sorgenden, friedlichen und kooperativen Eigenschaften, die das weiblichen Geschlecht in ihrer Unterordnung entwickelt hat, wurden in dieser Leistungsgesellschaft nur zur Erholung in der Privatsphäre ausgenutzt. Eine Neustrukturierung erscheint unumgänglich. Töchter, die ihre Väter zum Vorbild nehmen, merken sehr schnell, daß sie zwar in der Gesellschaft erfolgreich sein können. Wie die Statistiken der letzten vierzig Jahre jedoch beweisen, erhalten nur wenige von ihnen Zutritt zu den heiligen Hallen der oberen Erfolgsetagen. Und vielen Frauen, die dorthin gelangen, gefällt die oft durch destruktives Konkurrenzdenken verpestete Atmosphäre in dieser Umgebung nicht. Die guten, mütterlichen Qualitäten sind dort noch nicht genug gewertet. »Mütterliches Denken« (der Ausdruck wurde von der Feministin Sara Ruddick geprägt) wird jedoch langsam zum Programm. Einige Feministinnen meinen, daß die von Mutter auf Tochter weitergegebenen sanfteren Methoden des Zusammenlebens das korrupte politische, industrielle und wirtschaftliche System in eine neue, humanere Gemeinschaft umwandeln könnten.

Die Psyche der Töchter ist zerrissen: sie müssen gute Eigenschaften ablegen und die Brüder noch immer kopieren, um erfolgreich zu sein, aber ihre Erziehung durch die Mutter hat sie nur wenig dazu befähigt. Sie spüren weiterhin den Druck, sich ›weiblich‹ zu gestalten. Wie gerade eine Studie (1992) der American Association of University Women (AAUW) feststellte, bereiten die mächtigen Mutterfiguren, d.h. die Lehrerinnen, die Schülerinnen weiterhin zu Selbstzweifel und Unfähigkeit in lukrativen Berufen vor. Sie werden ganz unbewußt nicht zur Leistung herausgefordert, und ihre aktive Teilnahme wird gedämpft. In Deutschland sind diese Praktiken nicht viel anders, wie die Dissertation der Hamburger Diplompädagogin Katrin Meuche dokumentiert. Die Diskussion ist über die Fachliteratur hinausgewachsen und wird auch in den Populärzeitschriften aufgegriffen. Ein Artikel im *Stern* vom 21. Mai 1992 befaßt sich eingehend mit diesem Problem. Die einflußreichen Ersatzmütter in den Schulen (1) rufen die Söhne häufiger auf (zwei Drittel) als die Töchter (ein Drittel); (2) loben bzw. tadeln die Töchter weniger als die Söhne, schenken ihnen weniger Zuwendung; (3) bezeichnen die Söhne als intelligent, interessiert und kreativ, die Töchter hingegen als sauber, gewissenhaft, ordentlich und fleißig. So wird das Machtgebaren der Männer auch von Mutterfiguren schon früh geschürt, denn schon als Jungen in der Schule unterbrechen sie Mädchen häufig, werten deren Beiträge ab und machen sie lächerlich.

Mütter – Töchter – Frauen. Drei Namen, eine Identität. Jede Mutter ist Tochter und Frau; jede Tochter ist Frau und kann Mutter werden. Die aufgelockerte traditionelle Identität dieser triadischen Figur ist nicht mehr rückgängig zu machen. Aber nur sehr langsam verändern sich die Gesellschaftsstrukturen, die auch Frauen die Wahl geben, ihr Leben nicht nur nach einem Modell zu gestalten, sondern sie befähigen, ungehindert gleiche Pflichten zu tragen und gleiche Privilegien zu genießen.

Fünftes Bild: Die Erika-Schilling-und-Alice-Schwarzer-Konstellation. Auch wenn diese beiden Frauen in letzter Zeit nicht in den Medien zusammen abgebildet waren, ist ein gemeinsames Bild doch vielen Feministinnen in Deutschland gegenwärtig. Das Machtverhältnis zwischen Mann und Frau – fand Erika Schilling früh – ist die Folge des Machtverhältnisses zwischen Mutter und Toch-

ter. Damit meint sie nicht die Frau, die eine Tochter zur Welt gebracht hat, sondern das Phänomen ›Mutter‹, das von den Politikern hochgelobt wird und das ein Instrument ist, mit dem Frauen unterdrückt werden. Es ist bemerkenswert, daß schon in den siebziger Jahren die Mutter der bekanntesten Feministin Deutschlands in persönlichen Gesprächsprotokollen (*Manchmal hasse ich meine Mutter*, 1981) festhielt, was andere Töchter an ihren Müttern auszusetzen hatten. Alice Schwarzer, die mit ihrem Buch *Der kleine Unterschied*, 1975, und mit der Gründung der Zeitschrift *Emma* die Benachteiligung der Frau in Deutschland als erste mit großer Öffentlichkeitswirkung thematisiert hat, erhielt ihren Vorsprung im feministischen Denken sicherlich nicht zuletzt daher, daß sie eine Mutter hat, die sich selbst offen der Mutter-Tochter-Problematik gestellt hat. In ihrem Buch bedeutet der Ausdruck ›Mutter‹ für Schilling Rolle, Instanz: ein künstliches Wesen, das Töchter daran hindert, erwachsen zu werden und ihre Identität zu finden, und das Töchter gleichzeitig der Frau entfremdet, die als ihre Mutter lebt. Schilling hat Aussagen von vielen Frauen protokolliert, die alle auf verschiedenartige Weise Schwierigkeiten zwischen Mutter und Tochter ausdrücken. Die aus ihrem Buch gewählten Zitate zeigen den großen Unterschied zwischen den in der Frauenbewegung aufwallenden Grundkonflikt der 70er Jahre und den feministischen Mutter-Tochter-Konstellationen der Gegenwart:

Manchmal hasse ich meine Mutter. Als ich noch ein Kind war, hatte ich mitunter den Wunsch, sie umzubringen.

Meinen Bruder hat sie immer vorgezogen, er durfte alles...

Heute habe ich ihr gegenüber Schuldgefühle. Sie ruft mich oft an, um mich zu fragen, wie es mir geht, jetzt auf einmal interessiert sie sich für mich, doch ich kann damit nichts mehr anfangen...

Manchmal denke ich, ich wäre ihre Mutter, ich fühle mich dann für sie verantwortlich.

Wenn ich sie besuche, dann habe ich den Eindruck, daß sie schon auf mich gewartet hat. Sie drängt mir ihren selbstgebackenen Kuchen auf und will mich zwingen zu essen. ... aber ich will das nicht, ich denke dann, sie will mich kaufen; und darum widert mich das an. Ich bin immer froh, wenn ich meinen Pflichtbesuch hinter mir habe. Aber weil sie mir leid tut, gehe ich doch wieder hin.

Eines weiß ich genau, ich will nicht so werden wie meine Mutter. Was ich an meiner Mutter so hasse, das ist ihre Schwäche, dieses Sich Unterordnen.... Aber ich bin nicht stolz auf sie, im Gegenteil, ich schäme mich meiner Mutter.

(Schilling, 9-10)

Die Angst, die von den Töchtern der siebziger Jahre ausgeht, und die in vielen anderen Protokollen eingefangen ist (etwa: Maxi Wander, *Guten Morgen du Schöne*, Sarah Kirsch, *Die Pantherfrau*, Monika Sperr, *Liebe Mutter, Liebe Tochter*), hindert sie daran, positive Eigenschaften der Mutter erkennen. Sie sehen sich von der Mutter geschädigt, und sie bemerken, daß sie den Kreislauf fortsetzen. Welchem Vorbild aber sollen die Töchter folgen? Sollen sie aktiv an dem Negativbild des Patriarchats mitarbeiten, so wie der Vater werden? Noch wissen sie nicht, wie sie sich selbst in ihrem besonderen, positiven Erleben als Frau einbringen können, um das System für alle zu verbessern. Sie engagieren sich kaum politisch und werden als Splittergruppen marginalisiert. Schwerwiegende Änderungen in der Gesellschaftsstruktur sind in Übergangszeiten nicht ohne Konflikte auszutragen. In den siebziger Jahren begannen Schriftstellerinnen, die gespannte Situation zwischen Müttern und Töchtern zu artikulieren. Das Leiden einzelner Frauen, die ihr Rollenmodell verloren hatten und schmerzlich allein nach einem Weg tasteten, kam in dieser ›Selbstfindungsliteratur‹ zum Ausdruck. Ein sich änderndes Selbstverständnis der weiblichen Identität und Wirklichkeitsauffassung zeigt sich in Andeutungen. In Kriegs- und Nachkriegszeiten hatten die Mütter den Töchtern vorgelebt, daß sie sehr wohl im öffentlichen Sektor leistungsfähig sein konnten. ›Die Pille‹ versprach Selbstbestimmung über ihren eigenen Körper und somit über ihr Schicksal, und der Protest gegen den Abtreibungsparagrafen 218 (der im Jahre 1972 begann) lockte die Töchter noch weiter aus der privaten Sphäre hervor. Alice Schwarzers Entschluß, ihre *Emma* seit Ende 1992 nicht mehr nur Frauen zu widmen, deutet an, daß die feministische Auseinandersetzung in ein Stadium getreten ist, das auch eine Verständigung mit dem männlichen Geschlecht wünschenswert macht.

*Sechstes Bild: Großes theoretisches und feministisches Mosaik. Barbara Francks Buch *Ich schau in den Spiegel und sehe meine Mutter. Gesprächsprotokolle mit Töchtern* (1979) bringt den theoretischen Mut-*

ter-Tochter-Diskurs in Deutschland in Gang. Die Studie der französischen Philosophin Elisabeth Badinter, *Die Mutterliebe*, erscheint schon ein Jahr nach der Veröffentlichung in Deutschland. Ihr historischer Nachweis, daß die Frau als biologisch prädestinierte, opferwillige Mutter ein Mythos sei, der erst im neunzehnten Jahrhundert begann, vertieft die Diskussion. Amerikanische Bücher zum Thema, wie Nancy Fridays *Meine Mutter, mein Selbst*, (*My Mother My Self*, 1977) werden von Anfang der achtziger Jahre an schnell übersetzt.

Historische und psycho-soziologische Erkenntnisse auf dem Gebiet der feministischen Forschung tragen dazu bei, die aufoktroierte imaginierte Weiblichkeit, dieses Wunschbild des Patriarchats, weiter zu entlarven. Doch es erweist sich als problematisch, neue Identitätsmöglichkeiten für Mütter und Töchter mit Hilfe von traditionellen psychologischen und psychoanalytischen Theorien zu schaffen, da diese in einer patriarchalischen Umgebung entstanden. Auf C. G. Jungs Psychologie können Mütter und Töchter nicht viel Hoffnung setzen, denn in seiner Theorie sind sie in ein System eingeschrieben, das ihre intellektuelle Kraft in Frage stellt (z.B. artikulieren Frauen sprachlich nur Nebensächliches, wenn der Intellekt, d.h. der männliche Animus überwiegt) und sie sogleich zur ›bösen Mutter‹ abstempelt, wenn nicht die ihnen zugeschriebene irrationale Anima voll eingesetzt ist. Für Jung kommen aus dem ›natürlichen Urgrund‹ drei Formen des ›Mutterkomplexes‹ der Töchter: (a) Übersteigerung des Mutterinstinkts, (b) Übersteigerung des Eros, (c) Identifizierung mit der Mutter. (Jung 106-111) Zur Mutter-Tochter-Beziehung findet er, daß viele Töchter eine Schattenexistenz führen und oft sichtlich von ihrer Mutter vampiristisch ausgesaugt werden, was das Leben der Mutter durch eine Art fortgesetzter Blutübertragung verlängere. Jung hat nicht ganz unrecht, wenn er sagt, daß trotz ihrer Schattenhaftigkeit und Passivität diese Art von Töchtern deshalb so hoch im Kurs auf dem Heiratsmarkt stehen, weil sie erstens so leer seien, daß der Mann sie mit allem füllen kann, was ihm gefällt. Außerdem seien diese Frauen so vollkommen ohne Bewußtsein, daß das Unbewußte unzählige Fühler, gewissermaßen Oktopusfühler ausstreckt und die männlichen Projektionen aufsaugt; und Jung weiß, »das genießen die Männer« ungeheuer. Damit sie auch bei dieser Fremdbestimmung bleiben, warnt Jung vor einem ›negativen Mutterkomplex‹: Frauen, die

ihre Mütter bekämpfen, um zu höherer Bewußtheit zu gelangen, tun dies »mit Risiko der Instinktschädigung«, denn in der Mutter verneint sie auch alle Dunkelheit, Triebhaftigkeit, Zweideutigkeit und Unbewußtheit ihres eigenen Wesens. (Jung 113)

Während Jungs Ideen an Boden verloren haben, ist der Freudsche Diskurs so stark in unserer Gesellschaft verankert (z.B. durch die Weiterführung ins Linguistische bei Lacan), daß sich Feministinnen ihm stellen mußten. Eine Auseinandersetzung mit seiner Theorie hat sich als fruchtbar erwiesen. Auch wenn die Wissenschaftlerinnen gewisse Prämissen wie zum Beispiel den ödipalen Familienprozeß ablehnen, so fühlen sie sich doch dazu hingezogen, in Abwesenheit jeder anderen Terminologie die Freudschen Gedanken, die Mutter und Tochter nur peripher berühren, anzuwenden bzw. gegen den Strich zu lesen, um sie weiterzuführen und die Lücken auszufüllen. Zum Beispiel hat die Französin Christiane Olivier in ihrem Buch *Jokastes Kinder* (1980) versucht, Mütter und Töchter von der Freudschen Marginalisierung zu befreien, was vor ihr die Psychoanalytikerinnen Helene Deutsch, Melanie Klein und Karen Horney nicht geschafft hatten. Da jedoch weiterhin zum Beispiel Penisneid als gegeben angenommen wird, bleibt die Aufarbeitung ihrerseits marginal.

Viele der Studien folgen Freud darin, daß sie die Mutter für das Opfertum der Töchter verantwortlich machen. Darüber hinaus erheben sie Mutterhaß zur Bedingung weiblicher Emanzipation und Selbstbestimmung. Aber die Studie von Nancy Chodorow aus dem Jahr 1978 *Das Erbe der Mütter, Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter* (dt. 1985), erregte Aufsehen, da sie eine biologische Superiorität von Frauen zelebriert, die im Patriarchat unterdrückt und abgewertet ist. Das Konzept sei näher betrachtet, da es von einigen feministische Gruppen bei ihren Nachforschungen nach dieser Überlegenheit des Weiblichen benutzt wurde. Hier wird die Mutter-Tochter-Auseinandersetzung bis zu ihren Wurzeln hin verfolgt. Ihre Suche führte sie zu Quellen im vorantiken Matriarchat. Dieses Modell erregte deshalb Interesse, weil es die Töchter privilegierte und das Erbe der herrschenden Mütter den weiblichen Nachkommen zustand. Sie waren die Kulturträgerinnen, aber sie beeinflussten die Mitglieder ihrer Gemeinschaft ohne Machtgebaren, ohne Gewaltanwendung. Wie die Germanistin Sonja Distler darlegt, läßt sich das Programm

der neuen Frauenbewegung in diesem Jahrhundert in den westlichen Ländern wie auch in Deutschland an ihrem Umgang mit dem Thema ›Matriarchat‹ ablesen. Sie bekundet hier ein ›regressives Ich-Ideal‹, das nicht auf der Grundlage einer Bearbeitung von Scham- und Schuldgefühlen – wie es im Patriarchat üblich ist – sondern aufgrund deren kollektiver Ignorierung entstanden wäre. (Distler 55-56) In frühen Versionen des Mythos von Demeter und Persephone vereinigen sich für diese Feministinnen ein positives, sich immer wiederholendes Mutter-Tochter-Bild. Sie entdeckten Mütter, die Mütter hervorbringen, welche die Menschheit mit ihren ›wunderbaren‹ biologischen Geschenken – Ernten und Töchtern – ernähren und am Leben halten. Erst am Ende des Matriarchats bildete das Opfer ihrer Persönlichkeit, das in den meisten Gesellschaften das biologische Los der Frau ist, den Kern des zuletzt bekannten Demeter-Mythos. Es ist bedeutsam, wie die Theoretikerinnen Mythos und Geschichte in den Diskurs eingebracht und für ihre Zwecke aufgearbeitet haben. Die amerikanische Soziologin Phyllis Chesler sieht zum Beispiel das Amazonentum als einen Ausbruch der Töchter aus dem Matriarchat. Die Amazonen kämpften gegen zwei Fronten:

Im Gegensatz zu den Patriarchen mußten die Amazonen nicht gegen einen, sondern gegen zwei Feinde kämpfen: gegen ihre eigene Bindung an die weibliche Biologie, Spiritualität und matriarchalische Kultur und gegen die Revolte der Männer gegen jede Art von weiblicher Herrschaft. (Chesler 1982, 102)

Die Töchter der neuen Frauenbewegung unseres Jahrhunderts werden in einer ähnlichen Situation wie die Amazonen gesehen, da auch sie sich einerseits von ihren Müttern distanzieren müssen und andererseits institutionelle und politische Macht erlangen wollen, um zu gewährleisten, daß diese nicht gegen die Frauen verwendet werde.

Die reale Beziehung zwischen Müttern und Töchtern, die auch heute oft unbefriedigend und von Rivalität gekennzeichnet ist, wird in den Siebziger von einigen Gruppen der Frauenbewegung als patriarchalische Verzerrung der ursprünglichen, ›idealen‹ Mutter-Töchter-Beziehung gesehen. Die amerikanische Wissenschaftlerin Mary Daly sagt es so:

Radikaler Feminismus ist nicht Versöhnung mit dem Vater. ... Athene erinnert an ihre Mutter und er-innert folglich ihr Selbst. Radikaler Feminismus setzt die Eigendynamik der Mutter-Tochter-Beziehung, die in dem männlichen System erstickt ist, zur Freundschaft frei. (Daly, 1991, 61).

Matriarchalisches Denken kann aber auch mißverständlich sein und die Emanzipation aufhalten. So ist dieses Denken unkritisch von Literaten aufgegriffen worden, wie zum Beispiel von Karin Struck in *Die Mutter* (1975). Wenn neue Mutter-Mythen hinzugefügt werden (Superiorität der Frau durch die alte Gleichsetzung von Mutter, Körper und Natur), die den Mann abwerten, haben die gegenwärtigen Gesellschaftsstrukturen leichte Handhabe, Ansprüche zu ignorieren. In einer anderen Phase der Matriarchatsdebatte der neuen Frauenbewegung sieht Sonja Distler ein Spannungsfeld zwischen der erwähnten ›real existierenden‹ – d.h. patriarchal verzerrt erlebten – und einer ›wirklichen‹ Mutter-Tochter-Beziehung, die in der Vergangenheit, zum Beispiel in den Eleusischen Mysterien, wiedergefunden wird. Die Mutter, die als Gehilfin des Vaters dem Patriarchalismus dient, wird als mächtige Mutter gefürchtet, da sie die Töchter Ohnmacht lehrt. Indem aber die Mütter als Opfer erkannt und zu Schwestern gemacht wurden, stellte sich nach Distler wieder eine präödiipale, symbiotische Situation her. Die Heranziehung der matriarchalen Mythen in der Frauenbewegung wird als Stabilisierungsversuch einer ›labilen Ichidentität‹ bezeichnet. Die Mythen sollten Schutz bieten »vor psychotischen Einbrüchen der Persönlichkeitsstruktur durch die Identifikation mit idealisierten und allmächtigen, aber kaum differenzierten Objekten« (Distler, 157). Mit anderen Worten, Distler sieht hier etwas wie einen Versuch, ein neues Ich zu konstruieren, das aus der Gemeinschaft gespeist ist und deshalb nicht unbedingt eigene Konturen aufzuweisen braucht. Auch wenn diese kritische Zuschreibung vage ist und durch eine Vereinheitlichung der feministischen Bewegung zum Teil Unrecht tut, so macht sie doch klar, daß Töchter unserer Zeit, besonders solche, die ihre Identität hinterfragen, eine Orientierungshilfe bei der Mutter suchen müssen, sei es die eigene oder eine mythisch ferne. Auch im Ablehnen und im Verschweigen der Mutter zeigt sich deren Macht. Um von dem beladenen Begriff ›Mutterschaft‹ wegzukommen, proklamiert Mary Daly das ›Tochterrecht‹. Alle Frauen

seien schließlich Töchter, und wenn Frauen die Tochter in der Mutter erreichten, dann könnten sie auch ihre Bindungen an die Institution der patriarchalischen Mutterchaft brechen.

Die Göttliche Tochter, die ihre Rechte verlangt, ist Nemesis. Sie negiert und brandmarkt die Schänder und ihre Verkleidungen, ihre verlogenen Mütter-Larven, ihr erstickendes »Bemuttern«. Sie weist die Verzerrung der Mutter zur »anderen« weit von sich. (Daly 365)

Erst in den späten achtziger Jahren beginnen Frauen, ihre eigene Rolle als Mittäterinnen in einer gesellschaftlichen Einrichtung abzubauen. Sie erkennen, daß sie nicht nur hilflose Opfer sind, und daß diese Vergangenheit aufgearbeitet werden muß, damit sie als mündige Mitglieder der menschlichen Gemeinschaft die Mitschuld an den Sünden des Patriarchats in Zukunft vermeiden können. Jedoch erst durch die Literatur und eine neue Leseweise alter Texte erhält dieser Prozeß seine anschauliche Wirkung. Heidi Margrit Müller, *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935* (1991), hat kürzlich einen Anfang zur deutschsprachigen Literatur gemacht. Die Textausschnitte, die Heidi Gidion in ihrem Buch *Und ich soll immer alles verstehen ...* (1988) zusammengetragen und kommentiert hat, geben eine gute Übersicht. Ein anderes Buch, das aufschlußreich die inneren Beweggründe der psycho-sozialen Mutter-Tochter-Konstellation in literarischen Texten interpretiert, ist die Studie der amerikanischen Komparatistin Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, 1989 (»Die Mutter-Tochter-Handlung. Erzählstruktur, Psychoanalyse, Feminismus«). Sie geht den Lebensentwürfen von Frauen nach, die an eine patriarchalische »Handlung« gebunden sind, in der sie für sich selbst optimale Lebensmöglichkeiten verwirklichen müssen. In internationalen literarischen Texten untersucht sie Handlungsmuster, wobei sie Mutterideologien und neue Erzählstrukturen entdeckt. Sie benutzt in ihrer Analyse Freuds Interpretation des »Familienromans« (aus dem Jahre 1908), der nach der ödipalen Struktur abläuft. Hirsch wendet das von Freud Postulierte bzw. das von ihm Ausgelassene auf Romane von Schriftstellerinnen im 19. und 20. Jahrhundert an (z.B. Romane von Jane Austen, den Brontë-Schwestern, George Sand, Kate Chopin, Margret Atwood und Christa Wolf). In Freuds Familienroman, d.h. in sei-

nen romantischen Vorstellungen hat das Kind die Möglichkeit, der elterlichen Autorität zu entkommen. Dies ist ein notwendiger Entwicklungsprozeß, denn – so sagt Freud – der Fortschritt der Gesellschaft beruhe auf den Gegensätzen nachfolgender Generationen. Da der Vater *semper incertus* ist, die Mutter jedoch *certissima*, tendieren die Jungen dazu, dem Vater nachzufolgen, weil er Modell für Wechsel ist. Freud kümmert sich nicht um die Töchter, die eben der Mutter entsprechen und keine Entwicklung durchmachen. Hirsch erkennt jedoch im weiblichen Roman Abweichungen von dem Schema: sie definiert ihn als ›weiblichen‹ Familienroman, wo die nach eigener Subjektivität und Kreativität strebende Frau ihrer Mutter aufgrund von deren Unbedeutendheit nicht nachfolgen will. Die Mutter wird von der Autorin im neunzehnten Jahrhundert oft aus der Handlung entfernt. Ansonsten tritt sie entweder kaum auf, schweigt oder wird als böse bezeichnet. Die Heldin folgt zunächst dem mächtigen Vater und dann den nicht dominierenden Bruder-Typen nach, und es finden sich oft Beziehungen, sogar Ehen, die auf dieser Basis aufgebaut sind. Der Brudertyp vereint in sich die fehlende mütterliche Sorge und die väterliche Macht, und die Wahl entspricht ihrem Ganzheitsstreben. Jedoch stellt sich diese Art von Brüdern am Schluß doch als dominierender Vaternotyp heraus, und der Heldin bleibt am Schluß nur die Wahl, sich wie ihre Mutter als gehorsames Objekt in die Ehe einzuordnen. In den von Hirsch untersuchten Romanen entsagen die Protagonistinnen ihrer Sexualität und lehnen Mutterschaft ab. Nur dadurch können sie ein Stückchen Freiheit erwerben, zum Beispiel zum Schreiben.

Eine weitere Handlungskategorie dieser Dynamik ist der ›feministische‹ Familienroman, den Hirsch postuliert, und der sich in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit neuen Themen entwickelt. Die Literaturhistorikerinnen Gilbert und Gubar sehen in den von Frauen verfaßten Texten Hoffnung für eine neue literarische Vielfalt, die in der Männerliteratur der Moderne stocke:

Der heutige Schriftsteller, Sohn von vielen Vätern, fühlt sich hoffnungslos als Zuspätgekommener; die heutige Schriftstellerin, Tochter von zu wenigen Müttern, glaubt, daß sie dazu beitragen kann, eine vielversprechende Tradition zu schaffen...« (GG 50)

Im ›feministischen‹ Familienroman verkleinert sich die Rolle der Männer in der Handlung zugunsten einer Hinwendung zur Mutter: man erblickt »den Rückzug auf die präödipale Basis« für die Erwachsenenpersönlichkeit, die Konzentration auf Mutter-Tochter-Bindungen und -kämpfe und die Feier von gemeinschaftlichen, fürsorglichen Beziehungen zwischen Frauen, die Männern nur eine Nebenrolle einräumen.« (Hirsch 133) Obgleich die Verschiebung der libidinösen Attraktion von der Mutter zum Vater immer noch in diesem Schema vorkommt, ist sie schwächer, unbestimmter geworden. »Die Beziehung zur Mutter trägt nunmehr emotionelles Gewicht, nicht die Verschiebung zum Vater oder Ehemann.« Nicht Kastration, sondern die Abtrennung von der Nabelschnur verursacht das Urtrauma des Kindes. Diese neue ›Romanze‹ beruht anfänglich fast ausschließlich auf den Erfahrungen von Töchtern, die ihre Mütter als Objekte im Prozeß ihrer eigenen Individuierung benutzen. »Es ist die Frau als *Tochter*, die den Mittelpunkt einer globalen Rekonstruktion der Subjektivität und der Subjekt-Objekt-Beziehung einnimmt. Die Frau als *Mutter* verbleibt in der Position des ›Anderen‹, und das Auftauchen der weiblich-töchterlichen Subjektivität beruht auf dem fortgesetzten und wiederholten Prozeß des Andersmachens (des ›othering‹) der Mutter.« (Hirsch, 136) Auch die amerikanische Schriftstellerin Adrienne Rich diagnostiziert ›Matrophobie‹ als ein vorherrschendes Merkmal feministischer Frauen. Sie konstatiert, daß Matrophobie »nicht die Furcht vor der Mutter oder vor Mutterschaft sei sondern die Furcht, *die eigene Mutter zu werden*.« (Rich, 235)

In den neunziger Jahren ist die einfache Formel, auf die der Mutter-Tochter-Konflikt in den Siebzigern gebracht worden war, einer wesentlich komplexeren Auffassung gewichen. Mehr Frauen mit andersartigen Lebensumständen und Erlebnissen als die Frauen der intellektuellen Mittelklasse, die in den Siebzigern allein das Wort führten, sind in den Diskurs miteinbezogen. Mütter ergreifen das Wort. Die Heidelberger Schriftstellerin Elisabeth Alexander zum Beispiel bedauerte kürzlich in einem Gespräch, daß sie in den siebziger Jahren in ihrem Bemühen um die Frauenfrage ausgeschlossen gewesen sei, weil sie als Mutter von drei Kindern dem feministischen Ideal nicht entsprochen habe. Frauen wollen heute jedoch nicht mehr unbedingt die Vorteile ihrer traditionellen Rolle aufgeben oder angestrengt Doppelrollen

spielen. Sie wollen Kinder, und sie wollen die Integration ihrer Töchter in die Gesellschaft und ihre Selbstverwirklichung nicht als Leidensweg sehen.

Doch auch im postmodernen Diskurs (in dem Feminismus teilweise marginalisiert ist) – wie zum Beispiel die amerikanische Psychologin Jane Flax (1990) feststellt – wird die Frau weiterhin als ›das Andere‹ oder als Spiegel des Mannes verstanden; wenn sie überhaupt existiert, dann sei sie verantwortlich für diejenigen Qualitäten des Mannes, die er sich versagt hat und jetzt wieder zurückfordert. (Flax, 226). Die französische Feministin Luce Irigaray (in *This Sex Which Is Not One*) sieht mit Bedauern, daß die Frau im Patriarchat als Mutterleib, als unbewußter Leib der Männersprache situiert ist; die Frau selbst habe keine Verbindung zu ›ihrem‹ Unbewußten, außer daß es eine wesentliche Enteignung anzeigt: es existiert in Abwesenheit, Ekstase und Schweigen. Das heißt, die Frau ist nicht Subjekt. Nach Irigaray muß die Frau aus ihren Komponenten als Mutter und Tochter mühsam wieder zusammengestückt werden. In modernen psychoanalytischen Theorien, die noch immer den Mann als Norm setzen und noch immer eine aus der Aufklärung herstammende Ideal-Identität, d.h. ein kolonialistisches ›absolutes Ich‹ proklamieren, ist es schwierig, das Selbst der Frau zu postulieren, denn in dieser Wirklichkeitswahrnehmung ist der Mann nur dann Subjekt, wenn die Frau Objekt bleibt. Die Schwierigkeit liegt für die dominierende Männerkultur darin, anzuerkennen, daß differenzierte zwischenmenschliche Beziehungen eine unterschiedliche Identitätsbildung zur Folge haben. (Flax, 226) Erst wenn ein Ich möglich wird, das nicht entweder aus mutmaßlich biologischen Gegebenheiten oder aus fiktiver Zuschreibung besteht, kann der Mutter-Tochter-Konflikt gelöst werden.

Die Amerikanerin Madelon Sprengnether (1990) basiert ihren Versuch, Mütter und Töchter in der Psychoanalyse zu ihrem Recht kommen zu lassen, auf eine Mutter-orientierte Psychologie. Sie fragt, welchen Unterschied es in der psychoanalytischen Theorie schon mache, wenn der Prozeß der Suppletion beim Körper der Mutter beginnt, wenn, in seiner Fähigkeit das Andere mit einzuschließen, der mütterliche Körper gerade diesem Zustand zur Bildlichkeit verhilft. Zumindest scheint es, daß Freuds Gleichung zwischen der Leistung der ödipalen Männlichkeit und der Entwicklung der Kultur nicht mehr stimme. Psychoana-

lytisch gesehen, entfällt die Rechtfertigung für einen Phallogozentrismus der Kultur.

Ein gesellschaftlicher Konsens muß erst herauskristallisieren, nach welchem Muster die nächste Generation von Töchtern erzogen werden sollte. An einem Ende des Spektrums stehen Gruppen, die der Tochter bei gleicher Sozialisierung auch die gleichen gesellschaftlichen Fähigkeiten und Entwicklungsmöglichkeiten wie dem Sohn zusprechen, d.h. sie kann ›ein männliches Subjekt‹ (zumindest in der Karriere) entwickeln. Am anderen Ende des Spektrums wird als Muster die Überlegenheit der Frau in ihrer essentiell biologisch angelegten Stärke und ihrer Mutterschaft proklamiert. In diesem Lager glaubt man, daß sich Frauen nur darauf besinnen müssen, ihre ›natürlichen‹ Herrscherqualitäten zum Besten der Gesellschaft auszuspielen. Zwischen diesen beiden Polen streben wiederum andere Gruppen eine androgyne Verbindung der traditionell nach Geschlecht getrennten besten Qualitäten an, die nunmehr *beide* Geschlechter, im kulturellen und gesellschaftlichen Sinne auf Grund ihrer jetzt erkannten Befähigung entwickeln können, um darauf eine neue, ungeteilte Gesellschaft in wahrer Gleichberechtigung für alle aufzubauen. Frauen und Männern wird hier die Gelegenheit geboten, sowohl in der Privatsphäre wie auch im öffentlichen Leben (z.B. im Beruf) fürsorglich zu agieren und sich selbst in beiden Sphären erfolgreich zu verwirklichen. Dieses Modell erscheint in den neunziger Jahren (die Tom Wolfe als ›Dekade des Moralfiebers‹ bezeichnet) vielversprechend. Einbrüche neuer, ›weiblicher‹ Führungsqualitäten in Industrie und Wirtschaft sind schon zu verzeichnen. Doch ein Rückschlag kann immer wieder erfolgen. Forschungsergebnisse in der Psychologie haben kürzlich Nachweise erbracht, daß eine Ich-Konstituierung stark unter genetischem Einfluß steht, d.h. daß die Erbmasse zum großen Teil bestimmt (50 %), auf welche Weise soziale Beziehungen und externe Stimulation verarbeitet werden. Hier besteht die Gefahr, daß das Resultat solcher Untersuchungen einen neuen Essentialismus zu Ungunsten von Minderheiten und Frauen nach sich ziehen kann (z.B. daß der fehlende Anteil weiblicher Kräfte an führenden Stellen auf ›von der Mutter ererbte Unfähigkeit‹ zurückzuführen ist.)

Der amerikanischen Philosophin Judith Butler erscheint die feministische Auseinandersetzung über das Identitätserbe der Mütter und Töchter zu vereinfachend. In *Das Unbehagen der Ge-*

schlechter (1991) bedauert sie, daß »der feministische Diskurs über die kulturelle Konstruktion in der keineswegs notwendigen Binarität von freiem Willen und Determinismus gefangen bleibt« (Butler 215-216). Die Identität sei weder schicksalhaft determiniert noch künstlich oder arbiträr, sondern sie konstituiere sich in dynamischer Wechselwirkung. Sie sieht die kritische Aufgabe für den Feminismus nicht darin, ein neues, globales und deshalb wiederum konstruiertes Identitätsmodell zu errichten, das die eigene gegenwärtige, kulturelle Heimat verschleiert. Damit wären gerade jene imperialistischen Strategien eingesetzt, die es zu kritisieren gilt. Verschiedenheit muß anerkannt werden, deshalb wären vielmehr Strategien für subversive Wiederholungsaktionen jener vorgegebenen Modelle zu suchen, die zwar durch Konstruktionen entstanden, nun aber durch örtlich unterschiedliche Reproduktion als solche erkennbar werden. Nach Butler bildet sich eine nicht fremdbestimmte Identität durch das Teilnehmen an einer solchen Praxis der subversiven Wiederholung, die eine ständige und notwendige Infragestellung in sich birgt.

Siebtes Bild: Zurückgedrängte Filmmütter in der Unterhaltungsindustrie. »Heilige und Sünderinnen.« *The New York Times* widmete am 10. Mai 1992 eine ganze Seite dem Thema »Mütter in Filmen«. Anders als in der feministischen Theorie saugt die populäre Kultur die disparaten Elemente des Mutter-Tochter-Diskurses wie ein Schwamm auf und kreiert als Lösung zumeist ein neues, konservatives Idealbild. Ausgelassen sind dabei Filme von Frauen wie Helke Sanders' wichtiger Mutter-Tochter-Film *Deutschland, bleiche Mutter*. Die Filme auf der Liste der *New York Times*, die alle auch in Deutschland liefen, sind von Männern gedreht. Ein Unbehagen der männlichen Regisseure offenbart sich in der Behandlung des Themas. Einen neuen Typ von Mutter zeigt als erster Ingmar Bergman in seinem Film *Herbstsonate*, in dem die karrierebesessene, unabhängige Mutter einer traditionell lebenden Tochter gegenübergestellt wird. Die Filmwissenschaftlerin Ann Kaplan entdeckte zwar in der Filmbranche (in *Motherhood and Representation* <1992>, »Mutterschaft und Repräsentation«) Ansätze eines zentralen Mutterdiskurses, der sich aber in letzter Zeit wieder verliert: z.B. verdrängt das Kind die Mutter. Weitere konservative Tendenzen sind in Filmen zu finden, in denen die Töchter vor ihren Müttern sterben. In den späten achtziger Jah-

ren überflutete eine Welle dieser Filme auch den deutschen Markt, wie zum Beispiel *Stahl Magnolien*, *Terms of Endearment*, *Postcards from the Edge*; und auch im Fernsehen hat dieses Phänomen noch immer Hochkonjunktur. Das Mutter-Tochter-Thema ist hier fast immer nicht nur mit einer der modernen Krankheiten verbunden, sondern auch mit Geburt und Tod. In *Stahl Magnolien* zum Beispiel wird eine Frau vorgeführt, die nicht nur lieber stirbt als ohne eigenes Kind zu leben (augenscheinlich um den ›primären Instinkt der Mutterschaft‹ auszuleben), sondern dabei auch wohlweislich ihre Mutter in Gefahr bringt. Trotz ihrer Diabetis und trotz ärztlicher Warnungen wählt sie Schwangerschaft und gefährdet damit ihre selbstlose Mutter, die ihr bei der vorhersehbaren Katastrophe eine Niere spendet. Im überlebenden Kind wird diese Frauenentscheidung und die Opferbereitschaft der Mütter glorifiziert. In allen diesen Filmen und Fernsehspielen haben die Frauen zwar einige emanzipatorische Momente, doch sie werden dann in das hingebungsvolle traditionelle Mutterbild zurückgedrängt, in dem sie verantwortlich sind für Geburt, Krankheitspflege und Tod, wie schon zu uralten Zeiten. Die ›Natur der Frau‹ wird in diesen von Männern gemachten Filmen wiederhergestellt, und die Töchter sterben, ehe sie recht aufmüpfig werden können.

Achtes Bild: Die verlorene Tochter in der DDR. Originalzeichnungen einer um Identität kämpfenden Tochter im Buch ihrer Mutter. In der deutschsprachigen Literatur gibt es ein Buch aus der DDR, das den vorzeitigen Tochtertod viel sensitiver als in den obigen Filmen thematisiert. Sibylle Muthesius veröffentlichte 1981 das Buch *Flucht in die Wolken*, in dem sie Tagebucheintragungen, Briefe, Aufzeichnungen und Dokumente ihrer Tochter einbringt, die in ihre eigenen Kommentare und Geschichten eingebettet sind. Es handelt sich hier um ein autobiographisches Werk. Die Tochter der Autorin hatte sich mit neunzehn Jahren nach verschiedenen Behandlungen einer Psychose das Leben genommen, und das Buch liest sich teilweise als Anklage der Mutter an die gesellschaftlichen Verhältnisse der DDR, die an diesem Tod teilhaben. Doch die Germanistin Heidi Gidion sieht in einem Artikel »Ich wollte nur dein Bestes. Auf den Spuren von Müttern und Töchtern in literarischen Texten« in der *Karrieremutter* selbst die Schuldige. Die Fiktionalisierung sei ein Versuch der Autorin, ihre

eigenen Schuldgefühle, mit denen sie sich nicht bewußt konfrontieren kann, zu sublimieren. Die Tochter sei zwar intellektuell, aber nicht emotional unterstützt worden; die Mutter hätte ihre Bedürfnisse, die aus den Texten des noch sehr jungen Mädchens ersichtlich sind, nicht wahrgenommen. Darin liege die Tragik der Tochter, die zwar ein intellektuelles Vorbild hatte, aber keine gefühlsmäßige Geborgenheit kannte. Wiederum wird von der neuen Kritik eine emanzipierte Mutter als unzulänglich abgestempelt. Sicher hat sie in der Tat Schuldgefühle, wie viele Mütter, auch diejenigen, die ihre Kinder traditionell aufziehen. In diesem Buch bleibt es strittig, inwiefern die Mutter ›Mittäterin‹ ist; die Niederschrift jedoch ist Ausdruck einer echten Auseinandersetzung in einer restriktiven Gesellschaft.

Neuntes Bild: Mutter und Tochter im KZ. Weiter leben. Eine Jugend (1992), ist eine Autobiographie von Ruth Klüger, die als Kind zusammen mit ihrer Mutter nach Theresienstadt, Auschwitz und ins Arbeitslager Christianstadt verschleppt wurde. Ruth Klüger gibt zu, daß Cordelia Edvardsons Buch – weiter oben ausführlich behandelt – einen der Anstöße für ihre Niederschrift lieferte. Obgleich sie in einzelnen Situationen der Mutter wiederholt intuitiv richtige Rettungsmanöver bescheinigt, umkreist sie immer wieder die Frage, warum sie von ihr nicht in Sicherheit geschickt worden war, als sich einmal eine Gelegenheit dazu geboten hatte. Die Beziehung zu ihrer Mutter ist ambivalent. Durch die Augen der Tochter erkennen wir in der Mutter eine bewundernswerte Energie, aber auch destruktive, neurotische Züge. Die LeserInnen müssen sich fragen, ob sich nicht die mütterliche Tendenz zum Verfolgungswahn, der die Tochter immer beunruhigt, durch tatsächliche Verfolgung sowie durch Mord ihres Mannes und Sohnes im KZ gebildet hat. Was immer wieder thematisiert wird, ist nicht so sehr persönliches Versagen der Mutter ihrer Tochter gegenüber als deren Eingebundensein in ein traditionelles Dasein, in dem sie durch Familie und Kinder lebt. Sorgend erscheinende Ausrufe (man kann einer Mutter doch nicht ihr Kind wegnehmen! Oder: Eine Mutter trennt sich nicht von ihrem Kind!) verhüllen die Tatsache, daß sich die Tochter im Rückblick als Objekt, als Eigentum der Mutter behandelt sieht. Zwar weiß sie, »in Auschwitz konnte Liebe nicht retten und der Verstand auch nicht.« (Klüger 12). Sie jedenfalls wäre nicht für ihre Mutter

gestorben, sagt sie, und sie hat ihrer Mutter den Vorschlag, mit ihr zusammen am elektrisch geladenen Zaun des KZs Selbstmord zu begehen, bis jetzt noch nicht verziehen. Die auf sich allein gestellte Mutter benötigte die Tochter als notwendiges Instrument ihrer Identitätserhaltung. Das Löbliche, das aus dem Wunsch klingt, das Mädchen bei sich zu behalten, hatte bedauerlicherweise die Tragödie zur Folge. Die Autorin gibt zu, daß die Rettung vielleicht auch nicht geglückt wäre, aber sie kann es nicht verwinden, daß ihr die Möglichkeit dazu genommen wurde. Noch nach der Emigration der beiden in die Vereinigten Staaten nach dem Krieg wird die Tochter weiter von ihrer Mutter vereinnahmt, die eine Abnabelung der Tochter mit äußersten Mitteln zu vereiteln sucht. Sicherlich ist ein mißglückter Selbstmordversuch der Mutter gleich nach der Geburt des ersten Kindes ihrer Tochter im Buch richtig interpretiert: dies bedeutet für sie den endgültigen Verlust ihres ›Besitzes‹, da die Tochter nun selbst Mutter ist. Eine echte Kommunikation zwischen den beiden kommt nicht zustande. Die Autorin sagt: »Meine Mutter und ich hatten keine Sprache miteinander.« (Klüger 254) Durch das Schließen einer dritten und vierten Ehe scheint die Mutter weiterhin eine intime Lebensweise innerhalb der traditionellen Familienstruktur gesucht zu haben, die sie trotz einer eigenen beruflichen Karriere benötigte. Diese Lebensstrategie wird von der Tochter nicht wiederholt; nur im Vorübergehen werden ihre sehr kurze Ehe und ihr von da ab unabhängiger Lebensstil erwähnt. Die Prosa der Autorin verrät ein ständiges Hinterfragen ihrer Position zum Konzept der ›Freiheit‹, jegliche Rückweisung von Sentimentalitäten und Klischees, und sie korrigiert auch hier und da von ihr Zu-schnell-Gesagtes. Fast alle Begriffe der westlichen Welt wie Hoffnung, Angst, Liebe veränderten sich ihr durch ihre Erfahrung. Die patriarchalische Männerwelt, in die ihre Mutter eingebunden bleibt, wurde ihr auch deshalb mehr als verdächtig. Obgleich sie nie Einzelne verurteilt, bedauert sie doch die Sozialisation der Männer zur Aggressivität. Kriege seien immer Mannersache, und sogar das Leiden der Frauen in diesen Kriegen werde von Männern abgewertet. Im Gegensatz dazu sieht sie mütterliches Denken im KZ-Betrieb, wo Frauen als Wärterinnen mit sehr wenigen Ausnahmen nicht brutal gewesen seien. So ist ihr nur mit Hilfe einer Lagerassistentin als Zwölfjähriger die Flucht aus Ausschwitz gelungen. Wenn wir weibliches und männliches

Schreiben – wie es traditionell definiert wird – unterscheiden wollen, so kann der Ton von Klügers Bericht am genauesten als ›androgyn‹ bezeichnet werden. Eine feste, eigenständige und analytische Darstellung des Schicksals einer Frau in spannend fließender, ungekünstelter Prosa, die in ihrer Komplexität keine ›Vergangenheitsbewältigung‹ sondern eine Vergangenheitsintegration darstellt, fügt unserem geschichtlichen Denken eine neue Dimension – die der Frau – hinzu und damit eine neue Perspektive der Wahrheit. Sie zeigt eine jüdische Tochter im Verhältnis zu ihrer Mutter, deren bewußte und unbewußte Motive zu gutem und schlechtem Handeln nicht hinter ihrer Leidensgeschichte versteckt werden. Hier spricht ein Mensch, eine Frau, die schon als Kind durch körperliche und psychische Brutalisierung jeglicher Fremdbestimmung, auch der durch ihre Mutter, ent wachsen war und die jetzt im Bewußtsein ihres ›Talentes zur Freundschaft‹ neue Strukturen für ein würdiges Frauenleben erprobt.

Welchen Wahrnehmungsprozeß müssen die Töchter der jetzigen Generation durchmachen, um die Wiederholungszwänge abzuwerfen, die sie von ihren Müttern übernommen haben?

Zehntes Bild: Großmutter, Mutter, Tochter, Enkelin heute. Brustbild der DDR-Schriftstellerin Gisela Steineckert (Jahrgang 1931) mit ihrer Enkelin Laura Maria auf der Innenklappe ihres Buches *Aus der Reihe tanzen. Ach Mama, Ach Tochter* (1992). Die Großmutter, dunkel gekleidet, jugendlich, weiblich zurechtgemacht, überragt gewaltig das schmächtige, weiß gekleidete Mädchen, das ein wenig unsicher lächelt. Das Kind (13) sieht schutzbedürftig aus, und die entschlossene Miene der Frau hinter ihr garantiert diesen Schutz. Im Buch reflektiert Steineckert ihr Verhältnis zu den Frauengenerationen ihrer Familie: Urgroßmutter, Großmutter, Mutter, Tochter, Stieftochter und ihrer Enkelin. Es werden weniger Geschichten erzählt – außer in einigen Szenen – als über die Problematik meditiert, mit der sie als Frau, Mutter und Tochter gelebt hat. Sie summiert, wo viele Frauen in der neunziger Dekade stehen, besonders diejenigen, die in der früheren DDR gelebt haben. Die Situation und sie selbst sind nicht mehr wie früher. Zuerst fühlte sie sich von dem Bild ihrer Mutter, von der sie als Kind verlassen wurde, geschwächt. In den Achtzigern hatte sie das Folgende über sich und die Mutter zu sagen:

nachts gehn durch mein zimmer
die Schritte meiner mutter
unaufhaltsam geht sie
fegt mir den schreibetisch leer
deckt mich auf macht mich häßlich
lockt mich in die versagtheit
...ich komme um vor vergeblichkeit.
(St 182)

Jetzt weiß sie,

ein solches Gedicht würde ich heute nicht mehr schreiben. ... Es war nur eine Seite der Wahrheit. ... Es reicht nicht, der Mutter das eigene Leben vorzuenthalten. ... Wir müssen mit der Mutter und der Tochter ins Reine kommen, mit der gedachten und der wirklichen. Es ist mein Leben, auf mich kommt es an....« (St 183)

Das heißt, sie will aktive Schlüsse aus der Lektion ziehen: »Wenn ich mich in der eigenen Kindheit als Fremde gefühlt habe, so will ich nun Fremdheit nicht mehr zulassen.« (St 183) Nicht nur will sie – wie schon viele Frauen in den Siebzigern – die Mutter in sich verstehen, sondern in einem utopischen Ideal: »...ich will mich sehen und meine Mutter, wie sie gewesen sein könnte.« (St 183) Ihre prekäre Position in einer für sie neuen Gesellschaft – der Bundesrepublik – in die sie einverleibt wurde, wird ihr schnell klar: »Schwester, die Zeichen sind deutlich. Es läuft wieder einmal gegen uns. Die Freiheit sieht noch immer männlich aus. Wenn das Boot zu klein ist, werden am ehesten wir für entbehrlich gehalten.« (St 95) Mütter und Töchter müssen gemeinsame Sache machen.

Unsere Töchter sind gebildet und selbstbewußt... Sie wollen Rechte, keine Entschädigungen an deren Stelle. Da brauchen wir uns. Die Gleichheit, für die es vorher keinen zwingenden Grund gab, wird nun Voraussetzung. Es geht nicht mehr um das Wohlbefinden des Tages, es geht um die Korrektur von Lebensentwürfen. (St 179-180)

Es sei nun unwichtig, ob »wir uns ausschließlich liebenswürdig waren, Mütter und Töchter. Wir werden uns mit dem Transparent in der Hand auf der Straße nebeneinander einzufinden haben.« (st. 180) Hier schließt sich der Kreis, der mit dem Bild der zwei indisch-amerikanischen Frauen unsere Überlegungen begonnen hat. Es wird deutlich, daß Gisela Steineckert die gesell-

schaftliche Problematik nicht auf eine enge ›Familienangelegenheit‹ beschränkt. Sie sagt klipp und klar, daß Frauen ihre Geschichte annehmen müssen, da sie sonst nicht frei werden und Geschichte machen können. »Es hält uns auf und steht im Weg, wenn wir einander nur auf die Tochter und Mutter reduzieren.« (St 182) Doch auch im Allerprivatesten bedarf es einer weiterreichenden Gemeinschaft:

Mutter sein, das braucht die weibliche Natur und die Kultur der Menschen, der Frauen und der Männer. Unser Zweifel, ob wir es geschafft haben, ist nur allzu berechtigt. Lassen wir ihn zu, gelangen wir in die Nähe der Wahrheit, die wir aushalten müssen. Nur durch sie können wir endlich die Mütterlichen und die Töchterlichen sein und unsere verkrampfte Fixierung auf ein von uns geborenes Wesen aufgeben. (St 182)

Literaturverzeichnis

- Elisabeth Badinter, *Die Mutterliebe*, München 1981.
- Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London 1990.
- Kathie Carlson, *Nicht wie meine Mutter. Frauen auf der Suche nach sich selbst*, München 1992 (Originalausgabe, *In her Image*, Boston 1989).
- Chesler, Phyllis, *Frauen, das verrückte Geschlecht?*, Reinbeck, Hamburg 1979.
- Nancy Chodorow, *The Reproduction of Motherhood*, Berkeley 1978.
- Nancy Chodorow, *Das Erbe der Mütter, Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter*, München 1985.
- Mary Daly, *Gynökologie, eine Meta-Ethik des radikalen Feminismus*, München 1980 (Originalausgabe Boston 1978).
- Sonja Distler, *Mütter, Amazonen & dreifältige Göttinnen*, Wien 1989.
- Jane Flax, *Thinking Fragments. Psychoanalysis, Feminism, & Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990.
- Barbara Franck, *Ich schau in den Spiegel und sehe meine Mutter. Gesprächsprotokolle mit Töchtern*, Hamburg 1979.
- Marilyn French, *Der Krieg gegen die Frauen*, München 1992 (Originalausgabe, *The War against Women*, New York 1992).
- Sigmund Freud, »Der Familienroman der Neurotiker«, in: *Gesammelte Schriften*, Leipzig, Wien, Zürich 1924.
- Nancy Friday, *Meine Mutter, mein Selbst, ...* (Erstausgabe, *My Mother/My Self: The Daughter's Search for Identity*, New York 1977.)
- Heidi Gidion, »Ich wollte nur dein Bestes. Auf den Spuren von Müttern

- und Töchtern in literarischen Texten«, in: *Mütter und Töchter. Über die Schwierigkeiten einer Beziehung und die Bildung weiblicher Identität*, Hofgeismarer Protokolle, hrsg. von Eveline Valtink, Hofgeismar 1986-87.
- Heidi Gidion, *Und ich soll immer alles verstehen ...*, *Auf den Spuren von Müttern und Töchtern*, Freiburg 1988.
- Sandra M. Gilbert und Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 1979.
- Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington 1989. (Alle Zitate im Text sind von HK übersetzt.)
- Luce Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979.
- Carl G. Jung, »Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus«, in: *Gesammelte Werke*, Band 9/1 *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, hrsgg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf, Olten und Freiburg/Br. 1978.
- E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London und New York 1992.
- Sarah Kirsch, *Die Pantherfrau*, Berlin 1973.
- Eva Koch-Klenske, Hrsg., *Die Töchter der Emanzen. Kommunikationsstrukturen in der Frauenbewegung*, München 1990.
- Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen 1992.
- Cludia Koonz, *Mütter im Vaterland. Frauen im Dritten Reich*, Freiburg 1991. (Originalausgabe, *Mothers in the Fatherland*, New York 1987).
- Heidy Margrit Müller, *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935*, München 1991.
- Sibylle Muthesius, *Flucht in die Wolken*, Berlin 1981.
- Christiane Olivier, *Jokastes Kinder*, Düsseldorf 1987 (Originalausgabe, *Les Enfants de Jokaste*, Paris 1980).
- Adrienne Rich, *Von Frauen geboren. Mutterschaft als Erfahrung und Institution*. München (Originalausgabe, *Of Women born: Motherhood as Experience and Institution*, New York 1976).
- Sara Ruddick, *From Maternal Thinking to Peace Politics*, Boston 1989.
- Erika Schilling, *Manchmal hasse ich meine Mutter*, Münster 1981.
- Alice Schwarzer, *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen*, Frankfurt/M. 1975.
- Monika Sperr, Hrsg., *Liebe Mutter, Liebe Tochter. Frauenbriefe von heute*, München 1981
- Madelon Sprengnether, *The Spectral Mother, Freud, Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca 1990.
- Gisela Steineckert, *Aus der Reihe tanzen. Ach Mama, Ach Tochter*, Berlin 1992.
- Karin Struck, *Die Mutter*. Roman, Frankfurt/M. 1975.
- Maxi Wander, *Guten Morgen du Schöne, Protokolle nach Tonband*, Berlin 1977.

Die Autorinnen

Helga W. Kraft

Associate Professor of German, Director of Women's Studies, University of Florida, Gainesville, Florida.

Publikationen über: Heinrich v. Kleist, deutsch-sprachige Autorinnen des 19. und 20. Jahrhunderts; Fremdsprachenmethodik (einschließlich Lehrwerk: Deutsch für Amerikaner).

Barbara Kosta

Assistant Professor of German, University of Arizona, Tucson, Arizona. Publikationen über: Autobiographie und Film deutschsprachiger Frauen; deutsch-sprachige Autorinnen des 20. Jahrhunderts; Fremdsprachenmethodik (einschließlich Lehrwerk: Deutsch für Amerikaner)

Elke Liebs

Professor of German, Chair of Department of Germanic Languages and Literatures, University of Oregon, Eugene, Oregon.

Publikationen über: Rezeption des *Robinson Crusoe*. Kulturgeschichte der Kindheit (Rattenfänger-Mythos), Kulturgeschichte von *Essen* und *Liebe*, komparatistische Studien zur Literatur von und über Frauen.

AnnMarie Rasmussen

Assistant Professor of German, Duke University, Raleigh, North Carolina.

Publikationen über: Deutsche Literatur des Mittelalters; Frauen in der deutschen Literatur.

Martha Kaarsberg Wallach

Professor of Modern Languages, Central Connecticut State University, New Britain, Connecticut.

Publikationen über: Heine, Heinse, Therese Albertine Luise von Jakob Robinson (Talvj), deutsch-amerikanische Autorinnen, Literaturverfilmungen.

Bildquellen

- Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin 44, 59, 71, 99
- Bach, Elvira (Galerie Pfefferle München) 309
- Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin 119, 163
- Brüder Grimm-Museum, Kassel 131, 139, 141
- Craighead, Meinrad. Used by permission of Paulist Press, Mahwah 205
- Deutsches Literaturarchiv/Schiller Nationalmuseum, Marbach/N. 77
- Handschriftenabteilung der Universität Heidelberg 10
- Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin (Verlag Ellert & Richter, Hamburg)
179
- Landschaftsverband des Rhein. Landesmuseums, Bonn 17
- Marcks, Marie, Heidelberg 311
- Musée Historique, Lyon 151
- National Museum of American Art, Washington 221
- Sikorski, Katja 301
- Sir John Soane's Museum, London 56
- Soltau, Annegret, Darmstadt-Arheilgen 253
- Staatliche Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg, Berlin 107
- Stadtbibliothek Nürnberg (Foto: Hilbinger, Schwaig-Behringersdorf) 39
- Tanning, Dorothea, New York 261, 291
- Verwertungsgesellschaft Bild/Kunst, Bonn 197
- Vogel, Heidi, Berlin 281

Namensregister

- Alexander, Elisabeth 329
Allen, Ann Taylor 212
Anderson, Hans-Christian 168
Andreas-Salomé, Lou 173
Angress, Ruth K. (siehe auch Klüger, Ruth K.) 58, 72
Atwood, Margret 327
Augustin 123
Austin, Jane 327
- Bachofen, Jakob 194, 196, 202, 212
Bachter, Elisabeth 118, 177, 323, 338
Balzac, Honoré de 129
Barthes, Roland 275
Bataille, George 180
Bäurle, Margret 42, 52
Beauvoir, Simone de 48, 232, 235, 283
Bebel August 184
Beig, Maria 36, 52
Benjamin, Jessica 257, 260, 264
Bergman, Igmarr 332
Bernhard von Clairvaux 38
Bettelheim, Bruno 116, 130, 146
Beyschlag, Siegfried 21, 23, 33
Birkner, Friede 297
Boccaccio, Giovanni 26
Böhlau, Helene 174, 195
Boose, Lynda E. 57, 72
Borchers, Elisabeth, 45, 52
Bräker, U. 181
Braun, Luzia 42
Bremer, Ilse 212
Brentano, Bettine 143, 154
Brontë, Geschwister 156, 175, 327
Brückner, Jutta 226
- Bryant, Gwendolyn 35, 52
Bülow, Margarete von 174
Butler, Judith 331, 332, 338
Bynum, Caroline 40, 52
- Campe, Joachim Heinrich 144
Carlson, Kathie 5, 338
Chamisso, Adalbert von 183
Chasseguet-Smirgel 258
Chesler, Phyllis 325, 338
Chidolue, Dagmar 297, 304 ff., 313
Chodorow, Nancy 202, 263, 324, 338
Chopin, Kate 327
Christ, Lena 3, 173, 185 ff., 191
Cixous, Hélène 227, 275
Clauren, Heinrich 156
Cocalis, Susan L. 55, 57, 72
Courths-Mahler, Hedwig 3, 149, 154, 165 ff., 174, 297
- Daly, Mary 325, 326, 338
Daudet, Alphonse 183
Debold, Elizabeth 319
Deleuze, Gilles 248, 255, 260, 264
Deutsch, Helene 1, 278, 324
Dickens, Charles 155, 181
Dinnerstein, Dorothy 263
Distler, Sonja 324, 325, 326, 338
Dohm, Hedwig 174
Dostojewskij, Fjodor 155
Drewitz, Ingeborg 5, 267, 268, 269, 270 ff., 283, 292, 295
- Ebner-Eschenbach, Marie von 173
Edvardson, Cordelia 4, 193, 199, 207 ff., 212, 334

Namensregister

- Ehlert, Trude 8, 33
 Eichendorff, Joseph Freiherr von 170
 Engels, Friedrich 162, 184
 Erdheim, Claudia 5, 267, 268, 269, 277 ff., 295
- Faludi, Susan 316
 Felski, Rita 276, 295
 Fichte, Johann Gottlieb 156
 Fischer, Hans 25, 33
 Flaubert, Gustave 164, 172
 Flax, Jane 330, 338
 Fontane, Theodor 91, 93, 102 ff., 112, 154, 155, 271
 Foucault, Michel 76, 79, 89, 275
 Franck, Barbara 322, 338
 Frapan, Ilse 195
 French, Marilyn 316, 338
 Frenzel, Elisabeth 49, 52, 318
 Freud, Siegmund 128, 130, 138, 146, 160, 161, 167, 168 172, 178, 188, 196, 201, 202, 212, 252, 278, 285, 312, 324, 327, 330, 338
 Friday, Nancy 323, 338
 Friedrich Heinrich von der Hagen 33
 Friedrich Barbarossa 41
- Gender-Erdheim, Tea 279
 Gidion, Heidi 333, 338
 Gilbert, Sandra M. 328, 338
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 84
 Goethe, Johann Wolfgang 49, 53, 66 ff., 73, 74, 79, 80, 85 ff., 156, 183
 Gottfried von Straßburg 7, 33
 Göttner-Abendroth, Heide 202, 213
 Gouge, Olympia de 175
 Grimm, Brüder 3, 115 ff., 153, 160
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel 2, 35, 45 ff., 52
 Gubar, Susan 328, 338
 Guibert von Gembloux 41
 Gutzkow, Karl 156
- Harris, Marvin 4
 Hätzlerin, Clara 28, 33
 Hauptmann, Gerhard 198
 Hausen, Karin 91, 95, 106, 112
 Hebbel, Friedrich 93
 Heckmann, Susan J. 215, 241
 Hegel, Friedrich 156
 Heinrich, Jutta 4, 215, 216, 224 ff., 238, 239, 241
 Heinrich von Veldeke 9
 Henning, Hans 72
 Herder, Johann Gottfried 144
 Herrmann, Petra 24, 33
 Hesse, Hermann 128
 Hildegard von Bingen 35, 37 ff., 52
 Hirsch, Marianne 93, 112, 191, 213, 327, 328, 329, 339
 Hitler, Adolf 4, 199, 207
 Horney, Karen 1, 324
 Hörnigk, Therese 287, 293, 295
 Hrothsvith von Gandersheim 41
 Huch, Ricarda 173
 Hugo, Victor 155
- Ibsen, Henrik, 175, 178
 Irigaray, Luce 202, 204, 211, 213, 215, 227, 258, 263, 264, 275, 298, 330, 339
- Janz, Marlies 262
 Jelinek, Elfriede 243, 254 ff., 264
 Judd, Naomi und Wynona 313
 Jung, Carl G. 128, 146, 196, 202, 323, 324, 339
- Kahn, Coppelgia 263, 264
 Kant, Immanuel 156, 183

Namensregister

- Kaplan, Ann 244, 264, 332, 339
 Kecht, Regina 245, 246, 264, 265
 Key, Ellen 143
 Kienzle, Birgit 36
 Kierkegaard, Sören 239
 Kirsch, Sarah 322, 339
 Klages, Ludwig 178
 Klein, Melanie 1, 324
 Kleist, Heinrich von 84, 91, 105, 112
 Klüger, Ruth K. (siehe auch Angress, Ruth K.) 58, 72, 334, 339 ff.
 Koch-Klenske, Eva 339
 Koonz, Claudia 193, 213, 339
 Kord, Susanne 70, 72
 Kristeva, Julia 155, 243, 275, 297
 Krown, Sylvia 210
 Kurz, Isolde 173
- Lacan, Jacques 86, 324
 Lampert, Luise 194
 Langgässer, Elisabeth 3, 4, 193 ff., 213
 Laplanche, Jean 260, 265
 La Roche, Sophie, 70
 Le Grand, Augustin Claude 74
 Leitzmann, Albert 33
 Lenau, Nikolaus 183
 Lenz, Jaokob Michael Reinhold 53, 58, 61 ff., 63
 Lessing, Gotthold Ephraim 49, 53, 58 ff.
- Marlitt Eugenie 3, 149, 154, 155, 156 ff., 171, 172, 174
 Märten, Lu 174
 McGlathery, James 100, 112
 McLaughlin, Eleanor L. 52
 Mechthild von Frownberg 40
 Mechthild von Magdeburg 35, 37, 42 ff., 52
 Meise, Helga 96, 112
 Mende, Dirk 106
- Meuche, Katrin 320
 Miller, Alice 218, 247, 252, 263, 265
 Mitgutsch, Waltraud Anna 4, 36, 243, 244, 245 ff., 264, 265
 Mitscherlich, Alexander 182, 191, 313
 Möbius, Paul Julius 182, 191
 Mörike, Eduard 170
 Müller, Heidy Margrit 103, 106, 112, 200, 204, 207, 213, 327, 339
 Muthesius, Sibylle 333 ff., 339
- Neidhart von Reuental 20, 31
 Neumann, Erich 213, 202, 293
 Newmann, Barbara 38, 42, 52
 Nietzsche, Friedrich 178, 182
 Nöstlinger, Christine 297, 313, 299 ff.
 Novak, Helga 4, 215, 216, 217 ff., 229, 232, 239, 241, 252
 Nutz, Wilhelm 154
- Olivier, Christiane 178, 257, 264, 265, 324, 339
- Parin-Matthey, Goldy 280
 Paulus, 124
 Pedersen, Stefi 210
 Pirckheimer, Caritas, 35
 Popp, Adelheid 3, 173, 180 ff. 186, 189, 191
 Prutz, Robert 154
- Reuter, Gabriele 195, 174
 Reventlow, Franziska von 173, 175 ff., 183, 184, 185, 186, 191
 Rich, Adrienne 178, 202, 203, 262, 263, 329, 339
 Richardson, Samuel 156
 Riemenschneider, Tilmann 124
 Rilke, Rainer Maria 239
 Roper, Lyndal 30, 31, 33

Namensregister

- Rousseau, Jean Jacques 57, 72,
118, 144, 196
- Ruddick, Sara 270, 275, 288, 295,
319, 339
- Rudolf, Gisela 239, 241
- Sacher-Masoch, Leopold von 255
- Sachs, Hans 7, 31, 33
- Sand, George 175, 327
- Sanders, Helke 332
- Sartre, Jean-Paul 168
- Schelling, Caroline von 143, 154
- Schenda, Rudolf 172
- Schiller, Friedrich 49, 58, 65 ff.,
74, 156, 181, 183, 237
- Schilling, Erika 320, ff., 339
- Schlegel, Dorothea 143
- Schopenhauer, Arthur 182
- Schüttrumpf, Irmgard 195, 213
- Schwarzenburg-Sonderhausen,
Fürstin von 158
- Schwarzer, Alice 320, ff., 339
- Schweitzer, Antonie 96, 112
- Shafi, Monika 270, 295
- Shakespeare, William 27
- Silverman, Kaja 249, 265
- Sitte, Simone 96, 112
- Sperr, Monika 322, 339
- Spielhagen, Friedrich 156, 173
- Sprengnether, Madelon 330, 339
- Sørensen, Bengt Algot 54, 55, 57,
60, 65, 72, 78, 83, 89
- Steineckert, Gisela 336 ff., 339
- Steinem, Gloria 316
- Stephan, Verena 227
- Stifter, Adalbert 96
- Stiller, Nikki 37, 52
- Storm, Theodor 93
- Struck, Karin 326, 339
- Studlar, Gaylyn 255, 260, 265
- Suttner, Bertha von 175
- Theweleit, Klaus 155, 172
- Thürmer-Rohr, Christina 182
- Touaillon, Christine 96
- Treusch-Dieter, Gerburg 201, 213
- Trotta, Margarete von 215
- Varnhagen, Rahel 143, 154
- Viebig, Clara 174, 195
- Voß, Johann Heinrich 73, 74 ff.,
89
- Wagner, Heinrich Leopold 53, 58,
63 ff.
- Wagner-Hasel, Beate 194, 213
- Walker, Barbara G. 206, 213
- Walter, Karin 38, 52
- Wander, Maxi 322, 339
- Weininger, Otto 182, 191
- Wieland Christoph Martin 183
- Wild, Reiner 313
- Wilson, Katharina 43, 52
- Wobeser, Karoline von 3, 91, 94 ff.
- Wohmann, Gabriele 4, 232 ff.,
241, 215, 216
- Wolf, Christa 5, 267, 268, 284,
286 ff., 295, 327
- Wolfe, Tom 73, 331
- Wolfram von Eschenbach 9
- Woolf, Virginia 175, 316
- Wyatt, Frederick 61, 72
- Zimmermann, Hans Dieter 172

Gabriele Althoff
Weiblichkeit als Kunst
Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters
1991. 176 Seiten, kartoniert.
ISBN 3-476-00751-0

Renate Baader
Dames de Lettres
Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen
und »modernen« Salons (1649–1698):
Mlle de Scudéry – Mlle de Montpensier – Mme d'Aulnoy
Romanistische Abhandlungen 5
1986. XIII, 355 Seiten mit 21 Abb., gebunden.
ISBN 3-476-00609-3

Barbara Becker-Cantarino
**Der lange Weg zur Mündigkeit:
Frau und Literatur (1500–1800)**
1987. IX, 402 Seiten und 36 Seiten Abb., Leinen.
ISBN 3-476-00612-3

Christa Bürger
Leben Schreiben
Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen
1990. VIII, 203 Seiten mit 22 Abb., engl. broschiert.
ISBN 3-476-00681-6

Catherine Clément
**Die Frau in der Oper –
Besiegt, verraten und verkauft**
Aus dem Französischen von Annette Holoch.
Mit einem Vorwort von Silke Leopold.
1992. 240 Seiten. 24 Seiten Abb., gebunden.
ISBN 3-476-00785-5

Die Frau im Dialog
Studien zur Theorie und Geschichte des Briefes
Herausgegeben von
Anita Runge und Lieselotte Steinbrügge
1991. VI, 242 Seiten, kartoniert.
ISBN 3-476-00759-6

Frauen Literatur Geschichte
Schreibende Frauen
vom Mittelalter bis zur Gegenwart
Herausgegeben von
Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann
1985. XIV, 562 Seiten, Leinen.
ISBN 3-476-00585-2

J. B. Metzler Stuttgart