

**Sprach(un)ordnung, Geschlechterinszenierung und Machtstrukturen in
Goethes *Wahlverwandtschaften* und Fontanes *Unwiederbringlich***

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. Phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Anja Werth

aus
Köln

Betreuer:
Univ.-Prof. Dr. Volker C. Dörr

Düsseldorf Juni 2018

D61

Meinen Eltern

Diese Arbeit wurde im Juni 2018 von der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf angenommen. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Volker C. Dörr, der sie betreut hat.

Danken möchte ich auch Lorenz Becker-Lavanoux, der die Arbeit Korrektur gelesen hat, und meinen Freunden, die mich stets motiviert haben durchzuhalten.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, die mich durch den gesamten Prozess hindurch begleitet haben.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
I Subjekt, Körper und Macht	
I.1 Das Verhältnis von Subjekt, Körper und Macht	9
I.2 Diskursive und sprachliche Macht	14
I.3 Sexualität	19
II Subjektivierung	
II.1 Die künstliche Natur	32
II.2 Unterwerfung und Entwurf der Weiblichkeit	38
III Kommunikation	
III.1 Phallogozentrismus	67
III.2 Entfremdungsprozesse	77
IV Weiblichkeit und Männlichkeit als Rollenspiel	
IV.1 Das inszenierte Schweigen und die Komödie der Weiblichkeit	100
IV.2 Grausame „Mütter“ und ohnmächtige „Kinder“	151
IV.3 Halbe Männlichkeit und männliche Maskeraden	164
IV.4 Ein „Treibhaus der Affekte“	187
V Die Todesproblematik	
V.1 Die schöne Leiche	197
V.2 Die „faute de mieux Rolle“ einer verfehlten Weiblichkeit	206
V.3 Der Untergang eines Patriarchen	218
Schluss	225
Literaturverzeichnis	234

Einleitung

Goethes *Wahlverwandtschaften* und die Romane Theodor Fontanes – das ist eine Zusammenstellung, die sich nicht von selbst empfiehlt. [...] Trotzdem wollen Zusammenhänge [...] gesehen werden; nicht weil sie eine unmittelbare Abhängigkeit verbindet, sondern weil sich in der Kunst Fontanes die Kunst der *Wahlverwandtschaften* zu erneuern scheint.¹

Goethes letzter Roman ist „für Fontanes Weg zum Roman nicht gleichgültig gewesen“² und von all seinen Romanen ist es *Unwiederbringlich*, in dem Fontane Grundfragen der *Wahlverwandtschaften* am ausführlichsten aufgreift.³ Fontane hat in Goethes *Wahlverwandtschaften* ein literarisches Vorbild gefunden. Das zeigt sich an seiner Kunst des Anknüpfens, des In-Beziehung-Bringens und des Brückenschlagens.⁴ Sowohl auf figuraler als auch auf narrativer Ebene findet in *Unwiederbringlich* eine Weiterentwicklung von Goethes Roman statt. Viele Motive werden wieder aufgegriffen, was nicht zuletzt an den Geschlechter(un)ordnungen in der Sprache liegt, womit hier der sexuell kodierte und gesellschaftlich wirksame Herrschaftsdiskurs gemeint ist. Daneben gelten vor allem die Ehe- und Todesproblematik als Motivparallelen.

Im Unterschied zu Goethe stellt Fontane seine Figuren in einen ausgearbeiteten gesellschaftlich-historischen Zeitrahmen, sodass – auch vor dem Hintergrund der narrativen Struktur – einige Probleme, die in beiden Romanen angesprochen werden, greifbarer sind. In den *Wahlverwandtschaften* bleiben sie hingegen auf rein abstrakter Ebene.

Die Kunstform drückt sich bei Goethe in symbolischer Allgemeinheit aus. Er wählt in seinem Roman die Darstellungsform der symbolischen Verdichtung, und erschafft einen eigenen Anschauungs- und Denkraum, in dem ein Ausschnitt der Welt, sozusagen ein anonymisierter Schauplatz, gestaltet wird, auf dem eine kleine Anzahl komplementärer Protagonisten sowie Antagonisten kunstvoll angeordnet ist und eine überschaubare Handlung stattfindet. Reduktion und radikale Engführung dienen dem Autor als Mittel.⁵

Der Roman Goethes entstand mit der künstlerischen Intention, die Wirklichkeit sichtbar zu machen.⁶ Auf dieser Basis schafft der Autor eine kleine Welt der Schlossanlagen, ein Spiel-

¹ Jürgen Kolbe: Goethes *Wahlverwandtschaften* und der Roman des 19. Jahrhunderts, S. 156.

² Ebd., S. 158.

³ Vgl. Paul Kahl: Theodor Fontanes *Unwiederbringlich*, S. 376.

⁴ Ebd., S. 391.

⁵ Vgl. Helmut Kühn: *Wirklichkeit und Kunst*, S. 10.

⁶ Vgl. Helmut Hühn: *Die Wahlverwandtschaften als symbolisches Kunstwerk*, S.26.

feld mit Figuren. Deren Verhaltensmuster und Charaktereigenschaften deuten auf eine komplexe und konfliktreiche Wirklichkeit hin, aus der sich Spannungen ergeben.

Dabei bleibt es stets Kunst, welche die Wirklichkeit gleichnishaft darstellt.⁷ Konkrete historische Bezüge fallen in Goethes Roman weg. Lediglich die den Adel betreffenden sozialen und politischen Veränderungen werden angedeutet. Dadurch wirkt der Schauplatz artifiziell, was auf die Realitätsferne der Figuren und ihre Entfremdung, vor allem aber ihre Selbstentfremdung hinweist.

„Das Werk [*Wahlverwandtschaften*] entspricht der Gattung der Tragödie darin, daß es von vornherein darauf zielt, menschliche Verhältnisse unter dem Aspekt des Scheiterns zu betrachten: und zwar in der Absicht, die Bedingungen für das Scheitern einsichtig zu machen.“⁸

Die düstere und geheimnisvolle Atmosphäre aus den *Wahlverwandtschaften* ist auch in Fontanes Roman deutlich zu spüren. Wie Charlotte hat Christine Vorahnungen auf den Untergang der Ehe, und in beiden Fällen kommt es tatsächlich zur ehelichen Untreue und darüber hinaus sogar zu Todesfällen. Die Begründung dafür wird bei Fontane nicht mehr in der Symbolik der Naturwissenschaften gesucht wie es bei Goethe der Fall ist, wobei hier noch zu untersuchen sein wird, ob die Macht des Geschehens tatsächlich bei der Natur liegt und der Roman überhaupt ein Eheroman ist. Das Zwangsläufige, in das die Menschen hineingleiten, ist im Roman Fontanes vorwiegend gesellschaftlich bedingt. Ein Vergleich mit den *Wahlverwandtschaften* wäre aus diesem Grund kritisch zu betrachten, denn er versuchte womöglich, den naturwissenschaftlich gedeuteten Vorgang bei Goethe in einen gesellschaftlichen zu übersetzen.⁹

In der Forschung wird teilweise die Ansicht vertreten, die Eingangskapitel von *Unwiederbringlich* erinnerten stark an die Ausgangssituation in Goethes Roman, denn genau wie dort finden sich anfangs offenbar geordnete Verhältnisse einer glücklichen Ehe vor. Anders als in Goethes Roman bricht jedoch nicht eines Tages etwas Dämonisches unversehens in die Ehe herein,¹⁰ sondern es wird vom Erzähler darauf hingedeutet, dass der Bruch in der Ehe sich durch einen schleichenden Prozess bemerkbar macht. Es bleibt jedoch zu klären, inwieweit das Dämonische, das in den *Wahlverwandtschaften* scheinbar so plötzlich in die Ehegemeinschaft einbricht, nicht von vornherein ebenfalls schon in Form einer sich langsam entwickelnden Ehekrise gegeben ist. In *Unwiederbringlich* wird der Prozess der Entfremdung, der laut Erzähler nach Jahren langsam einsetzt und bis dahin nicht zu bemerken war, detaillierter ausgeführt und daher greifbarer. Aufschluss darüber, dass es auch in den *Wahlverwandtschaften*

⁷ Vgl. Nicole Grochowina: Von der „Dazwischenkunft eines Dritten“, S. 314.

⁸ Ulrich Klingmann: Recht der Einbildungskraft und Recht des Wirklichen, S. 173.

⁹ Vgl. Walter Müller-Seidel: Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland, S. 177.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 380 f.

ten eine dem Beginn des Romans vorangehende Krise gibt, die allerdings bis dahin unausgesprochen blieb, geben die Diskurse, vor allem die Chemische Gleichnisrede, die das Hinzutreten Otilies und mit ihr die Veränderung der Figurenkonstellation präfiguriert. So bleibt der Leser womöglich zunächst in dem Glauben, Otilies Hinzutreten sei allein verantwortlich für das weitere Geschehen, nämlich das Scheitern der Ehe von Charlotte und Eduard. Bei genauerem Hinsehen ist die Ehe jedoch bereits vor Otilies Ankunft nicht mehr intakt. Das lässt sich nicht nur aus der Kommunikation des Ehepaares ablesen, sondern auch an den sich daraus ergebenden Machtverhältnissen, die bis zu dieser Entfremdung vorherrschen und die durch das Hinzutreten des Hauptmannes und Otilies verschoben werden. Die vermeintliche Idylle der Zweisamkeit, die Charlotte mit Eduard aufzubauen bemüht ist, wird durch die Anwesenheit des Hauptmannes und der Pflgetochter gestört. Doch die beiden sind nicht die entscheidenden Auslöser für diese Störung. Die neue Konstellation macht die im Hintergrund bestehende Unordnung der nach außen hin scheinbaren Ordnung vielmehr erst sichtbar. Die Unzufriedenheit Eduards mit seiner Ehe macht sich unter den neu geschaffenen Bedingungen bemerkbar, indem er sein Begehren auf Otilie übertragen kann. Charlotte wiederum kann ihre Gefühle für den Hauptmann nicht gänzlich unterdrücken. Eine etwas abgewandelte Konstellation findet sich in Fontanes Roman. Holk ist ebenfalls unzufrieden in seiner Ehe mit Christine und ist dementsprechend offen für die Verführungskünste der Frauenfiguren in Kopenhagen. Doch auch Brigitte und Ebba sind nicht die wahren Störfaktoren. Auch hier gilt es herauszufinden, was genau dazu führt, dass die Ehe scheitert, und wie sich dabei die Machtverhältnisse umbilden.

Auf jeder Ebene finden Transformationen statt, die sich ineinander widerzuspiegeln und auf bestimmte Weise miteinander verflochten zu sein scheinen. Damit sind nicht nur die äußerlich sichtbaren Veränderungen, wie unter anderem die Gartenumbauten, gemeint, sondern auch die zunächst unsichtbaren auf der Beziehungsebene zwischen den Figuren, also die inneren, psychischen Verwandlungen. Geht es also in beiden Romanen nicht vielmehr um zwischenmenschliche Prozesse und die Frage nach sich kontinuierlich verändernden Machtstrukturen als um einen plötzlichen Einfall des Dämonischen?

Für Michel Foucault lässt sich Macht weder an Personen noch Institutionen festmachen. Vielmehr ähnelt sie einer komplexen Struktur, welche er als Diskurs bezeichnet. Diskurse erscheinen als eine einerseits erzeugende, andererseits unterwerfende Macht, die dem Subjekt eine soziale Existenz erst ermöglicht.

In Anlehnung an Foucault hat sich Judith Butler mit der Frage nach dem Verhältnis von Subjekt, Körper und Macht auseinandergesetzt und Mechanismen der sprachlich-symbolischen

Konstruktion der Geschlechterdifferenz¹¹ untersucht. Butler versteht die Genderbegriffe als austauschbar und abhängig von geopolitischen Grenzen sowie kulturellen Zwängen, abhängig auch davon, wer sich wen vorstellt und zu welchem Zweck. Die Bedeutungen dieser Begriffe unterliegen einer stetigen Wandlung. Die Bilder von Weiblichkeit sowie Männlichkeit sind im Kontext der Gender Studies bekanntermaßen nicht von Natur aus gegeben, sondern sozial konstruiert und veränderlich. Die Frage nach der Geschlechterdifferenz offenbart ein Spannungsfeld zwischen körperlichem und kulturellem Geschlecht sowie den gesellschaftlichen Diskursen darüber.

Körper sind eine Konstruktion, die gesellschaftlichen Zwängen und Einschränkungen sowie bestimmten Machtverhältnissen unterliegt, wobei Letztere – entsprechend der Theorie der Subjektivierung – die geschlechtliche Konstruktion erst ermöglichen und gleichzeitig regulieren. Die stillschweigenden Zwänge, die das Geschlecht produzieren, müssen als generative politische Strukturen verstanden werden, nicht als naturalisierte Grundlagen.¹²

Sexualität – und damit sind die Geschlechterkonstitution, die Geschlechterrollen sowie das Moment des Begehrens gemeint – dient in einer Gesellschaft als Machtinstrument. Durch sie werden Hierarchien und Machtverhältnisse geschaffen, auch solche, die auf den ersten Blick unsichtbar bleiben und sich erst bei näherem Hinsehen entdecken lassen.

Auch anhand des Kommunikationsverhaltens können die Machtverhältnisse zwischen den Figuren analysiert werden, und gerade die nonverbale Kommunikation offenbart dabei eine sich fortwährend wandelnde strukturelle Dynamik. Schweigen sagt oftmals mehr aus als Dialoge zwischen den Figuren, und es kann gezielt eingesetzt werden. Wer an entscheidender Stelle schweigt, trifft indirekt eine Aussage und nimmt Stellung zu dem Gesagten oder dem Geschehenen. Schweigen kann auch inszeniert sein, um der Phantasie der anderen freien Spielraum zu lassen. Die geheimnisvolle Kapitänswfrau Brigitte sowie die vorlaute Ebba setzen Schweigen gezielt ein und sind eine Projektionsfläche für heimliche Sehnsüchte und Leidenschaften. Die Frau ist für den Mann ein Geheimnis.¹³ Auch für die den anderen Figuren als rätselhaft erscheinende Ottilie ist das Schweigen ein nützliches Instrument, das sie in ihrer Ohnmacht geschickt einzusetzen weiß. Schweigen kann aber auch Sinnbild einer fehlerhaften oder gar mangelnden Kommunikation einer zwischenmenschlichen Beziehung sein. So führt das Schweigen über heimliche Sehnsüchte und Ängste in beiden Romanen zu einem Stillstand der ehelichen Beziehungen und bald darauf zu einem vollständigen Bruch.

¹¹ Vgl. Hanna Meißner: *Jenseits des autonomen Subjekts*, S. 36.

¹² Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 215.

¹³ Vgl. Hélène Cixous: *Geschlecht oder Kopf?*, S. 31.

Gerade diese nach außen hin verschwiegenen psychischen Prozesse sind in den Romanen zu beachten. Insbesondere an der künstlich erstellten Natur sowie der Architektur lassen sie sich ablesen, dienen diese doch als Projektionsfläche für das Innere der Figuren. Hier bieten insbesondere die Gartenarbeiten in den *Wahlverwandtschaften* einen entsprechenden Ausgangspunkt. An ihnen lässt sich die Entwicklung der Figuren und ihrer Beziehungen untereinander erkennen. In der Formung der Natur spiegelt sich außerdem der Prozess der Unterwerfung und des gleichzeitigen Entwurfs der Figuren. Vor allem der erzieherische Umgang mit der Weiblichkeit wird hier sichtbar.

Diese Formung – insbesondere der Weiblichkeit – findet sich darüber hinaus in der männlich dominierten Sprache, aus welcher die Frau ausgeschlossen wird. Ihre gesellschaftliche Ausgrenzung und ihr Kampf um den Eintritt in das männlich dominierte Wertesystem werden aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Die damit verbundenen Entfremdungsprozesse finden sowohl zwischen den Figuren als auch in ihnen selbst statt. Sie werden neben einer verfehlten Kommunikation auch durch räumliche Trennungen zwischen den Figuren verstärkt.

Das von Joan Riviere entwickelte Konzept der Maskerade soll neben den anderen Themenkomplexen ebenfalls zur Untersuchung der Inszenierung der Geschlechter dienen. Die entscheidende und in der Analyse immer wiederkehrende Frage bleibt nämlich die, inwieweit es sich bei den Weiblichkeits- und Männlichkeitsbildern um Inszenierungen und Rollenspiele handelt und auf welche Weise die Figuren dadurch geformt werden.

In beiden Romanen erscheinen Figurenkonstellationen, in denen sich verschiedene Weiblichkeits- sowie Männlichkeitsbilder abzeichnen, die ganz offensichtlich wandelbar sind. Ziel soll daher sein sowohl die weiblichen als auch die männlichen Rollen in den beiden ausgewählten Texten zu untersuchen, wenn auch die Untersuchung der weiblichen Rollen letztlich überwiegt, was aber größtenteils dem Umstand geschuldet ist, dass die Frauenfiguren in beiden Romanen hinsichtlich der Inszenierung eine recht dominante Rolle spielen. Gerade Fontane ist in der Forschung „als Meister der literarischen Gestaltung von Frauen und Frauenschicksalen“¹⁴ bezeichnet worden, weil sich an seinen Romanen ganz besonders die literarische Inszenierung von Weiblichkeit aufzeigen lässt.

Die gesellschaftliche Stellung von Frau und Mann sowie deren Ohnmacht oder auch Macht können in Goethes Roman vor allem anhand der *Tableaux vivants* herausgearbeitet werden. Die verschiedenen Rollenübernahmen dieses Gesellschaftsspiels lassen sich im Rahmen der Machtstrukturen in den Figurenbeziehungen in Fontanes Roman wiedererkennen. Als beson-

¹⁴ Helen Chambers: Fontane-Studien, S. 233.

ders geeignet für die Analyse von weiblichen und männlichen Rollenspielen erscheint in Fontanes Roman der Standort Kopenhagen. Am Hof der Prinzessin finden sich markante Charaktere, die sich in von der Herrscherin ausgewählte Rollen begeben und dabei Goethes symbolische Bühne – repräsentiert durch die Tableaux vivants – in eine gesellschaftliche Bühne übersetzen. Intrigen, Geschichten, Affären und Spott, die allesamt Inszenierungen darstellen, prägen den Alltag am Hof, in dem sich der sonst in der bürgerlichen Welt verkehrende Holk schließlich völlig verliert.

Wird Holk von den Frauenfiguren als halber Mann entlarvt¹⁵, so soll hier analysiert werden, worin genau diese Halbheit seiner Männlichkeit besteht und inwieweit sich Eduard darin fort-schreibt. Daneben sind die männlichen Antagonisten Pentz, Erichsen, der Hauptmann, Mittler und der Architekt in diesem Kontext nicht uninteressant. An ihnen lassen sich die männlichen Maskeraden, die Mechanismen und Funktionsweisen des männlich geprägten Machtsystems sowie der Umgang des Mannes mit der Weiblichkeit analysieren.

Das Herr-Knecht-Modell, das in diesem Zusammenhang bedeutend ist, findet sich aber nicht nur in den Beziehungen zwischen den männlichen Figuren, sondern auch in denen zwischen den Frauenfiguren. Es herrscht sowohl in den Mutter-Tochter Beziehungen als auch in denen zwischen Herrin und Bediensteter, oder auch – wie bei Fontane – zwischen Prinzessin und Hofdame. Die auf den ersten Blick rein konventionellen Beziehungen können sich ebenfalls zu einer Art Mutter-Tochter-Bindung entwickeln, wodurch sie die Machtverhältnisse deutlich verschieben.

Nicht zuletzt spielt die Todesproblematik im Rahmen der Machtstrukturen eine bedeutende Rolle. Die Verbindung zwischen dem Tod und der Weiblichkeit sowie das Verfehlen einer vom Mann aus vorgegebenen Weiblichkeit stehen dabei im Mittelpunkt der Analyse. Dabei rücken insbesondere die Figuren Ottilie und Christine stark in den Fokus. Der Tod des Hausherrn Eduard ist in diesem Zusammenhang ebenfalls interessant, wird doch an ihm deutlich, wie sehr der mächtige Patriarch sich ausgerechnet von der ohnmächtigen und schweigsamen Jungfrau bezwingen lässt – ein maßgeblicher Beweis dafür, dass die Machtverhältnisse einer stetigen Umbildung unterliegen und sich keineswegs festschreiben lassen.

¹⁵ Vgl. Kapitel „Halbe Männlichkeit und männliche Maskeraden“.

I Subjekt, Körper und Macht

I.1 Das Verhältnis von Subjekt, Körper und Macht

Die Gesellschaft wird durch Sprache organisiert und vor allem die Subjektivität auf sprachliche Prozesse zurückgeführt. Michel Foucault nutzt in seinen Forschungsarbeiten den Begriff des Diskurses, ein System des Denkens und Sprechens. Das Sprechen als körperlicher Akt ist ein Weiterklingen des Körpers und damit die Behauptung seiner Anwesenheit.¹⁶ Der Körper bildet dabei ein kompliziertes Konstrukt, in welches sich gesellschaftliche Diskurse wie soziale, ästhetische und sexuelle einschreiben.¹⁷ Der Körper ist die Norm¹⁸, welche sich durch Zitieren eines normativen, symbolischen Gesetzes materialisiert. Das verkörperte Verhältnis zur Norm birgt ein transformatives Potential in sich.¹⁹ Der Körper bildet damit keine statische und vollendete Tatsache, sondern gilt als ein ständiger Prozess der Transformation.²⁰ In der symbolischen Unterwerfung materialisiert er sich in seiner sozialen Existenz und bildet ein Stück Gesellschaft, diese manifestiert sich in ihm. Dieses Stück Gesellschaft lässt sich als Kunstkörper verstehen, der einer Idee entspricht und daher im Raum der Abstraktion letztlich ungreifbar bleibt. Diesen irrealen Raum oder – wenn der Begriff etwas ausgeweitet wird – dieses künstliche Spielfeld, diese Scheinwelt, kann bildlich umgesetzt werden. In Goethes *Wahlverwandtschaften* sind es beispielsweise die Gartenanlagen, die durch die Figuren in ein begehbares idyllisches Bild verwandelt werden, das nach Belieben umgebaut wird und in seiner Idee dem Vorbild des Englischen Gartens entspricht.

Gleichermaßen kann diese *ars corporis* auf Figuren übertragen werden. Dabei geht es – ähnlich wie bei den Englischen Gärten – um die Formung, sozusagen den Entwurf eines Corpus, das einem Gesellschaftsideal entspricht. Diese durch Macht entstehende Bildung und Formung zu einem gesellschaftsfähigen Subjekt wird bei Butler unter dem Begriff Subjektivation zusammengefasst:

Als Form der Macht ist die Subjektivation paradox. [...] Macht denken wir uns gewöhnlich als das, was von außen Druck auf das Subjekt ausübt, was es zur Unterordnung zwingt und es auf eine niedrigere Stufe der Ordnung verbannt. Damit ist die Wirkung der Macht sicherlich zum Teil angemessen

¹⁶ Vgl. Judith Butler: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, S. 277.

¹⁷ Vgl. Walter Göbel: Der beherrschte Körper, S. 183.

¹⁸ Die Norm wird hier verstanden als ein Maß und ein Mittel für einen gemeinsamen Standard; vgl. Judith Butler: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, S. 87.

¹⁹ Vgl. Judith Butler: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, S. 52.

²⁰ Vgl. ebd., S. 53.

beschrieben. Verstehen wir aber mit Foucault Macht auch als das, was Subjekte allererst *bildet* oder *formt*, was dem Subjekt erst seine schiere Daseinsbedingung und die Richtung seines Begehrens gibt, dann ist Macht nicht einfach etwas, gegen das wir uns wehren, sondern zugleich im strengen Sinne das, wovon unsere Existenz abhängt und was wir in uns selbst hegen und pflegen. [...] „Subjektivati- on“ bezeichnet den Prozeß des Unterworfenwerdens durch Macht und zugleich den Prozeß der Sub- jektwerdung.²¹

Das führt zu der Problematik einer doppelten Bedeutung des Begriffes „Subjektivati- on“. But- ler geht in ihren Studien auf Foucaults These in *Überwachen und Strafen* ein, nach welcher das Subjekt auf Kosten des Körpers erscheint – eine Beziehung also, in welcher der Körper zerstört und zum Verschwinden gebracht werden muss, um den Akt der Produktion eines Subjekts zu vollziehen.²² Dazu zieht sie auch Foucaults These aus seinem Text *Nietzsche, die Genealogie, die Historie* heran, wo es heißt, das Ich löse sich am Körper auf, denn der Körper bilde eine ständig abbröckelnde Masse.²³

In ihren Arbeiten interessiert sich Butler insbesondere für die Mechaniken von Machtaus- übung, bei denen sowohl der Begriffsapparat als auch die einzelnen Subjektpositionen von Macht durchdrungen sind und werden.²⁴ Das macht ihre Theorie für diese Studie – also die Untersuchung von Subjektivati- on innerhalb bestehender Machtstrukturen – interessant, zumal die Machtverhältnisse sich kontinuierlich verschieben, denn Macht ist an sich ungreifbar und nicht lokalisierbar.

Diskurse bestimmen die Realitätsdefinitionen des Menschen und damit auch die gesellschaft- lichen Machtstrukturen mit,²⁵ denn ihre Macht, auf das Reale einzuwirken, übt die Sprache anhand der lokutionären Sprechakte aus, die als wiederholte zu gängigen Verfahren und schließlich zu Institutionen werden.²⁶ Diskurse produzieren jedoch nicht nur die Realität, sie sind auch selbst einer Ordnung unterworfen, weshalb das Sprechen stets vorstrukturiert ist.²⁷ Mit dem Begriff des Dispositivs stellt Foucault den Zusammenhang zwischen Diskursen und Macht her.²⁸ Der Diskurs ist selbst ein Element in einem strategischen Dispositiv aus Macht- beziehungen.²⁹ Er bildet eine Reihe von Elementen, die innerhalb eines Machtmechanismus operieren, weshalb er sich als eine Folge von Ereignissen begreifen lässt, die der Macht als

²¹ Judith Butler: *Psyche der Macht*, S. 7f.

²² Vgl. ebd., S. 88.

²³ Vgl. Michel Foucault: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, S. 91.

²⁴ Vgl. Yuan Xue: *Über den Körper hinaus*, S. 35.

²⁵ Vgl. Maja Razbojniskova-Frateva: „Jeder ist seines Unglücks Schmied“, S. 21.

²⁶ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 173.

²⁷ Vgl. Maja Razbojniskova-Frateva: „Jeder ist seines Unglücks Schmied“, S. 21.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. Michel Foucault: *Geometrie des Verfahrens*, S. 221.

Vehikel dienen.³⁰ Mit Foucault lassen sich Diskurse als eine Gewalt begreifen, die wir den Dingen antun, oder auch als eine Praxis, die wir ihnen aufzwingen. Darin finden die Ereignisse des Diskurses das Prinzip ihrer Regelmäßigkeit.³¹ Die Benennung des Geschlechts erscheint beispielsweise als ein Herrschafts- und Zwangsakt, welcher anhand der Performativität eine gesellschaftliche Realität schafft und dem Gesetz unterwirft, indem er die diskursive Konstruktion des Körpers den Prinzipien der sexuellen Differenz entsprechend verlangt.³² Geschlecht und Sexualität sind somit aufgrund ihrer Bedeutung für Körperpraktiken und das Selbstverständnis wichtige Kategorien gesellschaftlicher Hierarchisierung.³³ Als solche sind sie nicht bloß gesellschaftlich strukturiert, sondern bilden selbst strukturierende Momente des Gesellschaftlichen.³⁴ Die Einteilung in männliche und weibliche Kategorien wird als diskursives Konstrukt eingesetzt, um unter dem Deckmantel einer natürlich-biologischen Gegebenheit Macht auszuüben.

In der Wissenschaft wurden das Geschlechterverhältnis und die daraus resultierenden Machtstrukturen als eine Mischung aus Rollenzuweisungen und Projektionen entlarvt, denn die durch das kulturell konstruierte Geschlecht produzierten gesellschaftlichen Zwänge sind als politische Strukturen zu verstehen, nicht als naturgegebene Grundlagen. Männer und Frauen sind demnach politische Kategorien, keine natürlichen Gegebenheiten.³⁵ Entsprechend wird zwischen biologischem und sozialem Geschlecht unterschieden, was die Begriffe *sex* und *gender* deutlich machen. Die Kategorien „Frau“ und „Mann“ erscheinen als prozessuale Begriffe, die eine diskursive Praxis und damit einen Prozess bezeichnen. Die Macht der Sprache, auf Körper einzuwirken, ist mitunter ein Auslöser der sexuellen Unterdrückung, aber auch der Weg, der darüber hinausführt.³⁶

Geschlechtsidentität ist eine wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die wiederholt werden, sich mit der Zeit festigen und auf diese Weise als natürliches Schicksal erscheinen.³⁷ Geschlechtlichkeit gilt als Prozess, der sich jeglicher Feststellung verweigert.³⁸ Die Illusion eines beständigen Geschlechts wird durch sich stetig wiederholende Tätigkeiten, Bewegungen, Gesten, ja Mimik, erzeugt. Das Geschlecht wird fortwährend inszeniert. Die Geschlechtsidentität umfasst diskursive und kulturelle Mittel, durch welche das natürliche

³⁰ Vgl. Michel Foucault: Geometrie des Verfahrens, S. 222.

³¹ Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 34.

³² Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 172.

³³ Vgl. Antke Engel: Wider die Eindeutigkeit, S. 9.

³⁴ Vgl. ebd., S. 47.

³⁵ Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 172.

³⁶ Vgl. ebd., S. 173.

³⁷ Vgl. ebd., S. 60.

³⁸ Vgl. Liliane Weissberg: Gedanken zur „Weiblichkeit“, S. 26.

Geschlecht als vordiskursiv erscheint. Doch diese Produktion des Geschlechts als ein vordiskursives Element muss gleichzeitig als Effekt jenes kulturellen Konstruktionsapparates, den der Begriff „Geschlechtsidentität“ bezeichnet, verstanden werden. Der Vorgang der diskursiven Produktion wird also verschleiert.³⁹ Das, was scheinbar nur repräsentiert wird, wird im Grunde genommen produziert und das, was als physisch und unmittelbar wahrgenommen wird, ist in Wirklichkeit kulturell erzeugt. Der Begriff „Geschlecht“ steht für ein geschichtlich kontingentes epistemisches Regime. Er steht für eine die Wahrnehmung formende Sprache. Diese Sprache bestimmt das Beziehungsgeflecht, das den physikalischen Körper wahrnehmbar macht.⁴⁰

Die Macht hat eine Doppelfunktion: sie produziert und verschleiert anschließend die Vorstellung eines Geschlechts vor dem Gesetz, um die Diskursformation als naturalisierende Grundvoraussetzung darzustellen, welche die regulierende Überlegenheit des Gesetzes rechtfertigt.⁴¹ Das von Joan Riviere entwickelte Konzept der Maskerade knüpft an diese Gedankengänge an. Wie auch Butler, stellt sie das Vorhandensein eines vordiskursiven Geschlechtskörpers infrage. Da ihr Konzept nämlich auf die Ebene der Repräsentation und den kulturellen Akt der Darstellung verweist, negiert es die Vorstellungen einer vordiskursiven Natur.⁴² Das Konzept der Maskerade beinhaltet die Tarnung der *männlichen* Frau als weiblich, um sich vor den gefürchteten Bestrafungen durch den Mann zu entziehen. Denn was die mit *männlichen* Attributen ausgestattete Frau will, ist die Anerkennung im männlich dominierten Wertesystem der Gesellschaft, um darin erfolgreich zu sein. Der Mann hört und sieht immer durch einen bereits vorgefertigten Code, durch fertige Raster.⁴³ In diese Gefüge von Rastern muss sich die Frau entsprechend einfügen, um überhaupt gehört zu werden. Die Maske ist infolgedessen eigentlich ein Verhaltenscode, der von der Frau angenommen wird, um sich zu verbergen. Dieser Verhaltenscode wird vom Mann aus geprägt. Die männliche Vorstellung von Weiblichkeit wird in diesen Code übersetzt und dem Körper der Frau eingeschrieben. Er drückt sich aus in Sprechweise, Verhaltensweise, Kleidung und Kosmetik bis hin zur körperlichen Gestik und Mimik. Um im männlichen Wertesystem anerkannt zu werden, muss dieser Code von der Frau übersetzt werden. Dies kann zur völligen Selbstentfremdung führen.

³⁹ Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 24.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 170.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 17.

⁴² Vgl. Elfi Bettinger und Julia Funk: Vorwort, S. 8.

⁴³ Vgl. Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist, S. 28.

Die Maskerade lässt sich als performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie begreifen, als Erscheinung, die ein Sein suggeriert.⁴⁴ Zu den zentralen Merkmalen der Maskerade zählt das Spiel mit den Identitäten, das Verkleiden, also die Verstellung durch Kleidung. Riviere geht in ihren Studien zum Konzept der Maskerade so weit zu sagen, Weiblichkeit und Maskerade ließen sich nicht unterscheiden. Ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handele es sich um ein und dasselbe.⁴⁵ Dies würde bedeuten, dass Weiblichkeit als solche nicht existiert, sondern allein auf den Vorstellungen des Mannes beruht. Er erschafft die Weiblichkeit. Luce Irigaray versteht unter der Maskerade das, was Freud die „Weiblichkeit“ nennt. Eine Frau muss erst zu einer Frau werden, also in die Maskerade der Weiblichkeit eintreten. Der Mann ist hingegen wie selbstverständlich ein Mann.⁴⁶

Im Rahmen des Konzepts der Maskerade wird das Geschlecht einem Rollenspiel gleich inszeniert. Derartige Inszenierungen kommen in den Romanen Goethes und Fontanes vor, wobei sie in den beiden ausgewählten Romanen eher den weiblichen Figuren zugeschrieben werden können. Beide Autoren beschreiben Rollenspiele detailliert und darüber hinaus auch den Charakter der weiblichen Figuren, welche diese sorgfältig ausgewählten Rollen so gut einnehmen, dass der Leser teilweise nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Inszenierung zu unterscheiden weiß. Vor allem die Weiblichkeit bildet eine Art Verkleidungsspiel.

Fontane stellt Verhaltensformen und Körpertechniken seiner Figuren bis ins Detail dar. Dabei lässt sich erkennen, dass die Normen, welche beispielsweise am Hof vorherrschen, leiblich inkorporiert werden. Körperhaltung, Gestik und Mimik sowie Stimme zählen dazu. Auch darin lassen sich Machtstrukturen finden. Ähnlich wie die Schule formend auf Verhalten und Aussehen wirkt, so hat das jeweilige Verhalten in einer Gesellschaft eine prägende Wirkung auf diese körperlichen Verhaltensregeln und prägt nachhaltig auch das Denken und die Wahrnehmung. Sind die Regeln bekannt und werden sie beherrscht, so können sie gezielt eingesetzt werden, um beim Gegenüber eine bestimmte Reaktion hervorzurufen. Die weiblichen Figuren in Kopenhagen, Brigitte und Ebba, beherrschen diese Regeln und wissen den damit nicht vertrauten Holk, wie noch zu sehen sein wird, in die Irre zu führen.

⁴⁴ Vgl. Katja Strobel: Die Courage der Courasche, S. 86 f.

⁴⁵ Vgl. Joan Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 38f.

⁴⁶ Vgl. Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist, S. 139.

I.2 Diskursive und sprachliche Macht

Wirklichkeit ist keine prädiskursive Gegebenheit. Diskurse schaffen die Wirklichkeit, indem sie Sachverhalte und Wissen in den Raum stellen und sie damit greifbar machen. Das gesprochene Wort schafft den Übergang von dem Gedachten dem physisch Wahrnehmbaren für das äußere Umfeld. Butler geht von einer performativen Kraft von Sprache aus, die Identitäten konstruiert. Die Macht, gesellschaftliches Reales zu schaffen, bekommt die Sprache durch die Sprechakte der Subjekte.⁴⁷ Der Sprechakt beinhaltet eine performative Kraft, denn durch das Sprechen wird eine Handlung ausgelöst. Butler betrachtet die von Diskursen hervorgebrachten Gegenstände als deren Machtwirkungen.

Im Namen der Realität werden von den Figuren durch die Chemische Gleichnisrede – aber keineswegs ausschließlich durch sie – gesellschaftliche Fiktionen, nämlich neue Beziehungsgeflechte, erschaffen. Bei der Gleichnisrede „wird freilich nur von Erden und Mineralien gehandelt; aber der Mensch ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst; er legt sich als Folie der ganzen Welt unter.“ (W 300) Die Chemische Gleichnisrede bildet den Diskurs über die zukünftigen Bindungen zwischen den Figuren in den *Wahlverwandtschaften*:

Denken Sie sich ein A, das mit einem B innig verbunden ist, durch viele Mittel und durch manche Gewalt nicht von ihm zu trennen; denken Sie sich ein C, das sich eben so zu einem D verhält; bringen Sie nun die beiden Paare in Berührung: A wird sich zu D, C zu B werfen, ohne daß man sagen kann, wer das andere zuerst verlassen, wer sich mit dem andern zuerst wieder verbunden habe. Nun denn! Fiel Eduard ein: bis wir alles dieses mit Augen sehen, wollen wir diese Formel als Gleichnisrede betrachten, woraus wir uns eine Lehre zum unmittelbaren Gebrauch ziehen.

Du stellst das A vor, Charlotte, und ich Dein B: denn eigentlich hänge ich doch nur von dir ab und folge dir, wie dem A das B. Das C ist ganz deutlich der Capitain, der mich für diesmal dir einigermaßen entzieht. Nun ist es billig, daß wenn du nicht ins Unbestimmte entweichen sollst, dir für ein D gesorgt werde, und das ist ganz ohne Frage das liebenswürdige Dämchen Otilie, gegen deren Annäherung du dich nicht länger verteidigen darfst. (W 306)

Die Rede von den chemischen Bindungen bleibt nicht ohne Effekt. „[K]eine Macht außer der sprachlichen Benennung von Verwandtschaftsgraden ist imstande, das System von Präferenzen und Tabus zu institutionalisieren“.⁴⁸ Eduard findet sich zu Otilie und Charlotte zum Hauptmann. Es ergibt sich also eine Änderung auf der Beziehungsebene. Wenn die Bindungen auch beide nicht glücklich verlaufen und ohne mittel- und langfristige Perspektive blei-

⁴⁷ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 171.

⁴⁸ Jacques Lacan: *Schriften I*, S. 118; vgl. hierzu Nicole Masanek: *Männliches und weibliches Schreiben?* S. 29.

ben, so besteht doch die Tendenz, die Bindungen einzugehen, und hier vermag die Macht des Diskurses deutlich zu werden.

Dies erinnert an die architektonischen Arbeiten an den Gartenanlagen mit dem Unterschied, dass es sich hier um die Beziehungsebene handelt. Ohne sich dessen bewusst zu sein, konstruieren die Figuren eine soziale Wirklichkeit, welche sie letzten Endes in den Tod führt. Dabei versuchen sie doch gerade dem Tod stetig auszuweichen.

Die bloße Vorstellung davon, wie es sein könnte, wird im Nachhinein den Figuren den Eindruck geben, dass es nie hätte anders sein sollen und können – daher Eduards Gedanke an das Schicksal. Möglichkeiten werden geschaffen und wieder verworfen. Die Scheidung und die damit verbundene Ehekrise von Charlotte und Eduard brechen erst dann über sie ein, als sie beim Namen genannt werden, was nicht ausschließt, dass die Krise als solche schon zuvor bestanden hat. Es ist der unkontrollierbare und nicht mehr aufzuhaltende Ausbruch der Krise, der durch den Diskurs bestimmt wird. Eduard spielt mit seinen geheimen Wünschen, und in dem Moment, als er sie ausspricht, legt er den Mechanismus der Verwirklichung frei.

Die Verwandtschaften werden erst interessant, wenn sie Scheidungen bewirken. Kommt das traurige Wort, rief Charlotte, das man leider in der Welt jetzt so oft hört, auch in der Naturlehre vor? Allerdings, erwiderte Eduard. Es war sogar ein bezeichnender Ehrentitel der Chemiker, daß man sie Scheidekünstler nannte. (W 303)

Ein späteres Auseinandergehen des Ehepaares lässt sich durch diesen Dialog erahnen. Eduard ist der besagte Scheidekünstler, wobei er letztlich selbst in der Scheidung, wie in allem anderen auch, scheitert. Charlotte fürchtet die Scheidung, das wird aus ihrer rhetorischen Frage ersichtlich. Sie wird bis zuletzt für die Ehe kämpfen und sich nur ungern für die Scheidung aussprechen. Für Eduard bilden die Liebe und die Ehe nur ein Spiel. Ähnlich wie Ebba kann er darin keinen Ernst finden, sondern ist nur an der Eroberung interessiert und dem Profit, welchen er daraus schlägt, wenn dieser sich auch in anderen Dingen spiegeln mag als für Ebba.

Die Chemische Gleichnisrede erscheint also performativ, denn die von Eduard formulierten Worte nehmen später den Status einer sozialen Tatsache an. Darin besteht die materialisierende Wirkung des Diskurses. Möglichkeitsdiskurse entwerfen sozusagen eine potenzielle Zukunft. Dieser Entwurf kann ein Wissen produzieren, das aufzeigt, was zukünftig kommen soll.⁴⁹ „Hier wird Mögliches mit Wirklichem verschränkt.“⁵⁰ Das Potenzielle eröffnet verschiedene Optionen. Darin verbinden sich das Denken der Veränderung, des Zukünftigen, des

⁴⁹ Vgl. Roland Innerhofer/Katja Rothe: Das Mögliche regieren. Einleitung, S. 11 f.

⁵⁰ Ebd., S. 12.

Potentiellen und die Fähigkeit dieser erzielten, oder gewünschten Veränderung.⁵¹ „[E]ine ‚experimentelle‘ Haltung [substituiert, A. W.] den ‚leeren Traum der Freiheit‘“,⁵² die sich in Wirklichkeit als eine künstliche Freiheit entpuppt. Dass diese Form von künstlich geschaffener Freiheit sich als letztlich unzureichend erweist, da sich mit ihr die tatsächliche Freiheit nicht erzwingen lässt, zeigt das tragische Ende des Romans von Goethe.

Die materialisierende Wirkung des Diskurses fehlt wiederum in Fontanes Roman, wenn Holk um das Eheglück im neuen Schlossbau bemüht ist: „Und nun bist du so gut. Und wie schön du dastehst in dem goldenen Abendrot. Ich denke, Christine, wir wollen hier glücklich sein. Willst du?“ Und sie hing sich zärtlich an seinen Arm. Aber sie schwieg.“ (U 570) Ihr Schweigen kann insofern als Präfiguration gedeutet werden, als das von Holk erwünschte Eheglück nicht eintreffen oder weiter bestehen bleiben wird. Allerdings geht es hier auch um den Diskurs, der von Christine nicht weitergeführt, sondern durch ihr Schweigen unterbrochen wird. Das fehlende „Ja!“ auf die Frage Holks und die damit fehlende Bestätigung seines Wunsches und seiner Hoffnung auf ein weiteres gemeinsames Glück zeigen deutlich auf, dass Christine nicht glaubt, im neuen Schlossbau glücklich zu werden. Möglich ist auch, dass sie es nicht will, weil sie das Glück mit dem alten Schloss verbindet. Das hat weniger mit Schicksal zu tun als mit dem eigenen Wunsch und der Einstellung. Dies wird in Goethes Roman noch nicht so recht greifbar wie bei Fontane. Glück erscheint in Fontanes Roman als eine Sache der Perspektive. Der Wille dazu fehlt der wehmütigen und pessimistischen Christine. Sind Goethes Figuren noch scheinbar – und das ist in der Forschung bereits widerlegt worden⁵³ – Naturkatastrophen und einem übergeordneten Schicksal unterworfen, so wird in Fontanes Roman ganz deutlich, dass der Mensch, der innerhalb der Gesellschaft oder des Systems agiert, für sein eigenes Schicksal verantwortlich ist.

Der Erzähler vergleicht in der Chemischen Gleichnisrede der *Wahlverwandtschaften* den Menschen mit der Natur und bindet diesen in ein Naturgesetz mit ein. Der Mensch ist mit dem Großen und Ganzen Eins und kann seinem Schicksal nicht entinnen. Jedoch versucht er sich in Goethes Roman über die Naturgesetze zu stellen, sich der Natur zu bemächtigen und eigene Gesetze zu erschaffen. Das mag an die Sturm-und-Drang-Zeit erinnern. Doch passend zu der Tatsache, dass Goethe diese Epoche zum Zeitpunkt der Publikation dieses Romans bereits überwunden hat, scheitert der Mensch daran, die Natur vollständig zu unterwerfen. Denn er vergisst, dass er, indem er das Natürliche dem Künstlichen unterwirft, um eine eigene

⁵¹ Vgl. ebd., S. 9f.

⁵² Ebd., S. 45.

⁵³ Vgl. hierzu auch Johannes Twardella: Experimente im Treibhaus der Moderne, S. 457.

Welt zu erschaffen, auch selbst ein Teil dieser künstlichen Welt wird und dadurch einen Entfremdungsprozess durchläuft. Er erstarrt förmlich in dieser Matrix, die er selbst erschafft.

Die Naturkatastrophen und Unfälle können demnach als Scheitern der Figuren in ihrem Versuch, die Natur nach eigenem Belieben zu formen und sich vollständig zu unterwerfen, verstanden werden. Der Dammbbruch beispielsweise lässt sich auf eine Fehlkonstruktion in der Zusammenführung der drei kleineren Teiche zu einem großen See zurückführen. Es handelt sich dabei weniger um die Rache der Natur, sondern um ein menschliches Scheitern und somit eine Überschätzung der menschlichen Leistungsfähigkeit. Der Hauptmann äußert bereits bei der Planung des Umbaus seine Bedenken dazu. „Die drei Teiche in einen See zu verwandeln hätte jetzt der Hauptmann am liebsten ganz widerraten. Der untere Damm war zu verstärken, die mittlern abzutragen, und die ganze Sache in mehr als einem Sinne wichtig und bedenklich.“ (W 365) Dieser Konflikt, der zwischen Fachmann und Dilettant entsteht, schreibt sich in Fontanes Roman in einer Auseinandersetzung zwischen Dr. Bie und Schleppegrell fort. Während Dr. Bie sich für den Einbau eines Ofens in den Turm ausspricht, stellt sich sein Schwager entschieden dagegen.

Schleppegrell war mit dem, was sein Schwager an baulichen Verbesserungsvorschlägen vorbrachte, sichtlich uneinverstanden. ‚Ich bin ganz dagegen, Bie. Laß die Türme genauso, wie sie sind.‘ ‚Ach‘, lachte Bie. ‚Du hast wieder historische Bedenken. [...]‘ ‚Es ist der größte Leichtsinn.‘ (U 751 f.)

Verglichen mit dem Major kann Schleppegrell die Idee eines Umbaus stärker infrage stellen, da er, anders als der Hauptmann, nicht in einem geschäftlichen Verhältnis zu seinem Gesprächspartner steht. Dennoch wird auch seiner Vorwarnung keine Bedeutung beigemessen. Dieses Motiv aus Goethes Roman greift Fontane also wieder auf. Die Katastrophe des nicht allzu lange nach der Warnung des Majors stattfindenden Dammbbruchs in Goethes Roman erscheint in Fontanes Roman schließlich in Form eines Feuersausbruchs im Schlossturm. Auch hier zeigt sich die Macht des Diskurses. Indem die Gefahr zur Sprache gebracht wird, wird sie ins Leben gerufen.

Derartige Uneinigkeiten hinsichtlich architektonischer Entscheidungen lassen sich auf die Beziehungsebene der Figuren übertragen. Eduard kann Ottilie nicht gänzlich besitzen. Dass der Mensch nicht allmächtig ist, muss auch Eduard sich zuletzt eingestehen. Der Mensch unterliegt aber nicht nur den Naturgesetzen, sondern auch und vor allem seinen eigenen entworfenen Konstruktionen des Seins.

Christines Schweigen, also das fehlende „Ja“ auf Holks rhetorische Frage hin, ist auf unangenehme Vorahnungen bezüglich der Zukunft ihrer Ehe zurückzuführen. Diese manifestieren

sich nicht – wie bei Charlotte – im Kontext einer Chemischen Gleichnisrede, sondern in einem Traum: der Traum, in dem Christine einen „Trauerzug“ sieht, der sich „mit einem Male“ in einen „Hochzeitszug“ verwandelt, um dann wieder die Gestalt eines Trauerzugs anzunehmen, schlägt zum Ende des Romans hin in Wirklichkeit um. Indem sie der Dobschütz von ihrem Traum berichtet, wandelt sie die Bilder in Worte um und entwirft einen Diskurs über die Angst vor dem Scheitern ihrer Ehe.

Christine ist besorgt über Holks Reise nach Kopenhagen, denn „[e]r ist gut und treu, der beste Mann von der Welt, [...] aber doch auch schwach und eitel, und Kopenhagen ist nicht der Ort, einen schwachen Charakter fest zu machen“ (U 626). Dass Holk in Kopenhagen durch seine Eitelkeit und Schwachheit den Verführungen der Damen unterliegt, indem er auf deren Annäherungsversuche eingeht und dadurch die Ehe mit seiner Frau, die unglücklich verläuft, aufs Spiel setzt, dass er sich also in der Scheinwelt des Hofes verirrt, diese „Möglichkeiten [...] lasten [...] auf der Seele“ (U 626) Christines, und sie werden tatsächlich zu einer realen Bedrohung für die Ehe, die daran letztlich zerbricht. Es bricht also in Fontanes Roman – wie in Goethes *Wahlverwandtschaften* in Form der Chemischen Gleichnisrede – sozusagen ein Konjunktiv in die Realität ein.⁵⁴

Der erwähnte Trauerzug aus Christines Traum erinnert darüber hinaus an die Totenfeier Ottilies und kann als Zusammenhang zwischen den Heiligeninszenierungen der beiden Frauenfiguren gesehen werden.⁵⁵

⁵⁴ Vgl. Innerhofer/Rothe: *Das Mögliche regieren*, S. 44.

⁵⁵ Darauf wird unter Kapitel „Die Todesproblematik“ näher eingegangen.

I.3 Sexualität

Das Geschlecht ist ein Komplex physiologischer Merkmale, die zu einer natürlichen Ordnung zählen. Doch diese scheinbar natürliche Wahrnehmung ist in Wirklichkeit ein kulturell erzeugtes Gefüge⁵⁶, das „als eine unentwegte Wiederholung vorherrschender Normen hergestellt“⁵⁷ wird. Das Geschlecht bildet eine symbolische Funktion und kann als eine Art Gebot oder Anweisung begriffen werden⁵⁸, die unter Strafandrohung akzeptiert wird, wobei jener Zwang, diese symbolische Position anzunehmen, bereits in der Struktur der Sprache vorherrscht. Folglich spiegeln sich diese Zwänge in den konstitutiven Beziehungen des kulturellen Lebens wider.⁵⁹

„Sexualität ist eine soziale Praktik, in der sich Macht manifestiert.“⁶⁰ Durch sie werden soziale Beziehungen in einer Gesellschaft vorgeschrieben. Dabei ist die weibliche Sexualität stets von männlichen Parametern ausgehend gedacht worden.⁶¹ Das sexuelle Feld, das angeblich nur beschrieben wird, wird in Wirklichkeit von der Norm und der Fiktion geregelt, die sich selbst als Entwicklungsgesetze verkleiden und ein regulierendes Ideal bilden.⁶² Erotik ist die Sprache der Verführung mit dem Ziel, Macht-Ohnmacht-Beziehungen herzustellen.⁶³ Es geht dabei um die „sexuelle[] Beherrschung der Frau durch den Mann“⁶⁴.

In diesem Sinne sind mit dem Begriff der Sexualität neben dem Moment des körperlichen Begehrens auch die Geschlechterkonstitution und die Geschlechterrollen gemeint. So lässt sich die Sexualität in den *Wahlverwandtschaften* und in *Unwiederbringlich* weniger im Kontext der Liebe als vielmehr unter dem Aspekt von Unterwerfung und Beherrschung verstehen.⁶⁵ Es gibt mehrere im sexuellen Sinne spannungsvolle Begegnungen zwischen den Figuren der beiden Romane, die es in Bezug auf die Machtstrukturen näher zu beleuchten gilt, da sich auf diese Weise bestimmte Beziehungsgeflechte und Strukturen dechiffrieren lassen, die in einigen Szenen besonders zur Geltung kommen.

⁵⁶ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 170.

⁵⁷ Judith Butler: *Körper von Gewicht*, S. 154.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 38.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 140.

⁶⁰ Yvonne-Patricia Alefeld: *Erotische Hierarchien*, S. 56.

⁶¹ Vgl. Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 22.

⁶² Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 200.

⁶³ Vgl. Yvonne-Patricia Alefeld: *Erotische Hierarchien*, S. 55.

⁶⁴ Luce Irigaray: *Waren, Körper, Sprache*, S. 63.

⁶⁵ Susanne Konrad stellt dies in Bezug auf Goethes *Wahlverwandtschaften* fest; vgl. Susanne Konrad: *Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus*, S. 203.

Die Szene, in welcher Charlotte und der Hauptmann im Kahn sitzen, stellt eine solche intime Begegnung dar (vgl. W 357). Der Erzähler beschreibt die Atmosphäre aus Charlottes Sicht als geisterhaft und beängstigend. Sie fühlt sich verloren im Kahn, obgleich, oder vielleicht auch gerade weil, sie mit dem Hauptmann, für den sie Gefühle hegt, allein ist. Sie sehnt sich danach, an das sichere Ufer zu gelangen, wo sie offenbar wieder an Stabilität zu gewinnen hofft, und das nicht nur in körperlicher, sondern auch in emotionaler Hinsicht. Denn am Ufer ist es möglich, dem Geliebten und so auch der eigenen Leidenschaft zu entkommen. Die eigentliche Furcht hat Charlotte nicht vor dem Hauptmann oder dem Wasser, sondern vor ihren eigenen Gefühlen und einem möglichen ehelichen Fehltritt. Das Schwanken in dem Ruderboot spiegelt ihre emotionale Unsicherheit. Sie traut sich selbst nicht über den Weg, weil sie fürchtet, ihre Gefühle könnten überhand nehmen und sie zu einer Handlung führen, die sie im Nachhinein bereuen würde. Charlotte ist also im Begriff, die Macht über sich selbst zu verlieren.

Als die beiden schließlich ans Ufer gelangen, küsst der Hauptmann sie unverhofft, was ihre Nervosität noch mehr steigert. Sie erzählt ihm schnell, dass er bald ein berufliches Angebot des Grafen erhalten werde, obgleich sie diese Information vorerst zurückhalten wollte. Daraufhin ergreift sie die Flucht und eilt emotional völlig aufgewühlt in ihr Schlafzimmer, „wo sie sich als Gattin Eduards empfinden und betrachten muss“. Sie ist es „gewohnt sich ihrer selbst bewußt zu sein, sich selbst zu gebieten“ (W 358). Dieser gewohnten Selbstkontrolle ist ein emotionaler Ausbruch fremd. Aufgrund ihrer disziplinierten Haltung fällt es ihr schwer ihre Gefühle zu zeigen, geschweige denn sie sich selbst offen einzugestehen. Charlotte muss sich also letztlich beherrschen dem Freund nicht zu verfallen.

Sie liebt Eduard nicht wirklich, sondern ist in den Hauptmann verliebt. Doch ihre Situation verlangt es sich zusammenzunehmen, denn sie ist eine verheiratete Frau und somit gesellschaftlich entsprechend situiert, außerdem auch finanziell an Eduard gebunden. Für Charlotte hat Eduard eine völlig andere Bedeutung als für Ottilie. Es sind nicht dessen Locken, Schriftzug oder Flötenspiel, die sie an ihm liebt, sondern sie verbindet mit ihm ihre Rechte und ein erworbenes Glück.⁶⁶

Ihre scheinbar perfekte Lebensführung wird jedoch durch ihre geistige Untreue entstellt.⁶⁷ Das bislang entstandene Bild einer tugendhaften Ehefrau erfährt an dieser Stelle einen Bruch. Unter dem Deckmantel der disziplinierten und vorbildlichen Lebensführung einer braven und vernünftigen Ehefrau verbirgt sich eine nicht gelebte Leidenschaft, die in seltenen Momenten wie dem der Bootsfahrt mit dem Hauptmann plötzlich ausbricht und zum Vorschein kommt.

⁶⁶ Vgl. Susanne Konrad: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus, S. 244.

⁶⁷ Vgl. Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 302.

Die Flucht, welche Charlotte anschließend ergreift, und ihre Nervosität, die sich während dieser Szene zeigt, offenbaren den Mechanismus der Verdrängung, die hier stattfindet.

Charlotte muss den Anschein einer den Normen der Gesellschaft entsprechenden Haltung und Lebenseinstellung sowie Lebensführung wahren. Sie ist entsprechend gezwungen ihre Emotionen für sich zu behalten und vor der Öffentlichkeit zu verbergen.

Dass sie „eine Seele habe, daran denkt er nicht“ (U 614). Aastas Aussage aus *Unwiederbringlich* trifft auch auf die ebenso phallogozentrisch geprägte Gesellschaft in den *Wahlverwandtschaften* zu, wenn es um die Frau und ihr Gefühlsleben geht, denn nach ihren Gefühlen und ihrem Lusterleben fragt der Mann nicht. Eine offene Aussprache zwischen Charlotte und dem Major findet entsprechend nicht statt. Ihre Nervosität und ihr Fluchtverhalten werden an keiner Stelle offen hinterfragt oder besprochen.

In der Forschung wird die Nachtszene zwischen Charlotte und Eduard als eine Mischung des lichten Traums einer befreiten Erotik in Schlegels *Lucinde* und de Sades dunklen Phantasien von erotisierten Machtverhältnissen beschrieben.⁶⁸ Erotisiert erscheinen die Machtverhältnisse zwischen dem Ehepaar tatsächlich, scheint der Fußkuss jene doch für einen Moment umzukehren. Eduard zeigt eine unterwürfige Rolle, indem er Charlottes Schuh küsst (vgl. W 352). Die Motive des Fußes und des Schuhs erscheinen bereits kurz zuvor in einem Gespräch zwischen Eduard und dem Grafen (vgl. W 349). Darin wird der schöne Fuß Charlottes als erotische Körperstelle gesehen.

Die Folgerung, dass Eduard sich unterwirft, indem er Charlottes Fuß küsst, entpuppt sich demnach als ein Trugschluss. Die vermeintliche Unterwerfung gleicht eher einer Umgarnung, wenn nicht sogar einer Belästigung, und für Letzteres spricht, dass Charlotte sich Eduard nicht ganz willentlich hingibt. Eduard unterwirft sich in dem Augenblick nicht Charlotte, sondern ersetzt sie in seiner Vorstellung durch Ottilie, welche er insgeheim begehrt (vgl. W 353). Später kniet er zweimal vor Ottilie (vgl. W 492), was im Kontext der Machtfrage jedoch ebenfalls nicht als romantisch gelten darf, sondern vielmehr von dem Wunsch nach Besitz zeugt.

Charlottes Sexualität wird als passiv beschrieben, denn sie nimmt die Aktivitäten ihres Ehemannes hin, ohne daran wirklich teilzunehmen. Von ihr geht kein Anzeichen sexuellen Verlangens aus. Sie gibt sich hin, jedoch mit einer Art Scheu, Zurückhaltung, als wäre sie im Begriff etwas Verwerfliches oder gar Verbotenes zu tun. Ihre Zurückhaltung lässt sich als Desinteresse an der sexuellen Lust, aber auch als mangelndes Empfinden für ihren Ehemann deu-

⁶⁸ Vgl. Elizabeth Boa: *Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen*, S. 87.

ten. Der Aspekt der sexuellen Beherrschung kommt bei Charlotte in dieser Szene stark zur Geltung. So wie die Inszenierung der Gartenanlagen durch Charlotte sich für ihren Ehemann als unzureichend erweist und er allein die Gestaltung des Kirchhofes anerkennt, so scheint sie ihn auf der Ebene der Sexualität ebenso wenig anzusprechen. Die Inszenierung der Gartenanlagen lässt sich auf die Ebene der damit verbundenen Sexualität übertragen. Indem Charlotte ihre Maskerade auf die Anlagen überträgt, lenkt sie von ihrem eigenen sexuellen Reiz ab. Später übernimmt dann Otilie diesen Part des Lustobjektes.

Charlottes Schlafzimmer dient, ähnlich wie die Mooshütte, als intimer Rückzugsraum für solche erotischen und überhaupt emotional aufgeladenen Momente.

Die nächtliche Begegnung des Ehepaares beginnt mit einem Anklopfen und einem kurzen Wortwechsel durch eine verschlossene Tür:

Ist jemand da? Eine leise Stimme antwortete: Ich bins. Wer? entgegnete Charlotte, die den Ton nicht unterscheiden konnte. Ihr stand des Hauptmanns Gestalt vor der Türe. [...] Sie öffnete und ihr Gemahl stand vor ihr. [...] Ich habe ein Gelübde getan, heute Abend noch deinen Schuh zu küssen. Das ist dir lange nicht eingefallen, sagte Charlotte. [...] Charlotte war eine von den Frauen, die von Natur mäßig, im Ehestande, ohne Vorsatz und Anstrengung, die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt. [...] Wie sehnlich wünschte sie den Gatten weg: denn die Luftgestalt des Freundes schien ihr Vorwürfe zu machen. [...] In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innere Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche. [...] Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren als das Herz leider keinen Anteil daran nahm. (W 352 f.)

Das Recht des Wirklichen wird durch die Einbildungskraft, durch die innere Neigung, die das in diesem Akt gezeugte Kind Otto später physiognomisch prägen wird, verletzt. Auf symbolischer Ebene wird deutlich, dass die Inhalte des menschlichen Bewusstseins fähig sind, Wirkliches als Bild zu formen, zu verformen, zu deformieren.⁶⁹ Die Figuren konstruieren ihre eigene Realität und verfahren dabei nach eigens entworfenen Gesetzen.

Die Stimme Eduards, also der Signifikant, dringt zunächst in den Raum, der weiblich, nämlich mit der Ehefrau, besetzt ist, ein. Der Mann verlangt nach der Frau, zeigt sein Begehren nach dem weiblichen Körper schon durch sein Klopfen und seinen Anspruch darauf, dass sie erkenne, wer „Ich“ ist, nämlich eben *er*, der ihren Körper begehrt und ihn beherrschen will. Doch Charlotte vermag diese Stimme ihres Ehemannes nicht zu erkennen, weil sie in Gedanken bei ihrem Freund, dem Hauptmann, ist, der allerdings Charlottes Körper nicht durch ein eheliches Recht einfordern kann und sich daher in einer schwächeren Position befindet als ihr

⁶⁹ Vgl. Ulrich Klingmann: Recht der Einbildungskraft und Recht des Wirklichen, S. 174.

Ehemann. Charlotte hofft, der Freund stehe vor der Tür, wie der Erzähler erwähnt. Diese Hoffnung und das Nicht-Erkennen der Stimme ihres Mannes deuten auf die Entfremdung Charlottes von ihrem Ehegatten hin.

Ihre Leidenschaft vermag sie offenbar nicht auszuleben, diese wird unterdrückt von den gesellschaftlichen Erwartungen, die an eine Ehefrau gestellt werden, und von ihrem emotionalen Zustand, nämlich dem Verliebt-Sein in den Hauptmann. Charlotte hat sich in das Wertesystem des Mannes eingegliedert, sie verhält sich nach außen hin, wenn auch ihr Inneres dem widerspricht, dem Bild der idealen Ehefrau entsprechend, von der sexuelle Zurückhaltung erwartet wird. Sie beherrscht sich, wenn sie auch zeitweise an den Freund denkt. Dies fällt ihr schwer, denn ihre fehlende Liebe für den Ehemann wird umso deutlicher, je mehr sie sich in den Hauptmann verliebt. Eduard scheint mit seiner Ehefrau längere Zeit keine Intimität erlebt zu haben, zumindest wird dies in Charlottes Bemerkung, das sei ihm lange nicht eingefallen, angedeutet. Dementsprechend erscheint das Eheleben in sexueller Hinsicht für das Ehepaar als wenig erfüllend. Ob diese Bemerkung als subtiler Vorwurf zu verstehen ist, lässt sich nicht endgültig klären. Da sie Eduard nicht zu lieben scheint, ist es offenbar nicht als unterschwellige Aufforderung zu verstehen, dass er sie öfter in ihrem Schlafzimmer aufsuchen sollte, sondern eher als ein Ausdruck der Verwunderung, dass er es überhaupt tut, und daneben als eine Ablehnung ihm gegenüber.

Die Nachtszene zwischen dem Ehepaar gestaltet sich als ein doppelter Ehebruch auf geistiger Ebene. Nicht nur, dass Eduard im Geiste „Otilien in seinen Armen“ hält, sondern Charlotte ist mit ihren Gedanken ebenfalls woanders, nämlich beim „Hauptmann“, der ihr „näher oder ferner vor der Seele“ schwebt (W 352). Sicherlich drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, was geschehen wäre, wenn statt Eduard der Hauptmann vor der Türe gestanden hätte.

Der Moment des Begehrens findet in der Lampendämmerung statt. Diese Aura erinnert an die Szenen, in denen Brigitte Hansen sich Holk als verführerische Mythengestalt zeigt, um ihre sexuellen Reize verstärkt auf ihn wirken zu lassen (vgl. U 638).

Die Dämmerung wird als literarisches Motiv eingesetzt, um den inneren Sehnsüchten der Figuren Raum zu geben. Verdrängte Gefühle in Form von heimlichen Sehnsüchten, Wünschen und Ängsten drängen sich in dieser halben Dunkelheit den Figuren auf und verschwinden mit dem anbrechenden Tageslicht wieder so plötzlich, wie sie gekommen sind. Als Eduard morgens an der Seite Charlottes erwacht, erscheint ihm das hereinbrechende Sonnenlicht als furchteinflößend, weil er sich in der grellen Sonne in seinen Gedanken an Otilie ertappt fühlt, und er lässt seine Gattin allein zurück (vgl. W 353). Die nächtliche Umgebung ermöglicht einen tieferen Einblick in das Seelenleben der Figuren. So projizieren diese ihr innerstes Ver-

langen auf das Gegenüber, das bei Tageslicht den Erwartungen kaum oder gar nicht entsprechen kann. Denn mit dem Tagesanbruch kommen die Figuren wieder zu vollem Bewusstsein und fügen sich in die gefestigten Strukturen des Alltags ein, um ihren Rollen gerecht zu werden, die ihnen zuerkannt oder vielmehr auferlegt worden sind.

Die Nachtszene mit diesem unromantischen Ausgang zeigt deutlich die Entfremdung des Ehepaares auf, und sie lässt sich aufgrund des geistigen Betruges nicht in den Kontext eines liebevollen Beischlafs einordnen, sondern in den eines rein körperlichen Akts. Der Körper dient beiden Eheleuten als bloße Projektionsfläche. Kritisch zu betrachten ist der Beischlaf auch unter dem Aspekt der Ehe und des damit verbundenen Rechts auf den Körper des Partners. So erwähnt der Erzähler beiläufig, dass Eduard seine Ehefrau darum bittet bei ihr bleiben zu dürfen und dies bald ernst, bald scherzhaft tut, indem er auf sie einredet und schließlich das Licht ausmacht (vgl. W 353). Charlotte lässt den Beischlaf mehr oder weniger über sich ergehen – offenbar, weil sie ihren Pflichten als Ehefrau nachkommt oder weil sie sich Eduards Begehren, das in seiner anfänglichen vermeintlichen Romantik durch das spätere Drängen letztlich doch auf gewisse Weise gewaltsam erscheint, nicht entziehen kann. Der auf imaginativer Ebene stattfindende Ehebetrug offenbart die Austauschbarkeit von Körpern, die wie Lustobjekte behandelt werden. Der Erzähler merkt selbst an, dass die beiden keine Liebe füreinander empfinden. Da der Akt von Eduard ausgeht und er währenddessen an Ottilie denkt, ist ihm zu unterstellen, dass es ihm weniger um das Gefühl von Liebe geht als vielmehr um das sexuelle Verlangen und das Begehren eines weiblichen Körpers. „[D]ie Frau ist traditioneller Weise Gebrauchswert für den Mann, Tauschwert zwischen den Männern.“⁷⁰ Charlotte bildet einen Tauschwert zwischen ihrem Ehemann und dem Freund, der sie als Liebhaberin begehrt und dem Eduard gegen Ende des Romans sogar seine Frau zu übergeben bereit ist. Indem er an Ottilie denkt, während er seine Frau liebkost, nimmt Eduard einen ökonomischen „Frauentausch“⁷¹ vor. Ließe sich von Charlotte behaupten, dass sie den Mann ebenfalls als ein Transaktionsobjekt behandelt? Der Erzähler hält fest, dass sie Eduard am liebsten von sich fernhalten würde. Sein Hinweis – so wie auch Charlottes frigides Verhalten – sprechen gegen die These, dass sie einen *Männertausch* vollzieht. „Die Austauschakte, die die patriarchalischen Gesellschaften organisieren, finden ausschließlich zwischen Männern statt“.⁷² Zumindest lässt sich diese These auf die *Wahlverwandtschaften* übertragen. In Fontanes Roman verkehren sich diese Verhältnisse bisweilen, jedenfalls, was den Adel am Hof betrifft. „Ebba hat

⁷⁰ Luce Irigaray: *Waren, Körper, Sprache*, S. 14.

⁷¹ Luce Irigaray: *Neuer Körper, neue Imagination*, S. 124.

⁷² Luce Irigaray: *Waren, Körper, Sprache*, S. 41.

nämlich immer mehrere Eisen im Feuer“ (U 688), wie Pentz einmal gegenüber Holk bemerkt. Sie behält sich Männer und damit Partien im Auge, vollzieht eine Art ökonomischen *Männer-tausch*. Ebba inszeniert sich als eine Spielerin, eine Meisterin in Sachen Täuschungsmanöver, die sich geschickt alle Türen bis zuletzt offen zu halten weiß.

Das ihr von Pentz zugeteilte Element des Feuers erscheint dann später im Rahmen des Schlossbrandes wieder, der im Zimmer des Hausmädchens Karin entstanden ist. Dass das Feuer genau in dem Moment ausbricht, als Holk und Ebba ihre Zeit in trauter Zweisamkeit verbringen, mag auf eine gefährliche Leidenschaft deuten, die tatsächlich kein gutes Ende nimmt. Das Weiblichkeitsbild erscheint „wie es die patriarchale Mythentradition des Abendlandes bereitstellt: das der Frau als Verursacherin von Katastrophen“⁷³. Dieses Weiblichkeitsbild wird in Fontanes Roman durch Ebba repräsentiert, die Holk ausgerechnet in dem Moment verführt, als die Katastrophe eintrifft.

Charlottes Verhalten weist dagegen eher auf ein zu der Zeit der Entstehung des Romans typisches hin, das von Ehefrauen erwartet wurde. Die Szene erinnert an das Tableau vivant zu dem Gemälde *Die Väterliche Ermahnung*, auf welchem die Frau ein weißes Kleid trägt. Ottilie meint Charlotte kurz vor dem tödlichen Unfall mit dem Kind in einem weißen Kleid auf dem Altan zu sehen (vgl. W 493). Hier lässt sich eine Verbindung zwischen der Frau auf dem Gemälde beziehungsweise dem Kupferstich und Charlotte erahnen. Der Mann, hier Eduard, redet auf die verschämt und passiv wirkende Frau, in diesem Fall Charlotte, ein. Indem er auf sie einredet, wirkt er auf sie ein.

Ähnlich wie Brigitte bei der Ärmelszene sehr erotisch wirkt, lässt der Erzähler in den *Wahlverwandtschaften* die Figur Ottilie wie eine exotische *sauvage* unter Palmen wandeln und sie in ihrer sonderbaren Schönheit und Unschuld einen sexuellen Reiz ausüben.⁷⁴ Sie wirkt wie eine mythische Gestalt eines „locus amoenus“, fernab der Realität, wie ein dem Goldenen Zeitalter entstammendes Wesen. Diesen sonderbaren und gleichzeitig erotischen Reiz übt sie auch in der Szene aus, in welcher Eduard seine Leidenschaft ihr gegenüber nicht mehr zurückhalten kann:

Eduard indessen von unüberwindlicher Ungeduld getrieben, schlich aus seinem Hinterhalte durch einsame Pfade, nur Jägern und Fischern bekannt, nach seinem Park, und fand sich gegen Abend im Gebüsch in der Nachbarschaft des Sees, dessen Spiegel er zum erstenmal vollkommen und rein erblickte. Ottilie hatte diesen Nachmittag einen Spaziergang an den See gemacht. Sie trug das Kind und las im Gehen nach ihrer Gewohnheit. [...] Sie vergaß Zeit und Stunde, [...] saß versenkt in ihr Buch, in sich selbst, so liebenswürdig anzusehen, daß die Bäume, die Sträucher rings umher hätten belebt, mit

⁷³ Barbara Strauß: *Schauriges Lachen*, S. 183.

⁷⁴ Vgl. Elizabeth Boa: *Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen*, S. 90.

Augen begabt sein sollen, um sie zu bewundern und sich an ihr zu erfreuen. Und eben fiel ein rötliches Streiflicht der sinkenden Sonne hinter ihr her und vergoldete Wange und Schulter. (W 491)

Eduard findet sich in der Rolle des von ihm im Kontext der Chemischen Gleichnisrede selbst erwähnten „Narziß“ (W 300) wieder, wenn er das Spiegelbild des Sees erblickt. Das Wasser gilt „als das chaotische Element des Lebens“, das „hier nicht in wüstem Wogen, das dem Menschen den Untergang bringt, sondern in der rätselhaften Stille, die ihn zu Grunde gehen läßt“⁷⁵, erscheint. Gleichmaßen erinnert Eduard in seiner Beobachterrolle an den Gott Pan, der einsam in den Gebüsch durch die Berge streift und auf die Jagd nach Nymphen geht.

Bezeichnend ist das sich im darauf folgenden Absatz wiederholende Possessivpronomen, denn es ist *sein* Park, also Eduards Reich, oder Revier, in dem er, ähnlich dem Gott Pan, auf Jagd nach dem begehrten Liebesobjekt geht: „Eduard, dem es bisher gelungen war, unbemerkt so weit vorzudringen, der seinen Park leer, die Gegend einsam fand, wagte sich immer weiter. Endlich bricht er durch das Gebüsch bei den Eichen; er sieht Ottilie, sie ihn; er fliegt auf sie zu und liegt zu ihren Füßen.“ (W 491) Damit sind die Machtverhältnisse offenbar festgeschrieben, auch dann, wenn er kurz danach zu Ottilies Füßen liegt. Diese Szene erinnert an die beiden Szenen, in welchen Ottilie sich Charlotte zu Füßen wirft, ein Zeichen für Abhängigkeit und Ergebenheit. Dennoch verkehren sich die Machtverhältnisse zwischen Ottilie und Eduard nicht, denn, wie noch zu sehen sein wird, kann sich Ottilie Eduard nur durch den Tod verweigern, nicht aber durch Sprache. Indem Eduard ihr bei einem Spaziergang die Kette mit dem Bildnis des Vaters abgenommen hat, ist seine Absicht, Besitz von Ottilie zu ergreifen, offensichtlich. Sie ist ihm keineswegs gleichgestellt, sondern bildet sein Lustobjekt. Doch es scheint, als würde er diesem Lustobjekt verfallen und dessen Wünschen nachgeben, was er bei Charlotte nicht getan hat. „Ich gehorche deinen Befehlen, rief Eduard, indem er sie erst leidenschaftlich anblickte und sie dann fest in seine Arme schloß.“ (W 493) Eduard unterwirft sich Ottilie, zumindest in diesem Augenblick der Aufregung und der Sorge, das scheinbar nahende Glück wieder verlieren zu können.

Er tut dies nicht, weil er um das Wohl Ottilies besorgt wäre, sondern weil er um sein eigenes Glück kämpft, denn „Ottilie soll der Preis sein“ (W 484). Ottilie kann nur solange Macht über Eduard haben, bis er sie für sich gewonnen hat. Danach würden die Verhältnisse sich, ähnlich wie bei Charlotte und Eduard, umkehren. „Die Lust entsteht und verschwindet wieder, findet im Augen-Blick statt.“⁷⁶ Damit ist Eduards vermeintliche Liebe zu Ottilie ebenso an den Augenblick gebunden wie im Falle Charlottes. Einzig die Unnahbarkeit verleiht Ottilie ihre

⁷⁵ Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 133.

⁷⁶ Luce Irigaray: Speculum, S. 384.

übergeordnete Stellung, eine Position, die es ihr erlaubt, Eduard Befehle zu erteilen und längere Zeit sein Lustobjekt zu sein. Seine Leidenschaft ihr gegenüber lässt ihn zeitweise in eine untergeordnete Position treten. Sie kann durch die stetige Möglichkeit der Verweigerung ihres Körpers und ihrer Leidenschaft sein Begehren instrumentalisieren und ihm die Regeln vorschreiben. Es geht also auf beiden Seiten nicht um Liebe, sondern um Macht. Otilie bleibt Jungfrau und vermag dadurch die Freiheit im erotischen Spiel zu genießen und ihre Machtstellung beizubehalten. Eduard geht es um den Besitz Otilies und darum, sich erneut einen seiner Wünsche zu erfüllen.

Dass Otilie ein Buch in der Hand hält, als Otto ertrinkt, ist in der Forschung auch unter dem Aspekt verstanden worden, dass Goethe womöglich mit diesem Schritt die bedrohliche Frauenemanzipation aufzeigen wollte. Die aus der leidenschaftlichen Begegnung mit Eduard resultierende Verwirrung Otilies lässt sich als Indiz für die Schuld der Frau lesen, die nicht nur durch ungezügelter Begehren, sondern auch durch die Lektüre von ihrer weiblichen Bestimmung abgekommen ist und sich infolgedessen in Schuld verstrickt, die wiederum von der Natur bestraft wird, in diesem Fall mit dem Ertrinken Ottos.⁷⁷ Otilie behauptet später in ihrem Abschiedsbrief an die Freunde, selbst aus ihrer Bahn geschritten zu sein (vgl. W 514).

Auffällig ist, dass die Sonne bei der Begegnung mit Eduard untergeht und es dämmt (vgl. W 493). Die Sonne gilt in der Alchemie als Symbol für das Männliche. Dass sie hier im Begriff ist unterzugehen, verdeutlicht noch einmal den Machtverlust Eduards in diesem Moment. Die Nacht, die der Weiblichkeit und auch der Gefahr, dem Tod, der eng mit der Weiblichkeit in Verbindung steht, zugeschrieben wird, bricht herein. Auch dies unterstreicht das Herannahen einer Katastrophe, die Übernahme der Macht durch die Weiblichkeit. Otilies Wangen und Schulter werden vom Sonnenlicht vergoldet. Diese Körperstellen bilden erotische Reize. So idyllisch die Szene auch beschrieben wird, so sehr kommt im Nachhinein doch das Pandora-Motiv zum Tragen, denn nach dieser leidenschaftlichen Szene ertrinkt das Kind Otto im See.

In Goethes Roman findet der Ehebruch ausschließlich in Form von Umarmungen, Küssen sowie auf geistiger Ebene statt. Nirgends ist konstatiert, dass Eduard und Otilie miteinander schlafen. Bei Fontane verhält es sich anders. Holk verfällt gänzlich den Verführungskünsten und „Geistreichigkeiten“ (U 737) Ebbas. Als er vor ihrer Tür steht und sie ihm eine gute Nacht wünscht, kann er nicht umhin, mit in das Zimmer einzutreten, wobei sie ihn geschickt zu Annäherungen herausfordert. Sie fragt ihn, in welcher Rolle er sie sprechen wolle, als Paris

⁷⁷ Vgl. Elizabeth Boa: Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen, S. 88.

oder Ägisth. „Diese Heiterkeit aber steigerte nur seine Verwirrung, an der sie sich eine Weile weidete, bis sie zuletzt halb mitleidig bemerkte; ‚Holk, Sie sind doch beinah deutscher als deutsch... Es dauerte zehn Jahre vor Troja. Das scheint Ihr Ideal.‘“ (U 758) Da das darauf folgende Kapitel mit dem Erzählerkommentar, es sei eine Stunde vergangen, als es klopfte, beginnt, ist davon auszugehen, dass eine Liebesszene zwischen den beiden stattgefunden hat. Ebenso wie in Goethes Roman deutet der Erzähler das Geschehen nur an, bleibt diskret, und so ist es weitgehend der Vorstellungskraft des Lesers überlassen, wie Ebba und Holk diese Stunde miteinander zubringen. Jedenfalls geht Holk offenbar einen Schritt weiter als Eduard, indem er mit einer anderen Frau schläft und seine Ehefrau also auch in sexuellem Sinne betrügt.

Für Ebba bleibt es ein *Liebesspiel*, das sie mit Holk treibt. Allein der Verweis auf die griechische Mythologie und die Frage, welche Rolle Holk dabei einzunehmen gedenkt, verspielt den letzten authentischen Eindruck, den ihre Aufforderung zum Liebesspiel noch in sich tragen könnte. Für Ebba gibt es die wahre Liebe nicht, sondern nur Machtverhältnisse, welche als Eroberungsspiel getarnt sind. Es handelt sich für Ebba also um ein *Rollenspiel*, wie es am Hof durchweg üblich ist und wie sie es kennt.

Wenn Ebba in der offenen Tür steht, so erinnert dies an Brigitte, die bei Holks Ankunft in Kopenhagen im dunklen Flur des Gasthauses steht, erkennbar nur dank eines Lichtscheins, der auf sie fällt. Die Lichter, die noch auf dem Tisch brennen, evozieren eine romantische Aura, die zu einem Liebesakt einlädt. Das Motiv der Kerze findet sich auch auf dem Gemälde *Die Väterliche Ermahnung* von Gerard ter Borch wieder, dessen Kupferstich in den *Wahlverwandtschaften* im Kontext der *Tableaux vivants* zur Sprache kommt.⁷⁸

Für Holk ist das Begehren, das er für Ebba hegt, kein Spiel, sondern Realität. Er gedenkt dementsprechend keine Rolle einzunehmen, sondern einen Frauentausch einzugehen, indem er seine melancholische Ehefrau durch das tratschende Hoffräulein ersetzt.

Doch bereits zuvor lässt sich Holk von einer anderen Dame verführen. Zwar kommt es mit Brigitte Hansen zu keinem intimen Austausch auf körperlicher Ebene, jedoch kokettiert sie mit ihm und spielt dadurch mit seinen Fantasien, sodass er in die Rolle eines Voyeurs gerät, was ihn letztlich in eine ähnliche Position bringt wie Eduard. Anders als in den *Wahlverwandtschaften* ist es jedoch so, dass nicht Holk sich etwa besitzergreifend verhält, sondern die weiblichen Figuren ihn gezielt mit allen Mitteln der Verführungskunst umgarnen. Das erweckt den Eindruck, als gehe die Frau in Fontanes Roman in eine aktivere Position, was die

⁷⁸ Auf das Motiv der Kerze wird in dem Kapitel „Das inszenierte Schweigen und die Komödie der Weiblichkeit“ ausführlicher eingegangen.

Sexualität betrifft. Die Verhältnisse scheinen sich hier umzukehren. Von Christine lässt sich dies nicht behaupten, obgleich auch sie gegen Ende des Romans ihre Weiblichkeit zur Sprache bringt. Brigitte und Ebba aber vermitteln, jede auf ihre Weise, diesen Anschein von vorneherein.

Im Gegensatz zu den Beziehungsverhältnissen des Ehepaars im Goetheschen Roman scheint die Liebe ursprünglich Bestandteil der Beziehung zwischen Holk und seiner Frau gewesen zu sein (vgl. U 568). Schnell gewinnt der Leser den Eindruck, als würde die Beziehung nahezu nur noch von Christine getragen, zumindest mehr als von Holk, da er es ist, der die Ehe zugunsten einer Affäre mit Ebba gefährdet und für eine Ehe mit dieser gänzlich aufzugeben bereit ist.

Beherrschung und Unterwerfung spielen auch in diesem Roman im Kontext der Machtstrukturen eine entscheidende Rolle. Während Christine Strenge, Pflichtbewusstsein sowie christliche Moral verkörpert und Brigitte sich stets zwar in einer beherrschten, aber doch gleichzeitig kokettierenden und dadurch erotisch anziehenden Körperstellung zu positionieren weiß, übt sich Ebba auf sprachlicher Ebene in der Kunst des Unterwerfens. Dadurch verkehrt sie tradierte Rollenbilder und versucht an Aufmerksamkeit zu gewinnen, was es ihr ermöglicht in der männerdominierten Gesellschaft anerkannt zu werden. Indem sie das Wort ergreift und Widerworte gibt, spielt sie mit der Kastrationsangst des Mannes.

Die Sexualität beruht in Fontanes Roman ebenfalls größtenteils auf Machtverhältnissen und deren Verschiebung. Holk bemerkt, „wie richtig und zutreffend Pentz über die Macht sogenannter pikanter Verhältnisse gesprochen hatte, Verhältnisse, denen etwas hinzuzutun den Weibern oft geratener erscheine, als Abzüge davon zu machen“ (U 692). Holk nimmt „mit einem ganz eigenen Mischgefühl von Behagen, Ärger und Bangen [...] mehr und mehr wahr, wie das Fräulein [Ebba, A. W.] mit ihm spielt[]“. Ebbas Verhalten ihm gegenüber bereitet Holk ein ungutes Gefühl, denn er fürchtet Frauen, die „so pikant wie Fräulein Ebba“ (U 691) sind.

Wird Ebba in die Enge getrieben, so findet sie schnell eine Taktik, mit der sie wieder aus der Situation herausfindet, so auch bei dem Gespräch mit Holk, als er ihr seine Liebe bekennt und sie nach ihrer Zurückweisung auf ihre Worte festnageln möchte (vgl. U 785 f.). Der Erfolg von Ebbas Verführung wird in ihren rhetorischen Künsten gesehen, weniger in ihrer natürlichen Weiblichkeit.⁷⁹ Doch muss der Richtigkeit halber ergänzt werden, dass den Frauen nicht die Kunst der Rhetorik, sondern maßgeblich die Kunst der Geschwätzigkeit zugewiesen wur-

⁷⁹ Vgl. Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes Unwiederbringlich, S. 206.

de beziehungsweise wird. Dabei zielt die Definition des Geschwätzes als inhaltsleeres Gerede darauf ab, das Reden der Frauen und also weibliche Interessensgebiete als irrelevant und unwichtig abzutun.⁸⁰ Sie spricht viel, aber sie sagt nichts, weil sie nichts zu sagen hat.⁸¹

Die Ehe zwischen Holk und seiner Frau wird im Roman nicht in Form einer romantischen Szene beschrieben. Christine scheint ihren Mann trotz seiner Schwächen, die sie an ihm bemängelt, zu lieben, und er wird von ihr als Ehemann akzeptiert. Inwieweit es sich von ihrer Seite jedoch tatsächlich um Liebe handelt, bleibt weitgehend unklar. Christine lässt sich in ihrer Persönlichkeit hinsichtlich ihrer Moralvorstellungen als eine extreme Steigerung Charlottes deuten. Bezüglich der Charaktereigenschaft, auf materielle Sicherheit und Wohlstand bedacht zu sein, erinnert sie jedoch weniger an Charlotte, denn diese Seiten scheinen bei ihr weniger ausgeprägt zu sein.

⁸⁰ Vgl. Barbara Kluger-Richter: ‚Weibergeschwätz‘, S. 319.

⁸¹ Vgl. Hélène Cixous: ‚Geschlecht oder Kopf?‘, S. 32.

II Subjektivtion

Nachdem im ersten Teil dieser Arbeit auf theoretischer Ebene eine Basis für die Verbindung des Begriffes Subjektivtion mit dem Kunstkörper, der diese Idee eines Gesellschaftsideals in sich trägt, geschaffen worden ist, soll diese Verknüpfung auf praktischer Ebene auf die beiden Romane übertragen werden. Dazu werden auf der Ebene der Natur die Gartenanlagen nebst dem See im Prozess der Subjektivtion untersucht. Das muss zunächst verwundern, da beim Begriff der Subjektivtion an ein Subjekt gedacht wird, was in diesem Fall auf die Gartenanlagen weniger zutrifft. Doch an dieser Stelle soll sogleich eingeräumt werden, dass die Gartenanlagen den Figuren als Projektionsfläche dienen und somit eine Art Spiegelfunktion haben. Wie bei der Klärung des Begriffes Kunstkörper erwähnt, kann auch ein Garten als solcher gedeutet werden. Der Garten ist ebenfalls ein organisches Wesen, und kann in seiner Gestalt geformt und entworfen werden.

Die Natur wird damit aber auch dem Menschen unterworfen und eben dieser Prozess lässt sich im Kontext der These, dass der Garten als Projektionsfläche fungiert, auf die Figuren übertragen und daher auch als Subjektivtionsprozess verstehen. Die bildliche Umsetzung der Formung von Subjekten findet im Roman Goethes an den Gartenanlagen statt. Der Garten wird, ähnlich dem Subjekt, wie ein Kunstwerk behandelt.

Auf der Figurenebene lässt sich hinsichtlich der Subjektivtion in Goethes Roman Otilie als Schlüsselfigur deuten. Während die Subjektivtion der anderen Figuren und ihre Beziehungen untereinander besser durch die Spiegelfunktion der Gartenanlagen zu erkennen sind, gibt es bei Otilie zahlreiche Beispielszenen, anhand derer sich der Prozess ihrer Formung und Subjekt-Werdung direkt erkennen lässt. In Fontanes Roman ist es vor allem Christine.

II.1 Die künstliche Natur

„Niemand glaubt sich in einem Garten behaglich, der nicht einem freien Lande ähnlich sieht; an Kunst, an Zwang soll nichts erinnern, wir wollen völlig frei und unbedingt Atem schöpfen.“ (W 454) In Charlottes Aussage findet sich ein Widerspruch, den die Figuren in Goethes *Wahlverwandtschaften* nicht nur in Bezug auf den Garten, sondern auch in Bezug auf den Menschen zu lösen gezwungen sind. Der Anspruch an einen Garten, der künstlich gestaltet, aber natürlich wirken soll, ist vergleichbar mit dem Anspruch an den Menschen, der sich, durch die Gesellschaft geformt und den Normen des Gesetzes unterworfen, frei fühlen soll und muss, um in dieser künstlich konstruierten Matrix zu überleben.

Die Umgestaltung der Parkanlagen durch die Goetheschen Figuren erinnert an Butlers Begriff der *Psyche*, unter dem sie ein *machtgeladenes Schema* versteht, das die Funktion eines normativen Ideals hat, nach dem der Körper geschult und geformt wird. Gleichzeitig aber wird der Körper durch sie gesellschaftlich verortet. Die Bildung des Subjekts wird hier verstanden als die Einrahmung, die Unterordnung und Reglementierung des Körpers.⁸² In jeder Gesellschaft wird der Körper von Mächten vereinnahmt, die ihm Zwänge, Verbote und Verpflichtungen auferlegen.⁸³ Ähnlich wie die Figuren die Parkanlagen umformen und die drei kleineren Teiche zu einem großen See zusammenlegen, versuchen sie auch auf der Subjekt-Ebene Veränderungen und hierarchische Verhältnisse zu schaffen.

Der Garten und der See stellen Körper dar. Die Grundlage der subjektiven Identität und damit der gesellschaftlichen Ordnung bildet ein perfekt kultivierter Körper, nicht etwa der unbearbeitete Naturkörper. Die Natur wird also ihres eigentlichen natürlichen Seins enthoben und inszeniert.⁸⁴

Die Gesellschaft im Roman bemächtigt sich der wilden Natur, verwandelt sie in ein „Objekt menschlicher Herrschaft“⁸⁵. Der Landschaftsgarten wird in Form gebracht, bequemer gemacht, ästhetischer gestaltet, ja gebändigt. Die Hand dient gewissermaßen als Werkzeug der Seele. Durch diese Veränderungen schaffen die Figuren Möglichkeiten. Auch der Körper ist ein gelebter Ort der Möglichkeit, ein Ort für mehrere sich kulturell entwickelnde Möglichkei-

⁸² Vgl. Judith Butler: *Psyche der Macht*, 88 f.

⁸³ Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 175.

⁸⁴ Vgl. Wilhelm Trapp: *Der schöne Mann*, S. 124.

⁸⁵ Joachim Ritter: *Landschaft*, S. 27.

ten.⁸⁶ So sind weder der Körper noch der Garten oder der See von Beginn an feste Materie. Vielmehr geht es darum, Materie als einen zeitlichen Prozess zu denken, als „Prozeß der Materialisierung“ zu verstehen, „der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen“.⁸⁷ Dabei bildet der See wohl die greifbarste Metapher für den Körper, da die Modifikation des Wassers auch mit den körperlichen Sinnen und nicht nur mit der Vorstellungskraft wahrgenommen werden kann. Der See ist wie der Körper unbeweglich, still, und bildet eine feste Materie, doch besteht er aus der für das menschliche Auge am ehesten sichtbar beweglichen Materie Wasser. Vom Auge wahrgenommen werden kann die Modifikation des Wassers unter anderem deshalb so gut, weil ihr Prozess in kurzen und damit für die körperlichen Sinne bewusst erlebbaren Abständen erfolgt.

Diesen Prozess des Werdens der Körper und wiederum der psychischen Transformationen kann der Leser an den Bauaktivitäten der Figuren verfolgen. Die Tätigkeiten des Hauptmannes unterwerfen die Natur der menschlichen Verfügungsgewalt wohl am ersichtlichsten. Das wird besonders daran deutlich, dass er nicht lediglich an der Natur herum versuchen will, sondern sich ihrer mittels Gerätschaften und Instrumenten sowie Papieren völlig bemächtigen möchte.⁸⁸

Der Hauptmann [...] hatte die nötige Gerätschaft mitgebracht und fing sogleich an. [...] Eduard sah seine Besitzungen auf das deutlichste, aus dem Papier, wie eine neue Schöpfung, hervorgewachsen. Er glaubte sie jetzt erst kennen zu lernen; sie schienen ihm jetzt erst recht zu gehören. (W 290)

Er beschreibt die Gartenarbeit von Dilettanten, die den Garten als Projektionsfläche nutzen, wie folgt:

Man tastet an der Natur, man hat Vorliebe für dieses oder jenes Plätzchen; man wagt nicht dieses oder jenes Hindernis wegzuräumen, man ist nicht kühn genug etwas aufzuopfern; man kann sich voraus nicht vorstellen was entstehen soll, man probiert, es gerät, es mißrät, man verändert, verändert vielleicht was man lassen sollte, läßt was man verändern sollte, und so bleibt es zuletzt immer ein Stückwerk, das gefällt und anregt, aber nicht befriedigt. (W 291)

Unter der Annahme, dass der Garten den Figuren als Projektionsfläche für ihre, zunächst heimlichen, Veränderungswünsche auf der Beziehungsebene dient, lässt sich aus diesen Worten nicht nur eine Kritik am Dilettantismus herauslesen, sondern auch die Liebesgeschichte zwischen Eduard und Ottilie, die letzten Endes – so wird an dieser Stelle bereits präfiguriert – unbefriedigend bleiben wird und damit zum Scheitern verurteilt ist.

⁸⁶ Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 11.

⁸⁷ Ebd., S. 32.

⁸⁸ Vgl. Hee-Ju Kim: Ottilie muß sterben, S. 89 f.

In der Forschung wird die befreite, aber das Subjekt entmündigende Natur in den *Wahlverwandtschaften* mit der Weiblichkeit verglichen.⁸⁹ Die Natur erscheint in diesem Zusammenhang, genau wie das Weibliche, als ein unbeschriebenes Blatt und in diesem Sinne auch gegenüber der Kultur oder dem Sozialen als geringer in ihrer Wertigkeit. Erst wenn die Natur, die aufgrund dieser zugeschriebenen Passivität und Leblosigkeit als Projektionsfläche fungieren kann, transfiguriert und damit sozialisiert wird, gilt sie als kulturfähig und erhält einen höheren Status. Sie wird gebändigt, geformt, ja zivilisiert. Die Natur wird in Kultur transformiert, in einen artifiziellen Rahmen gebannt, um von dem sie betrachtenden Subjekt als Kunstwerk genossen werden zu können.⁹⁰

Das im Roman wohl klassischste Beispiel dafür dürfte eine Szene direkt zu Beginn sein, in welcher Charlotte Eduard den Ausblick aus der Mooshütte auf die Landschaft zeigt:

„An der Türe empfing Charlotte ihren Gemahl und ließ ihn dergestalt niedersitzen, daß er durch Türe und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte.“ (W 272)

So wird auch der menschliche Körper an kulturelle Normen gebunden, und entsprechend transformiert. Erinnerung sei hier an die häufig wiederkehrenden Beschreibungen von still stehenden Frauenfiguren, die sich einen Moment lang nicht bewegen und in Pose setzen, um darin vom Mann bewundert zu werden. Es handelt sich dabei um Inszenierungen der Weiblichkeit. Brigitte Hansen setzt sich vor Holk mehrmals gelassen in Pose, wie in der *Ärmelszene* (vgl. U 638). Luciane möchte bei den *Tableaux vivants* in Kostümen glänzen (vgl. W 428). Otilies Gebärden und ihre Beschreibungen durch den Erzähler zählen ebenfalls zu den Inszenierungen, auch wenn Otilie nicht aktiv zu kokettieren scheint, wie Luciane oder Ebba und Brigitte es tun.

Im fortlaufenden Natur- und Kulturdiskurs wird das Weibliche stets der Natur zugeordnet, wobei diese der Kultur, die wiederum dem männlichen Part vorbehalten ist, untergeordnet ist. Dabei wird die Kultur als aktiv und abstrakt beschrieben. Die Natur erscheint demgegenüber als passiv und stumm. Diese Differenz wird durch die Sexualpolitik geschaffen und gleichzeitig durch die diskursive Hervorbringung der Natur und des natürlichen Geschlechts verhüllt, denn Letzteres dient als Grundlage für die Kultur.⁹¹

Charlottes eher laienhaftes Herantreten an die Umgestaltung der Gartenanlagen steht dem instrumentalen und berechnenden Vorgehen des professionell ausgebildeten Hauptmannes

⁸⁹ Vgl. Elizabeth Boa: *Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen*, S. 74.

⁹⁰ Vgl. Hee-Ju Kim: *Otilie muß sterben*, S. 89.

⁹¹ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 66.

gegenüber. Dieser *kultiviert* die Natur mit seinen Geräten und Bauplänen geradezu. Doch soll die Kultivierung in ihrem Ergebnis natürlich erscheinen, ganz so, als hätte es nie anders sein sollen und können. Diese Denk- und Herangehensweise lässt sich auch im Umgang untereinander erkennen, also auf der Beziehungsebene zwischen den Figuren. Vor allem die Weiblichkeit wird, ähnlich dem Garten, geformt und gezähmt, um nicht aus dem festgelegten System zu fallen und damit gefährlich zu werden. So hat Eduard als Mann stets das letzte Wort. Wenn auch Charlotte Gegenargumente anbringt, so ist sie doch nicht fähig, ihren Willen gänzlich durchzusetzen.

Die Naturkatastrophen zeigen, dass die Unterwerfung Konsequenzen in sich trägt. Ein Beispiel dafür sind die drei zu einem großen See zusammengelegten Teiche, die anfangs als nach den Wünschen der Figuren transformierbar erscheinen. Doch der Dambruch macht dann deutlich, dass gegen die Unterordnung unter die künstlich hergestellte Macht eine Rebellion erfolgt. Diese Rebellion seitens der Natur dürfte als Präfiguration für Otilies späteren Widerstand in Form von körperlicher und psychischer Entsagung bis in den Tod hinein dienen.

Interessant ist auch die Tatsache, dass die Welt außerhalb des Gartens für die Figuren unveränderbar bleibt, denn die Transformationen spielen sich ausschließlich innerhalb der Anlagen ab. Der Garten erscheint somit als nach außen hin abgeschlossener Raum, ebenso wie der Körper, und doch befindet er sich in stetigem Kontakt mit der Außenwelt. Anhand der Markierungen der Umrisse des Körpers wird eine geschlechtliche Ordnung geschaffen. Die Begrenzungen des Körpers dienen als gesellschaftliche Schranken.⁹² So dienen auch die Gartenanlagen als räumliche Abgrenzung zur Außenwelt – und damit zu anderen, teils niedrigeren, gesellschaftlichen Schichten, wie beispielsweise der Bettler sie repräsentiert. Entsprechend scheinen die Figuren auf dem Gut von der Außenwelt isoliert und völlig auf ihr eigenes Leben fokussiert.

Die Gefahr kommt nicht, wie erwartet und befürchtet, von außen, sondern entsteht aus einem inneren Konflikt heraus, der sich durch die Veränderungen, welche die Figuren herbeirufen, verschärft. Hier scheint sich eine Eigendynamik zu entwickeln, die ihre Strukturen immer wieder ändert und somit formbar bleibt. Der wilde Garten „atmet“, ist lebendig, um schließlich aufgrund der Ästhetisierung durch die Figuren zur Stagnation getrieben zu werden, ähnlich wie der Mensch, der sich nicht frei entwickeln darf, sondern dem ein „Korsett“, das hier als Metapher für die Normen und die Rollenbilder der Gesellschaft dient, angelegt wird. Die Gartenanlagen bilden somit einen Mikrokosmos. Darin liegt Goethes Kunst der Symbolik,

⁹² Vgl. ebd., S. 193 f.

anhand einer kleinen Gesellschaft, völlig losgelöst von konkreten Situationen das Große und Ganze darzustellen.

Der Leser verweilt auf dem Gut; von anderen Plätzen wird nur durch den Erzähler berichtet, Schauplatz jedoch bleiben die Gartenanlagen, in welchen sich die Entwicklungen abspielen. Dies bestätigt die These, dass der Garten als Metapher für den Körper beziehungsweise den Körper mit der ihm innewohnenden Seele dient. Die Veränderungen spielen sich innerlich ab, weniger äußerlich. Das, was außen geschieht, ist nur eine Spiegelung der psychischen Vorgänge der Figuren.

Charlotte ist die einzige Figur, die das Gut nicht verlässt. Otilie und der Hauptmann kommen von außen und verlassen den Handlungsraum zwischendurch. Eduard zieht in der Mitte des Romans in den Krieg und ist also, zumindest zeitweilig, abwesend. Doch von außen wird nur durch andere Figuren, oder Briefe, wie die der Vorsteherin und des Gehilfen, berichtet. Der Krieg, in den Eduard für einige Zeit entflieht, ist Sinnbild für den inneren Konflikt, den er nach außen hin zu verlagern versucht. Sein Aufbruch verdeutlicht seinen inneren, also psychischen, Ausbruch in eine andere Liebesbeziehung, nämlich die zu Otilie. Er kämpft gegen äußere Umstände, statt nach einer konkreten Lösung für den Beziehungskonflikt zu suchen. Derweil spitzen sich die Probleme auf dem Gut zu und holen Eduard folglich nach seiner Rückkehr ein.

Charlotte versucht nicht zu fliehen, sondern die kleine Welt, die sie sich mit Eduard aufgebaut hat, zu schützen und weiterhin zu verschönern. Das alles tut sie in der Hoffnung, dass Eduard seine Ansichten wieder ändert und also bei ihr bleibt.

Nach Eduards Rückkehr kommt es jedoch – entgegen den Hoffnungen Charlottes auf einen harmonischen Fortgang der Ehe – zu dem tödlichen Unfall mit Otto. Charlotte will danach erneut die Gartenanlagen umbauen, um Veränderungen herbeizuführen.

So verfloß einige Zeit, und Charlotte fühlte, wie sehr Haus und Park, Seen, Felsen- und Baumgruppen, nur traurige Empfindungen täglich in ihnen beiden erneuerten. Daß man den Ort verändern müsse, war allzu deutlich; wie es geschehen sollte, nicht so leicht zu entscheiden. (W 502)

Der innere Gemütszustand muss wieder nach außen hin getragen, die äußeren Gegebenheiten den inneren angepasst, die Erinnerungen an die Vergangenheit verdrängt werden. Nichts soll und darf an die Trauer und den Tod erinnern. Je näher diese Lebensbereiche rücken, desto mehr versuchen die Figuren, insbesondere Charlotte, sie zu verdrängen und abzuwehren. Die Hergänge zu Beginn des Romans wiederholen sich nach dem Tod Ottos. Erneut projiziert Charlotte ihre inneren Sehnsüchte auf den Garten.

Die Anlagen in Form zu bringen bedeutet, das Lebendige an ihnen zu verdrängen. Mit einer Art von Gewalt greifen die Figuren der *Wahlverwandtschaften* in den Garten ein, der einen Organismus bildet. Dieser unnatürliche Eingriff bleibt jedoch weitgehend unbemerkt, weil es eben in der Idee des Englischen Gartens liegt, natürlich auszusehen, obgleich der Mensch künstlich eingegriffen hat. Es handelt sich dabei um einen Naturalisierungseffekt. Diese Ästhetisierung, also die Norm der Kultur, erscheint als Natur. Eben damit operiert diskursive Macht und erscheint so als Natur der Dinge. Dem künstlich angelegten Garten in den *Wahlverwandtschaften* sind die kulturellen Normen eingepägt worden – und die Sehnsüchte und Wünsche der Figuren.

Die vermeintliche Idylle entpuppt sich als künstlich hergestellt. Der Sinn für das Lebendige und die Wahrheit geht verloren. Die Zerstörung des Gartens und des Körpers erscheint als notwendig, um das sprechende Subjekt zu entwickeln.

Der Garten, also der Körper, gilt somit als Medium, das zerstört und anschließend umgestaltet wird, um daraus die Kultur hervorzubringen.⁹³ Die umgebauten Gartenanlagen bilden somit das materialisierte Konstrukt dessen, was die Figuren denken, empfinden und nach außen hin leben, also ein Konstrukt ihrer eigenen Gesetze, ihrer eigens entworfenen Ordnung, oder eher *Unordnung*. Was nach außen hin als Ordnung erscheint, erweist sich in Wirklichkeit als das Gegenteil. Das künstlich hergestellte regulierende Moment gerät außer Kontrolle, wie am Dambruch ersichtlich wird. Diese und weitere Katastrophen, wie der Scheintod des Knaben, der bei der abendlichen Feier ins Wasser fällt und beinahe ertrinkt, weisen bereits lange vor dem Ende des Romans auf das tödliche Scheitern der hergestellten *Scheinordnung*, einer Kultur, welche durch künstlichen Eingriff nach außen hin als gegebene Natur erscheinen soll, hin.

⁹³ Vgl. ebd., S. 192.

II.2 Unterwerfung und Entwurf der Weiblichkeit

Die Figur, die in den *Wahlverwandtschaften* die meisten Einschreibungen kultureller Normen erfährt, ist wohl Otilie. Sie „ist die am deutlichsten körpersprachliche Figur des Ensembles“⁹⁴ und erscheint in Goethes Roman als Schlüsselfigur der Subjektivation, wird doch an ihr klar aufgezeigt, wie ein Individuum im Prozess seiner Subjektwerdung gleichzeitig entworfen und unterworfen wird.

Otilie erscheint in dem Figurenensemble eine besondere Stellung einzunehmen, da sie weitgehend „ohne Sprache auskommt“⁹⁵, mit ihrem Umfeld also über eine „nichtsprachliche Verständigung“⁹⁶ in Beziehung tritt und „sich primär durch ihre stumme Schönheit auszeichnet“⁹⁷.

Das junge Mädchen wird zunächst durch Fremdcharakterisierungen eingeführt.⁹⁸ Die Briefe der Vorsteherin und des Gehilfen geben einen ersten Aufschluss über die *Unfähigkeiten* Otilies. Dort heißt es, „daß ein übrigens so schön heranwachsendes Mädchen sich nicht entwickeln, keine Fähigkeiten und keine Fertigkeiten zeigen wollte“ (W 280). Das Gespräch zwischen Charlotte und Eduard gilt ebenfalls dem bemitleidenswerten Zustand des jungen Mädchens. Otilie ist, wie auch später die Baroness dem Gehilfen gegenüber erwähnt, ein „armes Mädchen“ (W 449).

Umso überraschender erscheint dann ihr eigener Auftritt, bei dem ihre Schönheit und ihre bloße Anwesenheit das Umfeld verzaubern. Die geheimnisvolle Verschwiegenheit der sonderbaren Otilie bleibt auch nach ihrer Ankunft auf dem Gut fortbestehen.

In den Briefen aus der Pension werden unterschiedliche Erziehungsideale vorgestellt. Die Leiterin strebt ein Frauenbild ähnlich dem Lucianes an. Produziert werden soll eine Frau, von der es im Nachhinein heißt, sie sei „für die Welt geboren“ (W 280). Sie soll also mit jenen glänzenden Eigenschaften versehen sein, durch die man in der Welt weiterkommt.

Der Gehilfe dagegen schätzt gerade Otilies Zurückhaltung, also das, was die Vorsteherin an ihrem Verhalten stört, ihre Dienstbarkeit.⁹⁹ Hier werden erste Differenzen im Hinblick auf die Erziehungsstile verschiedener Generationen sichtbar. Laut der Pädagogik des Gehilfen wer-

⁹⁴ Annette Graczyk: Das Geschlechterverhältnis als soziales Experiment, S. 143.

⁹⁵ Johannes Twardella: Experimente im Treibhaus der Moderne, S. 449.

⁹⁶ Ebd., S. 452.

⁹⁷ Johannes Twardella: Experimente im Treibhaus der Moderne, S. 449.

⁹⁸ Vgl. Andreas Grimm: „Auf das Leben bezügliche und vom Leben abgezogene Maximen“, S. 139.

⁹⁹ Vgl. Wolf Kittler: Goethes Wahlverwandtschaften: Sociale Verhältnisse symbolisch dargestellt, S. 234.

den aber in der neuen Generation keine Aristokraten und Herrscher mehr hervorgebracht.¹⁰⁰ Funktionelle Aufgabenträger übernehmen statt ihrer zukünftig das Regiment und die bisher herrschenden Adelsgeschlechter widmen sich den dilettantischen Unterhaltungskünsten. Ottilie überzeugt deshalb im Haushalt Charlottes durch ihre Dienstbarkeit mehr, als Luciane es in ihrem Unterhaltungsdrang tut.

Foucault sieht im Erziehungssystem eine politische Methode, die Aneignung der Diskurse mitsamt ihrem Wissen und ihrer Macht aufrechtzuerhalten oder zu verändern. Das Unterrichtssystem ist eine Ritualisierung des Wortes, eine Qualifizierung und Fixierung der Rollen für die sprechenden Subjekte.¹⁰¹

In dem Brief des Gehilfen werden die einzelnen Fächer aufgezählt, in denen Ottilie gescheitert ist, darunter Schreiben, Rechnen, Französisch, Zeichnen, Geographie und andere. Dabei lässt der Gehilfe Charlotte noch wissen, dass Fähigkeiten, die vorausgesetzt werden, sich in Fertigkeiten umwandeln sollten (vgl. W 308 f.) Diese Klassifizierung von Ottilies Leistungen erlaubt eine Einordnung ihrer Fähigkeiten, die sich offenbar nicht zu Fertigkeiten entwickeln lassen. Die Konsequenz daraus ist, dass Ottilie nach einer Abschlussprüfung weder ein Zeugnis noch ein Preis verliehen wird. Diese hierarchisierende Straflogik hat eine doppelte Wirkung, nämlich die der Sortierung der Schülerinnen nach Tauglichkeit und somit auch ihrem Gebrauch, also ihrer Nützlichkeit.

Hinzu kommt der Druck, der auf sie ausgeübt wird, um sie nach demselben Muster zu entwerfen, sie alle unterzuordnen, fügsam zu machen, sie letztlich alle gleich zu machen.¹⁰² Beim Lesen des Briefes entsteht der Eindruck, als handle es sich weniger um das Verhalten oder die Sprache, die eingeübt werden sollen, als vielmehr um die Ökonomie und die Effizienz der inneren Organisation¹⁰³. So heißt es, in der Geschichte waren die Namen und Zahlen Ottilie nicht sofort bei der Hand (vgl. W 308). Also wären sie unter Umständen bei der Hand gewesen, doch man gewährte ihr nicht ausreichend Zeit dafür. Bei dem musikalischen Vortrag fand sich ebenfalls nicht ausreichend Zeit und Ruhe (vgl. W 308).

In der Pension werden die jungen Frauen einem bestimmten Zwang untergeordnet: sie werden in die Machtstruktur „einer männlichen Ökonomie“¹⁰⁴ eingebunden. Die männliche Ökono-

¹⁰⁰ Vgl. Joseph Vogl: Mittler und Lenker, S. 151.

¹⁰¹ Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt 1991, S. 30.

¹⁰² Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen, S. 235.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 175.

¹⁰⁴ Luce Irigaray: Genealogie der Geschlechter, S. 292.

nie klassifiziert, systematisiert, hierarchisiert, funktioniert also als das logische Denken selbst.¹⁰⁵

Im Gegensatz zu Otilie schneidet Luciane mit sehr guten Ergebnissen ab (vgl. W 280) und beweist dadurch eine gelungene „Unterwerfung unter eine ökonomische, imaginäre, symbolische Ordnung“¹⁰⁶, was später auch bei der Darstellung der Tableaux vivants zur Geltung kommt. In den Briefen der Pensionsvorsteherin finden sich „immer nur Hymnen [...] über die Vortrefflichkeit eines solchen Kindes“. Luciane zeichnet sich nicht nur durch „Freiheit des Betragens, Anmut im Tanze, schickliche Bequemlichkeit des Gesprächs“ aus, sondern verfügt darüber hinaus über „ein angeborenes herrschendes Wesen“. Es heißt, dass sie „ihre Noten und Variationen vom Blatte wegspielt“ und mit ihrem „glücklichen Gedächtnis [...] im Augenblicke sich an alles erinnert“ (W 280). Das „Kind“ entwickelt sich in der späteren Ehe offenbar nicht weiter zur Frau, denn der Mann bezeichnet seine Gattin auch weiterhin als „Kind“.

Otilie und ihre scheinbar mit Fähigkeiten überhäufte Stiefschwester durchlaufen in der Pension die für das 19. Jahrhundert typischen Lehrprogramme für Mädchen und Frauen, unter anderem auch das Haushaltswesen.¹⁰⁷ Diesen Tätigkeiten geht Otilie nach Ankunft bei dem Ehepaar im Haushalt nach und setzt in die Praxis um, was sie zuvor erlernt hat:

Charlotte gab dem neuen Ankömmling nur wenige Winke, wie es mit dem Hausgeschäfte zu halten sei. Otilie hatte schnell die ganze Ordnung eingesehen, ja was noch mehr ist, empfunden. (W 312)

Dieses Lehrprogramm in der Pension und die anschließende Umsetzung des Gelernten in Charlottes Haushalt lassen sich als eine Art Formung des Subjekts verstehen. Die Reproduktion der Arbeitskraft, hier Otilies, erfordert nicht bloß eine Reproduktion ihrer häuslichen Fähigkeiten, sondern auch die Unterwerfung unter die gegebenen Regeln einer etablierten Hausordnung. Die Unterwerfung selbst markiert eine Form der Beherrschung. Die Ausübung der häuslichen Fertigkeiten verschafft Otilie ihre Stellung als soziales Wesen innerhalb der kleinen Gesellschaft. Sie wird bald schon vom Erzähler selbst als „Herrin des Haushaltes“ (W 327) bezeichnet, ein Hinweis darauf, dass sie ihre Aufgaben nahezu perfekt ausfüllt, sich, zumindest in dem Hauswesen vollständig integriert und ihre Stellung in der Gesellschaft erkannt, akzeptiert und eingenommen hat. Im eigentlichen Sinne des Wortes bestimmt sie die Ökonomie.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vgl. Andrea Horváth: (Un)Möglichkeit der Repräsentation des Weiblichen durch Sprache, S. 190.

¹⁰⁶ Luce Irigaray: Genealogie der Geschlechter, S. 137.

¹⁰⁷ Vgl. Elena Tresnak: Theodor Fontane, S. 42.

¹⁰⁸ Vgl. Friedrich Nemeč: Die Ökonomie der „Wahlverwandtschaften“, S. 47.

Jedoch schwingt bei dieser Benennung auch eine gewisse Herabstufung des Weiblichen mit. Denn der Begriff „Herrin“ erscheint etwas übersteigert für den Bereich des Haushalts. Diese scheinbare Erhöhung ihrer Arbeit steht in völligem Kontrast zu ihrem schulischen Scheitern und scheint daher ironischer Natur zu sein. Die einfache Hausfrau wird künstlich erhöht, um dadurch in ihrem Sein erst recht herabgestuft zu werden.

Dass der Gehilfe durch die Vorsteherin der Pension für die Rolle als ihr Nachfolger vorge schlagen wird, verdeutlicht, dass sein Denken und Handeln als vorbildlich für die nahe Zu kunft gelten und damit tatsächlich eine Generation von Dienern und Müttern entstehen soll. Der Gehilfe steht daher bereits als Repräsentant für diese neue Generation, ähnlich wie der Hauptmann im Bereich der Verwaltung der Anlagen. So verwundert es nicht, wenn Charlotte, die ja den späten Adel und damit eine aussterbende Generation vertritt, sich bei ihm für den Umgang mit den jungen sogenannten Gartenknaben Rat einholt (vgl. W 443), da sie selbst im Umgang mit der neuen Generation ungeschult ist.

Damit haben Charlotte und Eduard also ihre Funktionen abgegeben, sind gewissermaßen in ihrer Anwesenheit überflüssig geworden und fungieren höchstens noch als Repräsentanten ihres Adelsgeschlechts. Management und Erziehung liegen ihnen nicht; daher übernehmen die neu Dazugekommenen diese Aufgaben und beanspruchen damit einen nicht zu unterschät zenden Machtanteil. Ohne ihre Anwesenheit ist das Adelspaar maßlos überfordert mit seinem Hab und Gut, ja erahnt nicht einmal die Reichweite seiner Herrschaft und Macht. Die alte Ordnung des Adels und die neuen bürgerlichen Kompetenzen stehen sich somit in den Unter schieden zwischen dem reichen, aber dilettantischen Adelspaar sowie dem arbeits- und besitz losen, jedoch gut ausgebildeten Hauptmann und der Erzieherin Ottilie gegenüber.¹⁰⁹ Ottilie, der Gehilfe und der Hauptmann zeigen eine neue Epoche auf – mit einer Macht, die in Form von Management und Erziehung die Relation zwischen Individuen und Sachen erschließt.¹¹⁰

Als rechte Hand der Pensionsvorsteherin ist der Gehilfe in der Erziehung repräsentativ. Mit seiner Aussage, „[m]an erziehe die Knaben zu Dienern und die Mädchen zu Müttern“ (W 446), wird deutlich, wie er über die Geschlechter denkt, nämlich unter anderem, dass jede individuelle Frau die Totalität des Geschlechts in sich trägt, denn „von jeder wird alles gefor dert, was dem ganzen Geschlecht zu leisten obliegt“ (W 445). Seine Idee der Totalität der

¹⁰⁹ Vgl. Eva Horn: *Chemie der Leidenschaft*, S. 166.

¹¹⁰ Vgl. Joseph Vogl: *Mittler und Lenker. Goethes Wahlverwandtschaften*, S. 151.

Frau ist die Idee einer reinen Mütterlichkeit.¹¹¹ Das Bild der idealen Mutter ist begehrenswert.¹¹²

Gleichermaßen lässt sich hier eine in der Kindheit beginnende Rollenzuweisung erkennen, denn das „Erziehungsgeschäft“ (W 446) sieht vor, dass „Mädchen sich mit Puppen herumtragen und einige Läppchen für sie zusammenflicken“, um dann im späteren Alter „für die jüngeren [zu] sorgen“. Schließlich „ist der weitere Schritt ins Leben nicht groß, und ein solches Mädchen findet bei ihrem Gatten, was sie bei ihren Eltern verließ“. Der Gehilfe repräsentiert in seiner Rolle als Erzieher das „Erziehungsgeschäft“ und dieser vom Erzähler verwendete Begriff deutet auf das Ökonomische, das hier mit der Idee der Erziehung einhergeht.

„Man betrachte ein Frauenzimmer als Liebende, als Braut, als Frau, Hausfrau und Mutter“ (W 445), so die Aussage des Gehilfen. Die Mädchen werden zu sexuellen Liebesobjekten erzogen, die von den „Soldaten“ (W 444) geheiratet werden, um den Haushalt und die Erziehung der Kinder zu übernehmen. Doch wer ist die „Frau“, die bei dieser Aufzählung der fünf Rollen chronologisch platziert ist? Welche Funktion erfüllt sie? Laut Lacans Grundaxiom existiert die Frau nicht. „Es gibt nicht *Die* Frau“¹¹³, denn sie besitzt kein Geschlecht, lässt sich also nur über das Männliche definieren. Gemeint ist wohl die Ehefrau, der eine feste Rolle zugeordnet wird.

Der Begriff „Frauenzimmer“ deutet jedenfalls dank des vorangestellten bestimmten Artikels „das“ auf ein Objekt hin, das in verschiedene Rollen hineingezwängt wird, um im männlich dominierten System nutzbringend zu funktionieren. Diese Rollen bestimmen das Sein der Frau und ihr Leben als Erwachsene.

Doch das, was hier durch den Gehilfen und im Allgemeinen durch den Erziehungsapparat scheinbar nur repräsentiert wird, wird im Grunde genommen durch sie produziert. Die Macht besitzt eine Doppelfunktion, denn sie produziert und verschleiert anschließend die Vorstellung des Produzierten, um die Diskursformation als naturalisierende Grundvoraussetzung darzustellen, welche im Nachhinein die regulierende Überlegenheit der Norm rechtfertigt. Die Rolle der Hausfrau und Mutter ist keine naturgegebene Rolle, sondern wird von Geburt an vorgegeben und aufgezwungen. Das Spiel mit den Puppen und die Versorgung der jüngeren Geschwister soll auf den Umgang mit den eigenen Kindern vorbereiten. Es handelt sich um eine von der Gesellschaft vorgezeichnete Laufbahn, in welche die Frau von Geburt an eintritt und aus der auszubrechen sich als schwierig erweisen dürfte. Geschlechtsidentität zeigt sich

¹¹¹ Vgl. David E. Wellbery: Die Wahlverwandtschaften, S. 296.

¹¹² Vgl. ebd., S. 297.

¹¹³ Jacques Lacan: Encore, S. 80.

hier als eine wiederholte Stilisierung des Körpers. Das Verhalten und die Akte festigen sich mit der Zeit und erscheinen auf diese Weise als natürliches Schicksal.¹¹⁴

Otilie widerspricht dem Gehilfen im Kontext seiner Aussage über die Erziehung der Knaben zu Dienern:

Zu Müttern, versetzte Otilie, das könnten die Frauen noch hingehen lassen, da sie sich, ohne Mütter zu sein, doch immer einrichten müssen, Wärterinnen zu werden; aber freilich zu Dienern würden sich unsere jungen Männer viel zu gut halten, da man Jedem leicht ansehen kann, daß er sich zum Gebieten fähiger dünkt. (W 446)

Dem Mann fällt es ihrer Aussage nach schwerer, sich einer Rolle als dienende Kraft zu unterwerfen, da er sich doch befähigt glaubt zu führen.

Indem der Gehilfe den Diskurs über die Rollen der Mädchen und Knaben aufwirft, ist er nicht bloß Vertreter, sondern auch Produzent und Verwalter eines Machtssystems, welches den Prozess der „Unterwerfung unter eine ökonomische, imaginäre, symbolische Ordnung“¹¹⁵ und gleichzeitigen Konstitution der Subjekte in der Gesellschaft steuert. Seine Aussage zu „Männer[n]“, die „von Jugend auf Uniform tragen, weil sie sich gewöhnen müssen zusammen zu handeln, sich unter ihres Gleichen zu verlieren, in Masse zu gehorchen und ins Ganze zu arbeiten“ (W 444), lässt darauf schließen. Wenn die Männer zusammen handeln sollen, also in einer Gruppe, oder eher der Masse, was bedeutet das dann in Bezug auf die Frauen, die „ihr ganzes Leben allein [...] stehen und [...] handeln“ (W 445) und damit zwangsläufig der Masse unterliegen müssen? Wäre eine einzelne Frau stärker und bedrohlicher als ein einzelner Mann? Noch interessanter erscheint jedoch die Frage, gegen wen die „Soldaten“ zusammen handeln sollen. Sind hier tatsächlich nur die „Kampf- und Streitspiele“ als Vorbereitung auf den Krieg gemeint? Oder ist es der Krieg des Mannes gegen die Frau? Müssen die „Knaben“ auch gemeinsam das „Erstürmen und Erklettern“ (W 444) der bedrohlichen Weiblichkeit erlernen, weil sie sonst fürchten, die Frau könnte aus dem System ausbrechen und Überhand gewinnen? Es handelt sich offenbar um einen unvermeidbaren, mit Gewalt verbundenen Kampf mit ihr um die Kontrolle der Macht.¹¹⁶ Schließlich wird die Frau in einer sich modernisierenden Gesellschaft zur potenziellen Gegnerin im Geschlechterkampf, die im Begriff ist, den verliebten Mann zu unterwerfen und zu kastrieren. Damit steht die phallische Macht des Mannes über die Frau auf dem Spiel.¹¹⁷

¹¹⁴ Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 6

¹¹⁵ Luce Irigaray: Genealogie der Geschlechter, S. 137.

¹¹⁶ Vgl. Luce Irigaray: Speculum, S. 120.

¹¹⁷ Vgl. Elizabeth Boa: Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen, S. 82.

Diese Form der Verschwörung der Männer gegen die Frau schreibt sich in Fontanes Roman fort. Unter anderem ist es ihr Bruder Arne, der sich mit dem Pastor zusammentut, um Christine deutlich zu machen, dass sie gegenüber Holk ungerecht und nicht dem Idealbild einer Ehefrau entsprechend handelt.¹¹⁸

Aufgaben gewissenhaft zu erfüllen bedeutet, sie immer wieder zu erfüllen, die Fertigkeiten zu reproduzieren und so beherrschen zu lernen.¹¹⁹

Das nächste was die Frauen beschäftigte war der Anzug. Charlotte verlangte von Otilie, sie solle in Kleidern reicher und mehr ausgesucht erscheinen. Sogleich schnitt das gute tätige Kind die ihr früher geschenkten Stoffe selbst zu und wußte sie sich [...] schnell und höchst zierlich anzupassen. Die neuen, modischen Gewänder erhöhten ihre Gestalt. (W 313)

Otilie beherrscht das Nähen, offenbar eine weitere Tätigkeit, die sie in der Pension erlernt hat. Auch hier beweist sie eine gekonnte Umsetzung. Doch weit interessanter als diese Feststellung ist die Tatsache, dass sie sich anpasst. Der Körper wird den äußeren Bedingungen unterworfen, er wird in Kleider gehüllt, die von der Gesellschaft, hier Otilies nächstem Umfeld, als passend empfunden werden. In Anlehnung an Butlers These der *gender*-Performanz lässt sich aus dem Sprichwort „Kleider machen Leute“ der Satz „Körper machen Leute“ ableiten.¹²⁰ In dieser kleidungstechnischen Adaption lassen sich gesellschaftliche Einschreibungen in das Subjekt erkennen.

Das Zuschneiden der Stoffe, das Otilie selbst übernimmt, schreibt sich in der Szene fort, in welcher „Luciane beinah ihre sämtliche Garderobe zerschneiden [lässt], um die verschiedenen Kostüme zu liefern, die jene Künstler willkürlich genug angegeben hatten“ (W 428). Gemeint sind die Künstler der Gemälde beziehungsweise die der Kupferstiche, zu denen die Tableaux vivants aufgeführt werden sollen. Während Otilie, die ja in der Pension laut der Vorsteherin keine guten Ergebnisse erzielt hat, das Schneiden und Nähen offenbar gut beherrscht, lässt Luciane, die einst so erfolgreiche Schülerin, sich diese Arbeit von anderen abnehmen.

Butler teilt Foucaults Auffassung, dass ein Subjekt in seiner sozialen Existenz von seiner sozialen Umwelt abhängig ist. Um integriert zu werden, ist eine innere sowie äußere Anpassung erforderlich. Die Frage ist jedoch, wie weit eine solche Adaption gehen kann, gehen darf. Im Falle Otilies erscheint diese Form sozialer Macht erdrückend, so sehr, dass sie sich in Schuld verstrickt und letzten Endes nicht mehr lebensfähig ist. Bildet diese Art sozialer Macht bereits eine Form von Gewalt? Hier sei an Foucaults These erinnert, dass Diskurse sich als eine Gewalt begreifen lassen, die wir den Dingen antun, sozusagen als eine Praxis, die wir ihnen auf-

¹¹⁸ Darauf wird in dem Kapitel „Entfremdungsprozesse“ näher eingegangen.

¹¹⁹ Vgl. Judith Butler: *Psyche der Macht*, S. 111.

¹²⁰ Vgl. Astrid Lange-Kirchheim: *Maskerade und Performanz*, S. 210.

zwingen. Diese Form von Gewalt wird auch in der Szene aufgezeigt, in welcher Mittler eine Moralpredigt über die Ehe hält und damit indirekt als Katalysator für Otilies Suizid fungiert. In Otilie ist offenbar von Beginn an eine Selbstnegation angelegt, aber, und das spielt eine wichtige Rolle für ihre Sozialisation – sie wird auch von ihrem Mitmenschen als eigenständige Person weitgehend negiert. Ihr werden im Hause Charlottes Aufgaben und Rollen zugewiesen, sie wird also in eine feste Hausordnung und Struktur eingebunden. Otilie ist damit erneut die Unmündige, über die gesprochen und geurteilt wird.¹²¹ Daraus ergibt sich eine völlige Abhängigkeit, in welche sie – genau wie einst als Kind – fällt und aus der sie sich nicht befreien kann, offenbar auch nicht will. Sie ist und bleibt in gewisser Weise das kleine, hilflose Wesen, das sie schon zu Beginn ist, wenn Charlotte sich ihrer annimmt. An diese Phase erinnert sie sich kurz vor ihrem Tod, dem endgültigen Verstummen. Ihr „Totenschlaf“, den sie schon als Kind einmal erlebte, ähnelt einem Schwebestadium zwischen Fremd- und Selbstbestimmung, indem sie „ruhig auf den Knien Charlottens“ liegt und dabei „zu schlafen“ (W 497) scheint.

Dann plötzlich „richtet[] Otilie sich auf, ihre Freundin mit großen Augen anblickend“ (W 499), und schildert ihre ursprüngliche Abhängigkeit, in der sie sowohl physisch wie psychisch darauf angewiesen war, ihre Bezugsperson – in dem Fall ihre Pflegemutter Charlotte – zu lieben und von ihr geliebt zu werden. Sie berichtet von einem Monolog Charlottes, an dem sie keinen Anteil hatte:

Kurz nach meiner Mutter Tode, als ein kleines Kind, hatte ich meinen Schemmel an dich gerückt; du saßest auf dem Sofa wie jetzt; mein Haupt lag auf deinen Knien, ich schlief nicht, ich wachte nicht; ich schlummerte. Ich vernahm alles was um mich vorging, besonders alle Reden, sehr deutlich; und doch konnte ich mich nicht regen, mich nicht äußern, und wenn ich auch gewollt hätte, nicht andeuten, daß ich meiner selbst mich bewußt fühlte.

Damals sprachst du mit einer Freundin über mich; du bedauertest mein Schicksal, als eine arme Waise in der Welt geblieben zu sein; du schildertest meine abhängige Lage und wie mißlich es um mich stehen könne, wenn nicht ein besondrer Glücksstern über mich walte. Ich faßte alles wohl und genau, vielleicht zu streng, was du für mich zu wünschen, was du von mir zu fordern schienst. Ich machte mir nach meinen beschränkten Einsichten hierüber Gesetze; nach diesen habe ich lange gelebt, nach ihnen war mein Tun und Lassen eingerichtet, zu der Zeit da du mich liebtest, für mich sorgtest, da du mich in dein Haus aufnahmst, und auch noch eine Zeit hernach. [...]

[W]ie damals habe ich auch diesmal in meinem halben Totenschlaf mir meine neue Bahn vorgezeichnet. Ich bin entschlossen, wie ich's war, und wozu ich entschlossen bin, mußt du gleich erfahren. Eduarden's werd' ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat mir Gott die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen; und Niemand gedenke mich von meinem Vorsatz abzubringen! (W 499f.)

¹²¹ Vgl. Elisabeth Herrmann: Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 161.

Über Otilie wurde ohne ihre Mitsprache entschieden. Darin mag eine Art Vorwurf hinsichtlich ihrer Entmündigung anklingen, die sie offenbar als solche erkennt. In dieser Aussage Otilies schwingt also nicht nur Positives mit. Charlotte habe etwas für sie gewünscht, aber auch von ihr gefordert. Diese Forderungen lassen sich höchstwahrscheinlich mit Anpassung an die Hausregeln sowie mit der Erziehung erklären. Um überhaupt als Subjekt leben zu können, muss das Kind sich binden und den Regeln unterordnen. Nur so wird es ihm möglich, über ein eigenes Sein zu verfügen. Dies lässt sich jedoch als eine Art Unterordnung verstehen, die dem Kind, hier Otilie, die Freiheit nimmt selbst zu entscheiden, was aus ihm wird. Doch inwieweit ist das Kind fähig zu entscheiden? Inwieweit bedarf es der Bezugsperson, um überleben zu können? Aus dieser ursprünglichen Abhängigkeit des Kindes leitet Butler eine psychische Dynamik ab, in welcher der Wille zu überleben mit dem Willen sich unterzuordnen verbunden ist.¹²² Diese Unterordnung ist im Gesamten als eine Unterwerfung zu verstehen und damit eher negativ konnotiert.

Auf die *Wahlverwandtschaften* übertragen bedeutet das, dass Otilie sich Charlottes Erziehung und ihrem Willen unterordnen muss, um in dieser Gesellschaft zu überleben. Dieser Vorgang wiederholt sich schließlich, als Charlotte sie aus der Pension zu sich ruft. Charlotte hatte und hat bis zu diesem Zeitpunkt also Macht über Otilies Leben. Otilies erste Geste gegenüber Charlotte macht diese Wiederholung deutlich: sie wirft sich der Freundin ihrer Mutter zu Füßen. Dies signalisiert Demut und gleichermaßen eine Form von Unterwerfung, eine Sehnsucht nach Schutz und Geborgenheit.

Die Geste vollzieht sie, ohne dass sie es müsste. Das spricht einerseits für eine freie Entscheidung, einen Wunsch nach Unterordnung, und nicht zuletzt für Dankbarkeit. Dennoch bleibt ihr nicht viel anderes übrig. Die Unterwerfung unter eine außenstehende Macht wird gezwungenermaßen angenommen. Sich unterzuordnen entspricht nicht dem menschlichen Wunsch nach Autonomie und Freiheit, sie widerspricht ihm. Foucaults These schließt aber eben mit ein, dass Autonomie den Prozess der Unterwerfung bedingt, und zwar unter eine Macht, die eine radikale Abhängigkeit erfordert.¹²³

Das Motiv der Demut erscheint auch während der Erstellung des Marienbildes. Als vom Architekten erschaffene „Himmelskönigin“ zeigt Otilie „[d]ie reinste Demut, das liebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit“ (W 439).

Eben diese Demut, die Otilie im Übermaße aufzuweisen scheint, fehlt Christine laut Holk völlig.

¹²² Vgl. Judith Butler: *Psyche der Macht*, S. 13.

¹²³ Vgl. ebd., S. 81.

Ja, Schwager, es bleibt dabei, Christine, so vieler Tugenden sie sich rühmen darf, *eine* hat sie nicht, sie hat nicht die der Demut, und genährt und großgezogen in der Vorstellung einer besonderen Rechtgläubigkeit, von der sie beständig Heilswirkungen und Erleuchtungen erwartet, kommt sie natürlich nicht auf den Gedanken, daß sie, gleich anderen, auch irren könnte. (U 744)

Holk wirft Arne vor seine Schwester nicht die Tugend der Demut, eigentlich der Unterwerfung, gelehrt zu haben. Von Arne wiederum werden Christine in einem anderen Gespräch mit Schwarzkoppen „Demutsallüren“ (U 596) unterstellt.

Nachdem Charlotte Otilie mit den Worten, was denn diese Demütigung solle, auffordert sich wieder zu erheben, antwortet Otilie, dass es so demütig nicht gemeint ist. Mit diesen Worten schreibt sich bereits die Verschiebung der Machtverhältnisse ein.

Während zu Charlotte die Rede und die Verfügungsmacht gehören, sind es bei Otilie das Schweigen und das Zuhören. Otilie erscheint damit als passiv; sie ist die Dienende, die Anweisungen erhält und ausführt. Um gegen die Unterordnung unter die Macht rebellieren zu können, muss deren Existenz vorausgesetzt werden. Das Subjekt nimmt deshalb im Verlauf der Unterwerfung eine passive Position ein.¹²⁴

Auch als junge Frau widerspricht Otilie anfangs nicht, sondern verharrt in ihrer Handlungshemmung, die sie immer wieder durch besondere Gebärden zeigt, von welchen der Gehilfe in einem seiner Briefe an Charlotte berichtet:

ich habe nie gesehen, daß Otilie etwas verlangt, oder gar um etwas dringend gebeten hätte. Dagegen kommen Fälle, wiewohl selten, daß sie etwas abzulehnen sucht was man von ihr fordert. Sie tut das mit einer Gebärde, die für den der den Sinn davon gefaßt hat unwiderstehlich ist. Sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt, und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht was er verlangen oder wünschen möchte. (W 310)

Interessant ist, dass Otilie ihre Verweigerung nicht verbalisiert, sondern durch nonverbale Kommunikation, Gebärden, ausdrückt. Es scheint, als könne sie sich sprachlich nicht integrieren. Ohne Sprache aber ist eine gesellschaftliche Integration schier unmöglich. So ist es Otilie nicht möglich ihren Platz in der Gesellschaft zu finden. Butler betont in ihren Arbeiten gerade die Relevanz des Sprachlichen bei der Ich-Werdung. Die Subjektivierungsprozesse sind eng verbunden mit einer Abhängigkeit des Ichs von Anderen in einem diskursiven und damit politischen Raum.

Charlotte nahm indes die älteren Papiere wieder vor, die sich auf Otilien bezogen, um sich in Erinnerung zu bringen, was die Vorsteherin, was der Gehilfe über das gute Kind geurteilt, um es mit ihrer Persönlichkeit selbst zu vergleichen. Denn Charlotte war der Meinung, man könne nicht geschwind

¹²⁴ Vgl. Xue Yuan: Über den Körper hinaus, S. 29.

genug mit dem Charakter der Menschen bekannt werden, mit denen man zu leben hat, um zu wissen, was sich von ihnen erwarten, was sich an ihnen bilden läßt, oder was man ihnen ein für allemal zugehen und verzeihen muß. (W 313)

Über „das gute Kind“ Otilie wurde und wird „geurteilt“. Sie wird, obgleich längst eine erwachsene Frau, durch diese Bezeichnung vollends entmündigt und weiterhin, wie auch in der Pension – unter strenger Beobachtung erzogen. Charlotte versucht sich über die Aussagen anderer und ihre eigenen Beobachtungen ein Urteil zu bilden, um zu wissen, wie sie mit ihrem Umfeld, besonders Otilie, umgehen soll. Diese Art von Herangehensweise erscheint recht rational, weniger emotional, nicht spontan, sondern stark kontrolliert. Ebenso wie sie die Gartenanlagen formen möchte, versucht sie den Charakter des Menschen zu formen. Dies wendet sie jedoch nur bei Otilie an, nicht etwa bei Eduard, dessen Willen sie sich nahezu gänzlich unterordnet, wenn sie auch versucht, bei ihrer eigenen Meinung zu bleiben. Die Hierarchieebenen und die sich daraus ergebenden Machtverhältnisse werden hier sehr deutlich. Otilie steht aufgrund ihres Status einer schulisch gescheiterten, jungen, unverheirateten Frau auf der untersten Hierarchieebene. Ihr Körper wird nicht nur zwischen zwei Orten, nämlich der Pension und dem Gut von Charlotte und Eduard, sondern auch zwischen Diskursen hin- und hergerissen.

In einem Briefauszug Eduards an seine Gattin findet sich dessen besitzergreifende Einstellung gegenüber Otilie.

Indem ich mich aufopfre kann ich fordern. Ich verlasse mein Haus und kehre nur unter günstigeren ruhigeren Aussichten zurück. Du sollst es indessen besitzen, aber mit Otilien. [...] Außer dem Bezirk deines Schlosses, deines Parks, fremden Menschen anvertraut, gehört sie mir und ich werde mich ihrer bemächtigen. (W 377)

Nahezu drohend wirkt Eduard in diesem Brief, ja er spricht eine Warnung an seine Gattin aus, die seinen Wunsch, Otilie bei sich zu halten, zu befolgen hat. Er spricht von Aufopferung, was lächerlich erscheint, da er seiner Umgebung seine Entscheidung, Otilie zu lieben und dafür Charlotte zu verlassen, aufzwingt und freiwillig in den Krieg zieht, um vor den Verhältnissen, die er vor Ort nicht erträgt, zu fliehen und Abstand zu gewinnen. Er versucht, auf diesem Wege seine egoistischen Forderungen zu rechtfertigen. Er verlässt *sein* Haus, über das Charlotte nur in seiner Abwesenheit frei verfügen kann und darf. Die Verwendung des Possessivpronomens stellt klare Machtverhältnisse innerhalb des Ehepaares dar. Wie ein Herrscher will Eduard in *seinem* Haus über *seine* beiden Frauen verfügen. Befolgt Charlotte seinen Willen nicht, so droht ihr dauerhafter Liebesentzug seitens Eduards, indem er sich Otilies bemächtigt. Dieses Verb trägt das hierarchische Verhältnis zwischen ihm und Otilie in sich.

Eduard hat Macht über Otilie und er nutzt dies geschickt aus. Statt ihr die Wahl zu überlassen, in der Pension ihr Glück zu finden, sperrt er sie in den Schlossanlagen ein – unter dem Deckmantel, dass Charlotte für sie sorgen soll. Tatsächlich aber will er sie fernab von potenziellen männlichen Werbern, seinen Konkurrenten, wissen.

Eduards egoistisches Handeln wiederholt sich im Falle Holks, der sich laut seiner Frau nicht nur einen „bloßen ‚Abglanz‘“ von einem „Paradies“ wünscht, sondern ein „richtiges irdisches Paradies“, in welchem er „die Nachtigallen schlagen hören“ (U 778) will, und deshalb bereit ist seine „selbstgerecht[e]“ Ehefrau und seine Kinder zu verlassen. Seine Gattin akzeptiert seinen Scheidungswunsch allerdings nicht kommentarlos, sondern kritisiert Holk dementsprechend.

[E]in Mann, der der Stimme seiner Frau kein Ohr leiht, einer Frau, die den Anspruch auf seine Liebe hatte, weil, sie in Liebe für ihn aufging – der hört auch nicht auf das, was ihm die bloßen Namen seiner Kinder zurufen [...] es gab wohl Zeiten, wo dir die Kinder etwas bedeuteten, aber das liegt zurück. (U 778)

In Christines Worten schreibt sich die Kritik fort, die Charlotte offenbar Eduard gegenüber nicht wagt auszusprechen.

Dass Otilie von ihrer Außenwelt modelliert wird, wird auch daran ersichtlich, dass ausgerechnet der Architekt sie als Maria porträtiert. Die „körperlose“ Jungfrau Maria verkörpert den Sieg über den Tod; sie steht damit im Gegensatz zu der Versucherin Eva, die mit menschlicher Körperlichkeit und Sexualität gleichgesetzt wird und daher in Verbindung mit dem Tod steht.¹²⁵ Das Motiv der Versuchung begegnet in der Figur Ebba von Rosenberg wieder, spricht diese doch immerzu von Intrigen und Liebesgeschichten am Hof der Prinzessin.

Otilie dient nicht nur Eduard, sondern auch dem Architekten und sogar dem Gehilfen, wie später zu sehen ist, als Projektionsfläche. Das Werben um Otilie erscheint letztendlich als eine Art Machtkampf zwischen diesen Männerfiguren, auch wenn vom Erzähler zwischen ihnen keine Gefühle wie Neid oder Eifersucht angedeutet werden.

Otilies stilles, rätselhaftes Wesen scheint wie geschaffen für die Wunschinterpretationen der Männerfiguren. Durch das die meiste Zeit überwiegende Schweigen und ihre Anpassung beziehungsweise Unterordnung entspricht sie dem Idealbild einer Weiblichkeit, das ein Mann zu der damaligen Zeit von einer Frau hat. „[I]n der bestehenden Ordnung [bildet] die (sprachlose), ‚weibliche Identität‘ [...] das imaginäre Produkt und die Voraussetzung einer *männlichen*, sprachfähigen, Identität.“¹²⁶ „Die Liebe zur Frau ist das Produkt einer männlichen Interpreta-

¹²⁵ Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 103.

¹²⁶ Irene Sigmund-Wild: Anerkennung des Ver-rückten, S. 51.

tion von Bildern.“¹²⁷ Otilie wird bei dem Maria-Porträt sowie in der Kapellen-Szene bildlich zur Projektionsfläche für den Architekten. Die Restauration der Kapelle, mit welcher er einen Raum für Otilies Rückzug und *Ent-zug* schafft, und das Maria-Porträt Otilies, in welchem er sie zu einer Heiligen stilisiert und ihr daher eine hohe Machtposition einräumt, sie aber gleichzeitig in eine idealisierte Mutterrolle zwingt, basieren auf dem Prinzip von Unterwerfung und Entwurf.

Sie ähnelt einem unbeschriebenen Blatt, auf dem ihr Umfeld sich frei entfalten kann in seiner Kreativität. Sie ist wie ein Kind, das darauf wartet, geformt zu werden. In Eduard findet sie jemanden, der sie formt und der ihr eine Identität verleiht, und zwar die eines Lustobjektes (vgl. W 322). Otilie gleicht sich an sein Weiblichkeitsbild und seiner Deutung von ihr als Person an.¹²⁸

Der Architekt führt diese Deutung durch die Anfertigung der himmlischen Wesen an den Wänden der Kapelle aus, die Otilie gleichen, und übernimmt damit – sicherlich unbewusst – die Idee Eduards. Der Architekt entwirft also Otilies Weiblichkeit, indem er sie bildlich, einmal als himmlisches Wesen, einmal als Heilige Maria im Tableau vivant, umsetzt. Jedoch bleibt hier unklar, ob Otilie auf diesen Bildern wirklich als Frau dargestellt ist. Meinen weibliche Symbole oder auch Signifikanten tatsächlich Frauen? Naheliegender scheint, entsprechend der phallogozentrisch ausgerichteten Kultur, dass es sich hierbei um ideale Weiblichkeitsbilder handelt, denen keine reale Frau zu entsprechen vermag.

Otilie bildet kraft ihrer körperlichen Unschuld und ihrer sprachlichen Ohnmacht die ideale Jungfräulichkeit; sie ist eine Art Imago-Gestalt, die als Erfüllungsgehilfin des Mannes, hier Eduard, erscheint, und ihm sowohl Begehrlichkeit als auch Erlösung zu versprechen vermag.¹²⁹ Als imaginäre Gestalt, als ideale Frau, bedient Otilie auch das Bild einer verbotenen Mutter¹³⁰. Verboten deshalb, weil es sich bei einer Vereinigung um Inzest handeln würde. Sie muss in die Heiligen-Sphäre gerückt werden, um in ihrer körperlichen Unerreichbarkeit idealisiert werden zu können, und über einen Symbolgehalt zu verfügen.

Die Figuren verfallen den sich gegenseitig zugeschriebenen Bildern und können dem kaum entkommen. Dass Otilie sich dem Bild, das die anderen von ihr haben und in sie hineinlegen, angleicht, entspricht der rhetorischen Frage, die der Gehilfe an anderer Stelle formuliert: „und

¹²⁷ Judith Frömmer: Vom politischen Körper zur Körperpolitik, S. 180.

¹²⁸ Jan Urbich spricht von einem hermeneutischen Machtwillen, mit dem Eduard über Otilie verfügt, und sieht in der Leere, die Otilie während seiner Abwesenheit spürt, ihre Angewiesenheit auf seinen Deutungsvollzug. Das Bild, das er sich von Otilie macht, nämlich das eines himmlischen Wesens, geht in ihre Selbstwahrnehmung über, als sie in der Kapelle die Engelsgesichter sieht, die der Architekt gemalt hat und die ihr so stark ähneln, weil sie ihre Gesichtszüge tragen; vgl. ders.: „Ein Zeichen sind wir, deutungslos“, S. 208 f.

¹²⁹ Vgl. Susanne Konrad: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus, S. 189.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 201.

wer widersteht dem Strome seiner Umgebungen“ (W 453). Otilie jedenfalls widersteht diesem Strom nicht, sondern unterwirft sich ihm. Mit dem Strom ist die Subjektivierung gemeint, die Unterwerfung, kraft derer das Subjekt überhaupt erst konstituiert werden kann. Dem Strom, das heißt: den Normen der Gesellschaft, zu widerstehen, würde bedeuten als Subjekt ausgeschlossen zu bleiben, ja nicht einmal als Subjekt existieren zu können. Otilie ist somit gezwungen, sich der Gemeinschaft und ihren Rollenbildern zu unterwerfen.

Damit aber ist die Macht tatsächlich nicht lokalisierbar, denn die Figuren üben jederzeit Macht über ihr Umfeld aus. Es lässt sich in diesem Zusammenhang von einem Machtgefüge sprechen, in das alle Figuren, mehr oder weniger gleichermaßen, verstrickt sind. Unterworfen sind sie dabei vor allem ihren eigenen Sehnsüchten und Ängsten, die bloß auf das Umfeld projiziert werden. Damit schaffen sie Abhängigkeiten von ihren eigenen Konstruktionen, die unauflöslich erscheinen, in Wirklichkeit aber auflösbar wären, wenn sie diese durchschauen würden. Wie unfähig Otilie und Eduard dazu sind, wird an ihrem Tod ersichtlich.

Diskursive Praktiken und körperliche Materialität bilden eine Einheit, deren Voraussetzung Diskurse als Apriori körperlicher Materialität sind. Diskurse stellen demnach eine Bedingung für das soziale Erscheinen des Körpers dar.¹³¹

„[D]ie Anrede ruft das Subjekt ins Dasein.“¹³² Anhand des Prozesses der Anrede gestalten Diskurse konkrete und materielle Wirklichkeiten.¹³³

Die beiden Figuren wirken von Beginn an eher ohnmächtig gegenüber Eduard und Charlotte. Doch das Subjekt bildet Entmachtung und Ermächtigung zugleich. Diese Ambivalenz wird an allen Hauptfiguren der Romane aufgezeigt. Sie alle besitzen Macht und sind doch ohnmächtig gegenüber den Verhältnissen, gegenüber dem Zusammenspiel aus Wunschdenken, Hoffnungen und tatsächlich gegebenen Möglichkeiten.

In diesem Zusammenhang erscheint Hegels Begriff der Selbstverknechtung, auf welchen Butler in *Psyche der Macht* eingeht, interessant: „Der Knecht erscheint als instrumenteller Körper, dessen Arbeit die materiellen Existenzbedingungen des Herrn sichert und dessen materielle Erzeugnisse sowohl die Unterordnung des Knechtes wie die Herrschaft des Herrn widerspiegeln.“¹³⁴ Die Arbeit des Hauptmannes an den Gartenanlagen mag hierfür als Beispiel dienen, aber auch Otilies häusliche Tätigkeiten fallen in diesen Bereich.

Seine [des Knechtes] Arbeit erzeugt sichtbare und lesbare Zeichen, in denen er die Bestätigung seines eigenen gestaltenden Tuns ablesen kann. Diese Arbeit, dieses Tun, die von Anfang an dem Herrn ge-

¹³¹ Vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht*, S. 53.

¹³² Yuan Xue: *Über den Körper hinaus*, S. 32.

¹³³ Vgl. ebd., S. 25.

¹³⁴ Judith Butler: *Psyche der Macht*, S. 38.

hören, werden dem Knecht dennoch als seine eigene Arbeit zurückgespiegelt, als Arbeit, die von ihm ausgeht, auch wenn sie vom Herrn auszugehen scheint.¹³⁵

Vor ihrem Tod wählt Ottilie den Weg der Entsagung und der Arbeit. Im Kontext der Schuldfrage sagt Ottilie: „Findet man mich aber freudig bei der Arbeit, unermüdet in meiner Pflicht, dann kann ich die Blicke eines Jeden aushalten, weil ich die göttlichen nicht zu scheuen brauche.“ (W 504) Ottilie spricht die Moralisierung der Arbeit an.

Sich einer Aufgabe ‚gewissenhaft‘ entledigen bedeutet [...], die Arbeit als Unschuldsbekenntnis auszu-legen, als Zurschaustellen oder Beweis der Schuldlosigkeit angesichts der in einer hartnäckigen Be-schuldigung implizierten Forderung nach Bekenntnis. Die Unterwerfung unter die Regeln der herr-schenden Ideologie läßt sich dann verstehen als Unterwerfung unter die Notwendigkeit, angesichts einer Beschuldigung seine Unschuld zu beweisen, als Unterwerfung unter die Forderung nach einem Beweis, als Erbringung dieses Beweises und Erwerb des Subjektstatus durch Befolgung der Bedin-gungen des nachforschenden Gesetzes. [...] die fleißige Ausübung von Fertigkeiten verschafft dem Subjekt erst seine Stellung als soziales Wesen.¹³⁶

So kann die anfängliche Dienstfertigkeit im Haushalt im Kontext der Moralisierung der Ar-beit als Versuch gelten, sich von der vermeintlichen Schuld, in der Pension versagt und damit ihr Umfeld enttäuscht zu haben, zu befreien.

Nach dem Ertrinken Ottos zieht es sie zurück in die Pension (vgl. W 504). Doch diesmal will sie nicht als Schülerin dort verweilen, sondern in der entgegengesetzten Rolle als Erzieherin, woran deutlich wird, dass sich die Machtverhältnisse verschoben haben. Die Subjektivierung, die sich hier deutlich als Form eines Selbstbewusstseins abzeichnet, ist bedeutender als eine bloße Unterordnung unter den Machtapparat, hier die Schlossgesellschaft. Ottilie befreit sich von der Herrschaft ihres Umfeldes, unterwirft sich dafür jedoch ihrer eigens konstruierten moralischen Welt von Werten, die es einzuhalten gilt.

Durch ihre Reue, durch ihren Entschluß fühlte sie sich auch befreit von der Last jenes Vergehens, jenes Mißgeschicks. Sie bedurft keiner Gewalt mehr über sich selbst; sie hatte sich in der Tiefe ihres Herzens nur unter der Bedingung des völligen Entsagens verziehen, und diese Bedingung war für alle Zukunft unerlässlich. (W 502)

Es scheint, als sei eine Unterwerfung überhaupt notwendig, und wenn nicht die unter das Um-feld, so die unter eigens erstellte Normen, denn außer Ottilie selbst ist keine der Figuren ge-willt sie in irgendeiner Form einer Bestrafung zu unterziehen. Im Gegenteil, der jungen Frau werden mehrere Optionen dargeboten, sich in der Gesellschaft zu etablieren. Der Gehilfe der Pension zeigt Interesse an einer Ehe und daran, mit ihr gemeinsam in der Pension tätig zu

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 39.

¹³⁶ Ebd., S. 111 f.

sein. Charlotte hat gegen eine Verbindung von Ottilie und Eduard nichts mehr einzuwenden (vgl. W 505). Ottilie scheint sich in der Rolle der Entscheidungsträgerin zu befinden. Sie bestimmt nun über einzelne Schicksale.

Warum also will Ottilie sich selbst bestrafen? Das schlechte Gewissen ist hier offenbar der ausschlaggebende Punkt. Doch handelt es sich tatsächlich um eine Bestrafung? Versucht sie nicht vielmehr in die ihr von den anderen zugespülte heilige Sphäre zu flüchten, um sich vor eben dieser Bestrafung zu retten?

Ja, versetzte Ottilie, ich leugne es nicht: Ich denke es mir als eine glückliche Bestimmung, andre auf dem gewöhnlichen Wege zu erziehen, wenn wir auf dem sonderbarsten erzogen worden. Und sehen wir nicht in der Geschichte, daß Menschen, die wegen großer sittlicher Unfälle sich in die Wüsten zurückzogen, dort keineswegs, wie sie hofften, verborgen und gedeckt waren. Sie wurden zurückgerufen in die Welt, um die Verirrten auf den rechten Weg zu führen; und wer konnte es besser als die in den Irrgängen des Lebens schon Eingeweihten! Sie wurden berufen den unglücklichen beizustehen, und wer vermochte das eher als sie, denen kein irdisches Unheil mehr begegnen konnte! (W 504)

Laut Butler bildet die Freude an der Selbstpeinigung den Ursprung des schlechten Gewissens, da die Verinnerlichung der Strafe die Erzeugung des Selbst bedeutet. Eine Art Lust und Freiheitsgefühl gehen daraus hervor.¹³⁷ Ottilie möchte erziehen, formen. Ihre Lehrerfahrung war das Leid, welches sie geformt hat. Daraus will sie nun die Stärke erlangen, anderen Bedürftigen zu helfen.

Der Wille zur Buße steht dahinter, eine Art Befreiung von der eigenen Schuldhaftigkeit. Freud zufolge kann ein Subjekt nur unter der Bedingung einer durch das Verbot erzwungenen Trennung entstehen, weil es durch das Verhaftetsein mit dem Verbot geformt wird, also im Gehorsam, aber auch in der Erotisierung des Verbotes.¹³⁸

Die Inszenierung als Heilige ist für sie, die in der Gesellschaft als Frau gescheitert ist, die einzige Möglichkeit mit sich selbst ins Reine zu kommen und noch eine gewisse Form von Ansehen, eher noch von Unschuld, zu erlangen. Sie, die nicht kokettieren will, hat den Weg der Inszenierung als Heilige gewählt, um dergestalt gewürdigt zu werden und sich von Eduard distanzieren zu können.

So gut und verständig als der Freund ist, eben so, hoffe ich, wird sich in ihm auch die Empfindung eines reinen Verhältnisses zu mir entwickeln; er wird in mir eine geweihte Person erblicken, die nur dadurch ein ungeheures Übel für sich und andre vielleicht aufzuwiegen vermag, wenn sie sich dem Heiligen widmet, das uns unsichtbar umgebend allein gegen die ungeheuren zudringenden Mächte beschirmen kann. (W 505)

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 74.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 98.

Damit setzt Ottilie um, was Eduard und der Architekt im Vorhinein bereits auf sie projiziert haben, das Bild eines engelhaften, unschuldigen Wesens.¹³⁹ Diese Inszenierung kommt einem Entfremdungsprozess gleich, der sich durch den ganzen Roman zieht. Es ist aber nicht nur die Entfremdung voneinander, sondern vor allem die Selbstentfremdung, die zum Tragen kommt. Die „zudringenden Mächte“, vor denen Ottilie sich abschirmen will, gelten eigentlich Eduard als begehrendem Lüstling. Nun spricht Ottilie dies nicht aus und vielleicht meint sie auch nicht ihn. Jedoch ist Eduard letztlich derjenige, der sie in die Katastrophe drängt.

Die Schuld manifestiert sich bei der Figur Ottilie nicht nur im Falle von Ottos Tod, sondern auch im sexuellen Sinne. Ottilie macht sich im erotischen Sinne *schuldig*, als sie die Kette mit dem Bildnis ihres Vaters ablegt.

Ich habe eine Bitte, liebe Ottilie: verzeihen Sie mir die, wenn Sie mir sie auch versagen. Sie machen kein Geheimnis daraus, und es braucht es auch nicht, daß Sie unter Ihrem Gewand, auf Ihrer Brust ein Miniaturbild tragen. es ist das Bild Ihres Vaters, des braven Mannes, den Sie kaum gekannt, und der in jedem Sinne eine Stelle an Ihrem Herzen verdient. Aber vergeben Sie mir: das Bild ist ungeschickt groß, und dieses Metall, dieses Glas macht mir tausend Ängsten, wenn Sie ein Kind in die Höhe heben, etwas vor sich hintragen, wenn die Kutsche schwankt, wenn wir durchs Gebüsch dringen, eben jetzt, wie wir vom Felsen herabstiegen. [...] nur von ihrer Brust entfernen Sie etwas, dessen Nähe mir, vielleicht aus übertriebener Ängstlichkeit, so gefährlich scheint. (W 323)

Die Szene berührt das Problem des ökonomischen Tausches der Frau als vermittelbares Objekt unter Männern, jedoch mit dem Unterschied, dass hier kein *natürlicher* „Frauentausch“¹⁴⁰ stattfindet, sondern vielmehr ein Frauenraub, nämlich der Raub der Ottilie. Einen wachsamem „pater familias“, der sie vor dem Lüstling Eduard beschützen könnte, hat Ottilie nicht mehr. Es besteht eine Differenz zwischen dem Urbild, also der Person des Vaters, und dem symbolischen Vater, seinem Porträt an der Halskette Ottilies. Dieser abwesende, nur symbolisch vorhandene Vater wird allein durch das Bild, das sie an ihrer Brust trägt, präsentiert und ihr schließlich während des Spaziergangs von dem „Wollüstling“ Eduard abgenommen. Die Position des symbolischen Vaters wird letztlich von niemandem ausgefüllt. Gerade diese Abwesenheit verleiht dem Gesetz paradoxerweise seine Macht¹⁴¹, denn die Macht ist nicht lokalisierbar.

Die hohe Symbolkraft des Bildes des Vaters wird allerdings deutlich, als Eduard Ottilie bittet die Kette mit dem Bild abzunehmen. Der Vater Ottilies, der das väterliche Gesetz repräsen-

¹³⁹ Der Engel gilt als androgynes Geschlechtswesen. Im Vergleich mit der Reinheit und der Unschuld eines Engels offenbart sich der Wunsch nach einem Austritt aus der binären Geschlechterordnung; vgl. Claudia Öhlschläger: „Kunstgriffe“ oder Poiesis der Mortifikation, S. 326; 328. Ottilie gilt durch den Vergleich mit einem engelhaften Wesen als ent-sexualisiert.

¹⁴⁰ Luce Irigaray: Neuer Körper, neue Imagination, S. 124.

¹⁴¹ Vgl. Judith Butler: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, S. 83.

tiert, ist durchaus präsent, wenn auch nur in Form eines Bildes. Eduard muss den väterlichen Schutz beseitigen. Dies kann nur geschehen, indem er das väterliche Gesetz bricht, sich also Otilie zu eigen macht. Eduard muss sich des Kindes Otilie bemächtigen. Otilie ist Eduard fortan schutzlos ausgeliefert.

Die Szenerie erinnert – sicherlich in abgewandelter Form – an den Akt einer Hochzeit, und zwar an die entscheidende Szene, wenn der Vater dem Bräutigam die Tochter vor dem Altar als Braut übergibt. Doch wirkt diese Szene im Roman in diesem Fall nicht sachgerecht, denn nicht Otilies Vater gibt seine Tochter unter die Obhut Eduards, sondern Letzterer nimmt sich Otilie selbst zur Frau. Der Grund für diese Verdrehung ist nicht etwa der, dass Otilies Vater physisch abwesend ist, sondern allein in der Tatsache, dass Eduard schlichtweg nicht dem Willen eines Dritten unterzuordnen gedenkt. Die Szene ähnelt in ihrer Symbolik also keinem harmonischen Zusammenfinden, sondern eher einem gewaltsamen Szenario. Die zu schützende Tochter wird zur Beute des „pater familias“ und des Geliebten, wobei der Machtkampf in diesem Fall zwangsläufig auf rein symbolischer Ebene ausgetragen werden muss.

Otilie ist in diesem Machtkampf zwischen den Männern im Begriff, ihre sexuelle Unschuld zu verlieren. Aber nicht nur Otilies Jungfräulichkeit ist gefährdet, sondern auch ihre kindliche Unschuld. „Das gute reine Kind“ (W 336) unterliegt der Verführung des Lüstlings und Narziss Eduard, wird damit in den Bann des ehelichen Betruges auf geistiger Ebene gezogen, den Eduard später während der Nachtszene mit seiner Frau Charlotte begeht.

Der Verlust der kindlichen Unschuld wird später an dem Tod des Kindes Otto noch deutlicher. Indem Otilie schließlich erklärt, Gott habe ihr die Augen geöffnet und gezeigt, in welchem Verbrechen sie befangen sei, erscheint die strafende Vatergestalt wieder, die zuvor durch das Bildnis des Vaters an der Halskette symbolisiert wurde.¹⁴²

Ohne Ursprung, ohne Identität wird Otilie zu einem beliebigen, austauschbaren Objekt und zu einer Projektionsfläche Eduards. Im Gegenzug wird die Liebe zum Vater auf ein Substitutionsobjekt verschoben, nämlich Eduard.

Otilie trat ehemals als „Kind“ auf, oder eher als *ent-sexualisierte* Frau. Ihre sexuelle Passivität lässt sie nach wie vor als *ent-sexualisiert* erscheinen und steht damit in völligem Kontrast zur zügellosen Selbstsucht des Liebhabers Eduard.¹⁴³

Er sieht sie erst jetzt, da sie als mögliches Liebesobjekt für ihn von Interesse ist. Bei einer früheren Begegnung war sie, wahrscheinlich, da zu jung und damit sexuell noch unreif, uninteressant für ihn (vgl. W 282 f.), und das sowohl als Liebesobjekt wie auch als potenzielle

¹⁴² Vgl. Waltraud Wiethölter: *Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften*, S. 34.

¹⁴³ Vgl. Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften*, S. 316.

Mutter. „Vor der Pubertät hat das Mädchen nach der herrschenden Ideologie *keinerlei Wert*“¹⁴⁴, denn schließlich „korrelieren [...] die weiblichen Charakteristika, die kulturell, sozial und ökonomisch anerkannt sind, mit der Mutterschaft und mit Mütterlichkeit: Stillen des Kindes, Wiederherstellung des Mannes“.¹⁴⁵

Ottilie ist die Pflgetochter Charlottes und damit auch Eduards. Eduards Absicht ist, sie zu seiner zukünftigen Frau zu machen.¹⁴⁶ Diese Szene lässt sich also als Eduards Missbrauch seiner Pflegevater-Funktion deuten. Das steht in Zusammenhang mit der Entdeckung Eduards in seinem Tagebuch, dass die Baumpflanzung seines Vaters auf den Geburtstag Otilies fällt. Das erinnert an den alten Brauch, dass der Vater am Tag der Geburt seiner Tochter einen Baum pflanzt. Die Affäre zwischen Stiefvater und Pflgetochter, in diesem Fall Eduard und Otilie, ist demnach ein inzestuöser Bilderverkehr.¹⁴⁷ Dieser erschließt sich später auch aus der Tatsache, dass Charlottes und Eduards Kind Züge von Otilie trägt.

Die Anrede „liebes Kind“ wählt Eduard bei seiner Ehegattin bereits zu Beginn des Romans. Dies erscheint wenig verwunderlich, da während der Goethezeit die Frau nicht als der „eigentliche Mensch“ galt, sondern „als Kind bezeichnet und passend dazu mit kindlichen Eigenschaften versehen sowie mit klassifikatorischen Bereichen unterhalb und überhalb des Menschlichen (Pflanze, Tier - Engel) in Verbindung gebracht“¹⁴⁸ wurde. In dieser Anrede verbergen sich zugleich eine väterliche Ermahnung und ein erotischer Unterton.¹⁴⁹ Die Bezeichnung der Frau als „Kind“ macht deutlich, dass das Ich der Frauen als unbewusst abgetan und folglich dem als „Über-Ich“ funktionierenden Bewusstsein des Mann-Vaters unterworfen wird.¹⁵⁰ Das Motiv der väterlichen Ermahnung kehrt dann im späteren Verlauf des Romans in einem Tableau vivant wieder, das unter anderem von Luciane dargestellt wird. Otilie wird jedoch nicht nur als Kind wahrgenommen, sondern darüber hinaus zu einer körperlosen Ikone einer Kunstreligion stilisiert: „und wenn er nun in die Höhe sah, und Otilie leicht schreitend, ohne Furcht und Ängstlichkeit, im schönsten Gleichgewicht von Stein zu Stein ihm folgte, glaubte er ein himmlisches Wesen zu sehen, das über ihm schwebte.“ (W 322) Die Frau soll

¹⁴⁴ Luce Irigaray: *Speculum*, S. 28.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Zur Zeit Goethes galt es als üblich, dass die Pflgetochter zugleich die Mätresse, oder gar die Ehefrau wurde, wie im Falle Marianne Willemers (geb. Jung), die an Goethes Gedichtband *West-östlicher Divan* mitgewirkt hat. Sie wurde mit dem um einiges älteren Pflegevater und Witwer Johann Jakob Willemer verheiratet; vgl. Waltraud Maierhofer: *Vier Bilder und vielfältige Bezüge*, S. 372; vgl. Dagmar von Gersdorff: *Marianne von Willemer und Goethe. Geschichte einer Liebe*. Berlin 2011, S. 195.

¹⁴⁷ Vgl. Clemens Porschlegel: *Das administrative Verhängnis*, S. 234. Auf das Motiv des inzestuösen Bilderverkehrs wird im Kapitel „Das inszenierte Schweigen und die Komödie der Weiblichkeit“ eingegangen.

¹⁴⁸ Volker Hoffman: *Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten*, S. 87.

¹⁴⁹ Vgl. Waltraud Maierhofer: *Vier Bilder und vielfältige Bezüge*, S. 372.

¹⁵⁰ Vgl. Luce Irigaray: *Speculum*, S. 111.

durch ihr kindlich reines Wesen auf das Empfindungsvermögen des Mannes wirken und ihm dadurch zur eigenen Mündigkeit verhelfen.¹⁵¹ Der Mann „braucht die Frau als Mutter, als Matrix, als Körper (als lebendigen Körper und als Hülle und Grabstätte), als Ernährerin. Er begehrt sie offenbar [...] als Mutter und Jungfrau, [...] aber nicht als Frau, als anderes Geschlecht“¹⁵². In die Grabstätte führt Otilie Eduard schließlich auch, denn sein Tod folgt kurz nach ihrem Hungertod. Seinem Begehren und diesen eben aufgeführten Rollen kann Otilie bei Eduard durch ihr kindliches, unschuldiges, engelsgleiches und hilfsbereites Auftreten nachkommen. Seine „Mutter“ erwähnt Eduard in einem Gespräch mit seiner Frau zu Beginn des Romans, und erzählt, dass „sie [in seiner Jugend, A. W.] der augenblicklichen Besorgnisse nicht los werden“ (W 281) konnte. Otilies Bemühen und ihre stetige Hilfsbereitschaft erinnern Eduard daran. Er schätzt nicht nur, dass sie „dienstfertig und zuvorkommend“ ist, sondern vor allem, „daß sie es gegen ihn am meisten“ ist, denn das will „seiner Selbstliebe scheinen“. Otilie weiß „was für Speisen und wie er sie liebte [...] wieviel er Zucker zum Tee zu nehmen pflegte“. Zudem ist „sie sorgfältig, alle Zugluft abzuwehren, gegen die er eine übertriebene Empfindlichkeit zeigt[], und [gerät] deshalb mit seiner Frau, der es nicht luftig genug sein“ kann, „in Widerspruch“ (W 320).

Otilie wird von Eduard als Jungfrau und Mutter zugleich begehrt. Sie soll Genossin seiner Begehrlichkeit und Erlöserin zugleich sein. Sie verkörpert das Vorbild an Hingabe, Treue und Dienstbarkeit. Dies erscheint als eine spannungsvolle Rollenzuweisung.¹⁵³ Die Rolle einer Mutter, die gleichzeitig Jungfrau ist, wird der Frau in Mythologien immer wieder zugeschrieben.¹⁵⁴ Die gesellschaftliche Macht, die der Mutter einerseits zuerkannt wird, geht andererseits durch die gleichzeitige Rolle der Jungfrau mit einer sexuellen Ohnmacht einher, wodurch die Frau in ein Dilemma gerät. Diesem Dilemma unterliegt auch Otilie. Die sexuelle Beziehung zwischen Eduard und ihr muss bis zuletzt ausbleiben, denn das Begehren unterliegt aufgrund der sozialen Stellung Eduards als Ehemann einem Verbot. Eduard ist somit gezwungen sich an bloße Signifikanten wie die Platanen oder das Glas zu halten, die das Verbotene, nämlich Otilie, ersetzen sollen.¹⁵⁵

Ebenso wie Eduard in Otilie ein himmlisches Wesen sieht, projiziert auch der Architekt diese Vorstellung eines heiligen Wesens auf Otilie. Die Engel, die er auf den Wänden der Kapelle abbildet, tragen allesamt Otilies Gesichtszüge. Ihren sakralen Charakter gewinnt Otilie über

¹⁵¹ Vgl. Susan L. Cocalis: *Der Vormund will Vormund sein*, S. 51.

¹⁵² Luce Irigaray: *Genealogie der Geschlechter*, S. 195.

¹⁵³ Vgl. Waltraud Wiethölter: *Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften*, S. 27.

¹⁵⁴ Vgl. Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 30.

¹⁵⁵ Vgl. Susanne Konrad: *Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus*, S. 199.

ihr hilfsbereites, nahezu demütiges Auftreten sowie über die Raumsemantik. Der sterbliche Körper aus Blut und Fleisch, der greifbare, aber vergängliche Körper wird ersetzt durch einen unsterblichen Kunstkörper, der in Form einer Engelsingestalt *ent-sexualisiert* wird, weil der Engel als androgynes Wesen aus der Welt der binären Geschlechterordnung heraustritt. Otilie wird durch das Verbot einer Sexualität gebildet, ein Verbot, das zugleich diese Sexualität und auch das Subjekt formt, das ihr Träger sein soll, „das ent-sexualisierte Kind“ Otilie.¹⁵⁶

Im Begehren Holks nach einer leidenschaftlichen Beziehung schreibt sich Eduards sexuelle Begierde fort. Kurz vor der Trennung von seiner Frau erwacht in Holk die Erkenntnis, dass er „noch nicht alt genug [ist, A. W.], um auf Fleisch und Blut zu verzichten“ (U 772). Aus dieser Aussage lässt sich schließen, dass der Sexualität in der Ehe zwischen Christine und ihm nur sehr wenig Raum gegeben wird. Holk scheint den Moment des Begehrens und die Leidenschaft in der Ehe mit der kühlen Gattin gänzlich zu vermissen. Die Gründe für diese Enthaltsamkeit mögen weitgehend in Christines Weltanschauung und Prinzipientreue liegen.¹⁵⁷

Für Eduard wiederum macht offenbar die Unschuld, die *Ent-Sexualisierung*, Otilie zu einem begehrten Liebesobjekt, macht sie erst recht erotisch in ihrem Wesen. Walter Benjamin sieht in der dargestellten Unschuld den Ausdruck einer männlichen Wunschphantasie. Denn eben das, was als Zeichen innerer Reinheit gedacht wird, ist der Begierde das Willkommenste.¹⁵⁸

Auch Charlotte ist geneigt in Otilie das Sakrale zu sehen: „Sie wußte wie sehr das himmlische Kind Eduarden liebte“ (W 501). Diese Aussage Charlottes nach dem Tod ihres Kindes erscheint zunächst paradox. Sie verzeiht Otilie nicht nur, dass diese Eduard liebt, sondern sogar den Tod ihres Kindes, für den Otilie – zumindest auf indirekte Weise – mitverantwortlich ist. Keinerlei Affekte werden aufgezeigt. Die Affekte „treten niemals als Feindschaft, Rachsucht, Neid nach außen, aber sie leben auch nicht als Klage, Scham und Verzweiflung im Innern“.¹⁵⁹

In ihrer Unmündigkeit wird Otilie als Kind bezeichnet, wobei der Begriff durch das vorhergehende Adjektiv eine Steigerung im Sinne von völliger Unschuld erfährt, die einem Kind normalerweise ohnehin beigemessen wird. Ein Kind lässt sich nicht beschuldigen, denn es trägt keine Verantwortung. Das Adjektiv „himmlisch“ rückt Otilie in die Heiligensphäre und macht sie somit als Person unanfechtbar, denn das Himmlische, das Heilige kann nicht schuldig sein. Es ist rein und steht über dem Irdischen, sodass diese Bezeichnung Otilies aufzeigt,

¹⁵⁶ Vgl. Judith Butler: *Psyche der Macht*, S. 99.

¹⁵⁷ Vgl. Kathrin Bilgeri: *Die Ehebruchromane Theodor Fontanes*, S. 81 f.

¹⁵⁸ Vgl. Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften*, S. 79.

¹⁵⁹ Ebd., S. 184.

inwieweit die Machtverhältnisse sich längst verschoben haben. War Otilie zu Beginn noch die Unterwürfige, die stumm Dienende, so erhält sie nun durch ihre Unmündigkeit eine Machtposition, die es sogar ermöglicht, sich von jeglicher Schuldzuweisung zu befreien.

Indem sie demütig als „himmlisches Kind“ auftritt, wird Otilie keinerlei negative Intention unterstellt und daher auch keine Schuld zugewiesen – offenbar auch deshalb, weil ihr eine solche Belastungsfähigkeit, nämlich mit Schuld umzugehen, nicht zugerechnet wird. Diese Tatsache geht bereits aus den Briefen des Gehilfen hervor. Ihre abwehrende Geste, die sie einsetzt, wenn von ihr etwas verlangt wird, macht nur allzu deutlich, wie unfähig sie ist, Anforderungen zu erfüllen. So ist es auch schwer, Otilie etwas vorzuwerfen, ohne dabei das Gefühl zu haben sie schlecht zu behandeln.

Das Sakrale schreibt sich in Christine fort, die als der Religion sehr verhaftet beschrieben wird und damit nicht selten auf Kritik ihres Mannes Holk stößt. Dieser spottet über sie, wenn er ihr sagt, „daß ihr bloß wohl sei, wenn sie von Gruft und Kapelle sprechen und einen aus bloßer Taille bestehenden Engel malen lassen könne“ (U 596).

Christine ist sich bewusst, dass ihre Vorliebe für die Kirche auch von ihrem Bruder Arne kritisiert wird. „Bin ich dir wieder zu kirchlich? Ich habe kein Wort von Kirche gesprochen. Oder bin ich dir wieder zu streng?“ (U 618 f.)

Auf der anderen Seite nutzt Arne ihre Haltung gegenüber der Kirche aus, um seine Schwester in ihren ehelichen Entscheidungen zu beeinflussen. Dies wird in einem Gespräch mit Schwarzkoppen deutlich.

Sie müssen meiner Schwester, bei dem Einfluß, den Sie auf sie haben, von der Bibelseite her beizukommen und ihr aus einem halben Dutzend Stellen zu beweisen suchen, daß das nicht so ginge, daß das alles nur Selbstgerechtigkeit sei [...]. (U 596)

Schwarzkoppen verspricht Arne sich „Geschichten zurecht[zu]legen“ und diese „still wirken zu lassen“, denn Arnes „Schwester ist in gleichem Maße phantasievoll und nachdenklich; das Phantasievolle wird ihr das Gehörte verlebendigen, und ihre Nachdenklichkeit wird sie zwingen, sich mit dem Kern der Geschichte zu beschäftigen [...]“. (U 598). Auf diese Weise wird Christine von ihrem Bruder entmündigt, denn er glaubt sie mit Geschichten eines Kirchenvaters manipulieren zu können. In Christine schreibt sich Otilies Entmündigung fort. Sie soll insoweit geformt werden, als sie den Männern keine Last, sondern eine Freude ist, indem sie sich so verhält, dass sie ihnen angenehm erscheint.

Entsprechend der mehrfach auftretenden Benennung Otilies als „Kind“ wird ihr die bildhafte Ähnlichkeit mit Otto unterstellt, eine „sonderbare Verwandtschaft“ (W 482), wobei die Tatsache, dass das Kind nicht ihr eigenes ist, sicherlich eine bedeutende Rolle spielt, denn ihr eige-

nes Kind hätte aus biologischen Gründen Ottilie ähnlich sehen müssen. Die anderen Figuren stellen jedoch eine Ähnlichkeit des Kindes mit dem Hauptmann und ihr fest. „Den Gesichtszügen und der ganzen Form nach glich das Kind immer mehr dem Hauptmann, die Augen ließen sich immer weniger von Ottilies Augen unterscheiden.“ (W 482)

Otto wird, ähnlich Ottilie, zum Projektionsobjekt für Wünsche, Hoffnungen, Illusionen und Phantasien. Diese Szene kann als der Höhepunkt der Projektionen auf Ottilie gelten. Hier werden ihre Gesichtszüge nicht bloß auf Bilder projiziert, sondern auf ein menschliches Wesen. Doch nicht nur eine Projektion wird mit diesem Feststellen einer Ähnlichkeit zwischen Otto und Ottilie vorgenommen, sondern auch eine schon von Beginn an gegebene *Ent-Sexualisierung* Ottilies, die an dieser Stelle ebenfalls ihren Höhepunkt erfährt.

Daneben zeigt die vermeintliche Ähnlichkeit des Kindes mit Ottilie und dem Hauptmann nicht nur die Entfremdung Charlottes und Eduards voneinander, sondern auch jeweils ihre Selbstentfremdung auf. Nichts von ihnen scheint sich in dem gemeinsamen Kind zu spiegeln. Damit wird neben dem Scheitern einer gemeinsamen Zukunft auch ein Scheitern in den Beziehung zwischen ihnen präfiguriert.

Es ist sicherlich nicht uninteressant, die vermeintliche Ähnlichkeit Ottos mit Ottilie im Kontext der *Ent-Sexualisierung* Ottilies zu untersuchen. Die Pflege des Kindes, die Ottilie zufällt, kann als eine Art Kompensation der unerfüllten Liebe zu Eduard gelten, indem Ottilie die Rolle der Mutter des Kindes von Eduard übernimmt.

Durch diese sonderbare Verwandtschaft und vielleicht noch mehr durch das schöne Gefühl der Frauen geleitet, welche das Kind eines geliebten Mannes, auch von einer andern, mit zärtlicher Neigung umfassen, ward Ottilie dem heranwachsenden Geschöpf so viel als eine Mutter oder vielmehr eine andre Art von Mutter. (W 482)

„Zumindest innerhalb ihres Tätigkeitsbereiches übernimmt sie die Rolle der Mutter, die sie gerne wäre, aber nicht ist und auch nicht sein kann.“¹⁶⁰ Womöglich kompensiert Ottilie in ihrer Schein-Mutterschaft „Versagungen einer verdrängten weiblichen Sexualität“.¹⁶¹ Diese imaginäre Mutterschaft entschädigt Ottilie offenbar für die Frustration, die aus ihrer fehlenden sexuellen Beziehung zu Eduard rührt. Dass Ottilie ihre eigenen Augen in denen des Kindes zu sehen meint, spricht jedenfalls für diese Interpretation. Sie hinterfragt damit die Machtstellung, die Charlotte als Ehegattin Eduards, des Hausherrn, innehat. Indirekt übernimmt Ottilie deren Rolle und verkehrt damit die Machtverhältnisse auf spielerische Weise, was letzten En-

¹⁶⁰ Elisabeth Herrmann: Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 246.

¹⁶¹ Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist, S. 26.

des katastrophal mit dem Tod des Kindes endet, denn dieses spielerische Umgehen mit dem Gesetz verwickelt die Figuren in tödliche Gefahren.

Mutter zu sein, ohne es tatsächlich zu sein, erinnert an das Puppenspiel von Mädchen im jungen Alter. Erneut wird experimentiert, doch wie auch bei der Chemischen Gleichnisrede bleibt es nicht bei einem Spiel auf theoretischer Basis.

Der Tod Ottos und das damit einhergehende Scheitern Otilies als Betreuerin lässt sich auch als Kritik an der gesellschaftlichen Rollenvergabe lesen. Wie kann eine abhängige, als Kind konzipierte Frau die Rolle einer kompetenten Ersatz-Mutter oder gar Mutter einnehmen? In ihrer Unfähigkeit für sich selbst zu sorgen kann Otilie unmöglich Verantwortung für ein anderes menschliches Wesen übernehmen. Sie ist mit dieser Aufgabe schlichtweg überfordert. Sie ist und bleibt die imaginierte Mutter auf dem Marien-Bild, welches der Architekt anfertigt und dem sie als Vorlage dient.

Er [der Architekt, A. W.] hatte sich die Möglichkeit eines solchen Bildes vollkommen vergegenwärtigt. Ein schöner frischer Knabe war gefunden; [...] aber ohne Otilien war die Sache nicht auszuführen. Der junge Mann hatte sie in seinem Sinne zur Mutter Gottes erhoben, und wenn sie es abschlug, so war bei ihm keine Frage, daß das Unternehmen fallen müsse. [...] Glücklicherweise war das Kind in der anmutigsten Stellung eingeschlafen, so daß nichts die Betrachtung störte, wenn der Blick auf der scheinbaren Mutter verweilte, die mit unendlicher Anmut einen Schleier aufgehoben hatte, um den verborgenen Schatz zu offenbaren. In diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein. [...] Otiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf [...] alles was je ein Maler dargestellt hat. (W 438 f.)

Nur im Bild ist sie eine Mutter. Im Falle Ottos ist sie lediglich die Pflegemutter. Damit weicht der Mensch von dem ab, was er gern wäre: Schöpfer des eigenen Schicksals. Das Porträt ist letzten Endes eine Verkehrung der Realität und das Produkt einer im Roman aufgezeigten Gesellschaft von Dilettanten, welche von der Wahrheit abrücken und sich selbst eine Art Konstrukt oder auch Matrix, bestehend aus Projektionen, erschaffen. Dass der Architekt der Maler ist, hebt nicht nur die dilettantische Lebensweise hervor, sondern verdeutlicht, dass es sich in dieser Szene um eine Inszenierung und eine Konstruktion der Weiblichkeit handelt.

Der Architekt erschafft das Bild, welches der Mann von der Reinheit der Frau hat und das zum Ende hin, wenn Otilie stirbt, alle von ihr haben werden: das Bild einer Heiligen Mutter, die Sünden vergibt und längst nicht mehr nur die Mängel des Mannes ausgleicht, sondern die einer ganzen Gesellschaft.

Der „verborgene Schatz“ manifestiert sich als das Rätselhafte, das der Mann in der Frau sehen will. Durch das Begehren ihres Körpers, ihrer rätselhaften Lust, meint der Mann das Geheimnis lüften und sich gleichzeitig von der Weiblichkeit distanzieren zu können.

Dass ausgerechnet ein Architekt ein Gemälde erschafft, das alle anderen Bilder von professionellen Künstlern übertreffen soll, mag ironisch zu verstehen sein und beweist, dass die Figuren in ihrer eigens erschaffenen Welt der Inszenierung und in ihren Vorstellungen gefangen sind.

Das Bild der Weiblichkeit als Heilige ist tief verankert, und das Bild, das die anderen sich von Otilie machen, ebenfalls. Sie wird in diese Rolle gedrängt. Ein Widerspruch ihrerseits wird nicht geduldet, denn folglich müsste das ganze Konstrukt, also der gesellschaftliche Halt zusammenbrechen. Lediglich wenn Otilie als Projektionsfläche dient und nur wenn sie die ihr zugeschriebene Rolle verkörpert, bleibt das Gerüst der Matrix bestehen. Weicht sie von dieser Rolle ab, droht ein Zusammenbruch.

Das Porträt präfiguriert den Tod Ottos, indem er im Bild, genau wie Otilie, künstlich verewigt, ja denaturalisiert wird und stagniert. Elisabeth Herrmann meint, das Ertrinken Ottos deute darauf hin, dass Otilie das Kind in dem Moment, in dem Hoffnung auf ein Zusammensein mit Eduard besteht, als Störfaktor sieht. Das Mutter-Sein möchte sie nicht weiter ausleben, da sie nicht will, dass etwas zwischen Eduard und ihr steht.¹⁶² Das erinnert an Charlotte, die ihre Tochter Luciane in die Pension schickt, um mit Eduard in trauter Zweisamkeit zu leben.

Doch dass dieses Mutter-Sein, das mit einer großen Verantwortung verbunden ist, nicht einfach so aufgegeben werden kann, wird schließlich an der Katastrophe, dem Tod Ottos, deutlich. In der Forschung findet sich eine Gegenthese, laut der, auf Basis von Freuds These, die Rettung eines Kindes aus dem Wasser im Traum eine Geburtsphantasie darstellt. In dieser Szene wird verdeutlicht, wie sehr sich Otilie selbst ein Kind von Eduard wünscht.¹⁶³

Nun handelt es sich bei dieser Szene ganz offensichtlich nicht um einen Traum, sondern um eine innerhalb des fiktiven Romangeschehens gegebene Realität. Diese Problematik wurde in der Forschung aufgegriffen. Dort heißt es, der Mechanismus von Träumen weise mit dem der Dichtungen eine kaum mehr anzweifelbare Verwandtschaft auf.¹⁶⁴ Träume erscheinen uns oftmals als surreal, der Roman Goethes tut dies in gewisser Hinsicht ebenfalls. Das mag der Grund sein, warum er auf seiner symbolischen Ebene, auf welcher er bleibt, recht ungreifbar erscheint. Goethe arbeitet überwiegend mit Bildern und mit Symbolen – so wie der Traum. Oftmals sind es Standbilder, welche seine, zumindest die weiblichen, Figuren einnehmen.

¹⁶² Vgl. Elisabeth Herrmann: Todesproblematik in Goethes Roman, S. 247.

¹⁶³ Vgl. Jenö Hárník: Psychoanalytisches aus und über Goethes „Wahlverwandtschaften“, S. 516 f.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

Die Szene erinnert an eine Szene aus der Geschichte Moses. Er wird von der Königin aus dem Nil gezogen und somit gerettet wird. Otto kann jedoch nicht mehr gerettet werden; sein Tod präfiguriert eine katastrophale Weiterentwicklung des Geschehens.

Könnte Otto das materialisierte innere Kind Otilies darstellen – oder das Kind, das alle in der jungen Frau sehen? Die im Roman so häufig anzutreffende Bezeichnung „das himmlische Kind“ oder gar „das liebe Kind“ ließe darauf schließen. Auch wenn das Geschlecht nicht dasselbe ist, so kann es dennoch bedeuten, dass Charlotte und Eduard, die Otilie beide oftmals mit „Kind“ ansprechen, dieser in Otto eine materielle Form gegeben haben.

Gleichzeitig ist Otto auch der Name Eduards und des Hauptmannes. Da das sterbende Kind ein Junge ist, könnte durch dessen Tod der Untergang des Patriarchats innerhalb der Schlossgemeinschaft angedeutet werden. Sein Tod präfiguriert tatsächlich den Tod Eduards. Eduard hat wegen des Todes des kleinen Otto keinen Nachkommen, der seine Macht weiterhin vertreten beziehungsweise sein Adelsgeschlecht weiterführen würde.

Dass dieses Kind mit dem Namen Otto in einem See ertrinkt, lässt Interpretationsspielraum zu. Der See symbolisiert das Totenreich, ein in der flüssigen Substanz und Dunkelheit einer anderen Welt verloren gegangenes Leben.¹⁶⁵ Damit gehen das neue Leben und die Verbindung Charlottes und Eduards, welche durch Otto repräsentiert sind, verloren.

Verschuldet hat dies Otilie, die nun subjektiviert worden ist und langsam begonnen hat, aus ihrer Passivität zu erwachen und die Machtverhältnisse entsprechend zu verschieben. Muss sie sich unbewusst von den Zuschreibungen befreien, sie sei *ent-sexualisiert* und ein Kind? Wird sie, entgegen den Zuschreibungen der männlichen Figuren nun *körperlich* in ihrer Sexualität? Dafür würden die Ereignisse sprechen, die der Erzähler kurz vor dem Unglück während der leidenschaftlichen und erotisch aufgeladenen Begegnung mit Eduard schildert (vgl. W 491 f.). Zwecks dieser erotisch aufgeladenen Begegnung mit Eduard, die in leidenschaftliche Liebkosungen übergeht, muss Otilie ihr Kind-Sein, das alle auf sie projizieren, und ihre damit verbundene sexuelle Unschuld, ja ihre Unmündigkeit, aufgeben. Die Bezeichnung „Kind“ erhält sie nicht um ihrer Jugend willen, sondern sie bezieht sich auf ihre Unmündigkeit und damit verbundene Abhängigkeit.¹⁶⁶

Dass sie Jungfrau und damit sexuell *unschuldig* ist, wird durch eine wenig spätere Aussage seitens des Erzählers festgestellt: „zum erstenmal drückt sie ein Lebendiges an ihre reine nackte Brust, ach! und kein Lebendiges.“ (W 494) Sofern der Körper als Schauplatz dient, an

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. Elisabeth Herrmann: Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 193.

dem sich offene Systeme überschneiden¹⁶⁷, wenn die Haut als Verbindungspunkt zwischen Innen- und Außenwelt gilt, ist diese Geste Otilies überaus symbolträchtig und zwar nicht nur in dem Sinne, dass sie ein totes Kind an die Brust hält, sondern auch darin, dass sie die Außenwelt, die hier durch den Körper Ottos repräsentiert wird, an sich heranlässt.

Otto könnte auch stellvertretend für Eduard in Otilies Armen liegen. Otilie würde sodann für Eduard nicht nur ein Liebesobjekt, sondern auch die Mutter darstellen, und zwar die „phallische Mutter“¹⁶⁸. Es handelt sich um einen imaginären Inzest, die Vereinigung von Mutter und Kind.

Doch sie lässt Otto erst dann nah an sich heran, als er für sie längst ungefährlich, weil unfähig zur Interaktion, geworden ist, denn der Körper Ottos ist bereits tot. Die Tragik liegt insofern auch darin, dass Otilie sich erst bereitwillig öffnet, als es im Grunde bereits zu spät ist, sich zu öffnen.

Auf den Augenblick erotischer Individuation folgt der Tod des Kindes und die damit verbundene Schuld Otilies. Kein lebendes Kind geht aus dieser erotischen Verbindung hervor, sondern ein tödlicher Unfall. Die Leidenschaft zwischen Otilie und Eduard kann nicht ausgelebt werden. Eng damit verbunden ist die erotische Schuld des Weiblichen, die zügellose Lust, die ihr von männlicher Seite zugeschrieben, eigentlich auf sie projiziert wird. Sie muss in Grenzen gehalten werden, damit sie für den Mann nicht gefährlich wird.

Dass diese von allen anderen ihr zugeschriebene kindliche Unschuld dann ausgerechnet in eine so große Schuld, nämlich die der Verantwortung für das tödliche Unglück eines Kindes, umgewandelt werden muss, ist sicherlich die größte Tragik an Otilies Schicksal, doch gleichzeitig die bildliche Darstellung dessen, was sich auf psychischer Ebene abspielt. Ist dann die Sexualisierung oder die Befreiung aus der Unterwerfung, aus der Entmündigung durch das Umfeld die eigentliche Schuld? Muss sich das Subjekt erst schuldig machen, um konstituiert zu werden? „Ein ‚Subjekt‘ werden heißt [...] für schuldig gehalten [...] worden zu sein.“¹⁶⁹ Otilie muss zunächst ein Bewusstsein für ihre Schuld entwickeln. Die Subjektwerdung beginnt mit einer Schuld. „Zunächst gibt es eine Schuld.“¹⁷⁰ Das Bewusstsein entsteht aus dieser Schuld und dem Prozess des Sich-Entschuldigens, der Befreiung davon. Das vollständige Bewusstsein für ihre Schuld entsteht bei Otilie in dem Moment, als das Kind ertrinkt. Dabei scheint sie von vorneherein so unschuldig in ihrem Auftreten den anderen gegenüber.

¹⁶⁷ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 195.

¹⁶⁸ Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa*, S. 59.

¹⁶⁹ Judith Butler: *Psyche der Macht*, S. 112.

¹⁷⁰ Ebd.

Ein schlechtes Gewissen hat Otilie Charlotte gegenüber ja schon vor dem tödlichen Unfall: „Otilie stand verwirrt und bewegt; sie sah nach dem Berghause hinüber und glaubte Charlottens weißes Kleid auf dem Altan zu sehen.“ (W 493) In „weißem Atlas“ (U 800) erscheint Christine bei ihrer zweiten Hochzeit mit Holk. Darin spiegelt sich womöglich Otilies Wunsch nach einer Wiedervereinigung Eduards mit Charlotte, wodurch sie von ihrem schlechten Gewissen gegenüber ihrer Pflegemutter und auch dem Begehren Eduards befreit werden könnte. Ihr Gewinn läge in einem selbstbestimmten Leben als Lehrerin in der Pension.

Alles, was nach dieser Begegnung mit Eduard geschieht, ist nur ein Prozess der Materialisierung dessen, was bereits in ihrem Inneren vorgeht. Nach Ottos Ertrinken hungert Otilie, sie tendiert dahin, körperlos zu werden. Ihre Erkenntnis, dass sie dem Naturgesetz der Leidenschaft unterworfen ist, solange sie einen Körper hat, lässt sie die Flucht ins Jenseits suchen. Eduard verkennt die Tatsache, dass sie als Körperlos-Werdende auch nicht mit Sexualität gleichgesetzt werden kann. Sie ist nicht die körperliche, sexualisierte Frau, die er in ihr zu sehen meint. Doch hat er das in ihr gesucht? Sieht er nicht vielmehr eine Heilige in ihr? Für heilig erklärt zu werden erfordert eine Körperlosigkeit, eine immaterielle Existenz. Der Diskurs über Otilies vermeintliche Heiligkeit wird jedoch bereits zu ihren Lebzeiten in Gang gesetzt. Sie wird zur Heiligen Maria stilisiert, kann folglich in ihrer physischen Form nicht geliebt werden, sondern muss körperlos werden, um weiterhin verehrt zu werden. Dieses Hindernis wird von den männlichen Figuren selbst geschaffen, indem sie dieses Bild auf sie projizieren, ihr Begehren wird damit körperlos und somit ins Geistige verlagert. Otilie ist unantastbar für das männliche Begehren. Sie wird *ent-sexualisiert*, folglich muss sie auch *entkörperlicht* werden.

Die Magersucht kämpft gegen den Fleisch gewordenen Logos, den Körper als Lüge und das Materialisieren von Vernunft und Gesetz. Der Körper wird als sexuell reguliertes Sexualobjekt verstanden, die Verweigerung jeglicher Nahrungsaufnahme als eine Abgrenzung des Körpers von jeglicher Penetration, also eine Absage an die Weiblichkeit.¹⁷¹ Christina von Braun sieht in der Verweigerung der Nahrungsaufnahme weniger eine solche Absage an die Weiblichkeit als vielmehr den Versuch die Frau als Sexualwesen zu wahren, wenn nicht physisch, so zumindest als ‚Idee‘.¹⁷² Die Magersucht wird so als Rückwandlung der Materie in körperlose Ideen verstanden. Otilie ist es nicht möglich ihre Weiblichkeit nach außen hin zu leben.

¹⁷¹ Vgl. Elizabeth Boa: Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen, S. 90.

¹⁷² Vgl. Christina von Braun: Nicht ich: Logik, Liebe, Libido, S. 462.

Die Nahrungsverweigerung ist ein Indikator dafür, dass der Körper Otilies offenbar zum Ort politischer Regulierung und zum Objekt einer Kontrolle wird, die das krankmachende Äußere abzuwehren versucht. Was aber ist das Krankmachende genau? Ist es die Macht, die durch die anderen Figuren ausgeübt wird und auf Otilie einwirkt?

Laut Foucaults und Butlers These bilden die Unterwerfung und die Konstituierung des Subjekts einen Prozess. Das Krankmachende kommt von innen, also aus Otilie selbst, denn ihre *Entmaterialisierung* zeigt eine Art Widerstand gegen die äußeren Entwicklungen. Otilie ist offenbar nicht länger gewillt, sich den äußeren Umständen zu unterwerfen, oder aber sie ist nicht mehr in der Lage dazu, länger den inneren Konflikt auszutragen. Der Konflikt entsteht aus dem einerseits vorhandenen Wunsch danach geliebt zu werden und andererseits der Sehnsucht nach dem Ende.

Aus welchem Grund sind die Männer in dem Goetheschen Roman von diesem sakralen Charakter einer Frau dermaßen angezogen? Versprechen ihr unschuldiges und unterwürfiges Auftreten eine widerstandslose Unterwerfung unter den Mann, die nicht droht infrage gestellt zu werden? In diesem Kontext ließe sich Otilie als Gegenstück zu einer Furie oder einer lüsternden Frau sehen, vor welcher der Mann sich fürchten muss. Otilie gewinnt das Vertrauen der Männer durch ihr harmonisches und ruhiges Auftreten. Eine selbstbewusste Frau mag ebenso verführerisch sein, ist dem Mann jedoch in ihrem klugen Wesen womöglich überlegen. Otilie Frauenfiguren sind bei Goethe und Fontane jedoch meist wenig selbstbewusst. Sie sind die Verlassenen, die Gefürchteten, vor welchen der Mann die Flucht ergreift, weil er sich ihnen nicht gewachsen fühlt.

III Kommunikation

III.1 Phallogozentrismus

Im Rahmen seiner Dekonstruktion¹⁷³ des Logozentrismus hat Jacques Derrida auf die historische Verbindung von Logozentrismus und Phallogozentrismus verwiesen und darauf basierend den Begriff des Phallogozentrismus geprägt. Der Phallus wird von Jacques Lacan als „privilegiertes Signifikant“¹⁷⁴ herausgestellt und bezeichnet das Zentrum der symbolischen Ordnung, das alle Sinnbezüge strukturiert „und den Bereich des Bezeichnbaren eingrenzt.“¹⁷⁵ Die symbolische Ordnung ist dabei grundlegend phallisch orientiert¹⁷⁶, unterscheidet nicht wirklich zwischen weiblich und männlich, sondern zwischen An- und Abwesenheit des Penis, also zwischen *kastriert* und *nicht kastriert*.¹⁷⁷ Sie beherrscht - weil laut Lacan identisch mit der abendländischen Kultur - das Imaginäre, das als Vorsprachliches außerhalb des Symbolischen steht.¹⁷⁸

Der „Phallus ist ein Signifikant, [...] der bestimmt ist, die Signifikantwirkungen in ihrer Gesamtheit zu bezeichnen, soweit der Signifikant diese konditioniert durch seine Gegenwart als Signifikant“¹⁷⁹. „Falls der Phallus ein privilegiertes Signifikant ist, erlangt er dieses Privileg durch beständiges Wiederholtwerden“¹⁸⁰, denn das Operieren des Phallus wird durch eine sich stetig wiederherstellende linguistische Struktur oder Position gesichert.¹⁸¹

„Die ‚Struktur‘, mit der der Phallus den Penis als seinen privilegierten Anlaß signifiziert, existiert nur, weil sie instituiert wird und laufend wiederholt wird, und aufgrund dieser Temporalisierung ist sie ungefestigt und offen für subversive Wiederholung.“¹⁸²

Die Theorie des Phallogozentrismus beschäftigt sich mit der Sprache im Kontext der Geschlechterrollen. Westliche Sprachen sind männlich erzeugt und dominiert; das bedeutet, die Diskurse sind phallogozentrisch ausgelegt. Syntax und strenge logische Regeln der Sprache erinnern an das Prinzip väterlicher Ordnung. Die festen Klassifizierungen und Gegenüberstel-

¹⁷³ Gemeint ist die poststrukturalistische Analyse von Diskursen, die als Praxis der kritischen Analyse insbesondere auf den Arbeiten Derridas beruht. Vgl. dazu Sigmund-Wild: Anerkennung des Ver-rückten, S. 17.

¹⁷⁴ Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 116.

¹⁷⁵ Ebd., S. 117.

¹⁷⁶ Vgl. Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion, S. 83.

¹⁷⁷ Vgl. Nicole Masanek: Männliches und weibliches Schreiben?, S. 28.

¹⁷⁸ Vgl. ebd.

¹⁷⁹ Jacques Lacan: Schriften II, S. 126.

¹⁸⁰ Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 130.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Ebd., S. 131.

lungen sowie Regelungen für eine logische Beweisführung und objektives Wissen zählen ebenfalls dazu. Der Phallogozentrismus gilt neben der Zwangsheterosexualität als entscheidender Mechanismus der Reproduktion einer binärhierarchischen Geschlechterordnung.¹⁸³ Derrida hat ihn als ein in der westlichen Gesellschaft vorherrschendes Denksystem bezeichnet, das die Welt durch binäre, hierarchische Oppositionen ordnet. Die jeweils hierarchische Beziehung basiert darauf, dass ein Begriff als ursprünglich, und der andere als abgeleitet gilt.¹⁸⁴ Dabei setzt die asymmetrische Struktur der Sprache das Subjekt mit den männlichen Wesen gleich, während sie die weiblichen Sprecherinnen als in sich befangen darstellt. Dies lässt sich nicht aus der Natur ableiten, sondern entspringt einer künstlichen Entwicklung.¹⁸⁵ Innerhalb der männlich dominierten Sprache gilt die Frau dementsprechend als kein Geschlecht, sondern als das Männliche, das anders auftritt. Der Phallogozentrismus der symbolischen Ordnung beschreibt das weibliche Geschlecht als symbolisch nicht repräsentierbar.¹⁸⁶ Lacan unterstellt zunächst, dass die Frauen der Phallus „sind“ und somit die Macht des Phallus widerspiegeln, ihn verkörpern und ihn gerade dadurch bezeichnen, dass sie sein Anderes, sein Fehlen, die dialektische Bestätigung seiner Identität „sind“. Der Phallus „Sein“ bedeutet das Objekt, der oder die Andere des männlichen Begehrens zu sein und zugleich dieses Begehren zu repräsentieren. Umgekehrt „haben“ die Männer den Phallus.¹⁸⁷ Hélène Cixous hat später mit der „Dekonstruktion der okzidentalen Episteme“¹⁸⁸ von Derrida, die traditionellen Gegensatzpaare, die Dichotomien, „in ihrem hierarchischen Aufeinander-Bezogenheit dekonstruiert“¹⁸⁹. Ihre Phallogozentrismus-Kritik wird heute in der Forschung allerdings kritisch betrachtet, da Cixous sich dabei ausschließlich auf Lacans These von 1958 fokussiert, wonach der Phallus die Sexuierung beider Geschlechter strukturiert. Das erscheint gegenüber der Weiblichkeit abwertend, da der Mann infolgedessen im Kontext des am Phallus ausgerichteten Libidokonzeptes als ganzer und positiver Repräsentant, die Frau dagegen, wie erwähnt, als mangelhaft und negativ erscheint. Diese Kritik verdrängt jedoch laut der Forschung einen zentralen Aspekt, nämlich, dass Lacan im Jahr 1975, also eben in dem Jahr, in dem der Text *Lachen der Medusa* von Cixous verfasst wird, das volle subjektstrukturierende Wirken des ‚Phallus‘ größtenteils auf Neurosen¹⁹⁰ einschränkt. Tatsächlich verhält es sich so,

¹⁸³ Vgl. Antke Engel: *Wider die Eindeutigkeit*, S. 106.

¹⁸⁴ Vgl. Irene Sigmund-Wild: *Anerkennung des Ver-rückten*, S. 30.

¹⁸⁵ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 173.

¹⁸⁶ Vgl. Irene Sigmund-Wild: *Anerkennung des Ver-rückten*, S. 37.

¹⁸⁷ Vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht*, S. 75.

¹⁸⁸ Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, S. 13.

¹⁸⁹ Gertrude Postl: *Eine Politik des Schreibens und des Lachens*, S. 27.

¹⁹⁰ Vgl. Eva Laquière-Waniek: *Von weißer Tinte und Medusas Schlangen*, S. 145.

dass weder Männer noch Frauen den Phallus letztlich haben oder sein können.¹⁹¹ Der Phallus muss als *symbolischer Signifikant* verstanden werden, nicht als Penis oder Klitoris.¹⁹² „Der Phallus *symbolisiert* den Penis und behält insofern den Penis als das bei, was er symbolisiert; er *ist* nicht der Penis.“¹⁹³

Der Phallogozentrismus fungiert als ein sprachliches Werkzeug der Macht und soll dementsprechend auch in dieser Studie thematisiert werden. Die *Wahlverwandtschaften* wurden in der Forschung aus dem Blickwinkel des Logozentrismus im Sinne Derridas beleuchtet. Charlotte bildet dabei eine tragische Gestalt, die in dem Konflikt steht, als kluge und gebildete Frau innerhalb des bürgerlichen Patriarchats zu leben. Sie ist gezwungen in den Gesprächen mit den Männern, vornehmlich der Chemischen Gleichnisrede, um der Harmonie willen „die Rolle der etwas Dümmeren“¹⁹⁴ zu spielen. Diese Figur tritt immer wieder in die angeblich naturgegebene Frauenrolle, um den sozialen Frieden und ihre gesellschaftliche Stellung zu bewahren.¹⁹⁵

Die Chemische Gleichnisrede ist einer naturwissenschaftlichen Schrift entnommen, also einer buchstäblichen Ordnung, um nicht zu sagen *der* symbolischen Ordnung, und zwar im buchstäblichen Sinne.¹⁹⁶ Das ausgesprochene Gesetz erfüllt sich schließlich. Die Gleichnisrede kann unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten, nämlich dem Beziehungsdiskurs sowie dem Fachgespräch, diskutiert werden. Eduard ist an der Richtigkeit des naturwissenschaftlichen Wortgebrauchs wenig interessiert und ist genauso wenig bewandert in der Chemie wie seine Ehefrau, was dieser aber nicht auffällt. Daraus lässt sich schließen, dass Eduard keineswegs als im prototypischen Sinne männlich auftritt. Der Einzige, der sich auf dem naturwissenschaftlichen Terrain sicher zu bewegen weiß und die Fachtermini richtig deutet und einsetzt, ist der Hauptmann.¹⁹⁷

Im Beziehungsdiskurs gibt sich Eduard gegenüber dem Hauptmann dagegen „geschickt und präzise“¹⁹⁸. Sein Interesse am sozialen Aspekt und den damit verbundenen Beziehungsstrukturen ist damit offensichtlich.

Zu Beginn der Chemischen Gleichnisrede stellt Charlotte die Frage, ob die beiden, Eduard und der Hauptmann, sie belehren könnten, was es eigentlich mit den Verwandtschaften auf

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 140 f.

¹⁹² Vgl. ebd. S. 145.

¹⁹³ Judith Butler: *Körper von Gewicht*, S. 123.

¹⁹⁴ Susanne Konrad: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus, S. 207.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

¹⁹⁶ Vgl. Martin Stingelin: Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* im Spiegel des Poststrukturalismus, S. 404.

¹⁹⁷ Vgl. Susanne Konrad: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus, S. 271.

¹⁹⁸ Ebd.

sich hat (vgl. W 300). Mit dieser Aufforderung stellt sich Charlotte als die zu Belehrende dar. Sie unterwirft sich den Männern und unterstellt ihnen ein Wissen, über das sie in dieser Form nicht verfügt. Mit dem Eintritt in den wissenschaftlichen Diskurs ist sie gezwungen sich den Sprachregeln, sprich: dem Vokabular und den logischen Schlussfolgerungen der einzelnen Thesen, zu unterwerfen. Die Frau hat keinen Zugang zu der Sprache außer durch Rekurs auf das männliche Repräsentationssystem.¹⁹⁹ Hiermit ist allerdings noch nicht gesagt, dass sie die Intention verfolgt absichtlich als Unwissende aufzutreten. Es könnte auch ihre offene Art sein, mit ihrer Unwissenheit auf diesem Gebiet ehrlich umzugehen. In seiner Antwort gesteht der Hauptmann nicht mehr ganz auf dem aktuellen Stand zu sein. Eduard beschwert sich sodann über die stetige Veränderung des Lernstoffes in der Wissenschaft (vgl. W 301). Damit spricht er sich indirekt für Stagnation und Entwicklungsresistenz aus. Die Aussage, dass seine Vorfahren sich noch an das Wissen aus ihrer Jugend halten konnten, lässt darauf schließen, dass Eduard eine Entwicklung verweigert. Er offenbart in seiner Aussage nicht nur seine fehlende Lust an einer Weiterentwicklung, sondern auch den damit verbundenen Wunsch körperlich und geistig jung zu bleiben. Die Weiterentwicklung auf geistiger Ebene erscheint ihm offenbar als anstrengend, er neigt dazu, auf einem gewissen Wissensstand und damit auch Entwicklungsstand zu verharren. Entsprechend passt er auch sein Frauenbild an. Anstatt mit Charlotte eine reife Ehe aufzubauen, will er daraus flüchten, um sich mit einer jungen, noch beinahe kindlichen Frau zu liieren. Passend dazu erscheint ein Tagebucheintrag von Ottilie: „Einem bejahrten Manne verdachte man, daß er sich noch um junge Frauenzimmer bemühte. Es ist das einzige Mittel, versetzte er, sich zu verjüngen und das will doch Jedermann.“ (W 419) Charlotte versucht sich aus der wissenschaftlichen Welt, die sie offenbar gänzlich den Männern überlässt, herauszuhalten:

Wir Frauen, sagte Charlotte, nehmen es nicht so genau; und wenn ich aufrichtig sein soll, so ist es mir eigentlich nur um den Wortverstand zu tun; denn es macht in der Gesellschaft nichts lächerlicher, als wenn man ein fremdes, ein Kunst-Wort falsch anwendet. Deshalb möchte ich nur wissen, in welchem Sinne dieser Ausdruck eben bei diesen Gegenständen gebraucht wird. Wie es wissenschaftlich damit zusammenhänge, wollen wir den Gelehrten überlassen [...]. (W 300 f)

Mit ihren Worten scheint sie tatsächlich um des Friedens willen zu handeln. Offene Diskussionen sollen gezielt vermieden werden, denn Charlotte ist um ihr Ansehen, um ihren Status in der Gesellschaft, bemüht. Wie sie selbst ausführt, gibt es kaum etwas Lächerlicheres, als wenn sie ein Vokabular nutzt, das sie nicht versteht und in Folge dessen im falschen Kontext anwendet. Hier wird der gewaltsame Prozess des Diskurses, nämlich das Aufzwingen von

¹⁹⁹ Vgl. Luce Irigaray: Waren, Körper, Sprache. Der ver-rückte Diskurs der Frauen, S. 40.

bestimmten Redensweisen und Sprachsystemen, aufgezeigt. Wer das festgelegte Vokabular nicht richtig einzusetzen weiß, hat den Kontext verfehlt. Diese Unterwerfung unter ein sprachliches System erscheint als Einschränkung, die zugunsten eines Status in der Gesellschaft geduldet wird. Charlotte etabliert hier einen genderspezifischen Code, der Einfluss auf die Wortbedeutung hat.²⁰⁰ Ganz offensichtlich vermeidet sie es ihr Wissen anzuwenden und auszusprechen. In der Forschung ist an dieser Stelle die Frage aufgeworfen worden, ob Charlotte die Rolle der Frau übernimmt, die kein eigenes realistisches Urteil fällen darf. „Charlotte vertritt das gesellschaftliche Vorurteil als akzeptierte weibliche Rolle, als öffentliche Vermeidung von kritischem Denken und Urteilen.“²⁰¹ Als fest im Sozialgefüge verankerte Figur entspricht Charlotte dem für den Adel klassischen Frauenbild einer vernünftigen, klugen, bedachten und sich dem Ehemann letzten Endes unterordnenden Ehefrau.

Charlotte fungiert in diesem Gespräch als eine die männlichen Aussagen kommentierende Instanz und durchbricht damit die von den Männern geleistete Ordnung hin und wieder mit ihren Fragen und Anmerkungen.

Einige Male lässt der Erzähler offen, ob Charlotte ihre Unwissenheit teilweise tatsächlich nur vortäuscht. So greift sie hin und wieder in die Rede des Hauptmannes ein: „Lassen sie mich voreilen, sagte Charlotte, ob ich treffe, wo Sie hinwollen. Wie jedes gegen sich selbst einen Bezug hat, so muß es auch gegen andere ein Verhältnis haben.“ (W 302) Sie beweist mit dieser Aussage, dass sie durchaus in der Lage ist die Materie zumindest ansatzweise zu durchdringen und Gedanken weiterzuführen. Doch sogleich fällt ihr Eduard ins Wort, als wolle er sie daran hindern ihr Verständnis unter Beweis zu stellen, oder, als wolle er in seinem narzisstischen Sein selbst den Kerngedanken aussprechen: „Und das wird nach Verschiedenheit der Wesen verschieden sein, fuhr Eduard eilig fort.“ (W 302) Charlotte kommt also nur kurz zu Wort und muss sogleich wieder verstummen, weil ihr Mann das Wort ergreift.

Die Tatsache aber, dass Charlotte tatsächlich in den Dialog der Männer eintritt und ihn nicht einfach nur verfolgt, widerspricht der These, sie sei die Unwissende. Die Kommunikation der drei Figuren gestaltet sich komplex, insofern beide, sowohl Charlotte als auch Eduard, jeweils zu dem Hauptmann als Rezipienten sprechen. Zwischen Charlotte und Eduard kommt es zu keinem wirklichen Dialog, sodass es sich eher um zwei nebeneinander stehende oder gar um die Wette eifernde Dialoge zwischen Charlotte und dem Hauptmann sowie Eduard und dem Hauptmann handelt.

²⁰⁰ Vgl. Christian Mittermüller: „Das schiebt sich und verschiebt sich“, S. 54.

²⁰¹ Hermann Beland: Zum Problem gesellschaftlicher Vorurteile in Goethes Wahlverwandtschaften, S. 244.

Erst nach einiger Zeit wendet sich Charlotte laut dem Erzähler Eduard zu und spricht diesen an, indem sie sich für ihren Exkurs mit der Aussage damit entschuldigt, dass sie nur aufgeklärt werden wollte, um dem Bericht Eduards folgen zu können. Die Männer werden aufgefordert auf die Frau als Unwissende und noch zu Belehrende Rücksicht zu nehmen. Auf anderer Ebene ließe sich das auch so deuten, dass, um dem Leser die Gedanken der chemischen Gleichnisrede verständlich zu machen, die weibliche Figur als Unwissende und zu Belehrende in den Fokus gesetzt wird. Das spräche sicherlich gegen einen emanzipatorischen Roman.

Als Charlotte um ein konkretes Beispiel bittet, erhält sie folgende Antwort:

Man sollte dergleichen, versetzte der Hauptmann, nicht mit Worten abtun. Wie schon gesagt! Sobald ich Ihnen die versuche selbst zeigen kann, wird alles anschaulicher und angenehmer werden. Jetzt müßte ich Sie mit schrecklichen Kunstworten hinhalten, die Ihnen doch keine Vorstellung gäben. (W 305)

Das abstrakte Denken wird der Frau hier förmlich abgestritten. Ohne konkrete Beispiele und Bildsprache beziehungsweise Vergleiche und damit eine vereinfachende Weise der Erläuterung, lehnt der Hauptmann es geradezu ab, Erklärungen zu geben. Damit stellt er sich, hierarchisch betrachtet, über Charlotte und schafft so eine Distanz zwischen sich und der weiblichen Figur. Die Bewunderung Charlottes für sein Wissen hält sich allerdings in Grenzen, eher könnte ihre Zurückhaltung im Gespräch als ein taktischer Zug ihrerseits gelten, um den Männern ihr Wissen und ihre damit verbundene Stellung nicht streitig zu machen. So jedenfalls ließe sich der Absatz deuten, in welchem Eduard Charlottes Ironie zu entlarven meint: „Ich müßte sehr irren, sagte Eduard lächelnd oder es steckt eine kleine Tücke hinter deinen Reden. Gesteh‘ nur deine Schalkheit!“ (W 304)

Charlotte stellt kurz darauf den Bezug zur Gesellschaft dar und überträgt die Gleichnisrede auf die menschliche Beziehungsebene:

Diese Gleichnisreden sind artig und unterhaltend, und wer spielt nicht gern mit Ähnlichkeiten? Aber der Mensch ist doch um so manche Stufe über jene Elemente erhöht, und wenn er hier mit den schönen Worten Wahl und Wahlverwandtschaft etwas freigebig gewesen; so tut er wohl, wieder in sich selbst zurückzukehren und den Wert solcher Ausdrücke bei diesem Anlaß recht zu bedenken. Mir sind leider Fälle genug bekannt, wo eine innige unauflöslich scheinende Verbindung zweier Wesen, durch gelegentliche Zugesellung eines Dritten, aufgehoben, und eins der erst so schön verbundenen ins lose Weite hinausgetrieben ward. (W 305)

Ihre Erfahrung, die Fälle, die ihr bekannt sind (vgl. W 305), lassen sie ein Stück weit in eine Art Melancholie verfallen bei dem Gedanken, dass sich diese chemischen Gesetze auch in der Welt der Menschen wiederfinden lassen. Dass sie durch diese Erkenntnis den Übergang zu den Geschehnissen schafft, die in naher Zukunft stattfinden werden, ist ihr sicherlich nicht

bewusst. Doch offenbar ist sie unter den Figuren die Einzige, welche diese enge Verbindung und deren Bedeutung zu durchdringen vermag, wenn sie auch die Verknüpfung mit den eigenen sozialen Beziehungen zunächst verdrängt.

In anderen Szenen lässt sich der Umgang Charlottes mit dem Wertesystem des Mannes ebenfalls beobachten. So erwähnt sie einmal gegenüber ihrem Ehemann: „Ich will dir nicht ins Blatt sehen, aber freilich ist mir der Inhalt schon bekannt. Doch lies nur, lies! Mit diesen Worten zog sie einen Brief hervor und reichte ihn Eduarden.“ (W 307) Das Vorlesen in der Gruppe gebührt Eduard, dem Hausherrn.

Dass Charlotte bereits vor ihm weiß, was in dem Brief steht, lässt zwar vermuten, dass Charlotte überhaupt vieles aus dem Alltag mehr im Blick hat als Eduard, doch sie will ihren Ehemann, ganz im Sinne der Zeit und des Habitus, nicht kränken und lässt ihm daher den Vortritt. Ihre Rücksichtnahme darauf, dass er es nicht mag, wenn sie ihm ins Blatt sieht, unterstreicht die These, dass sie stets aus Rücksichtnahme auf seinen Status als Mann in der Gesellschaft handelt und sich daher auch in ihrem Wissen und ihrer Intelligenz zurücknimmt. Sätze wie „Gelegenheit macht Verhältnisse wie sie Diebe macht“ (W 304) oder „[...] und wer spielt nicht gern mit Ähnlichkeiten?“ (W 305) entpuppen ihr vermeintliches Wissen allerdings wiederum als einen Block aus Volksweisheiten, was darauf zurückführen lässt, dass sie ihre fehlende Bildung nicht bloß vortäuscht, sondern sich in das kulturell vorgegebene Sprachsystem eingefügt hat. Sprichwörter offenbaren einen „autoritär-imperativen und damit gesetzgebenden Charakter von Sprache“ und „fungieren als ein ‚Volksverdummungsmechanismus‘“.²⁰²

Auch im Tagebuch Otilies findet sich das phallische Denksystem wieder. Dort findet sich an Stelle von freien und kreativen Gedankengängen, wie es von einem Tagebuch zu erwarten wäre, ein „Sammelsurium von Sentenzen, Gedanken- und Erlebnisschilderungen“²⁰³, das sie aus anderen Büchern oder aus Gesprächen mit den anderen entnommen hat, worauf der Erzähler und auch sie selbst hinweisen (vgl. W 403, 462). Otilie ist nicht frei in ihrer Denkweise, sondern dem gesellschaftlichen Wertesystem untergeordnet. In ihrem Tagebuch verdeutlicht sich die Mortifikation der gesprochenen Sprache, die sich darin in (tote) Schrift verwandelt, so wie sich Otilies Sprache in Schweigen verwandelt.

Dass sie die Sätze zitiert, weist darauf hin, dass die Sentenzen offenbar übernommen worden sind. Vor allem die drei mittleren Tagebucheinträge setzen sich aus allgemeinen Lebensweisheiten zusammen. Es fehlt ein direkter Bezug zum Leben.

²⁰² Nicole Masanek: Männliches und weibliches Schreiben?, S. 143.

²⁰³ Andreas Grimm: „Auf das Leben bezügliche und vom Leben abgezogene Maximen“, S. 145.

Die ersten beiden und der letzte Eintrag nehmen Gespräche zwischen den Figuren wieder auf und erzählen von dem Erlebten. Dabei ist jegliche Unmittelbarkeit aufgehoben; das Erlebte erstarrt zu allgemeinen Merksprüchen. So lassen sich die Tagebuchauszüge als „Indiz für den Rückzug der Protagonistin aus der Lebenswelt und für das Scheitern am Ende des Romans“²⁰⁴ verstehen.

Mit dem Tagebuch versucht Otilie sich selbst zu finden und ihr Ich in eine Wechselbeziehung mit der Welt einzugehen. Die Aneinanderreihung von Sentenzen und Aphorismen spiegelt die Suche nach einer höheren Ordnung, die Rationales und Irrationales umschließt. Als Verfasserin wird sie zu einem Medium, das ausschließlich Fremdes zu vermitteln vermag.²⁰⁵ Passend dazu erscheint, dass Otilie selten von sich selbst spricht, sondern oftmals auf ein verallgemeinerndes „Man“, „Wir“ oder „Uns“ (W 403) ausweicht. Hierdurch wird die weibliche Orientierung an der männlichen Norm unterstrichen, welche das gesellschaftliche Ideal definiert.

Der Zustand der Verliebtheit ist im Kontext des Phallogozentrismus narzisstischer Natur. Das Objekt wird auf libidinöser Ebene stets ausschließlich im Rahmen der narzisstischen Beziehung verstanden.²⁰⁶ Im Falle Eduards wird diese These besonders gut greifbar. Seine Aussage, der Mensch sei doch ein wahrer Narziss, der sich gerne überall selbst bespiegelt (vgl. W 300), lässt sich vor allem auf ihn selbst übertragen. Insofern Otilie ihm als Projektionsfläche dient, spielt sie folglich auch hinsichtlich seines durchaus ausgeprägten Narzissmus eine nicht unbedeutende Rolle. Der verliebte Zustand Eduards entlarvt sich im Kontext der Transformation von Weiblichkeits- und Männlichkeitsbildern als eine konstruierte Inszenierung, wohinter sich anstelle einer wahrhaften Verliebtheit der Versuch verbirgt, ein konstruiertes Bild von Weiblichkeit zu formieren. Damit ist Otilie ein Opfer seiner Wunschvorstellung von Weiblichkeit. Die Bezauberung basiert streng genommen auf der Neigung, welche der Mann für die Frauen hat. Die Frau, welche unmittelbar die Sinne reizt, erscheint als angenehm.²⁰⁷

Mag die Frau den Mann auch lieben, er liebt vor allem sich selbst und die Tatsache, geliebt und vor allem bewundert zu werden. „Der Mann liebt das Lieben, die Frau liebt den Mann.“²⁰⁸ So heißt es nach Otilies Abschrift seines Briefes, in dem sie ihre Handschrift der seinigen angepasst hat: „Otilie du liebst mich.“ (W 355). Er sagt jedoch mit keinem Wort, dass er sie auch liebt. Anstelle dessen hält er sie in *seinem* Haus gefangen und schränkt sie in

²⁰⁴ Ebd., S. 146.

²⁰⁵ Vgl. Elisabeth Herrmann: Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 179 f.

²⁰⁶ Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 116.

²⁰⁷ Vgl. Luce Irigaray: Speculum, S. 257.

²⁰⁸ Niklas Luhmann: Liebe als Passion, S. 172.

ihrer Freiheit, ein selbstbestimmtes Leben als Lehrerin in der Pension zu führen, ein, um sie schlichtweg besitzen zu können. Nachdem er Charlotte in die Ehe und schließlich in die Einsamkeit auf dem Gut gedrängt hat, ist er nun gewillt sie gegen Otilie auszutauschen, die letztlich eher seinem Weiblichkeitsbild entspricht.

Im Gegensatz dazu scheinen die „Frauen [...] ihre Anhänglichkeit an irgend einen Mann [...] lange noch fort[zusetzen, ja durch keine Art von Trennung stören oder aufheben [zu, A. W.] lassen“ (W 344).

Auch Holk ändert sein Bild einer idealen Weiblichkeit: Das sittliche Frauenbild, das er anfangs als für sich richtig empfunden hat, besteht aus einer Mischung von Klugheit, Frömmigkeit und Zurückhaltung. All diese Eigenschaften vereint Christine in sich. Als eher schweigsame und ernste Person wird sie beschrieben. Zudem imponierte ihm anfangs ihre Schönheit. Der Erzähler warnt jedoch bereits zu Beginn, dass seit einiger Zeit ein Wandel in Holk vorgeht. (vgl. U 595) Holks sich wandelndes Bild von Weiblichkeit wird antizipiert. Er scheint instabil in seiner Ansicht, was er an einer Frau als liebenswürdig, ja als bewundernswert empfindet. Insbesondere seine Aussagen verdeutlichen, wie die Weiblichkeit aus der Perspektive des Mannes entworfen wird. „Sagen Sie, Schwarzkoppen, wie stehen *Sie* zu der Sache? Die Homöopathie hat so etwas Geheimnisvolles, Mystisches. Interessant genug, und in ihrer Mystik eigentlich ein Thema für Christine.“ (U 577) Die Mystik wird dem weiblichen Part zugeschrieben, sie steht für das Rätselhafte, das Unstrukturierte und nicht zu Begreifende, das Unbewusste, das dem Mann fremd und damit bedrohlich erscheint. Die Aussage Holks lässt sich daher als ironisch verstehen. Er belächelt seine Frau dafür, dass sie sich mystischen Themen verschrieben hat und versucht sie damit in der Öffentlichkeit lächerlich zu machen. Das Belächeln der Thematik, die dem Weiblichen zugeschrieben wird, dient als Schutzmaßnahme im Sinne einer Distanzierung gegenüber dem Befremdlichen. Das Ich der Frauen wird, häufig im Spott, mit dem Unbewussten verglichen und dem als Über-Ich funktionierenden Bewusstsein der Männer-Väter unterworfen.²⁰⁹

Auch an anderer Stelle macht sich die phallogozentrische Denkweise Holks bemerkbar: „Den Grafen verdroß dies Schweigen. ‚Ich dachte du würdest mir deine Zustimmung ausdrücken.‘ ‚Es sind Wirtschaftssachen, in denen ich, was auch beliebt wird, nicht mitzusprechen habe. [...]‘“ (U 578). Keine eigene Meinung wird von Christine erwartet, sondern eine Zustimmung. Ihr Schweigen stört Holk, weil es unter Umständen eine Ablehnung seiner Pläne bedeuten könnte. Einen derartigen Widerstand duldet er offenbar nicht. Er erwartet von ihr, dass sie

²⁰⁹ Vgl. Luce Irigaray: *Speculum*, S. 111.

hinter ihm steht und ihn in seinen Plänen unterstützt. Die Frau besitzt keine „Stimme“, sie besitzt damit auch kein „Recht auf eigene Meinung und Ausdruck, rechtliche Gleichstellung und soziale Partizipation“²¹⁰. Ist das Schweigen der Frau an anderer Stelle angebracht und gefordert, so wird es hier von Holk als eine Verweigerung verstanden. So muss also auch das Schweigen von der Frau richtig platziert und taktisch eingesetzt werden. Christine macht in ihrer Reaktion auf Holks Vorwurf an sie deutlich, dass die Frau nur in bestimmte Themenbereiche eingeweiht wird. Die Wirtschaft, und damit das Thema Finanzen, ist den Männern vorbehalten. Dadurch aber wird die Frau als entmündigt dargestellt, denn über ihre finanzielle Lage kann sie nicht selbst bestimmen, vielmehr ist sie abhängig von ihrem Ehemann und dessen Entscheidungen.

Die Wirtschaft steht neben der Politik auch für die Öffentlichkeit. Ein Ausschließen der Frau aus den wirtschaftlichen Diskursen bedeutet also sie aus öffentlichen Debatten auszugrenzen und ihr keinerlei Entscheidungsfreiheit zu überlassen, oder gar zuzugestehen. Lediglich die *Hauswirtschaft* fällt in ihren Aufgabenbereich. Entsprechend würde sich auch Christine als „Herrin des Haushaltes“ (W 327) bezeichnen lassen, was, wie auch in den *Wahlverwandtschaften*, bezeichnend für ein phallogozentrisches Wertesystem ist. Das Herr-Knecht-Verhältnis wird hier als in seiner Bedeutung verdreht dargestellt. Die Frau hat gewissermaßen das Sagen, doch hat sie es nur in einem ihr durch den Mann zugeordneten Bereich, in welchem sie nicht bloß *Herrin* ist, sondern auch im eigentlichen Sinne *Knecht*, nämlich der Knecht des Mannes, der zwar nicht Herr des Haushaltes, aber Herr des Hauses ist.

²¹⁰ Eva Laquièze-Waniek: Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen, S. 135.

III.2 Entfremdungsprozesse

Kommunikation und Räumlichkeit können in der literarischen Darstellung unter anderem dazu genutzt werden, die Beziehungsformen der Figuren zu verdeutlichen. Im Folgenden werden die Gespräche näher beleuchtet und die Geschlechter(un)ordnungen in der Sprache untersucht, also sexuell kodierte und gesellschaftlich wirksame Herrschaftsdiskurse. Wie sprechen die Figuren miteinander? Welche Machtstruktur lässt sich daraus erkennen? In den beiden Romanen lassen sich vor allem Entfremdungsprozesse zwischen den Figuren herausarbeiten. Es gilt herauszufinden, woran die Figuren in den Beziehungen zu sich selbst und den anderen scheitern.

Der Raum²¹¹ wird wie der menschliche Körper geformt und Regeln unterworfen. Er ist ein Produkt des Menschen, das von ihm nach seinen Zwecken und Bedürfnissen gestaltet und ausgerichtet wird, und dient als Projektionsfläche. Der Raum spiegelt die Beziehungsstruktur der Figuren und kann daher als Anhaltspunkt für eine Analyse der gesellschaftlichen Matrix dienen.

In *Unwiederbringlich* trifft der Leser auf die Orte Holkenäs und Kopenhagen, die sich als zueinander konträr offenbaren. Die sich zwischen Idylle und Einsamkeit bewegende düstere Aura auf den Goetheschen Schlossanlagen schreibt sich in einem „lyrisch-ernste[n], balladeske[n] Ton in Schloß Holkenäs“²¹² fort. Dem gegenüber steht die sinnliche und feierliche Stimmung am Hof in Kopenhagen, welche an die durch Lucianes Besuch begründete feierliche Gesellschaft in den *Wahlverwandschaften* erinnert.

Beide Orte, sowohl Holkenäs als auch Kopenhagen, konstituieren sich über diskursive Ordnungen. An beiden unterliegt Holk jeweils einer weiblichen Figur, in Holkenäs seiner Ehefrau und am Hof in Kopenhagen der Prinzessin. Nicht zuletzt ist er am Hof auch der Hofdame Ebba von Rosenberg sowie der Kapitänsfrau Brigitte Hansen unterworfen.

Die Macht des Begehrens, die am Hof vorherrscht, demonstriert die Ohnmacht Holks in seiner Männlichkeit. Die Darstellung höfischen und bürgerlichen Lebens sowie die Figurencharakteristik folgen der binären Kontraststruktur einer inzwischen traditionellen Hofkritik. Bürgerliche Tugend, wenn auch mit der Figur der Christine in extremer Form dargestellt, begeg-

²¹¹ Der Raum ist ein Ort, mit dem etwas getan wird. Er ist eine soziale und semiotische Konstruktion. Der Ort wird definiert als eine Konstellation von festen Punkten; vgl. Michel de Certeau: *Praktiken im Raum*, S. 345.

²¹² Alexandra Tischel: „Ebba, was soll diese Komödie?“, S. 190.

net politischem Desinteresse, insbesondere repräsentiert durch die Figur der Prinzessin. Christines bürgerliche Natürlichkeit steht im Kontrast zur Künstlichkeit der höfischen Etikette.

Erinnert sei hier nebst den statuarischen Inszenierungen Brigittes auch an die Begegnungen im Halbdunkeln sowie die wie Stilleben wirkenden Früchte, die den Raum eher zu dekorieren scheinen, als dass sie als Nahrung dienen (vgl. U 629). Weibliche Unschuld, in Form von „Christines sentimental-jenseitige[r] Frömmigkeit“²¹³ trifft auf Koketterie und weibliche Maskerade am Hof, repräsentiert vor allem durch Brigitte und Ebba.

Zwei verschiedene Welten treffen also aufeinander. Holk vereint diese Welten, indem er von der einen in die andere eintaucht und sich dabei nahezu gänzlich einnehmen lässt.

In Kopenhagen richtet sich das erzählerische Interesse weitgehend auf den mondänen Ort, wo man gesellig beieinander sitzt, sprich: Salons, Spazierfahrten, Esszimmer, meist geschlossene Gesellschaften, zu denen keine anderen Figuren Zutritt haben. Ähnlich verhält es sich auch in Goethes Roman, als Eduard sich einmal eher negativ über das Bürgertum äußert und das Ehepaar sich von der äußeren Gesellschaft weitgehend isoliert. Besucher und insbesondere Mitbewohner, in diesem Fall Otilie und der Hauptmann, werden sehr sorgfältig und mit großem Bedacht ausgewählt.

Anders als in Fontanes Roman spielt sich das Geschehen hier ausschließlich in den Schlossanlagen ab. Andere Orte, wohin Eduard beispielsweise in den Krieg zieht, oder die Pension, in welcher Otilie und Luciane ihre Ausbildung erfahren, werden zwar benannt, jedoch nicht explizit als Schauplatz aufgeführt. Umso mehr richtet sich das Interesse des Erzählers auf einzelne Plätze, an denen das eigentliche Geschehen stattfindet.

Ein Raum, in dem sich Bedeutendes abspielt, ist unter anderem die Kapelle. Sie bildet einen weiblichen Raum innerhalb der patriarchalischen Schlossanlagen²¹⁴ und ist Otilie als Rückzugsort vertraut, denn diese fühlt sich dort gut aufgehoben. Es fällt ihr sogar leicht, die schwere Tür der Kapelle zu öffnen, um einzutreten. (vgl. W 407). Gewissermaßen fällt ihr der Zugang zum Bereich des Todes, zu welchem diese schwere Tür den Übergang schafft, leicht, wodurch ihre Sehnsucht nach dem Tod angedeutet wird. In der Kapelle findet der Kampf zwischen dem männlichen, körperlichen Begehren nach Otilie und ihrer Sehnsucht nach einem geistigen, körperlosen Dasein statt. (vgl. W 408) Die Sehnsucht nach Liebe und damit die Identifizierung mit dem Bild, das Eduard von Otilie erschafft, stehen dem heimlichen Todeswunsch gegenüber. Der Tod steht für die Auflösung, dient als Fluchtweg vor dem Dasein als ent-sexualisierte Frau. Die Kapelle wird zu einem Übergangsort, in dem ihr Wille zählt

²¹³ Paul Kahl: Theodor Fontanes Unwiederbringlich in der Romantradition der *Wahlverwandtschaften*, S. 381.

²¹⁴ Vgl. Naomi Schor: Weiblicher Fetischismus. Der Fall George Sand, S. 220.

und sie der Macht der anderen über sie, zumindest zeitweise, entfliehen kann. Da die Kapelle ein Raum der Stille, der Schweigsamkeit ist, verwundert es nicht, dass ausgerechnet Ottilie dort mehr Zeit verbringt als die anderen Figuren.

Dass plötzlich eines Tages etwas Dämonisches, nämlich das Erscheinen Ottilies, die von sich selbst später behauptet, ein böser Dämon habe Macht über sie ergriffen, einbricht und die Ehe zwischen Charlotte und Eduard zerstört, ist anhand mehrerer Stellen im Roman zu widerlegen. Dass es in der Forschung heißt, am Anfang des Romans herrschten idyllische Zustände, was verdächtig anklinge²¹⁵, verwundert angesichts der Tatsache, dass bei genauem Hinsehen die Lage bereits zu Beginn alles andere als idyllisch ist. Bereits das erste Kapitel des Romans lässt, im Kontext der Deutung, dass die Arbeit an der Natur eine Arbeit an den menschlichen Beziehungen darstellt, darauf schließen, dass es im Eheleben des Paares kriselt. Die Lage ist eher schlecht als recht, um nicht zu sagen prekär: „Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pfropfreiser auf junge Stämme zu bringen.“ (W 271)

Eduard versucht sich an der Revitalisierung einer Ehe, die, da sie zu spät geschlossen worden ist, zum Scheitern verurteilt ist. Sie soll daher aufgefrischt werden.²¹⁶

Als Eduard schließlich den Gärtner fragt, ob dieser wisse, wo seine Frau sich aufhält, und dieser eine sehr umständliche, weil über die Maßen ausführliche Antwort gibt, wird deutlich, dass Eduard nicht über die architektonischen Aktivitäten seiner Ehegattin informiert ist, geschweige denn, dass er eine Ahnung davon hat, wie weit sie schon damit fortgeschritten ist, denn offensichtlich ist es der Tag der Fertigstellung der Mooshütte, an dem der Leser in das Geschehen eingeführt wird. Das Ehepaar wird dem Leser als ein getrenntes vorgeführt. Die räumliche Trennung deutet auf die innere, seelische Trennung hin.²¹⁷

An der Kommunikation zu Beginn des Romans lässt sich bereits ablesen, dass das Ehepaar ein Zusammenleben auf der Basis von gegenseitigem Respekt und Höflichkeit führt. Die Wortwahl scheint gut überlegt, schon hier scheinen Spuren von Missverständnissen und Brüchen in der Ehe durch.²¹⁸ Die Ehegatten reden aneinander vorbei, und so heißt es seitens des Erzählers, „Charlotte, so aufrichtig sie zu sprechen schien, verhehlte doch etwas“ (U 282). Gegenseitige Offenheit ist den beiden offenbar fremd, sie verheimlichen ihre Sehnsüchte und Gedanken voreinander.

²¹⁵ Vgl. Elizabeth Boa: Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen, S. 220.

²¹⁶ Vgl. Harald Tausch: Das unsichtbare Labyrinth, S. 103.

²¹⁷ Vgl. Ernst Osterkamp: Einsamkeit und Entsagung in Goethes *Wahlverwandtschaften*, S. 32.

²¹⁸ Vgl. Johannes Twardella: Experimente im Treibhaus der Moderne, S. 446.

In der Mooshütte zeigt Charlotte ihrem Mann die verschiedenen Ausblicke durch Fenster und Türen auf die Gartenlandschaft. Die Wirklichkeit wird ihm als Bild im Rahmen vorgeführt. Eine Verkehrung dessen wird sich im späteren Romanverlauf finden, wenn Kupferstiche als lebende Bilder aufgeführt werden. Als Eduard in der Mooshütte bekennt, es sei ihm zu eng, widerspricht ihm Charlotte mit den Worten, es sei doch für sie beide geräumig genug (vgl. W 272). Er bekennt sich nicht dazu, dass das Leben mit Charlotte ihn unbefriedigt lässt und ihn nicht zu erfüllen vermag, sondern projiziert sein Gefühl auf die Räumlichkeit, also die Außenwelt. Charlotte, so lässt sich an ihrem Widerspruch erkennen, empfindet das gemeinsame Leben nicht als einengend.

Hier wird bereits der Konflikt aufgezeigt. Der Zwang der Intimität führt offenbar zu einer Vereinsamung in der Ehe. Charlotte wird im Grunde von Eduard in die Einsamkeit gedrängt, sie entsagt der Gesellschaft zugunsten seines Wunsches nach exklusiver Zweisamkeit, weshalb sie sowohl ihre Tochter als auch ihre Pflegetochter in die Pension geschickt hat, was sie in Otilies Fall bereut (vgl. W 275). Eduard transferiert den Wunsch nach Zweisamkeit in einen Wunsch nach größerer Gesellschaft, und erfüllt diesen durch einen Dritten, nämlich den Hauptmann, der die Konflikte des Ehepaares verschärft, indem er allein schon durch seine Anwesenheit, ähnlich wie Otilie, die vermeintliche Ordnung des ehelichen Zusammenlebens auf den Prüfstein legt und dadurch die im Hintergrund bestehende Unordnung sichtbar werden lässt.

Schon zu Beginn des Romans zeichnet sich eine von Eduard gewünschte Veränderung ab, die bald den *Rahmen* der Ehe sprengen wird. Der Ausblick auf die Landschaft aus dem *Fensterahmen* der Mooshütte wird als einschränkend empfunden, Charlottes *Fensterrahmen* wirken zu klein auf Eduard, denn die Aussicht genügt ihm nicht, geschweige denn, dass er sich die Aussicht, also die Lebenseinstellung und Perspektive auf das Leben überhaupt, von seiner Frau vorschreiben ließe. Dieses Gefühl der Einschränkung spricht er nur ungern und erst an dem Tag der Fertigstellung der Mooshütte aus.

Die Mooshütte bildet die Architektur der Einsamkeit. Sie lässt Raum für zwei Leute und steht für das Programm der Ehe, das ursprünglich reine Zweisamkeit vorsah. Sie ist gewissermaßen der Baukörper, in welchen das Programm der Ehe von Charlotte übersetzt worden ist.²¹⁹ Der Plan stammt von Eduard, dessen Wunsch nach Intimität Charlotte in ihren Handlungen folgt. Dass dieser Plan gerade am Tag der Fertigstellung der Mooshütte von Eduard durchbrochen wird, ist bezeichnend. Die Mooshütte ist in der Forschung auch als Ort verstanden worden,

²¹⁹ Vgl. Ernst Osterkamp: Einsamkeit und Entsagung in Goethes *Wahlverwandtschaften*, S. 34.

der Charlottes problematische Sexualität symbolisiert.²²⁰ Schließlich findet hier das Entfremdungsgespräch mit Eduard (vgl. W 272) statt und sie flüchtet dorthin, als sie vom Weggang des Hauptmannes erfährt, für welchen sie Gefühle entwickelt hat (vgl. W 346). Der Raum ist damit in symbolischer Hinsicht erotisch aufgeladen, allerdings nicht im positiven Sinne, wie die beispielhaften Szenen erkennen lassen. Charlottes Schlafzimmer dürfte daneben ebenfalls als Ort für ihre problematische Sexualität gelten, denn hier findet die Nachtszene mit Eduard statt, in welcher der Entfremdungsprozess einen seiner Höhepunkte erfährt. Das Ausmaß der Entfremdung wird ausgerechnet im Moment der körperlichen Nähe am deutlichsten. Das Schlafzimmer ist auch der Ort, an welchen sie nach der Kahnfahrt mit dem Hauptmann flüchtet.

Das Motiv des *ingerahmten* Blicks auf die Landschaft findet sich in *Unwiederbringlich* wieder. Dort betrachten die Prinzessin, Ebba und Holk „die ganze landschaftliche Herrlichkeit“, die sich vor dem Schloss in Form einer „Wiesenplaine“ ausbreitet, aus den Balkonfenstern „wie durch zwei große Bilderrahmen“ (U 662). Im weiteren Verlauf ist dann entsprechend statt von der Landschaft eher von einem Bild die Rede. Die „Prinzessin“ behauptet schließlich, „sie verstehe sich auch auf Landschaft und könne versichern, daß gerade so, wie’s jetzt sei, das Bild am schönsten wäre“ (U 662 f.). Mit keinem Wort wird in dieser Szene von Natur gesprochen.

Der Begriff der Landschaft ist nicht gleichzusetzen mit dem der Natur, sondern entspricht einem Bild, das sich der Mensch von der Natur macht. „Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist [...]“.²²¹ Das Landschaftsbild beschreibt den eingerahmten, vorgegebenen Blick auf eine künstliche Natur, eine Formung der *natürlichen* Natur nach den Normen der Kultur, die sich ihr, wie einem Körper, einschreibt. In diesem Sinne wird die Landschaft vom Menschen in den Blick genommen, also kontrolliert, überwacht, und erinnert darin an die oben beschriebene Szene aus den *Wahlverwandtschaften*.

Die Prinzessin wählt den schönsten Blick auf die Landschaft vor dem Schloss, also die schönsten Seiten des Lebens aus, um alles andere, was daneben existiert, zu verdrängen. Der Umgang mit der Natur spiegelt im Roman Fontanes die Lebensweise der Figuren wider. Das Leben am Hof ist auf künstliche Weise auf einen Teil des Lebens beschränkt.

Christine entpuppt sich als Meisterin der Beobachtung. Sie durchschaut nicht nur Holk, sondern auch die Inszenierung in Kopenhagen, wobei sie das Hofleben ausschließlich aus der

²²⁰ Vgl. Susanne Konrad: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus, S. 209.

²²¹ Joachim Ritter: Landschaft, S. 18.

Ferne, nämlich den Briefen von Pentz, denen ihres Mannes und einigen Erzählungen sowie vermutlich Berichten aus der Zeitung kennt.

Christine beschreibt in einer Diskussion mit Holk das Leben in Kopenhagen, bestehend aus „Tanzsaal, Musik, Feuerwerk [...]. Da ließe sich noch viel andres aufzählen [...]. [D]as Glück und der Reichtum sind ihnen in den Schoß gefallen. (U 605 f.). Die Arbeit und die Armut werden aus dem Leben am Hof verdrängt, der Adel lebt räumlich und geistig abgespalten von dem Rest der Welt. Auch hierin findet sich eine Parallele zur Lebensweise der Goetheschen Adelsgesellschaft.

Charlotte spricht ihre Bedenken bezüglich der Entwicklung Otilies erst aus, als sich Eduard hinsichtlich des Hauptmannes öffnet. Auch hier passt sie sich an, und es ist offensichtlich, dass von Anfang an ein Kommunikationsproblem besteht. Es fällt den Ehepartnern schwer, sich einander zu öffnen und jeweils die eigenen Wünsche einzugestehen. Gerade Eduard fällt es schwer, da in erster Linie er einst die Zweisamkeit gewünscht hatte. Dass sich dieser Wunsch nun wandelt, mag weniger aus Mitleid gegenüber dem Hauptmann rühren, das nur als Vorwand gilt, sondern vielmehr aus der Langeweile und der Enge heraus, die er mit seiner Ehefrau empfindet. Das einsame Landleben scheint Eduard auf Dauer nicht zu befriedigen. Während also Charlotte sich anpasst und den Plan, den Eduard für sie beide vorgesehen hatte, umsetzt, ist ihr Ehemann bereits mit davon abweichenden Plänen beschäftigt.

Der Mangel und die Frustration, die das Paar als Gefangene ihrer eigenen Konstruktionen empfinden, führt sie dazu die Sehnsucht nach Erfüllung kontinuierlich auf andere, nämlich den Hauptmann, Otilie²²² und Mittler zu richten. Die Hinzutretenden, vor allem Otilie und der Hauptmann, sollen das Kabinett vervollständigen, und das herbeischaffen, was bisher fehlte, nämlich Ordnung und Lebensfreude. Gerade an Letzterem mangelt es in der Beziehung zwischen Charlotte und Eduard ganz offensichtlich. Dass die vermeintliche Ordnung dann sowohl auf Natur- als auch auf Beziehungsebene Katastrophen in sich birgt und sich anstatt der erwarteten Lebensfreude Todesfälle ereignen, liegt daran, dass die Figuren, insbesondere jedoch Eduard, sich gegen die symbolische Ordnung stellen.

Die Aufnahme des Hauptmannes obliegt Eduards Entscheidung und obgleich Charlotte Gegenargumente in Form von Befürchtungen einwirft, rückt Eduard von seinem Entschluss nicht ab. Dass er den Hauptmann jedoch, wie angedeutet, weitgehend aufgrund eigener Interessen einlädt, und nicht aus bloßer Nächstenliebe, geht aus folgender Aussage hervor: „Wir können von seiner Nähe nur uns Vorteil und Annehmlichkeiten versprechen. Von dem Aufwande will

²²² Vgl. Martin Stingelin: Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* im Spiegel des Poststrukturalismus, S. 407.

ich nicht reden, der auf alle Fälle gering für mich wird, wenn er zu uns zieht.“ (W 274) Eduard spricht lediglich von *seinem* Aufwand, nicht von dem, den seine Frau haben könnte, wenn jemand Neues hinzukommt. Er bespricht mit seiner Frau nicht alle seine Überlegungen. Damit demonstriert er umso mehr seine Überlegenheit, da die finanziellen Themen, die er mit dem Aufwand anspricht, allein ihn betreffen. Charlotte ist finanziell gesehen von ihm abhängig; und da es mit dem Hauptmann keine Veränderung geben wird, ist ihre Sichtweise, die eher sozialer Natur ist, völlig uninteressant für Eduard.

Das Hinzutreten des Hauptmannes lässt Charlotte erst recht vereinsamen, da sie von den Aktivitäten der Männer weitgehend ausgeschlossen bleibt. Auch im Garten gehen sie und Eduard verschiedene Wege, was aussagekräftig erscheint, denn hier werden konträre Welten und Ansichten erkennbar. Während Charlotte beispielsweise intensive Anstrengungen unternimmt, um den Kirchhof zu ästhetisieren, meidet Eduard ihn strikt. Charlotte arbeitet an der Beziehung, so wie sie diese auch später zu retten versuchen wird, während Eduard davor flieht, nämlich in den illusionistischen Gedanken einer Beziehung mit Ottilie, auf deren jugendliche und liebreizende Gestalt er seine frisch erwachte Leidenschaft projiziert. Hier kommt die Metapher der „junge[n] Stämme“ (W 271) aus der Anfangsszene zum Tragen. Es ist somit offensichtlich, dass die Ehepartner aneinander vorbei leben und in entgegengesetzte Richtungen denken und handeln. Der Garten ist ein Bild dafür, anhand dessen sichtbar wird, was im Psychischen geschieht. Das Labyrinth erscheint hier als Metapher geeignet, nämlich in dem Sinne, dass sich Irrwege ergeben und die Figuren jeweils verschiedene Ausgangswege nutzen. Eine Wiederbegegnung schlägt fehl, sie finden nicht mehr zueinander. Das konstruierte Labyrinth wird damit zu einer Bedrohung für die Beziehung.

Die Perspektiven auf die Gartenanlagen werden von den Figuren individuell gewählt und gewähren dem Leser so einen Einblick in die heimlichen Sehnsüchte. Ottilie empfiehlt beispielsweise den Bau des neuen Hauses auf der höchsten Fläche der Anhöhe und damit den Blick auf eine neue Welt, nämlich eine Perspektive, aus der man zwar das Schloss, das Dorf und alle Wohnungen, also die alte Welt, nicht sehen kann, dafür jedoch die Teiche, die alte Mühle sowie das Gebirge (vgl. W 325 f.). Sie spielt auf eine neue Sicht an und trägt offensichtlich die Sehnsucht nach einer Neuordnung der Beziehungswelt in sich.

Gleichzeitig strebt sie offenbar den Tod an, denn die alte Mühle symbolisiert die Unterwelt.²²³ Als Ottilie die Abschrift von Eduards Schreiben anfertigt und ihm die Ähnlichkeit der Schrift auffällt, nährt sie damit Eduards Narzissmus und erscheint ihm als perfektes Gegenbild.

²²³ Vgl. Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 139.

Endlich trat sie herein, glänzend von Liebenswürdigkeit. Das Gefühl etwas für den Freund getan zu haben, hatte ihr ganzes Wesen über sich selbst gehoben. Sie legte das Original und die Abschrift vor Eduard auf den Tisch. [...] Er sah sie an, er besah die Abschrift. Die ersten Blätter waren mit der größten Sorgfalt, mit einer zarten weiblichen Hand geschrieben; dann schienen sich die Züge zu verändern, leichter und freier zu werden: aber wie erstaunt war er, als er die letzten Seiten mit den Augen überlief! Um Gotteswillen! Rief er aus, was ist das? Das ist meine Hand! Er sah Otilien an und wieder auf die Blätter; besonders der Schluß war ganz als wenn er ihn selbst geschrieben hätte. Otilie schwieg, aber sie blickte ihn mit der größten Zufriedenheit in die Augen. (W 355)

Die Abschrift und die genaue Übernahme des Schriftzugs verdeutlichen, dass das Weibliche in der Sprache und der Schrift nicht existiert. Es bleibt außen vor, kann in der phallischen Ökonomie nur als männlich auftreten. Ganz offensichtlich ist es Otilie gelungen, ihre Schriftzüge an die Eduards anzupassen und den Auftrag der Abschrift erfolgreich durchzuführen. In der sich wandelnden Schrift lässt sich die Transformation zu einer durch Eduard formierten Identität erkennen, denn die Entwicklung der Schriftzüge offenbaren die Entwicklung auf psychischer Ebene. Die Abschrift des Briefes spiegelt auf textueller Ebene die Einschreibung des Väterlichen Gesetzes. Otilie versucht sich in die symbolische Ordnung einzuschreiben, indem sie sich dem väterlichen Gesetz unterwirft. Sie verkörpert in ihrer Schweigsamkeit und Anpassung an Eduard das ideale Andere, das ihn widerspiegelt. So heißt es an anderer Stelle:

[...] es ist doch recht zuvorkommend von der Nichte, ein wenig Kopfweg auf der linken Seite zu haben; ich habe es manchmal auf der rechten. Trifft es zusammen und wir sitzen gegeneinander, ich auf den rechten Ellenbogen, sie auf den linken gestützt, und die Köpfe nach verschiedenen Seiten in die Hand gelegt; so muß das ein Paar artige Gegenbilder geben. (W 311)

Otilie tritt als sprachlose Gestalt auf und repräsentiert dadurch das Weibliche, das in der phallogozentrischen Denkweise eine Oberfläche bildet, welche die Markierungen eines männlichen signifizierenden Akts annimmt, um die Männlichkeit zu spiegeln – dies jedoch nur auf unvollkommene Weise, um der phallogozentrischen Selbstgenügsamkeit zu dienen.²²⁴ Otilie spricht Eduard zwar nicht nach, aber sie imitiert seine schriftlichen Worte, ja sogar seine Schriftzüge und schafft dadurch eine Verbindung zu ihm, die sich über das Zeichen manifestiert.

Eduard ändert fortan sein Verhalten ihr gegenüber; er wirkt leidenschaftlicher in Bezug auf sie, was auch dem Hauptmann und Charlotte nicht entgeht. Diese beraten sich darüber und letztlich gedenkt Charlotte, Otilie zurück in die Pension zu schicken, um ihre Ehe nicht zu gefährden (vgl. U 360 f.). Dass Charlotte und der Hauptmann es ungern sehen, wenn Eduard und Otilie viel Zeit miteinander verbringen, entgeht Otilie und Eduard nicht. Sie beginnen über den Hauptmann herzuziehen, und Eduard fühlt sich aus seiner Wut heraus bestärkt, sich

²²⁴ Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 67.

von seinen ehelichen Pflichten lösen zu können (vgl. W 362). Diese Verschiebung der Beziehungsverhältnisse wird im Verlauf des Romans immer deutlicher und nur Charlotte ist es, die versucht die alten Verhältnisse wieder herzustellen. Ottilie wird ihr zwar beipflichten, doch nicht, weil dies ihrem tiefsten Wunsch entspricht, sondern aus reinem Schuldgefühl heraus.

Es ist bezeichnend, dass Goethe in Schlüsselszenen nur wenig Dialog einbaut. Der Erzähler gibt die Kommunikation zwischen den Figuren in diesen Fällen in indirekter Rede wieder und es scheint, als hätten die Aussagen der Figuren keine Auswirkung mehr auf das weitere Geschehen.

Eine solche Schlüsselszene, bei welcher in Charlotte noch die „Hoffnung ein altes Glück wiederherzustellen flammt“ (W 508), findet sich, als Eduard aus dem Krieg zurückkehrt und einen Brief an Ottilie schreibt (vgl. W 510). In diesem wird abermals deutlich, wie wenig er bereit ist, auf sein Umfeld einzugehen, und wie sehr er sich durchzusetzen geneigt ist. Seine Worte, die er bei der darauf folgenden Begegnung mit Ottilie an sie richtet, werden in indirekter Rede wiedergegeben (vgl. W 511). Ottilie schweigt dazu. Sie spricht kein einziges Wort, sondern gestikuliert stattdessen. Sie kann sich Eduard letztendlich nicht verweigern, denn die beiden befinden sich nicht auf Augenhöhe. Er redet auf sie ein, doch ihre, schon von dem Gehilfen erwähnte, Geste der zusammengedrückten Hände, welche sie gegen die Brust führt, macht selbst Eduard machtlos. Ist es ihre sprachliche Ohnmacht? Oder ist es ihre Uneinigkeit mit sich selbst, weil sie im Grunde die Verweigerung gegenüber Eduard nicht wirklich wünscht? Da sie, wie aus einem Brief des Gehilfen hervorgeht, schon in der Pension unfähig zu einem klaren „Nein“ war (vgl. W 310), lässt sich vermuten, dass Ottilie schlichtweg ohnmächtig ist. Sie kann sich nicht durch Sprache verweigern und muss daher auf die Macht der Sprachlosigkeit zählen. Denn hinter dieser vermeintlichen Ohnmacht verbirgt sich eine Art von Macht oder stillem Widerstand. Eduard ist ihrem Schweigen schließlich ausgeliefert. Ohne eine klare Verweigerung wird er zwar nicht von Ottilie ablassen, sie jedoch ohne eine deutliche Zustimmung ihrerseits auch nicht wirklich haben können.

Hauptgegenstand der Briefe im Roman ist die Figur Ottilie, und in der Folge spiegelt sich ihre zunehmende Bedeutung und damit verbundene Machtstellung innerhalb des Romans wider. Wird sie in dem ersten Brief der Vorsteherin der Pension nur beiläufig erwähnt, folgt im Brief des Gehilfen schon ein ausführlicherer Bericht über ihre Person. In den Briefen, die Charlotte und Eduard einander schreiben, kreist der Inhalt ebenfalls um Ottilie. Immer mehr Raum wird ihr gegeben, wobei der letzte Brief den Höhepunkt bildet, denn er stammt sogar von ihr selbst. Es handelt sich dabei um ihren Abschiedsbrief, in welchem sie von einem feindseligen Dämon berichtet, der Macht über sie gewonnen hat. Sie bittet ihr Umfeld mit Nachdruck, sie in

Ruhe und sie also in ihrer Sprachlosigkeit verweilen zu lassen (vgl. W 514 f.). Der Entfremdungsprozess im Kontext ihrer Beziehung zur Außenwelt und zu sich selbst ist so weit fortgeschritten, dass ihr Schweigen in ein völliges Verstummen übergeht. Nun verhält es sich tatsächlich so, dass nicht jemand oder etwas Macht über sie, sondern vielmehr sie Macht über die anderen Figuren gewonnen hat. Durch ihr Schweigen und ihre Unnahbarkeit hat sie die Machtverhältnisse verschoben. Eduard ist durch sein Begehren in eine tödliche Abhängigkeit geraten, und Charlotte, die wiederum seinem Willen unterworfen ist, weil sie materiell an ihn gebunden ist, kann sich dieser Macht Ottilies ebenfalls nicht verweigern. Indem Ottilie den Patriarchen unterwirft, beherrscht sie das ganze Umfeld. Doch ihre Macht besteht nicht darin, Befehle zu geben, wie Eduard ihr noch kurz vorher nahelegt (vgl. W 493), sondern sie besteht in ihrem Schweigen, Verstummen, dem völligen Passivwerden.

Auf der Ebene der Machtstrukturen erscheint es auffällig, dass nicht nur Ottilie, sondern auch Charlotte zunächst als Abwesende zum Gegenstand fremder Rede wird. Die Frauenfiguren erscheinen also beide erst in der Romanhandlung, nachdem sie durch die männliche Rede eingeführt worden sind. In Charlottes Fall ist es die Frage Eduards nach seiner Frau, die das Gespräch mit dem Gärtner über sie und ihre Arbeiten im Garten einleitet. Der Gärtner steht hier als Repräsentant für die Versorgung der Pflanzen und damit für das Leben im Garten. Daneben ist er derjenige, der eine Gartengestalt formt. Auf Basis der Deutung des Gartens als Projektionsfläche für die Beziehungen der Figuren untereinander und zu sich selbst, formt der Gärtner also die Beziehungen. Im Gegensatz zu Eduard ist er über den Stand der Arbeiten Charlottes genau informiert. Das Gespräch zwischen ihm und Eduard kann im Kontext der Subjektivierung als Entwurf und Einführung von Eduards Ehefrau verstanden werden.

Mit einer dunklen Vorahnung bezüglich der Beziehung zwischen Christine und Holk beginnt der Roman Fontanes. „Eine Meile südlich von Glücksburg“ (U 567) liegt laut dem Erzähler das Schloss Holkenäs, und eine Meile entfernt vom großen Glück scheint somit auch das Ehepaar gegenwärtig zu leben. Das Glück wurde, wie der Erzähler bald erwähnt, siebzehn Jahre lang gelebt, ist nun aber vergangen und wird letzten Endes nicht mehr in dieser Form zu erreichen sein.

Im krassen Gegensatz dazu wird eine nahezu märchenhafte, idyllische Landschaft beschrieben, die in vielen Einzelheiten an die Anlagen aus den *Wahlverwandtschaften* erinnert, mit dem Unterschied, dass sie weniger abstrakt, sondern detailreich dargestellt wird. Während Goethe den Leser direkt in das Geschehen mit einschließt und an seine Figuren, zunächst den Baron Eduard, heranführt, beschreibt Fontane zunächst ausführlich die Landschaft und die

gegebenen Bedingungen. Das Ganze wirkt somit vor dem Hintergrund der narrativen Struktur, zumindest architektonisch, greifbarer.

Auf das Motiv der Umbauten von den Schlossanlagen trifft der Leser auch in Fontanes Roman. Dabei stehen die Baustile im Vordergrund, die auf unterschiedliche Welt- und Daseinskonzeptionen hinweisen. Christines und Holks Konfliktpotenzial zeigt sich bereits in den unterschiedlichen Weltanschauungen, die sich in Schlossbau und Grabkapelle manifestieren.

Fontane stellt hier, ähnlich wie Goethe in seinem Roman, eine Gesellschaft dar, die sich ihre äußerliche räumliche Umgebung nach eigenen ästhetischen sowie sozialen Bedürfnissen gestaltet.

Das Raumerleben der Figuren wird oftmals nur durch einen begrenzten Blick aus dem Fenster, eine Spazierfahrt oder eine Reise dargestellt. Weniger der Naturraum steht im Vordergrund als vielmehr die Gebäude, die Innenräume oder Gärten.²²⁵ Wo Goethe also noch viel Wert auf die Natur und ihre Verbindung zum Menschen legt und daneben den Naturraum als Symbolträger für das Innenleben der Figuren nutzt, liegt der Fokus bei Fontane eher auf dem menschlichen Blick auf die konstruierten Gebäude.

„Fontanes Schlösser sind eine Reaktion auf das Klischee des sagenumwobenen, glänzenden Märchenschlosses, das in der Illusionskunst Triumphe feierte.“²²⁶ In dem Schloss in *Unwiederbringlich* entpuppt sich das Glück, wie in den *Wahlverwandtschaften*, als eine Illusion. Das Glück lässt sich nicht erzwingen, ganz gleich wie sehr die Figuren es auch künstlich herzustellen versuchen. Je mehr sie zu konstruieren versuchen, desto mehr zerstören sie und entwickeln aus einer Welt des Seins eine Welt des Scheins. Hinter der vermeintlichen Idylle verbirgt sich, wie in den *Wahlverwandtschaften*, ein Todesraum. Dieser wird durch das verstorbene Kind Estrid und Christines Sehnsucht nach Ruhe konstituiert.²²⁷ Dieser Wunsch nach Ruhe und die durch die Grabstätte gegebene enge räumliche Verbindung mit dem Tod erinnert an Otilies Sehnsucht nach dem Jenseits, welche durch den häufigen Aufenthalt in der Kapelle deutlich wird.

Welche Bedeutung den Räumlichkeiten beigemessen wird, geht aus einem Erzählerkommentar hervor: Holk beginnt unter den Tugenden seiner Frau zu leiden, was diese schon geahnt hat. Christine sehnt sich aufgrund dessen nach den Tagen im alten Schloss, wo dergleichen nicht vorgekommen ist, oder zumindest viel seltener (vgl. U 572). Das alte Schloss wird mit dem alten Eheglück in Zusammenhang gebracht. Die Räumlichkeiten dienen wie auch im

²²⁵ Vgl. Gisela Wilhelm: Die Dramaturgie des epischen Raumes bei Theodor Fontane, S. 136.

²²⁶ Ebd., S. 66.

²²⁷ Vgl. Alexandra Tischel: „Ebba, was soll diese Komödie?“, S. 190.

Goetheschen Roman als Projektionsfläche. Das neue Schloss verspricht nicht das gleiche Eheglück wie das alte. Insofern ist der Raumwechsel auch mit einer Veränderung auf Beziehungsebene verbunden. Plötzlich geraten Charakterseiten des jeweiligen Partners in den Blick, die vorher nicht beachtet, womöglich verdrängt wurden.

Einen wichtigen Ort, an welchem sich entscheidende Begegnungen zutragen, bildet das Zimmer Holks in Kopenhagen. Dort finden eindruckliche Treffen zwischen ihm und Brigitte statt, aber auch die Mutter Brigittes lässt dort einige vielsagende Worte fallen. Es ist auch der Ort, in welchem Holk die Briefe seiner Frau liest und beantwortet. In den Briefen zwischen den beiden ist dokumentiert, dass ihm der Ton für die Korrespondenz mit seiner Ehegattin völlig verloren gegangen ist.²²⁸ Damit rückt die Metasprache der beiden in den Fokus und entwickelt sich fortlaufend zum Streitpunkt. Die Sprache verbindet das Ehepaar offenbar nicht, vielmehr schafft sie eine Distanz zwischen den beiden, die zu überwinden bis zuletzt unmöglich erscheint. Die Sticheleien zwischen Christine und Holk deuten darauf hin, dass sie sich „innerlich fremd geworden sind“ (U 766).

Die Gespräche zwischen ihnen gestalten sich sehr viel offener und direkter als die zwischen Charlotte und Eduard. Das Ehepaar trägt die Konflikte offen aus und übt Kritik, auch vor anderen. Die Dialoge gleichen dabei weniger Auseinandersetzungen als vielmehr Entgegensetzungen, denn sie werden nicht mit einem Ergebnis, sondern um der Harmonie willen beendet,²²⁹ was wiederum in Goethes Roman ähnlich ist. Insgesamt fällt auf, dass Holk den Ton seiner Gattin des Öfteren anprangert. Dieser ist ihm zu bitter und doktrinär (vgl. U 578). Seine Frau fordert ihn dazu auf rücksichtsvoller mit ihr zu sprechen, denn Holk antwortet oftmals mit einem ironischen Unterton.

So heißt es einmal, Holk stoße mit einem spöttischen und ergötzensden Ton den Laut „Ah“ aus, als Christine sich mit den Worten, sie habe sich soeben sehr erheitert, an Schwarzkoppen wendet. Holk tut dies, weil sie, wie der Erzähler kommentiert, im Grunde nie heiter sei. Daraufhin reagiert die Gräfin empfindlich und wiederholt den Satz noch einmal (vgl. U 585 f.). Auch an anderer Stelle versucht Holk seine Frau in aller Öffentlichkeit lächerlich zu machen, indem er mit Ironie auf ihre Worte reagiert. Als sie von Pflicht und Gottvertrauen spricht und dazu noch einige Gebote aus „dem alten Katechismus Lutheri“ (U 589) aufzählt, was stark an Mittlers Rede über die Gebote erinnert, beginnt Holk sich darüber lustig zu machen (vgl. U 589 f.). Kurz daraufhin kritisiert Christine Kopenhagen als einen Ort des Genusses, Sinnen dienstes und Rausches und der Ehescheidungen (vgl. U 590). Ihrer Aussage steht die Ebbas

²²⁸ Vgl. Ingrid Mittenzwei: Die Sprache als Thema, S. 128 f.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 121.

gegenüber, die meint, „die Menschen sollen tugendhaft sein, aber sie sind es nicht“ (U 730). Ein „[l]eichtes Leben verdirbt die Sitten, aber die Tugendkomödie verdirbt den ganzen Menschen“. (U 730) Ebba bekennt offen, dass sie nicht tugendhaft ist.

Ist es eine Tugendkomödie, die Christine spielt?

In dem Gespräch, in welchem Christine ihre Ansicht über Kopenhagen offenbart, wird gleichzeitig Holks Ehebruch präfiguriert. Anders als Christine, deren Aussagen an die Worte des Goetheschen Mittler erinnern, amüsiert sich Holk über die Ansichten seiner Ehefrau, die er offenbar schon des Öfteren vernommen hat.

„Bei den Preußen wurzelt alles ...‘ ,In Pflicht‘, warf Arne dazwischen. „Ja, in Pflicht und in Gottvertrauen. [...] du sollst nicht ehebrechen [...] das [...] gilt da noch.“ ,Und ist im Übrigen aus der Welt verschwunden‘, lachte Holk. „Nein, Helmuth, nicht aus der Welt, aber doch aus dem Zipfelchen Welt, das *unsere* Welt ist. [...] ich meine das Treiben *drüben*, drüben, wo doch unsere Obrigkeit sitzt, der wir gehorchen sollen und der zu gehorchen ich auch willens bin, solange Recht Recht bleibt. Aber daß ich mich an dem Treiben drüben erfreuen sollte, das kannst du nicht fordern, das ist unmöglich. In Kopenhagen ...‘ ,Dein alter Widerwille. Was hast du nur dagegen?“ (U 590)

Auch Christines Bruder Arne unterbricht Christine in ihrer Rede und scheint schon zu wissen, welchen Vortrag sie halten wird. Durch diese Unterbrechungen wird deutlich, dass Christines Ansichten in der Männerwelt keine Anerkennung finden und dass ihr wenig Respekt gezollt wird. Deutlich werden daneben auch ihre doktrinäre Haltung und ihr moralistischer Habitus. Es wird also auf der anderen Seite auch verständlich, warum die männlichen Figuren sich über ihre Vorträge, die doch stark an Moralpredigten, ja an Tugendkomödien, erinnern, amüsieren.

Arne entgeht die Ehekrise seiner Schwester nicht und so versucht er ihr zu helfen, indem er ihr Ratschläge erteilt, wie sie mit ihrem Mann kommunizieren soll, um Streitereien zu vermeiden. Das geht aus dessen Gespräch mit Schwarzkoppen über die Ehekrise hervor. Dort heißt es, er „versuche mitunter, zum Guten zu reden und ihr klar zu machen, wie sie sich anpassen und ihrem Mann zuhören müsse, wenn er was aus der Welt erzählt, einen Witz, ein Wortspiel, eine Anekdote“ (U 593). Die Frau soll schweigen und hören, was der Mann zu sagen hat. Dabei ist es ganz gleich, was er sagt, ob es etwas Lehrreiches, Ernstes oder etwas Witziges ist. Darin spiegelt sich die Willkür des Gesagten, die der Herrschaft des Mannes allerdings keinen Abbruch tut, denn so oder so sind seine Worte wichtiger und ernster zu nehmen als die Wortspielereien, Anekdoten oder Witze der Frauen, welche doch allesamt nur eine harmlose Plauderei darstellen, der keinerlei Ernst beigemessen werden sollte.

Die von Arne formulierten Ratschläge erscheinen unter dem Deckmantel einer Hilfestellung als Repressionsmechanismen. Während Arne Druck auf seine Schwester ausübt, versucht Schwarzkoppen Christine gegenüber ihrem Mann zu besänftigen und auf dessen positive Charaktereigenschaften hinzuweisen. (vgl. U 593).

Arne hat derweil innerlich resigniert, denn den Ratschlag von Schwarzkoppen wird sie „zurückgewiesen haben“ (U 594). „Immer Erziehungsfragen, immer Missionsberichte [...] immer Harmonium, immer Kirchenleuchter [...]. Es ist nicht auszuhalten. [...] [Sie, A. W.] hört [...] nicht bloß Ihren Rat, sondern unterwirft sich ihm auch.“ (U 594) Schwarzkoppen wird Arnes Ansicht nach in seinen Worten von Christine ernstgenommen und auch respektiert.

Der Begriff der Unterwerfung erscheint an dieser Stelle zunächst übertrieben. Sich einem Rat zu unterwerfen heißt in Christines Fall, dass sie den Dogmen der Kirche folgt, welche Schwarzkoppen in seiner Funktion repräsentiert. Die Kirche als Institution formt den Menschen in seiner Denk- und Handlungsweise. Dies scheint bei Christine stark ausgeprägt zu sein. Christine ist bereits in frühen Jahren der Erziehung ihres Bruders unterworfen gewesen. Somit hat Arne die Vaterfunktion übernommen.

„Du warst schon dreißig, als ich bei der Eltern Tode zurückblieb, und nach deinen *Anschauungen*, nicht nach denen der Eltern, bin ich erzogen worden; [...] und nun, wo ich das geworden bin, wozu du mich damals bestimmtest, nun ist es nicht recht.“ (U 619). Ihre Erziehung durch den Bruder steht an dieser Stelle für die Erziehung der Frau durch den Mann, den „ewigen Pädagogen“²³⁰, der in der Pension die jungen Mädchen ausbildet und zu Frauen erzieht. In Arnes Weiblichkeitsbild schreibt sich das des Goethe'schen Gehilfen fort, der in der Frau die Liebende, die Hausfrau und die Mutter sieht. Der Mann formt die Frau nach seinen Vorstellungen und seinem Willen. Die Frau muss sich in ihrem Sein nach dem Bild, das der Mann von der Weiblichkeit hat, richten, um anerkannt und akzeptiert zu werden.

Arne erzieht seine Schwester nach wie vor. Für ihn stellt sie weiterhin die kleine Schwester dar, die belehrt werden muss. Von ihm soll sie sich erzieherische Ratschläge anhören, von ihrem Mann alles Übrige. Die Frau gilt als die ewig zu Belehrende. Das erinnert an die Chemische Gleichnisrede, bei der Charlotte die Rolle einer Schülerin einnimmt. Nach Arnes Worten wirkt es so, als wäre alles, was Holk zu erzählen hat, eine Gleichnisrede, von der seine Frau lernen kann.

Ganz gleich wie Christine sich auch verhält, entspricht sie nicht dem idealen Weiblichkeitsbild des Mannes.

²³⁰ Luce Irigaray: *Waren, Körper, Sprache*, S. 66.

An dem einen Tage bin ich dir zu sittenstreng, am anderen Tage zu starr in meinem Bekenntnis, am dritten Tage zu preußisch und am vierten zu wenig dänisch. Ich treff' es in nichts mehr. Und doch, Alfred, all das, was ich bin, oder doch das meiste davon, bin ich durch dich. (U 618 f.)

Obgleich ihr Bruder sie doch zu der Person erzogen hat, die sie nun ist, kann sie ihn mit ihrem Verhalten nicht zufriedenstellen. Ein Mann ist für dieses Erziehungsprodukt verantwortlich. Dennoch wird Christine letztlich von allen Seiten vorgehalten, dass sie einen Mangel aufweist, weil sie nicht so ideal sein kann wie der Mann. Der Mann aber ist auch nicht ideal, wie an Holk deutlich wird. Doch dies darf nicht kritisiert werden. Vielmehr hat sich Christine anzupassen. Ist Arne also in der Erziehung Christines gescheitert? Doch davon ist keine Rede; letztlich wird die Schuld allein Christines starrköpfiger Art zugeschrieben. Der Mann kann seine Aufgabe der Erziehung schließlich nicht verfehlt haben, denn das würde bedeuten, dass er nicht besser wäre als die Frau.

Diese Denkweise lässt sich auch an dem Flötenspiel Eduards beobachten. Otilie begleitet Eduard am Klavier und passt ihr Spielen dabei seinen Fehlern an, sodass das Stück insgesamt stimmig klingt (vgl. W 328). Das Lob, das durch Charlotte und den Hauptmann trotz der Fehler für das gemeinsame Musizieren Eduards und Otilies erteilt wird, wirkt lächerlich. Diese Lächerlichkeit schreibt sich in Fontanes Roman fort: Der Pudel Schnuck, dessen Name „eigentlich mehr ein Name für eine Lustspielfigur“ (U 581) ist „schlug, [...] mit einer seiner Pfoten auf die Tasten des offenstehenden Flügels. ‚Ach, nun spielt er auch noch [...]. Ich glaube, wenn er will, spielt Schnuck besser als ich; er ist so geschickt [...].‘“ (U 582) Diese Szene parodiert das laienhafte Musizieren in den *Wahlverwandtschaften*.

Otilie entspricht dem Ideal einer Frau, welche dem Mann seine sichtbaren Mängel zu verstecken hilft, denn nach außen hin hat natürlich nicht der Mann den Mangel, sondern die Frau, die keinesfalls tugendhafter sein darf als er. Ist sie „zu tugendhaft, so rührt sie allein die Vernunft und erzeugt nichts als eine eher schmerzliche Achtung“²³¹. Letzteres lässt sich in der Ehe zwischen Holk und Christine finden. Christine bildet nicht das perfekte Spiegelbild für ihren Mann.

Christines Widerstreben gegenüber dem vorgegebenen Weiblichkeitsbild wird durch Verken- nung und Entfremdung seitens der Männerwelt bestraft. Die Fragilität weiblicher Existenz lässt sich am Beispiel Christines aufzeigen, nämlich an ihrem stetigen Versuch einer Orientie- rung an dem durch Holk und Arne repräsentierten männlichen Wertesystem. In den vergebli-

²³¹ Luce Irigaray: *Speculum*, S. 258.

chen Bemühungen um Anerkennung im kulturellen System wird die Ausweglosigkeit der fortwährend auf Negativität festgeschriebenen Weiblichkeit deutlich.²³²

Gleichermaßen wird in dem erwähnten Gespräch zwischen Christine und ihrem Bruder Arne die gegenseitige Entfremdung zwischen dem Geschwisterpaar aufgezeigt. Die beiden stehen sich nicht mehr so nahe wie ehemals, was offenbar an Christines Verhalten liegt. Christine hat ihren Bruder enttäuscht, wie aus dem Gespräch hervorgeht. Sie wird seinen Erwartungen nicht gerecht, weder in ihrer persönlichen Entwicklung noch in ihrem Umgang mit ihrem Ehemann, für den sie weit weniger Verständnis aufbringt, als von ihr erwartet wird.

Arne ist der Ansicht, „daß sie sich ändern und ihrem Manne zu Willen sein müsse, statt ihm das Haus zu verleiden“ (U 594). Schwarzkoppen soll Christine daher ausrichten, „daß er [Holk, A. W.] die ganze Kopenhagener Stellung wahrscheinlich längst aufgegeben hätte, wenn er nicht froh wäre, dann und wann aus dem Druck herauszukommen, den die Tugenden seiner Frau, [...] geliebten und verehrten Frau Schwester, auf ihn ausüben“ (U 594). Schwarzkoppen soll „die Rolle des Bekehrers und Wundertäters“ (U 597) einnehmen und Holks Frau „zu einem Wandel der Anschauung und weiterhin zur Selbstbekehrung führen“ (U 598). Erkennbar wird daneben Holks und Arnes Unfähigkeit zu einer Auseinandersetzung mit Christine. Anstatt auf ihre Wünsche und Ansichten einzugehen, schweigt ihr Bruder und bleibt seiner Ansicht der Dinge verhaftet.

Zu Schwarzkoppen sagt Arne: „ich habe gerade heute nicht Lust, die Tugenden meiner Schwester aufzuzählen, es kommt mir heute mehr auf ‚les défauts de ses vertus‘ an, die wir, lieber Schwarzkoppen, gemeinschaftlich bekämpfen müssen, sonst erleben wir was sehr Unliebsames.“ (U 595) Hier wird der Kampf der vereinten Männer, der Pläne schmiedenden Verschwörer (vgl. U 599) gegen die Frau erkennbar. Von eben solch einem Zusammenhalt der Männer spricht der Gehilfe in den *Wahlverwandtschaften* (vgl. W 444).²³³ „Christinens Einsamkeit“ (U 571) erinnert in diesem Zusammenhang an die Charlottes, denn der Hauptmann und Eduard sind vor Ottilies Hinzutreten auch die meiste Zeit unter sich und lassen Charlotte dabei außer Acht. Die Frau wird als Einzelkämpferin dargestellt.

Die ehelichen Machtkämpfe werden detailliert ausgeführt und offen ausgetragen. In einem Brief, in dem Holk auf die Vorwürfe Arnes, Christine nicht recht zu kennen, eingeht, wirft er Arne vor, offenbar „Christinens Anwalt“ (U 743) zu sein und damit die Seite gewechselt zu haben, denn sogleich darauf heißt es: „sonst warst Du der meine“ (U 743). Arne wird sowohl von seiner Schwester als auch von Holk in die Rolle eines Vermittlers gedrängt. In ähnlicher

²³² Vgl. Barbara Strauß: *Schauriges Lachen*, S. 149.

Weise wird mit der Figur Mittler in den *Wahlverwandtschaften* verfahren. Genau wie dieser scheitert Arne jedoch letztlich in seiner Rolle als „Anwalt“, vor allem aber darin „das Recht [s]einer Klientin“ (U 743) durchzusetzen, denn ausgerechnet der Erziehungsstil, den Christine durch ihren Bruder erfahren hat, wird kritisiert (vgl. U 744).

Mit seiner Kritik übt Holk einen Racheakt an dem „Anwalt“, der nun auf der Seite Christines zu stehen scheint. Die Einsicht in die eigene Fehlbarkeit fehlt Christine laut Holks Worten, jedoch mahnt er in dem Brief Arne dazu, sich wieder auf seine Seite zu begeben und ihn vor Christine zu verteidigen. Auch hier offenbart sich der vereinte Kampf der Männer gegen die Frau. Der eheliche Eklat entpuppt sich als eine Inszenierung, ein Rollenspiel, bestehend aus „Anklagematerial“ (U 743) sowie den Rollen des „Angeklagten“, des „Anklägers“ (U 744) und einem „Anwalt“ (U 743), wobei erstere beide Rollen offenbar stetig vertauscht werden, denn einmal klagt Christine, dann wieder Holk. Die anfänglich glückliche Ehe verwandelt sich in ein „Spiel der Geschlechter“²³⁴, in welches sich ein Kampf um Macht und Hierarchie einschreibt. Bei den Inszenierungen handelt es sich um theatralische Situationen eines Sprach- und Rollenspiels. Letztlich geht es um Inszenierungen von Werten und Differenzen.²³⁵

Arne wirft Holk in seinem Brief vor, dass er kaum noch an seiner Familie interessiert sei und stattdessen von Brigitte und dem Fräulein Ebba berichte (vgl. U 737). Dass er darin richtig liegt, zeigt sich spätestens dann, wenn Holk auf die Verführungsversuche des Fräulein Ebba eingeht. Letztlich verhält es sich also nicht so, dass Arne mit seiner Unterstellung „mehr Petersilie an das Hühnchen gelegt haben mag, als unbedingt nötig war“ (U 743).

An anderer Stelle wirft Holk seiner Ehefrau vor, dass sie ihm eine Komödie spielt:

[...], eigentlich ist es doch eine kleine Komödie, die du spielst, eine liebenswürdige kleine Komödie. Du willst mich, ich weiß freilich nicht warum, in dem Glauben erhalten, als ob ich hier auf Hölkenäs etwas zu sagen hätte. Nun, Christine, du bist nicht bloß viel charaktvoller als ich, du bist auch viel klüger; aber so wenig klug bin ich doch nicht, daß ich nicht wissen sollte, wer hier Herr ist und nach wem es geht. (U 602)

Holks Vergleich seiner charakterlichen Eigenschaften mit denen seiner Frau lässt auf seine Unzufriedenheit mit sich selbst schließen. Nicht umsonst hat er den Verdacht, dass sich die traditionellen Rollen zwischen seiner Frau und ihm verkehrt haben. Seine Frau wirft ihm vor: „Einer muß doch hier sein und das, was zu tun ist, in die rechten Wege leiten“ (U 607).

Als Charlotte zur Diskussion bringt, ob Otilie zurück in die Pension fahren soll, fühlt sich Eduard ebenfalls von seiner Frau hintergangen, denn „er hielt sich für verraten und die liebe-

²³⁴ Nicole Grochowina: Von der „Dazwischenkunft eines Dritten“, S. 319.

²³⁵ Vgl. Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann: „Le laid c’est le beau“, S. 110.

volle Sprache seiner Frau für ausgedacht, künstlich und planmäßig, um ihn auf ewig von seinem Glück zu trennen“ (W 376). Ebenso wie Holk projiziert Eduard das Feindbild auf seine Frau. Die eigene Ehefrau steht offenbar dem Glück im Weg, indem sie ihn durch ihre tugendhaften und bedachten Worte davon abhält das zu tun, was er wirklich möchte.

In Holk schreibt sich diese Form der Kastrationsangst fort. Er fürchtet die „tugendhaften Frauen [...], die immer erhaben und immer im Dienste der Wahrhaftigkeit“ (U 698) stehen. Er fürchtet „das Schrecknis ihrer Vorzüglichkeit“ (U 698). Im Grunde weiß er: Christine ist „doch die Beste.“ (U 698) Indirekt bittet er seine Frau deshalb darum, ihre Klugheit und die damit verbundene Macht über ihn nicht so offensichtlich auszuspielen. Christines Vorzüglichkeit und seine, ihm bewusste Unterlegenheit lassen in ihm den Wunsch wachsen, zu einer Frau zu fliehen, die „so *nicht*fromm wie Ebba“ (U 78) ist. Denn, so meint er offenbar, nur neben einer solchen Frau lässt sich sein Mangel an Vorzüglichkeit letztlich ertragen.

Die Beziehung zu seiner Ehefrau ist aus seiner Sicht weniger von Liebe und Romantik sowie Gleichberechtigung als eher von Herrschaft und Unterwerfung geprägt. Er sieht sich als seiner Partnerin unterworfen, fühlt sich unterlegen und dadurch auf gewisse Weise *entmannt*. Der Rolle als Mann, der führt und seiner Frau intellektuell überlegen ist, wird er nicht gerecht. Stattdessen sieht er sich als „Opfer ihrer christlichen Redensarten“ (U 767). Teilweise lesen sich Holks Vorwürfe an seine Ehefrau dementsprechend als eine Selbstanklage.

Beide Ehepartner kämpfen mit ihren Möglichkeiten für die Durchsetzung ihrer Interessen, dies mit den Mitteln von Subversion und passivem Widerstand sowie Lächerlichmachen vor den anderen sie umgebenden Figuren. Es lässt sich folglich von einem regelrechten Machtkampf sprechen. Holk fühlt sich in seinem Rollenverständnis als „pater familias“ durch seine Ehefrau verunsichert.²³⁶ Dass er im Anschluss zu Ebba flieht, die selbst nicht weniger dominant ist als seine Ehegattin und dazu noch gewitzter in ihren Reden, wirkt zunächst paradox. Ihm eine Komödie zu spielen wirft Holk an anderer Stelle nämlich auch Ebba vor. Wenn Ebba auch das Kontrastbild zu seiner morosen Ehefrau bildet, so ist sie ihr doch in ihrem Herrschaftsdrang, den Holk seiner Frau zum Vorwurf macht, aus seinem Blickwinkel gesehen recht ähnlich. Sie befindet sich durch ihre Plauderkunst und ihre damit verbundene scharfe Zunge sowie ihre Kenntnisse der Regeln am Hof in einer Sprecher- und damit Machtposition. Durch ihre Maskerade, also ihr weibliches, kokettes Verhalten, lenkt sie jedoch geschickt davon ab, sodass sie ihre Überlegenheit gegenüber Holk verschleiert. Darin übertrifft Ebba Holks Ehefrau.

²³⁶ Vgl. Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“, S. 209.

Holk spricht seiner Frau schließlich die Weiblichkeit ab:

Du hast nichts von dem, was wohltut und tröstet und einem eine Last von den Schultern nimmt oder wohl gar Blumen auf unsren Weg streut. Du hast nichts von Licht und Sonne. Dir fehlt alles Weibliche, du bist herb und moros ... [...]. Und selbstgerecht. Und vor allem so glaubenssicher in allem, was du sagst und tust, daß man es eine Weile selbst zu glauben anfängt [...]. (U 777)

Das Bild, das hier von Christine dargeboten wird, entspricht keineswegs dem im 19. Jahrhundert typischen Frauenbild. Vielmehr verkörpert diese Frauenfigur männliche Eigenschaften, die Holk wiederum fehlen.²³⁷ Allerdings ist es gerade Holk, der seiner Ehefrau im Laufe der Ehe entsprechend der viktorianischen Sexualmoral in die Sphäre der Madonnenhaftigkeit hebt, indem er ihre Klugheit und Frömmigkeit bewundert. Indem er dies tut, verstärkt er ihre sexuelle Neutralisierung²³⁸, *ent-sexualisiert* seine Frau also selbst. Somit ist er teilweise selbst für ihr *unweibliches* Auftreten und Verhalten, das er anschließend an ihr verachtet, verantwortlich.

Die bedrohliche, weil tugendhafte, Frau wird von der symbolischen Ordnung ausgegrenzt, weil die von ihr ausgehende Gefahr gebändigt werden muss. Christine ist tugendhaft, und deshalb darf sie nicht auch noch weiblich sein, sonst wäre sie der Inbegriff der Vollständigkeit oder Perfektion, wodurch sie tatsächlich besser und mächtiger wäre als Holk.

In seinem letzten hier zitierten Satz zeigt sich das Bestimmbare an Holk. Holk ist beeinflussbar, und es verhält sich nicht so, dass Christine ihn manipulieren würde, sondern er ist vielmehr unfähig, sich selbst seine Schwäche dahingehend einzugestehen, und projiziert diese deshalb auf seine Frau. Christine fungiert als der „Mangel“, als die negative Reflexion von Holks Männlichkeit.²³⁹ Sie ist zwar nicht so beeinflussbar wie er, aber sie ist seiner Auffassung nach die Manipulierende. Holk stellt sich aber entgegen seiner Intention, die Schwäche auf sie zu projizieren, als Opfer dar, als jemand, der von seiner Frau zu Einsichten gezwungen wird, die nicht den seinigen entsprechen.

Er gibt ihr die Schuld für seinen Trennungswunsch, um sich, ähnlich wie Eduard, jeglicher Verantwortung zu entziehen.

Christine hat mich von sich weg erkältet. Ja, das ist das rechte Wort, und solche sich mehrende Kräfte, das ist schlimmer als Streiten und Heftigsein. Eine Frau soll eine Temperatur haben, ein Temperament und Leben und Sinne. Aber was soll ich mit einem Eisberg? Und wenn er das klarste Eis hat, das klarste ist gerade das kälteste, und ich will nicht erfrieren. (U 772)

²³⁷ Vgl. Kathrin Bilgeri: Die Ehebruchromane Theodor Fontanes, S. 84.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 85.

²³⁹ Vgl. Nicole Masanek: Männliches und weibliches Schreiben?, S. 33.

Christines Kälte und ihre „Unfähigkeit, Emotionen zu artikulieren,“²⁴⁰ machen es Holk schwer sich ihr zu nähern. Ausgerechnet eine „Eismeerexpedition“ (U 749) unternimmt Holk schließlich ironischerweise mit seiner auserwählten Geliebten, nämlich Ebba.

Holks Rede von „Blumen“ erinnert an Lucianes Verkleidung als Blumenmädchen. Durch diese Verknüpfung offenbart sich im übertragenen Sinne, dass von der Frau, hier Christine, eine weibliche Maskerade erwartet wird. Das Blumenmädchen erscheint unschuldig in seinem Auftreten, ist der Natur verhaftet und strahlt aufgrund dessen Lebendigkeit aus. Genau diese Eigenschaften vermisst Holk an seiner Gattin.

Holk stellt sich, ähnlich wie Ebba, wenn sie ihn zum halben Mann deklariert, mit seiner Aussage über die Geschlechterfrage und entscheidet, was als weiblich gilt und was nicht. Über die Eigenschaften, die er als weiblich anerkennt, verfügt Christine nicht und aus diesem Grund stellt sie in seinen Augen keine begehrens- und liebenswerte Frau dar. Die Charaktereigenschaften herb, moros und kalt sind negativ konnotiert und dienen der Abwertung des Gegenübers. *Moros* ist in der griechischen Mythologie der Gott des Untergangs. Aus dieser Passage lässt sich erschließen, welche Eigenschaften Holk wohl stattdessen als weiblich erachtet, offenbar die Sanftheit, Weichheit und Lebendigkeit, was Ebba jedoch weniger in sich vereint. Seine Frau soll ihn entlasten, sein Leben mit Freude füllen. Kein „Ton der Überhebung“ (U 777) soll von ihr ausgehen. Diese Eigenschaften stehen denen gegenüber, die Eduard nennt und die offenbar auch Holk an seiner Frau vermisst: „verständlich [...] liebevoll [...] gefühlvoll“ (W 277). Die Frau sorgt vor allem „für das Gefühl“ (W 283). Dadurch aber sind die Frauen auch wiederum „unüberwindlich“, und wenn sie erst „ahnungsvoll“ werden, so „erschrickt“ (W 277) der Mann. Dann scheint das Rätselhafte der Frau durch, denn „[s]ie ist konstruiert als Ort des Geheimnisses, nicht des Wissens“²⁴¹. Deshalb ist Ebba auch entsprechend erfolgreich in ihrer geheimnisvollen Wirkung, wenn sie Details aus Liebesgeschichten auslöst, um die Phantasie anzuregen.

Christine unterbricht Holk in seinem Monolog über ihre Schwächen, indem sie seine Aufzählung um die Eigenschaft „selbstgerecht“ (U 777) erweitert, was er dann noch einmal wiederholt, wie, um es zu bestätigen. Christines Reaktion macht offensichtlich, dass sie bereits ahnt, was Holk ihr zu sagen gedenkt, dass sie diesen Vorwurf von ihm schon kennt. Es handelt sich folglich um eine fortwährende Wiederholung, die Holk vollzieht. Dadurch soll Christine irgendwann den Eindruck bekommen, sie sei tatsächlich selbstgerecht. Dass dies eine Interpretation Holks ist, soll durch seine stetige Wiederholung verschleiert werden.

²⁴⁰ Kathrin Bilgeri: Die Ehebruchromane Theodor Fontanes, S. 81.

²⁴¹ Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 294.

In jedem Fall weiß sie um die Seiten, die ihr Ehemann an ihr verachtet, und sie ist bereit, Holks Wunsch, sein Leben ohne sie zu verbringen, zu akzeptieren.

„Ja, Christine, es gibt eine schöne Gotteswelt, hell und weit, und in dieser Welt will ich leben, [...] die nicht das Paradies ist, aber doch ein Abglanz davon [...]. Nun, Holk, [...] ich will dir dein Paradies nicht länger verschließen [...]“ (U 778). Der Abglanz des Paradieses begegnet Holk in Kopenhagen in Form von Ebba.

Das Motiv des Paradieses erscheint auch gegen Ende des Romans wieder, nämlich im Kontext eines Gespräches zwischen Christines Freundin Dobschütz und Holk, kurz vor dem Suizid seiner Ehefrau (vgl. U 804). Holks Vergleich seines ehelichen Zustandes mit einem Bild, auf welchem das Paradies abgebildet ist, in welchem der Löwe neben dem Lamm her schreitet und Gott zu Eva und Adam spricht, steht in deutlichem Widerspruch zu dem Gefühl, welches Holk in Wirklichkeit hat, weil er Christines Unbehagen spürt. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang, „dass Gott Eva aus der Rippe des Adam schuf“²⁴², sodass also die Frau „stets nur als sekundäres/abgeleitetes Objekt verstanden wird“²⁴³.

Da Christine in dem phallogozentrischen System nicht so auftritt wie die Frauen am Hof der Prinzessin, erscheint sie als der Störfaktor im „Paradies“. Der paradiesische Zustand, den Holk anstrebt, entpuppt sich letztlich als illusionär, da er das Leben am Hof als reinstes Schauspiel erlebt hat und nun im Gegenzug Christines Schwermut in Holkenäs erneut ertragen muss, so wie er auch bislang unter ihrer „Dogmenstrenge gelitten“ (U 797) hat. In dem beschriebenen Bild erscheint Eva, die natürlich allein vom Namen her schon an Ebba erinnert. Sein eigentlicher Wunsch ist – so lässt sich dieses Bild im weiteren Sinne deuten – dass Gott zu Ebba und ihm das Ja gegeben hätte, oder, dass Gott Holk seinen Betrug an Christine vergeben, oder zumindest, dass seine Frau ihm verzeihen und ihn weiterhin lieben würde. Doch dieser Wunsch bleibt ein „Abglanz“ des Paradieses, eine Illusion, denn „Christine will vergessen, aber sie kann es nicht“ (U 804).

Durch diesen Bildvergleich wird auch deutlich, dass die Frau, nämlich Eva, die Erbsünderin ist und deshalb die Schuld an dem Unglück des Ehepaares auf Ebba fallen muss und es auch letztlich tut, denn ihre Verführung Holks führt schlussendlich dazu, dass Holk seine Ehe gefährdet. Dass letztlich auch Holk Schuld daran trägt, dafür übernimmt er keine Verantwortung. Eine Verführerin zieht Holk in das Unglück und eine Heilige muss ihm das Eheglück verwehren. Schuldlos bleibt demnach der Mann, nämlich Holk.

²⁴² Nicole Masanek: Männliches und weibliches Schreiben?, S. 33.

²⁴³ Ebd.

Die Schlittschuhpartie auf dem See bildet eine Schlüsselszene für die Beziehung zwischen Holk und Ebba. Der stetige Blickaustausch zwischen Holk und Ebba sowie die provokante Aussage Ebbas lassen darauf schließen, dass es sich um eine intime Begegnung handelt:

In Holks Blick lag etwas wie von Eifersucht, und als Ebbas Auge mit einem halb spöttischen: ‚Ein jeder ist seines Glückes Schmied‘ darauf zu antworten schien, ergriff er ungestüm ihre Hand und wies nach Westen zu [...]. Immer näher rückten sie der Gefahr, und jetzt schien es in der Tat, als ob beide [...] in den offenen See hinaus wollten [...]. ‚Hier ist die Grenze, Ebba. Wollen wir darüber hinaus?‘ Ebbe stieß den Schlittschuh ins Eis und sagte: ‚Wer an zurück *denkt*, der *will* zurück.‘ (U 748 f.)

Ebba fordert Holk gezielt heraus, indem sie ihn mit vielsagenden, spöttischen Blicken und Sticheleien umgarnt, denn „Ebba liebt mit der Gefahr zu spielen [...] und sie darf es auch, weil sie ein Talent hat ihren Kopf klug aus der Schlinge zu ziehen. Sie wird [...] einen Rettungsgürtel unter der Pelzjacke tragen“ (U 749). Holk aber lässt sich darauf ein, weil er ihre Aussagen und ihr Verhalten nicht als Spiel, sondern als Aufforderung zu einer leidenschaftlichen Beziehung interpretiert. Sein eifersüchtiger Blick bestätigt dies.

Die Prinzessin sorgt sich dementsprechend ein wenig um Holk, denn „nicht jeder ist so klug und so vorsichtig und am wenigsten unser guter Holk.“ (U 749)

Der See, auf dem Ebba und Holk ihre „Eismeerexpedition“ (U 749) vornehmen, erinnert an den aus den drei Teichen zusammengelegten See in den *Wahlverwandtschaften* und erscheint auch hier als erotisches und gleichzeitig gefährliches Element. Die drei Teiche, die zu einem großen See zusammengelegt werden, symbolisieren nämlich den Todesbereich. In dem großen See ertrinkt der Knabe Otto in Anwesenheit Otilies. Der See wird somit zum Ort ihrer Schuld.

Das Wasser wird mit der Figur Ebba in Zusammenhang gebracht. In einem Traum Holks erscheint Ebba in Gestalt eines Meerweibes, das ihn von einem rettenden Mast fort- und in die Fluten zurückreißt (vgl. U 716). Ein anderes Mal erzählt Ebba von ihrer Affäre mit dem schwedischen Königssohn, mit dem sie sich in „kleinen Boote[n], die zwischen den Liebesinseln des Mälarsees hin- und herfahren“ (U 687), getroffen hat.

Auch Luciane wird im Kontext ihres stetigen Verkleidungsspiels, das „das Gegenwärtige und das Eingebildete“ durcheinanderbringt, als „Saalnixe“ bezeichnet, mit der man „verwandt und verschwägert zu sein glaubte“ (W 414). Die Wasserfrau steht als Lebewesen der Wasserwelt mit den Themen Eros, Tod und Kunst in Verbindung²⁴⁴. Entsprechend spricht Ebba gerne über Liebe und Kunst und entsprechend liebt Luciane es, sich, sicherlich oberflächlich, über Kunst auszutauschen und die Tableaux vivants aufzuführen. Die Wasserfrau gilt als zwielich-

²⁴⁴ Vgl. Monika Schmitz-Emans: Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren, S. 182.

tige Gestalt, die durch das Raster moralischer Ordnungsbegriffe fällt und zur Verführerin wird. Als das „Andere“ verkörpert sie erotische Wunschvorstellungen und ist potenzielle Ergänzung des Vertrauten.

Allerdings handeln die Geschichten um die Wasserfrau nahezu immer vom Scheitern von Beziehungen mit Menschen.²⁴⁵ Holks Traum lässt sich in diesem Zusammenhang als Vorausdeutung auf das Scheitern der Affäre zwischen Ebba und ihm deuten. Sie ist für ihn nicht das erhoffte rettende Element, sondern stürzt ihn in eine Katastrophe. Der Einbruch Ebbas in Holks Leben macht auf eine Störung in seinem Ordnungsgefüge aufmerksam, denn das Meer, oder in diesem Fall auch der große See, sind eine ungeheuerliche Sphäre, die von Mächten durchdrungen ist, welche vom Menschen nicht mehr kontrolliert und beherrscht werden können.²⁴⁶

Holk ist Ebba ausgeliefert, weil er ihrem weiblichen Geschwätz und ihren spöttischen Blicken verfällt. In diesem Sinne liest sich auch der Kommentar des Arztes Dr. Bie: „Und am Rande des Todes hinzuschweben, ein Fehltritt, und die Tiefe hat uns für immer, das ist des Lebens höchster Reiz. [...] Wo das Eis beginnt, da hat das Herz seine höchste Flamme“ (U 755). Ebba vereint als „Sprühteufel“ und „Meerweib“ zwei gefährliche Elemente in sich, deren Verführungskraft sie sich in Sachen Inszenierung zunutze macht. Mit ihr lässt sich nur eine gefährliche Leidenschaft eingehen, denn entweder „ertrinkt“ der Mann in seiner Verliebtheit, oder er „verbrennt“ sich an ihr.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 188.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 192.

IV Weiblichkeit und Männlichkeit als Rollenspiel

IV.1 Das inszenierte Schweigen und die Komödie der Weiblichkeit

Luciane und Otilie gelten in der Forschung als feindliche Stiefschwestern und erscheinen, zumindest auf den ersten Blick, als Kontrastfiguren.²⁴⁷ Die stille und zarte Otilie steht der unterhaltungsdurstigen, stets im Mittelpunkt des Interesses stehen wollenden und ewig kokettierenden Luciane gegenüber. Der Erzähler lässt dabei Lucianes Art an manchen Stellen äußerst negativ konnotiert erscheinen. Das geht aus mehreren Kommentaren und Szenen im Roman hervor. Der Umgang Lucianes mit der Gesellschaft um sie herum wird mit Verben und Adjektiven beschrieben, die negative Assoziationen evozieren. „So peitschte Luciane den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her.“ (W 420) Das Verb peitschen trägt etwas Gewalttames in sich und beschreibt eine aufdringliche Art. Der „Lebensrausch“ als solcher geht mit einem Kontrollverlust sowie einem getrüben Wahrnehmungsvermögen durch ein euphorisches Hochgefühl einher, sodass dieser Zustand bildlich umschreibt, was Luciane eigentlich tut. Sie benebelt ihr Umfeld mit ihrer berausenden Art und erregt es auf beinahe gewaltsame Art und Weise, als fürchte sie, außerhalb dieses Zustands eine Leere zu verspüren, denn etwas Eigenes besitzt sie offenbar nicht (vgl. W 420).

Ihre Art wird vom Erzähler also verurteilt, wie anhand seiner Wortauswahl bei der zitierten Beschreibung deutlich wird. Dies wird noch klarer, wenn er im Folgenden erwähnt, dass Luciane sich herausnimmt, mit Jedermann nach Belieben umzuspringen, ihrem Umfeld aber doch das Gleiche nicht zubilligt, denn niemand darf wiederum ihre Grenzen überschreiten. Hinzu kommt ihre böse Zunge gegen Jedermann, die – wie es auch von Fontanes Ebba bekannt ist – niemanden schont (vgl. W 422).

Von Otilie wird Luciane ebenfalls heftig kritisiert. Ein Auszug aus ihrem Tagebuch gewährt einen Einblick in ihre Gedanken dazu: „Wie man es nur über das Herz bringen kann, die gars-tigen Affen so sorgfältig abzubilden. Man erniedrigt sich schon, wenn man sie nur als Tiere betrachtet; man wird aber wirklich bössartiger, wenn man dem Reize folgt, bekannte Menschen unter dieser Maske aufzusuchen.“ (W 451) Wortwörtlich ließe sich hier von einem „Affentheater“ sprechen. Hintergrund ist, dass Luciane die Abbildungen von Affen mit Bekann-

²⁴⁷ Vgl. Nils Reschke: „Zeit der Umwendung“, S. 238.

ten vergleicht und sich einen Spaß daraus macht, die Gesellschaft damit zu unterhalten.²⁴⁸ Die „Affenfreundin“²⁴⁹ scheut nichts, um sich als Unterhaltungskünstlerin zu profilieren, und ähnelt darin Fontanes Ebba, die „den kleinen Hofstaat der Prinzessin unterhält“²⁵⁰.

Ottilie spricht in ihrem Tagebucheintrag darüber hinaus das Motiv der Maske an, welches an den Begriff der Maskerade von Riviere erinnert. Denn auch hier taucht die Maskerade in Form einer Inszenierung auf. Es handelt sich hierbei aber nicht um eine direkte Inszenierung, denn die Bekannten verkleiden sich nicht als Affen, sondern werden von Luciane mit diesen nur in Verbindung gebracht. Dieses der Unterhaltung dienende Treiben dient dazu, sich selbst in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken. Um das zu erreichen, scheut die junge Frau es offenbar auch nicht, sich dafür zu erniedrigen, wie Ottilie es in ihrem Tagebuch ausdrückt.

Schließlich will die Tochter Charlottes im Kontext ihrer Unterhaltungskünste „ihr Glück im Rezitieren versuchen“ (W 426). Der Erzähler kritisiert sie in ihrer Darstellung aus der Perspektive des Publikums:

Ihr Gedächtnis war gut, aber, wenn man aufrichtig reden sollte, ihr Vortrag geistlos und heftig, ohne leidenschaftlich zu sein. Sie rezitierte Balladen, Erzählungen und was sonst in Deklamatorien vorzukommen pflegt. Dabei hatte sie die unglückliche Angewohnheit angenommen, das, was sie vortrug, mit Gesten zu begleiten, wodurch man das, was eigentlich episch und lyrisch ist, auf eine unangenehme Weise mit dem Dramatischen mehr verwirrt als verbindet. (W 426)

Neben einer scharfen Dilettantismus-Kritik lässt sich Hoffmanns These, dass die goethezeitliche Literatur hinsichtlich der Befähigung zur Kunstausübung den Vorstellungen der dichotomisch-polaren Geschlechtscharakteristik folgt, in dieser Szene wieder erkennen. Die Frau produziert Durchschnittskunst²⁵¹, welche durch den Dichter, offensichtlich einen Mann, kritisiert wird. Luciane kann als Repräsentantin eines negativ konnotierten Frauenbildes im Rahmen dieser dichotomisch-polaren Geschlechtscharakteristik gesehen werden. Sie „wird zur fratzenhaften Haßfigur herabgesetzt. Die sonst kühle Objektivität oder feine Ironie des Erzählers schlägt in offenen Sarkasmus um.“²⁵²

Mit Holks Tochter Asta steht der kühnen Luciane ein bescheidenes junges Mädchen gegenüber, das um seine mangelnden Fähigkeiten in den Bereichen Musik und Gesang weiß und sich auch nicht scheut, jene offen einzugestehen. „Vorhin sollt‘ ich spielen und singen, Onkel

²⁴⁸ In der Forschung wurde aufgezeigt, dass Luciane in ihrem Verhalten als Repräsentantin des Äffischen gilt. Zudem wurden in diesem Kontext sexuelle Bezüge herausgearbeitet. S. 125; vgl. Mirah Shah: Garstige Affinitäten, S. 124 f.

²⁴⁹ Mirah Shah: Garstige Affinitäten, S. 125.

²⁵⁰ Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“, S. 204.

²⁵¹ Vgl. Volker Hoffmann: Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten, S. 90.

²⁵² Elizabeth Boa: Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen, S. 93.

Arne bestand darauf, aber ich hütete mich wohl. Ich habe bloß Lust und gar kein Talent.“ (U 582) Deutlich wird der Kontrast zwischen der vor Narzissmus strotzenden Luciane sowie der stillen, zurückhaltenden Otilie in der Beschreibung Charlottes (vgl. W 280). Allein aus der formalen Struktur, nämlich der Tatsache, dass der Großteil des Briefes der Vorsteherin aus der Pension Luciane gilt, lässt sich bereits schließen, wie diese Figur sich durch ihr Verhalten, ihre Aussagen, letztlich durch ihr ganzes Sein in den Vordergrund drängt. Neben ihr wirkt Otilie wie ein Schattengebilde, das auf die Aufmerksamkeit und die Gutmütigkeit des Umfeldes angewiesen ist, weil sie selbst unfähig ist sich darzustellen, zu präsentieren, ja zu inszenieren.

Der Erzähler stellt der stillen Otilie eine vorlaute Kontrastfigur gegenüber und zeigt damit die differierenden Weiblichkeitsbilder auf. An äußerer Schönheit fehlt es beiden Figuren nicht; der Leser erfährt sowohl von Otilies Schönheit als auch von Lucianes erotischer Wirkung. Hiermit wird bereits der Unterschied angedeutet, denn Lucianes Schönheit wird von ihr taktisch eingesetzt und dabei mit Erotik verbunden. Sie *will* gefallen.

Dass Otilies stillem Wesen Lob zu Teil wird und sie, „obgleich sehr einfach gekleidet [...] doch [...] immer den Männern die schönste“ ist, erscheint wenig verwunderlich, denn „[k]ein Kleid steht einer Frau besser als Schweigen“.²⁵³ Wenn die Frauen schweigen, sich also „nicht artikulieren, übernehmen sie die Funktion eines Reflexionsschirms“.²⁵⁴

Mit Otilies Art ist die Nachdenklichkeit verbunden, welche sich in ihren Tagebüchern offenbart. Der Rückzug in die innere Welt wird vom Erzähler als positiv erachtet. Sie „versammelt[] alle Männer um sie her“ (W 423), gänzlich ohne Aufwand, den beispielsweise Luciane in ihrer Inszenierung betreiben muss, um wahrgenommen zu werden.

Vorlaute Frauen sind in diesem Roman eher negativ konnotiert. Die sexuellen Reize äußern sich bei Luciane in anderer Form als bei ihrer Kontrastfigur Otilie, da sie von Luciane bewusst eingesetzt werden, wie beispielsweise durch stetig wechselnde Kleidung.

Otilie scheint sich um ihr Äußeres weniger zu kümmern, sie ist nicht bestrebt Eindruck durch ihr Aussehen zu hinterlassen, und hält sich eher im Hintergrund. Gerade aus dieser passiven Rolle heraus scheint diese Figur Beachtung und Macht zu gewinnen. Ihre Schönheit ist ein „gar willkommener Gast“ (W 312). „Der Anblick *der Schönheit einer Frau* ist für die Einbildung und den Verstand ein veritables *Vergnügen*. Ohne jeden Zweifel ist das die Zweckmä-

²⁵³ Barbara Kluger-Richter: ‚Weibergeschwätz‘, S. 302.

²⁵⁴ Luce Irigaray: *Speculum*, S. 323.

Bigkeit, die der Mann in einem solchen ‚Objekt‘ sucht.“²⁵⁵ Otilie ist den Männern ein wahrer Augentrost (vgl. W 313), wie es schon kurz nach ihrer Ankunft heißt.

Zudem erscheint Otilie als „ein angenehmes unterhaltendes Mädchen“ (W 312) und das, wie Charlotte meint, obwohl sie nicht einmal den Mund aufgetan hat (vgl. W 312). Diese Komplimente, die alle der Pfliegerin gelten, stufen Charlotte herab, denn offenbar übertrifft Otilie sie bei Weitem an Schönheit. Bereits hier wird also deutlich, dass das junge Mädchen der Hausherrin Konkurrenz macht, wenn es um die Aufmerksamkeit der Männer geht.

Im Gegensatz zu den weiblichen Figuren bei Fontane muss sie weder spielen noch kokettieren oder taktieren. Durch ihr Schweigen aber wirkt sie ebenso rätselhaft wie die Kapitänswife Brigitte, die, wie Ebba, an der einen oder anderen Stelle bewusst das Schweigen und damit ein mächtiges Kommunikationsmittel einsetzt. Doch sie tun dies bewusst, um eben die Macht der Bilder wirken oder eine gewisse Neugierde entstehen zu lassen und die Phantasie anzuregen.

Kann Otilies Schweigen gleichermaßen gedeutet werden? Was gibt Otilie Macht über die Männer? Was ist ihre Anziehungskraft, wenn nicht die der Koketterie und der Sexualität? Oder kokettiert sie letzten Endes doch auf subtile Weise? Wie wird dies auf rein symbolischer Ebene – und damit ohne konkretere Beschreibungen – aufgezeigt? Otilie besitzt eine geradezu magische Anziehungskraft. Ihre Sprachlosigkeit und ihre Schönheit sind Benjamin dabei suspekt. Diese Schönheit ist zweideutiger Natur, weil sie gleichzeitig auch die Begierde lockt. Benjamin vergleicht Otilie in einem Bild mit einer Lilie.²⁵⁶ „Nicht durch verbalen Ausdruck, sondern durch Gestik erzeugt Otilie ihre Aura.“²⁵⁷ Damit unterscheidet sie sich maßgeblich von Ebba, denn während diese mit ausgewählter Plauderei und Liebesgeschichten lockt, schafft Otilie durch ihr Aussehen und ihre hin und wieder stillen Gebärden eine erotische Aura.

Sich in Pose zu setzen ist für Otilie mit einem Gefühl des Unwohlseins verbunden. Darin unterscheidet sie sich ebenfalls von ihrer Kontrastfigur Luciane.

Unter ihren langen Augenwimpern hervorblickend bemerkt Otilie eine Mannsperson neben Charlotten sitzend. Sie erkannte ihn nicht, aber sie glaubte die Stimme des Gehülfen aus der Pension zu hören. [...] wie wenig wert bist du unter dieser heiligen Gestalt vor ihm zu erscheinen, und wie seltsam muß es ihm vorkommen, dich, die er nur natürlich gesehen, als Maske zu erblicken? [...] Ihr Herz war befangen, ihre Augen füllten sich mit Tränen, indem sie sich zwang immerfort als starres Bild zu erscheinen; und wie froh war sie, als der Knabe sich zu regen anfang, und der Künstler sich genötigt sah das Zeichen zu geben, daß der Vorhang wieder fallen sollte. (W 440 f.)

²⁵⁵ Ebd., S. 257 f.

²⁵⁶ Vgl. Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 175.

²⁵⁷ Ernst Ribbat: Sprechen, Schreiben, Lesen, Schweigen, S. 69.

Inszenierung erscheint für Otilie bis zu einem gewissen Grad als unerträglich. Womöglich ist es in der beschriebenen Szene auch die Tatsache, dass sie sich ungern im Mittelpunkt des Geschehens befindet. Beobachtet zu werden ist etwas, das sich für diese Figur als problematisch erweist, ganz im Gegensatz zu Luciane, Ebba und Brigitte, welche diese Position offenbar gern einnehmen.

Es lässt sich ein Schamgefühl bei Otilie erkennen. Sie ist es nicht gewohnt vor dem Gehilfen maskiert aufzutreten, der sie, wie sie selbst denkt, nur in ihrer natürlichen Erscheinung kennt. Doch was ist natürlich an dieser Stelle? Ist es das demaskierte Auftreten, ohne Hülle, ohne Schein? Ist dieses *natürlich* sein nicht auch längst konstruiert, um sich von der Maskierung anderer Frauen abzuheben? Laut Riviere ist die Weiblichkeit ja Maskerade. Insofern gibt es für die Weiblichkeit kein natürliches Auftreten.

Brigitte ist ebenfalls kraft ihrer Schönheit eine Verlockung, und sie erinnert dabei an Otilie, weil sie ebenfalls mehr oder weniger in sich verschlossen bleibt und eben dadurch umso rätselhafter auf die Außenwelt wirkt. Der maßgebende Unterschied zwischen diesen beiden Frauenfiguren manifestiert sich jedoch darin, dass Brigitte ihr Schweigen mit einer körperlichen Inszenierung verbindet, wodurch ihr Auftreten, wie Holk selbst auch feststellt, künstlich wirkt.

Nun ist es nicht nur Eduard, der Otilie und ihre Schönheit schätzt, sondern auch der Gehilfe und der Architekt zeigen sich von ihr beeindruckt, und sogar der Graf zeigt Interesse, wenn auch Letzterer sie, laut Erzählerkommentar, gern als Tochter sehen würde (vgl. 449).²⁵⁸

Verkörpert Otilie jeweils ein differentes Wunschbild einer Frau oder ist es dasselbe, was alle vier Männer an ihr beeindruckt? Ihr stilles Wesen und ihr Schweigen über ihre Affekte wirken. An keiner Stelle scheint sie gefallen zu *wollen*, oder sich gar darum zu bemühen. Im Gegenteil, sie zieht sich zurück, lässt den anderen den Vortritt. Worin also besteht Otilies Macht? Ihre Macht scheint in ihrer Jungfräulichkeit und der damit verbundenen Möglichkeit des Verweigerns von männlichem Begehren zu liegen, welches durch sie instrumentalisiert werden kann. Luciane, Ebba und Brigitte setzen diese Möglichkeit gezielt ein. Otilie aber riskiert, vor allem im Gegensatz zu Ebba und Brigitte, in diesem Machtspiel ihre Jungfräulichkeit. Luciane hat ihre (gesellschaftliche) Jungfräulichkeit streng genommen schon verlo-

²⁵⁸ Wenn der Graf sich gern als Vater Otilies sehen würde, kann dies auch bedeuten, dass er gerne eine Pflegevaterrolle einnehmen würde. Eine solche Beziehung würde im erotischen Kontext der Beziehung zwischen Eduard und Otilie ähneln, nämlich insofern, als dass die Pflégetochter dem Pflegevater auch als Mätresse dienen kann. Es lässt sich also durch seine scheinbar harmlose Aussage, dass er Otilie gern als Tochter sähe, nicht ausschließen, dass der Graf Otilie ebenfalls im sexuellen Sinne begehrt.

ren, da sie bereits verlobt und damit in die festen Strukturen der symbolischen Ordnung eingebunden ist. Ihr zur Schau gestellter Körper bildet dennoch eine Fläche für Spekulationen, da sie vor der Ehe noch zwischen den Positionen von Tochter und Ehefrau steht. Als voreheliche Braut verkörpert sie ein Rätsel.²⁵⁹ Dazu passt, dass sie in dem Tableau vivant dem Publikum den Rücken zuwendet und ihr Gesicht verbirgt. Ebenso zutreffend erscheint es dann, dass sie als Esther eine Ohnmachtsgebärde vor dem König, dem Vertreter des väterlichen Gesetzes, einnimmt, der durch Eduard oder auch ihren Verlobten verkörpert werden kann, dem sie zukünftig als Ehefrau unterworfen ist.

Die heiratsfähige, aber unverheiratete Ebba hat ebenfalls einen Status, der sie zu einem Rätsel macht. Die Geschichten über ihre Affären lassen darauf schließen, dass sie keine Jungfrau mehr ist. Von einer Verlobung ist aber erst am Ende des Romans die Rede. Als ledige, aber nicht mehr jungfräuliche Hofdame der Prinzessin verweilt Ebba in einer Position, die sie von jeglicher Verantwortungsübernahme befreit und ihr Freiheiten gewährt, die außerhalb der Welt des Hofes undenkbar wären – oder zumindest von der Gesellschaft verachtet würden. Solch eine Position würde außerhalb des Hofes wohl der einer Prostituierten gleichzukommen. Während die verlobte Luciane nur kokettiert, macht die alleinstehende Ebba auch vor Affären keinen Halt.

Ottilies Jungfräulichkeit und Unerreichbarkeit sind ihre Waffen, mit denen sie ihr männliches Umfeld zu bezwingen in der Lage ist. Sie verkörpert das „Sehnsuchtsbild von der zeitlos mythischen Kindfrau“²⁶⁰, die zwischen den Rollen der Maria und der Eva schwankt.²⁶¹ Die Szene, in welcher Otilie vor allem als Eva gedeutet werden könnte, ist diejenige, in welcher sie unter den Palmen wandelt, verführerisch schön. Um eben diese Waffe nicht zu verlieren, und dadurch ihre Macht zu behalten, muss sie sterben.

Lange Zeit nach der Publikation von Goethes Romans sind einige Schriften zum Thema Aufklärung entstanden. Darin heißt es unter anderem, die Frauen seien durch Erziehung und damit also letzten Endes soziale Konstruktionen nicht Subjekt, sondern Objekt der männlichen Begierde, welche sie erweckten. Dadurch entwickle sich in den Frauen ein übertriebenes sinnliches Körperbewusstsein, gepaart mit einer Anfälligkeit in Form einer hilflosen Reaktion auf die männliche Begierde, die in weibliche Ichlosigkeit und Autonomieverlust münde. Diese Mischung von Unschuld und halb unbewusster Sinnlichkeit übe auf den Mann einen enor-

²⁵⁹ Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 386.

²⁶⁰ Edda Ziegler: Fremd auf dieser Welt, S. 33.

²⁶¹ Vgl. ebd.

men Reiz aus.²⁶² Otilie verkörpert dieses Erziehungsbild einer Frau, die hilflos auf das männliche Begehren reagiert und ihm ausgeliefert zu sein scheint. Die Ichlosigkeit sowie der Autonomieverlust lassen sich bei Otilie auch finden, denn sie ist nicht in der Lage ihr Innerstes nach außen zu offenbaren und sich den anderen mitzuteilen. Stattdessen lassen sich bei ihr eine vollständige Anpassung an die Umgebung sowie die Aufgabe einer eigenen Identität bis hin zur Unmöglichkeit einer Identitätsentwicklung feststellen.

Das Theater, das von dem „Affenwesen“ Luciane im Rahmen der *Tableaux vivants* aufgeführt wird, stellt eine Parodie der Wirklichkeit im Roman dar, denn nachgeahmt wird im Grunde das gesellschaftliche Theater, das Festhalten an erstarrten Rollenbildern, die gesellschaftlich festgelegt worden sind. Sie werden vom Erzähler überspitzt dargestellt. Die symbolische Bühne bringt hier zum Ausdruck, was gesellschaftlich tatsächlich geschieht.

Die Romanfiguren fügen sich in die vorgegeben Bildmuster ein, und die lebenden Bilder schildern die Wirklichkeit nicht bloß, sie bringen sie vielmehr erst hervor.²⁶³ Die Verbindung von historischem Vorbild und seiner Reproduktion als zeitgenössischem Nachbild funktioniert also auch umgekehrt.²⁶⁴ Diese Verkehrung entspricht der Disposition von imaginierter Wirklichkeit und gegenwärtigem Schein, welche sich durch den ganzen Roman hindurch zieht.²⁶⁵

Wenn sie auch auf der Vorlage von Gemälden beruhen, so treten die Figuren, welche sie nachstellen, doch in dieses Bild ein, ähnlich wie in die Gartenanlagen. Das Bild wird sozusagen begehbar gemacht und mit dem Eintritt evoziert die Figur den Diskurs des Bildes und wird somit ein Teil seiner zwar idyllischen, jedoch künstlichen Welt. Mit der Verlebendigung geht gleichermaßen eine Mortifikation einher. Das Gemälde soll zwar belebt werden durch die Nachstellung mit lebendigen Figuren, gleichermaßen aber treten die Figuren in die tote, weil erstarrte, Welt des Gemäldes ein.

Die offensichtlichsten Beispiele hierfür bilden innerhalb des Romans wohl zum einen das Bild des abwesenden Eduard als Krieger, das Otilie sich in ihrer Imagination hervorruft (vgl. W 458), und zum anderen das von dem Architekten erstellte Weihnachtstablau mit Otilie als Gottesmutter (vgl. W 439). Hier fallen drei verschiedene Ebenen zusammen, nämlich die der Kunst, die der Architektur und die der gesellschaftlichen Subjektivation der Weiblichkeit, also der Formung der Frau nach dem Gesetz des Mannes. Der Mann gilt als Architekt, der die Frau nach bestimmten Baugesetzen erschafft.

²⁶² Vgl. Elizabeth Boa: *Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen*, S. 223.

²⁶³ Vgl. Nils Reschke: „Zeit der Umwendung“, S. 237.

²⁶⁴ Vgl. Reinhard Wegner: *Von Klapp-Bildern und Kipp-Figuren*, S. 224.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 225.

Während der kurzfristigen Rollenübernahme wird die Trennung zwischen Körperhülle, die eine Bildvorgabe nachahmt, und dem inneren Wesen aufgehoben. So findet eine spielerische Aneignung von Kunstwerken durch den eigenen Körper statt.²⁶⁶ Diese Aneignung kann ebenfalls eine Form von Subjektivation bedeuten, da es sich hierbei um eine Formung handelt. Die Figuren entfremden sich, wie ein Schauspieler es tut, wenn er eine Rolle übernimmt. Er muss sich mit der Rolle komplett identifizieren und sein eigenes Sein in diesem Moment der Darstellung aufgeben. Dieser Entfremdungsprozess ist sicherlich notwendig, um der Rolle nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich Raum zu geben.

Nun bilden die *Tableaux vivants* eine Mischform aus Theater und Kunst, eine besondere Form also, da hierbei der Stillstand der Figur bedeutend ist. Während der Schauspieler einen dynamischen Prozess spielt, sind die Darsteller der lebenden Bilder in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt, denn sie erstarren förmlich in ihren Rollen. Für einen Moment wird die Bewegung festgehalten und der dynamische Prozess unterbrochen. Die Diskurse werden im Bild inszeniert und stillgestellt. Ausgerechnet das *lebende* Bild funktioniert nur dann, wenn es starr bleibt. Eine einzelne Bewegung, ja ein kleiner Ausbruch aus dieser Starre bedeutet die Zerstörung des Ganzen und würde die Verknüpfung von Kunst und Realität aufheben.

Die Sprache und die Gestikulation fallen bei diesem Spiel weg. Schweigen ersetzt die Sprache, Stillstand die Mimik und die Gestikulation. Der Zeitfaktor fällt ebenfalls weg. Daraus ergibt sich eine völlige Stagnation. Das Ergebnis ist ein künstlich festgefahrener Muster mit einer einzigartigen Figurenkonstellation, in der bestimmte Hierarchien und Beziehungsverhältnisse aufgezeigt werden können.

Die Überführung eines lebenden Körpers in ein Bild, in dem dieser erstarrt, birgt auch den Zugang zum Bereich des Todes, der die Folge von Stagnation ist. Die durch den Stillstand scheinbar gegebene Greifbarkeit und Nähe des verkörperten erotischen Reizes impliziert gleichermaßen die Ungreifbarkeit dessen, weil das Zeitlose eben nicht mehr existent ist – zumindest nicht in lebendiger Form.

Das Zu-einander-Stehen, aber auch das Zu-sich-selbst-Stehen sind hier maßgebend. Die Szene ist bis ins kleinste Detail konstruiert. Der Moment der Erstarrung ist nicht zufällig, sondern sorgfältig von den Figuren gewählt, um das Bild möglichst genau nachzuahmen. Somit bildet die Konstellation eine Matrix, in der jedes Gebilde seine Funktion und seinen Platz hat.

Die lebenden Bilder stellen, ebenso wie die künstliche Gestaltung der Gartenanlagen, eine Spiegelung erotischer und politisch-ökonomischer Machtverhältnisse dar. Der Eintritt in das

²⁶⁶ Vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder als Charakterbeschreibungen in Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, S. 129.

Kunstwerk, oder die körperliche Aneignung des Kunstwerkes, das Einswerden mit dem Kunstwerk, die Vermischung von Natur und Kunst, ja nicht zuletzt die Synthese von Weiblichkeit und Kunst, evozieren den Eindruck, dass Körper, Natur und Weiblichkeit künstlich sind und kontinuierlich geformt werden. Sie unterliegen einer Herrschaft durch den Betrachter, der jedoch nicht ausschließlich als Voyeur fungiert, sondern daneben als Akteur, da er unterdrückt und formt, bis er das gewünschte Bild vor Augen hat. Die *Tableaux vivants* mögen dies deutlich machen. Hinter dieser scheinbar harmlosen Unterhaltungskunst steckt nicht zuletzt „die patriarchalische Ideologie der Verfügung über Natur und Weiblichkeit als Sammelobjekt und Bildbestand“.²⁶⁷

In der Forschung ist Goethes Roman auch als Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution und der Napoleonischen Ära gelesen worden. In diesem Kontext werden die *Tableaux vivants* als Spiegelung der damaligen politischen Machtverhältnisse betrachtet. Unter anderem wird auch die These vertreten, dass der Roman die kulturell-soziale Umbruchsituation von der männlich codierten Feudalgesellschaft zur weiblich codierten bürgerlichen Gesellschaft spiegelt. Dafür spricht, dass die Männer in den ersten Nachstellungen als Hauptfiguren fungieren, die Frauen bei dem letzten. Das Marienbild, das der Architekt sorgsam entwirft, kann auch zu den *Tableaux vivants* gezählt werden– obwohl es keine Originalvorlage in Form eines Gemäldes, sondern vielmehr in Form eines Textes, nämlich der Heiligen Schrift²⁶⁸, besitzt. Es lässt sich als Verklärung einer bürgerlich codierten Mutterschaft deuten.²⁶⁹ Bei der Nachstellung des Gemäldes fungiert schließlich nicht Luciane, sondern Ottilie als Darstellerin. Damit wird Ottilie zu der Tochter-Mutter, die Eduard auf sie projiziert, wenn er sie bittet, die Kette mit dem Bildnis des Vaters abzunehmen.²⁷⁰ Lässt sich hier eine Machtübernahme durch die Weiblichkeit erkennen? Ist es die als heilig inszenierte Mutterschaft, die auch außerhalb des erotischen Kontextes eine Stellung in der männlich dominierten Welt gewährleistet? Wenn die Heilige Maria eine reale Frau wäre, würde das womöglich der These widersprechen, die Frau verkörpere nur das Negativbild eines Mannes. Wie auch bei den von dem Architekten an die Wände der Kapelle gemalten Engel handelt es sich bei dem Präsepe um ein entsprechend der phallogozentrisch ausgerichteten Kultur idealisiertes Weiblichkeitsbild, dem keine Frau entsprechen kann, auch die schöne und engelsgleiche Ottilie nicht.

²⁶⁷ Nils Reschke: „Die Wirklichkeit als Bild“, S. 152.

²⁶⁸ Vgl. Waltraud Wiethölter: *Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften*, S. 28.

²⁶⁹ Vgl. Nils Reschke: „Zeit der Umwendung“, S. 237.

²⁷⁰ Vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder als Charakterbeschreibungen in Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, S. 128.

Die lebenden Bilder sind im Kontext der weiblichen Maskerade wesentlich, denn die Selbstinszenierung spielt bei der Aufführung dieser eine große Rolle. Gerade die Weiblichkeit kann und will sich hier in voller Gestalt und in ihrem ganzen erotischen Reiz darstellen.²⁷¹ Dieser erotische Reiz übt durch den Stillstand, der im Falle Lucianes vom Erzähler gelobt wird, eine große Wirkung aus, da er dann erst recht greifbar erscheint.

Schnell ward Luciane gewahr, daß sie hier ganz in ihrem Fach sein würde. Ihr schöner Wuchs, ihre volle Gestalt, ihr regelmäßiges und doch bedeutendes Gesicht, ihre lichtbraunen Haarflechten, ihr schlanker Hals, alles war schon wie aufs Gemälde berechnet; und hätte sie nun gar gewußt, daß sie schöner aussah wenn sie still stand als wenn sie sich bewegte, indem ihr im letzten Falle manchmal etwas störendes Ungraziöses entschlüpfte, so hätte sie sich mit noch mehrerem Eifer dieser natürlichen Bildnerie ergeben. (W 427)

Mit Hilfe der Verkleidung weiß sich die Frau darzustellen.²⁷² Dementsprechend glaubt Luciane auch in ihrem „Fach“ zu sein. Sie begreift sich als ein sich selbst inszenierendes Schauspiel und führt ihre Weiblichkeit und ihre damit verbundenen Reize auch im Alltag beinahe schon auf verschwenderische Weise in einem Spiel voller Zeichen und wechselnder Kostümierungen vor.

Nicht umsonst hatte sie [Luciane] so vieles Gepäck mitgebracht, ja es war ihr noch manches gefolgt. Sie hatte sich auf eine unendliche Abwechslung in Kleidern vorgesehen. Wenn es ihr Vergnügen machte, sich des Tags drei viermal umzuziehen und mit gewöhnlichen, in der Gesellschaft üblichen Kleidern von Morgen bis in die Nacht zu wechseln; so erschien sie dazwischen wohl auch einmal im wirklichen Maskenkleid, als Bäuerin und Fischerin, als Fee und Blumenmädchen. Sie verschmähte nicht sich als alte Frau zu verkleiden, um desto frischer ihr junges Gesicht aus der Kutte hervorzuz zeigen [...]. (W 413 f.)

Schein und Sein werden durch Lucianes Verkleidungsspiel durcheinandergebracht. Sie greift hinsichtlich der Rollen, die sie dank der Verkleidungen einnimmt, teilweise auf verschiedene Ständegesellschaften und sogar fiktive Welten zurück. Ihr Repertoire an Rollen macht es unmöglich, die Weiblichkeit auf ein konkretes Bild festzulegen. Abgesehen von der Fee ist allen Rollen, die sie einnimmt, gemein, dass sie niederen Ständen zugehören. Sie nutzt, wie auch in der Rolle der alten Frau, den Kontrast zur Realität, um sich selbst im positiven Sinne von anderen abzuheben. So verstärkt sie ihre Jugend und gesellschaftliche Stellung, indem sie Rollen spielt, die einer niedrigeren Gesellschaftsschicht entstammen. Die Rolle der Fee, die an die Gestalt der „Guten Fee“ erinnert, die drei Wünsche erfüllt, mag ihr gesellschaftliches Engagement bei Charlottes Nachbarn parodieren, denn ihre vermeintliche Hilfsbereitschaft entpuppt sich in Wirklichkeit als „zudringliche Dienstfertigkeit“ (W 421).

²⁷² Vgl. Liliane Weissberg: Gedanken zur „Weiblichkeit“, S. 19.

Die Rollen der Bäuerin, der Fischerin und des Blumenmädchens offenbaren ein Bild der Weiblichkeit, das mit Tieren und Pflanzen, sprich der Natur, eng verbunden und aus der Welt des Rationalen ausgeschlossen ist.

Lucianes Schönheit wird bei der Aufführung der Tableaux vivants hervorgehoben. Ihre Schönheit wirkt laut dem Erzähler am meisten, wenn sie still steht. Ohne es zu ahnen, wird sie als Repräsentantin der Weiblichkeit zum Objekt.²⁷³ Sie scheint im Kontext ihrer offensichtlichen Selbstinszenierung einer Skulptur gleich. Der weibliche Körper wirkt nahezu makellos, weil er im Zustand des Stillstehens einem toten Körper gleicht, der zu einem Kunstobjekt erstarrt ist. Diese Selbstdarstellungen werden hier sowohl als Ausdruck eines stark ausgeprägten Narzissmus als auch einer radikalen Selbstentfremdung verstanden. Mit ihrer Selbstinszenierung hebt sie eine mögliche Unterscheidung von Subjektivität und Objektivität auf. Sie gibt sich offenbar mit ihrer eigenen Objektivierung einverstanden, denn diese wird ihr, zumindest an dieser Stelle, von keiner anderen Seite aufgezwungen, vielmehr ist sie selbst Organisatorin für die gesellschaftlichen Spiele. Doch dieser Eindruck täuscht. Luciane ist zwar ebenfalls die Regisseurin ihres aufgeführten Theaters, sie gestaltet also gewissermaßen ihre eigene Inszenierung, doch gleichzeitig reproduziert sie sich selbst als Erzeugnis einer Weiblichkeit, deren Codierung gesellschaftlich verortet ist und nicht bei ihr selbst.

Sie inszeniert ihren Körper, „modelliert und präsentiert ihn als erotisches ‚objet‘ und folgt einer Ökonomie des Sexes“²⁷⁴. Der Erzähler beschreibt ihren Körper als „wie aufs Gemälde berechnet“ (W 427), die „Körperpartien werden zum Einsatz gebracht, ins Bild gesetzt, gerahmt [...] [und] präsentieren einen mit Bedacht ausgewählten ‚Ausschnitt‘ des Körpers, versprechen raffiniert ein ‚Mehr‘, das auf Entdeckung harrt“²⁷⁵. Das erinnert an den *gerahmten* Ausblick auf die Gartenanlagen, wenn Charlotte und Eduard das Landschaftsbild durch den Fensterrahmen begutachten.²⁷⁶

Die Unterhaltungskünste dienen nur als Kulisse, um die Schönheit und das Wesen Lucianes, dem „manchmal etwas störendes Ungraziöses entschlüpft[]“ (W 427), zu inszenieren. Dadurch wirkt sie wiederum entfremdet, obgleich sie befähigt scheint, ihre Ideen umzusetzen.

²⁷³ Vgl. Luce Irigaray: *Speculum*, S. 169.

²⁷⁴ Annette Keck: „Und dann sollte man Seele haben, möglichst viel Seele.“, S. 194.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Das Motiv des Fensterrahmens und die Inszenierung Lucianes im Rahmen der Tableaux vivants erinnern darüber hinaus an *Schneewittchen*. In dem Märchen sitzt eine Königin an einem Fenster mit einem Rahmen aus schwarzem Ebenholz, während sie beschreibt, wie ihre zukünftige Tochter aussehen soll. Noch vor der Geburt wird das Aussehen der Tochter bestimmt. Das Mädchen wird in seinem Aussehen schon festgelegt, bevor es überhaupt die Chance auf eine Eigenentwicklung erhält. Erst, als die Königin beschreibt, wie das Mädchen aussehen soll, kommt es zur Welt. Dieser performative Akt zeigt, dass das Mädchen einem Ideal entsprechen muss, um existieren zu können.

Die Weiblichkeit, welche sie vorführt, ist eine von der Gesellschaft geformte und akzeptierte Weiblichkeit. Luciane gilt als die „kleine Gottheit“ (W 280) unter den Schülerinnen in der Pension, wie aus einem Brief der Pensionsvorsteherin hervorgeht.

Ebba hingegen inszeniert nicht ihr Aussehen, und als wirklich schön wird sie vom Erzähler oder anderen Figuren an keiner Stelle im Roman beschrieben. Dahingehend ist ihr Brigitte in ihrer „märchenhaften Schönheit“ (U 737) überlegen. Vielmehr sind es Ebbas Charme und ihre Plauderei, die sie gezielt einsetzt, um sich für die Männerwelt attraktiv zu machen. Luciane vereint damit sowohl Ebbas als auch Brigittes Maskerade-Konzepte und setzt beide zugleich ein.

Die Tableaux vivants beinhalten die zueinander komplementären Motive *Herrschen* und *beherrscht Werden*. Sie dienen als Spiegelung der verschobenen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern. Der Stab, den der auf dem Thron sitzende König auf dem Kupferstich *Esther* in seiner Hand hält, lässt sich als Phallussymbol und damit als Symbol für das väterliche Gesetz deuten. Ein solcher Stab befindet sich auf dem Kupferstich *Der geblendete Belisarius*. Dort hält Belisarius, ein ehemals mächtiger General, ihn in seiner Hand.

Anhand dieses verknüpfenden Motivs des Stabs lässt sich folgern, dass es sich um einen im übertragenen Sinne *blinden* Feldherrn handelt, der die Situation seines Umfelds *verkennt*.

Bei der Übertragung der Tableaux vivants auf das Romangeschehen wird deutlich, wie schmal der Grat der Wanderung zwischen den Rollen, welche die Figuren einnehmen, in Wirklichkeit ist. Belisarius sitzt auf einem Stuhl und wird von einer vor ihm stehenden Frau mit Almosen beschenkt. In einer ähnlichen Rolle findet sich der von Ottilies Schönheit geblendete Patriarch Eduard, wenn sein Pflegekind ihn umsorgt. Er wird als erniedrigter Mann entlarvt, der abhängig von der Fürsorge der Frau ist.

Der Titel *Der geblendete Belisarius* beinhaltet bereits das Motiv der Verblendung, das in beiden Romanen im Kontext der Inszenierung zum Tragen kommt. In Goethes und Fontanes Romanen bemitleidet die ohnmächtige Frau den Herrscher nicht nur, sondern sie blendet ihn auch. Holk ist „schon geblindet genug“ (U 694), findet die Prinzessin. Ebba spricht Holk seine Männlichkeit ab und macht damit deutlich, dass er als Mann uninteressant für sie ist. Nichtsdestotrotz, oder gerade deswegen, spielt sie mit seinem Narzissmus, indem sie ihn gezielt verführt, um ihn dann entschieden abzuweisen. Die anfangs entflammte, heiße Leidenschaft schlägt zum Ende hin in eine kühle Abwehrreaktion um.



Abb. 1: Louis-Gérard Scotin: Belisarius, blind und bettelnd.

Brigitte initiiert erotische Begegnungen im Halbdunkeln und flirtet mit Holk, obgleich sie, wie er auch, verheiratet ist und keine Aussicht auf eine tiefergehende Beziehung besteht.

Die beiden Stiefschwestern Ottilie und Luciane gehen dem Namen nach auf christliche Blindenheilige zurück²⁷⁷, wodurch das Motiv der Blendung in den *Wahlverwandtschaften* doppelbesetzt ist. Während die Männerwelt von der schweigsamen Schönheit namens Ottilie geblendet ist, verblendet die für die wirklichen Bedürfnisse des Umfeldes blinde Luciane die Gesellschaft mit aufdringlicher Koketterie und dilettantischen Unterhaltungskünsten.

Bei der Nachahmung des Kupferstiches *Der geblendete Belisarius* hat Luciane die Rolle eines „Weibchen im Hintergrunde gewählt, das reichliche Almosen aus einem Beutel in die flache Hand zählt, indes eine Alte sie abzumahnen und ihr vorzustellen scheint, daß sie zu viel tue“ (W 427). Lucianes Rolle einer Almosenspenderin spiegelt ihr soziales Engagement, das sie im Roman ihrem Umfeld gegenüber aufzubringen gedenkt. Tatsächlich erscheint es jedoch ebenfalls wie eine Parodie, denn „[i]n dieser Art von Wohltätigkeit war sie ganz grausam“. Luciane hat „eine üble Nachrede hinter sich gelassen“ (W 434).

Das Tableau vivant erinnert an die Szene, in welcher Eduard und dem Hauptmann ein Bettler begegnet, der um Almosen bittet und deshalb von Eduard gescholten und vertrieben wird. Der Hauptmann besänftigt daraufhin den aufgebrauchten Freund.

„Almosen muß man einmal geben. [...] Eine allzureichliche Gabe lockt Bettler herbei, anstatt sie abzufertigen; Dagegen man wohl auf der Reise, im Vorbeifliegen, einem Armen an der Straße in Gestalt des zufälligen Glücks erscheinen und ihm eine überraschende Gabe zuwerfen mag.“ (W 317)

Der Bettler begegnet Eduard dann tatsächlich wieder, als dieser sich mit Ottilie auf dem Rückweg von einem Fest befindet. Diesmal „forschte [Eduard] nicht lange in der Tasche und gab ein Goldstück hin. Er hätte jeden gern glücklich gemacht, da sein Glück ohne Grenzen schien.“ (W 371 f.) Die ambivalente Haltung gegenüber der Gestalt des Bettlers lässt erkennen, dass der Machtinhaber frei nach Belieben handelt. Statt jedoch auf das Wohlbefinden seines nächsten Umfeldes zu achten, schenkt er einem Fremden Almosen. Eduard ist für die realen Bedürfnisse seines Umfeldes genauso blind wie Luciane.

Aus der Rolle der Almosen- und Mitleidspenderin schlüpft Luciane schließlich in die der jüdischen Königin *Esther*. Auch in dieser Rolle spielt sie bewusst mit ihren weiblichen Reizen. „Es war die bekannte Vorstellung von Poussin. Ahasverus und Esther. Diesmal hatte sich Luciane besser bedacht. Sie entwickelte in der ohnmächtig hingesunkenen Königin alle ihre Reize [...]“ (W 428) Luciane erweist sich geradezu als Meisterin der Inszenierung. Geschickt

²⁷⁷ Vgl. Nils Reschke: „Die Wirklichkeit als Bild“, S. 147.

taktiert sie und weiß sich zu positionieren. Ihre Erscheinung ist gewollt stark visuell und erotisch, sie möchte angesehen werden, sie definiert sich geradezu über den Erfolg ihrer Inszenierung. Während der Mann als Voyeur agiert, stellt die Frau eine Art Exhibitionistin dar.

In dem Abschnitt wird der Konkurrenzkampf unter den Frauen deutlich, wenn es um die Aufmerksamkeit des Mannes geht. Luciane ist darauf bedacht die Schönste zu sein und im Mittelpunkt zu stehen. Die Rolle einer „Königin“ hat sie auch in der Pension inne. Allerdings ist sie dort nicht, wie Esther, die Königin eines ganzen Volkes, sondern lediglich die „des kleinen Kreises“ (W 280). Esther verkörpert eigentlich eine Vermittlerin, die stark und klug ist, aber auch ohnmächtig gegenüber dem Herrscher, weil letztlich seinem Willen unterworfen. Die im Sarg mit Astern geschmückte Ottilie wird durch ihre in mehreren Romanszenen erscheinenden quasi-Ohnmachtsgebärden in der von Luciane gespielten Esther eingeschrieben.²⁷⁸

In dem Tableau vivant kommt ihre verfehlte Interpretation der Figur Esther zum Tragen. Esther geht es weniger darum als schön zu gelten, sondern sie fordert Gerechtigkeit für ihr Volk. Luciane reduziert diese Rolle auf den Moment des Begehrens des weiblichen Körpers, indem sie sich den Blicken des Publikums aussetzt und dabei in ihrer Ohnmachtspose, eigentlich einer Geste der Unterwerfung, erstarrt. Schnell verwandelt sich also das Motiv einer um Gerechtigkeit kämpfenden Königin in eine sich dem männlichen Blick unterwerfende Exhibitionistin, die sich anscheinend völlig im Unklaren darüber ist, wie stark sie die Weiblichkeit auf das rein Körperliche reduziert.

Mit ihrer Unbeweglichkeit verdeutlicht Luciane die Rigidität, welcher die Frauen des deutschen Adels Anfang des 19. Jahrhunderts unterworfen sind.²⁷⁹ Die Ähnlichkeit mit einer Skulptur zieht die Verbindung zum Tod, der Stagnation und Erstarrung des Körperlichen. Im Kunstwerk lässt sich Lacans Grundaxiom *La femme n'existe pas*²⁸⁰ als poetologisches, als produktionsästhetisches und kulturtheoretisches Prinzip veranschaulichen. Es handelt sich hierbei um die Tötung des Weiblichen, die Konstituierung der symbolischen und kulturellen Ordnung durch den Ausschluss der lebenden Frau. Es ist eine Transformation eines als belebte Natur wahrgenommenen oder kulturell konstruierten (weiblichen) Körpers in eine unbelebte ästhetische Gestalt.²⁸¹ Die Kultur benutzt die Frau zu einer dekorativen Schaustellung, in der sie eine

²⁷⁸ Esther bedeutet im Hebräischen und im Griechischen Aster. Vgl. dazu Nils Reschke: „Die Wirklichkeit als Bild“, S. 147 und Thomas Lehmann: Augen zeugen, S. 300.

²⁷⁹ Vgl. Waltraud Maierhofer: Vier Bilder und vielfältige Bezüge, S. 371.

²⁸⁰ Vgl. Jacques Lacan: *La femme n'existe pas*, S. 160.

²⁸¹ Vgl. Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“, S. 203.

andere ist als sie selbst. Sie, die nirgendwo ist, konstituiert sich genau in jenem Moment als Subjekt, in dem sie eine Nicht-Existenz einnimmt.²⁸²

Auch die Nachahmung des dritten Kupferstiches *Väterliche Ermahnung* lässt sich in den Kontext der Machtstrukturen einordnen (vgl. W 428). Die aus der Mitleidsspenderin entwachsene ohnmächtige Esther hat sich, zumindest laut dem erst im Nachhinein zugeordneten Titel, auf diesem Kupferstich in eine durch das Väterliche Gesetz ermahnte junge Frau verwandelt, die dem Betrachter den Rücken zukehrt. Luciane nimmt die Position dieser jungen Frau ein.

Da die sitzende Frau Wein trinkt, steht der Ermahnung durch den Vater allerdings die Heiterkeit gegenüber, weshalb seine Worte weder als heftig noch als wirklich beschämend wahrgenommen werden können. Der moralischen Ansprache der Tochter fehlt es an Ernsthaftigkeit.²⁸³ Das Motiv der Wein trinkenden Frau spricht also letztlich eher gegen eine bürgerliche Szene, denn sonst würde die Ermahnung des Vaters und damit das Väterliche Gesetz infrage gestellt. In der Forschung ist die Frage, ob das Gemälde eine bürgerliche Familienszene oder eine Bordellszene darstellt, kontrovers diskutiert worden.²⁸⁴

Die „väterliche“ Ermahnung schreibt sich in einer quasi-mütterlichen Ermahnung in *Unwiederbringlich* fort. Die Prinzessin legt ihrer Hofdame Ebba nahe Holk nicht „unausgesetzt etwas irrlichterlich vor[zu]flackern“, mit dem verheirateten Holk also keine Spielereien zu betreiben, sondern „ihm goldene Brücken [zu] bauen, nicht zum Angriff, wohl aber zum Rückzug“ (U 694). Ebba belächelt diese Ermahnung. Sie wird zwar „zu gehorchen versuchen“, letztlich aber „kommt es auf ihn und nicht auf“ sie an. Ob die Verführungskünste gelingen, liegt laut Ebba bei Holk. Damit entzieht sie sich jeglicher Verantwortung für ihre Spielereien und ihr Treiben, denn „was ist ein junges Mädchen gegen einen ausgewachsenen Grafen von Fünfundvierzig [...]? Wenn sich wer selber schützen muß, so ist es ein Graf, der [...] siebzehn Jahre verheiratet ist und eine tüchtige und ausgezeichnete Frau hat und eine sehr hübsche dazu“.

²⁸² Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 398.

²⁸³ Vgl. Thomas Lehmann: Augen zeugen, S. 305.

²⁸⁴ Für die bürgerliche Familienszene sprach sich damals vor allem Erich Trunz aus. (In: Weimarer Gothestudien, S.216.) Gegen den Titel erklärten sich u.a. Heinrich Wölfflin (vgl. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 216) und Eduard Plietzsch (vgl. Gerard ter Borch, S. 28 f.), wobei Plietzsch auch keine galante Szene darin sehen will. Laut Plietzsch werden in zeitgenössischen Inventaren die Genrestücke ter Borchs beispielsweise einfach als ‚Een Juffertje‘ angeführt (vgl. Gerard ter Borch, S. 29). Lange Zeit blieb demnach ungeklärt, ob der Künstler eine bürgerliche Familienszene darstellen wollte. Unter den Kunsthistorikern ist man sich mittlerweile größtenteils einig, dass es sich um eine Bordellszene handelt; vgl. Waltraud Maierhofer: Vier Bilder und vielfältige Bezüge, S.363. Schwans Beschreibung der „Belanglosigkeit“ der „Lebenden Bilder“ (vgl. Werner Schwan: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘, S. 156) mag zwar im Rahmen des Dilettantismus gelten, jedoch schließe ich mich Maierhofers Ansicht an, dass es eine Verbindung zwischen dem Gemälde und der Figurenkonstellation des Romans gibt, wenn ich auch in dieser Studie eine im Kontext der Machtstrukturen weiterführende Interpretation vorschlage.



Abb. 2: Jean Pesne: Esther vor Ahasverus.

Ebbas Aufzählung der positiven Eigenschaften Christines und ihre gleichzeitig bestehende Absicht deren Mann zu verführen lässt vermuten, dass sie es als eine Herausforderung erachtet dieser angeblich so löblichen Frau den Ehemann auszuspannen. Sie scheint Christine, ähnlich wie Brigitte, als Konkurrentin zu betrachten, die sie übertrumpfen möchte. An Brigitte beneidet Ebba vor allem ihre Schönheit und die Aufmerksamkeit, die Holk ihr gewährt. So nimmt sie während einer Erzählung Schleppegrells über eine gewisse Brigitte Goje deren Vornamen dieser zum Anlass, um Holk auf ihre Missgunst gegenüber Brigitte Hansen aufmerksam zu machen.

Ebba wies das zurück [...] ‚Was war es mit dieser Brigitte?‘ ‚Sie war sehr schön ...‘ ‚Das scheint im Namen zu liegen‘ sagte Ebba und sah zu Holk hinüber. ‚Aber Schönheit bedeutet nicht viel, wenn man tot ist ...‘ (U 713 f.).

Ebbas Bemühungen um die Ausschaltung der weiblichen Konkurrenz erinnern an Lucianes Drang in allem die Erste und Schönste zu sein. Bei der Vorstellung von *Ahasverus und Esther* ‚hatte sie [Luciane] sich kluger Weise zu den umgebenden unterstützenden Mädchen lauter hübsche wohlgebildete Figuren ausgesucht, worunter sich jedoch keine mit ihr auch nur im mindesten messen konnte‘ (W 428). Luciane versucht sich von den anderen Frauen abzuheben, um das Begehren auf sich zu lenken. Lucianes Ablenkungsmanöver schreiben sich in Ebbas Versuch Holk von der Schönheit Brigittes abzulenken fort.

Indem die Prinzessin ihr mit den Worten ‚[a]ch, daß du recht hast‘ entgegnet, bestärkt sie ihre Hofdame darin, die Ermahnung nicht allzu ernst zu nehmen. Ebbas Lobesreden auf Holks Ehefrau ist also keinerlei Ernst beizumessen, und das ist der Prinzessin bewusst. Während in dem *Tableau vivant* in Goethes Roman das durch die aus dem Weinglas trinkende Dame entstehende Motiv der Heiterkeit die ‚väterliche‘ Ermahnung entschärft, geschieht diese Entschärfung in Fontanes Roman durch die liebevolle Geste und die Zustimmung der Prinzessin. Ebbas rhetorische Frage ‚Soll ich meines Bruders Hüter sein?‘ (U 695) spielt auf die biblische Geschichte von Kain und Abel an. Wenn Ebba Holk in der Rolle Abels sieht, nimmt sie selbst die Stellung Kains ein, der seinen Bruder aus Neid erschlägt. Ebba verführt Holk und fungiert somit als Katalysator für Christines Unglück und ihren Suizid, wenn sie sich auch von einer Mitschuld am Ehebruch freispricht, weil sie Holk in der Verantwortung sieht. Nur wer offen für eine Verführung ist, lässt sich auch verführen.

Die unschuldig und engelhaft erscheinende Otilie, die sich der Verantwortung für die Scheidung Eduards und Charlottes entziehen will, ‚die in halbbewußter Jugend mehr ahndte als sah, und ihren Blick wegwenden durfte ja mußte von dem was sie nicht sehen mochte und

sollte“ (W 468), verwandelt sich bei Fontane in eine unmoralische Verführerin, die kein Gewissen hat und keine Zurückhaltung kennt.

Dieser Gedanke wirft die Frage auf, ob Ottilie wirklich so unschuldig ist, wie sie sich gibt und von den anderen dargestellt wird. Wenn der Unfall mit Otto, der ihn das Leben kostet, nicht geschehen wäre, so hätte Ottilie Eduard höchst wahrscheinlich geheiratet. Sie weist Eduard ab, aber aus anderen Gründen, als Ebba Holk abweist. Hinter Ottilies Entsagung steht das schlechte Gewissen gegenüber Charlotte, da diese durch Ottilies Unaufmerksamkeit ihr Kind verloren hat. In Ebbas Fall sind es Strategie und fehlende Liebe, die sie Holks Antrag auf ein gemeinsames Leben ablehnen lassen.

Das Motiv des Neids, das in *Kain und Abel* thematisiert wird, findet sich in der von Neid geprägte Beziehung zwischen Ottilie und Luciane wieder. Letzterer kann wohl die Rolle Kains zugeschrieben werden. Die Folge ihrer Verachtung gegenüber der Stiefschwester ist nämlich, dass sie Ottilie quält. „Ottilie sollte mit auf die Lust- und Schlittenfahrten; sie sollte mit auf die Bälle die in der Nachbarschaft veranstaltet wurden; sie sollte weder Schnee noch Kälte noch gewaltsame Nachstürme scheuen [...] Das zarte Kind litt nicht wenig darunter.“ (W 423)

Das Tableau vivant *Väterliche Ermahnung* erinnert an die Szene, in welcher Ebba in der Tür steht und Holk ihr anschließend auf ihr Zimmer folgt, kurz bevor das Feuer ausbricht (vgl. U 758). Das Motiv der Kerze, das in Form der auf dem Tisch brennenden Lichter angedeutet wird, erscheint als ein verknüpfendes Element zwischen den beiden Szenen in den Romanen. Dass die brennenden Lichter sich in *Unwiederbringlich* anschließend in ein lebensgefährliches Feuer verwandeln, verdeutlicht die Gefahr der Leidenschaft, die Holk für Ebba hegt, was sich auch auf die Figurenkonstellation Eduard und Ottilie übertragen lässt. Unterstrichen wird daneben der Leichtsinn der Männer und die Oberflächlichkeit der Emotionen gegenüber den Frauen. Körperliches Begehren und die Lust nach einem erotischen Abenteuer treiben die Männer dazu an, sich von der Frau verführen zu lassen – oder sie selbst zu verführen.

Da sich die Kunsthistoriker überwiegend einig darüber sind, dass es sich bei dem Gemälde *Väterliche Ermahnung* um eine Bordellszene handelt²⁸⁵, vor allem deshalb, weil das Geldstück in der Hand des vermeintlichen Vaters retuschiert worden ist²⁸⁶ und das Bett, die Kerze, der Spiegel sowie eine Perlenschnur auf einen erotisch geladenen Assoziationsraum hindeuten, oder, wie Trunz Guépin zitiert, auf eine entflammbare Liebe und Leichtsinn²⁸⁷, eignet sich dieses Gemälde bei einer Übertragung auf das Romanfiguren-Ensemble für das Thema

²⁸⁵ Vgl. Waltraud Maierhofer: Vier Bilder und vielfältige Bezüge, S. 363.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 364.

²⁸⁷ Vgl. Erich Trunz: Weimarer Goethe-Studien, S. 216.

Machtstrukturen umso mehr, als die Frau hier durch das Zur-Schau-Stellen des weiblichen Körpers und dessen Käuflichkeit die absolute Reduktion auf ein Lust-Objekt erfährt.

Da das Motiv des Geldstücks sich bereits in Form von Almosen auf dem Kupferstich *Der geblendete Belisarius* findet, scheint es sich dabei um ein verknüpfendes Motiv zwischen dem ersten und dem dritten Tableau vivant zu handeln, ähnlich wie bei dem Stab als Phallussymbol zwischen dem ersten und dem zweiten. Das Geldstück erhält jedoch in dem dritten Tableau vivant eine andere Bedeutung. Hier handelt es sich nicht um Almosen, sondern um einen Akt des Tauschhandels, nämlich den Tausch von körperlicher Lust gegen Geld. Der Körper der Frau wird gekauft, um die Lust und das Begehren des Mannes zu stillen.

Die Ermahnung der „Alten“ auf dem Kupferstich *Der geblendete Belisarius* an die junge Frau, die Almosen schenken will, erinnert an eine Szene, in welcher Charlotte ihrer Pflegetochter Otilie nahelegt, dass „es einem Frauenzimmer nicht wohl geziem[t], sich Männern [...] ergeben und dienstbar zu zeigen“ (U 315). Diese Aussage wirkt wie eine Parodie auf das aufgeführte Tableau vivant *Väterliche Ermahnung*, bei dem ausgerechnet Charlottes eigene Tochter Luciane sich der Männerwelt als „ergeben und dienstbar“ erweist.

Der Spiegel lässt sich als Symbol für die selbstlose Spiegelung des Mannes durch die Frau innerhalb der Geschlechterbeziehung deuten. Die Frau meint gerade „um dessentwillen, was sie nicht ist [...], begehrt und zugleich geliebt zu werden“²⁸⁸.

Das Gemälde ist ein Paradebeispiel für die Festschreibungen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Der weibliche Körper ist das Objekt des Begehrens und bildet das bevorzugte Objekt des männlichen Subjekts und seines Blicks.²⁸⁹

Das Motiv des Kriegers findet sich auch in Otilies Tagtraum, in welchem sie sich Eduard „im kriegerischen Anzug“ (W 458) vorstellt – und zwar „jedesmal in einer andern Stellung, die aber vollkommen natürlich war und nichts Phantastisches an sich hatte: „stehend, gehend, liegend, reitend“ (W 458 f.). Während Eduard sich Otilie bei einem Spaziergang als ein himmlisches Wesen vorstellt, kann Otilie nichts Übernatürliches an Eduards Gestalt finden. Dieser natürlichen Erscheinung Eduards steht auch die als Fee verkleidete Luciane gegenüber. Das Phantastische wird ausschließlich dem Weiblichen zugeschrieben.

Darüber hinaus erinnert das Motiv des Kriegers an den Kupferstich *Der geblendete Belisar*. Bei dessen Nachstellung nimmt der Architekt die Rolle des vor dem sitzenden General „traurig stehenden Krieger[s]“ [...], dem er wirklich etwas ähnlich sah“ (W 427), ein.

²⁸⁸ Jaques Lacan: Schriften II, S. 130.

²⁸⁹ Vgl. Waltraud Maierhofer: Vier Bilder und vielfältige Bezüge, S. 369.

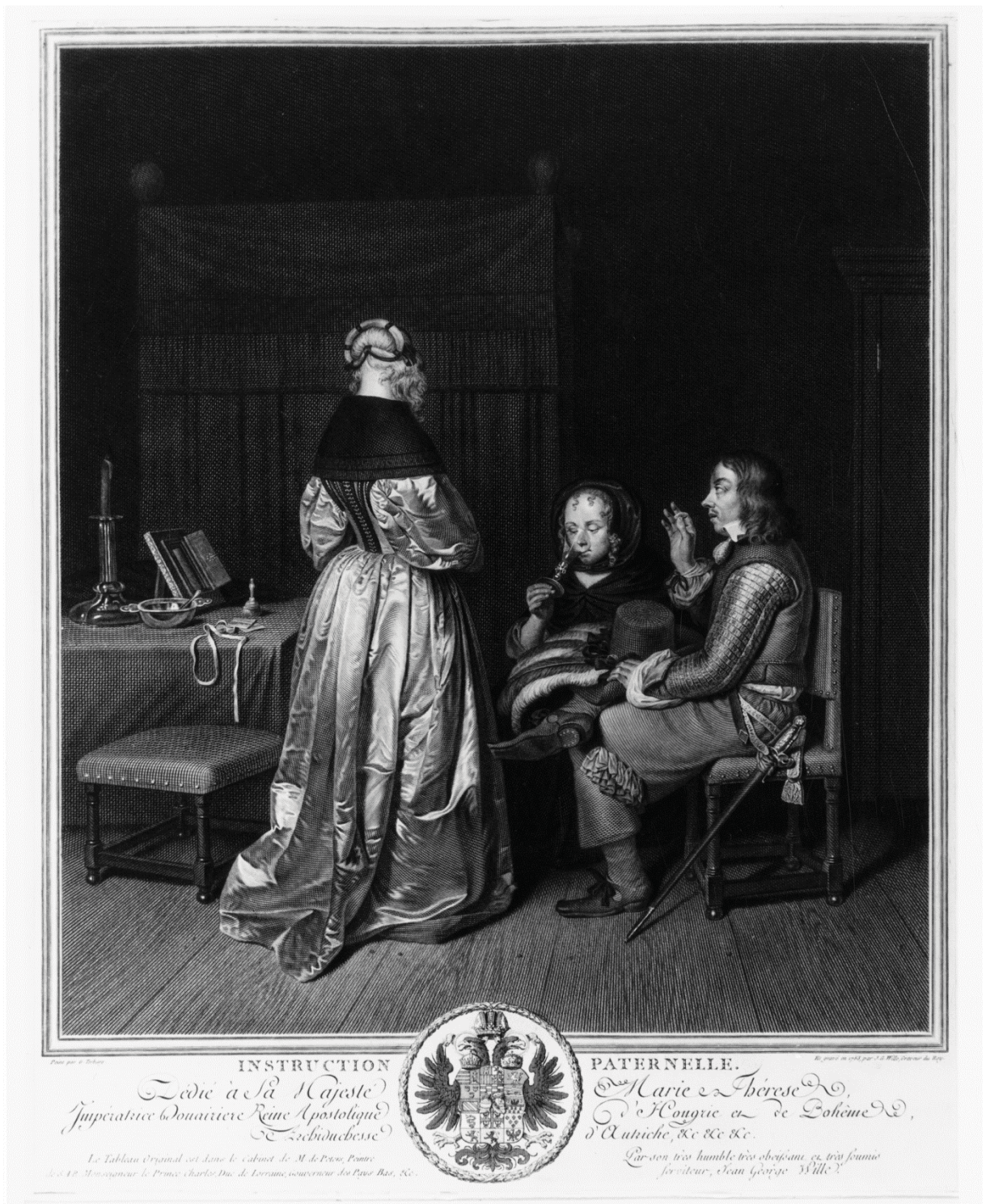


Abb. 3: Johann Georg Wille: Die Väterliche Ermahnung.

In der gleichen Pose verharrt er schließlich am Ende des Romans, als er mit Nanny vor Otilies Sarg steht.

Schon einmal hatte er so vor Belisar gestanden. Unwillkürlich geriet er jetzt in die gleiche Stellung; und wie natürlich war sie auch diesmal! Auch hier war etwas unschätzbare Würdiges von seiner Höhe herabgestürzt; und wenn dort Tapferkeit, Klugheit, Macht, Rang und Vermögen in einem Manne als unwiederbringlich verloren bedauert wurden; [...] so waren hier so viel andere stille Tugenden [...]. (W 526)

Einmal steht er vor einem gefallenem General, der sich in einen um Almosen bittenden Bettler verwandelt hat, und einmal vor der Leiche einer jungen Frau, die zu einer Heiligen erklärt worden ist.

Bei der *Väterlichen Ermahnung* steht dieser Krieger nicht traurig vor einem Bettler, sondern vor einer jungen Frau, die von ihm auf ihre Käuflichkeit reduziert wird. Durch das verbindende Motiv des Kriegers wird ein Zusammenhang zwischen den beiden eigentlich zueinander völlig konträren Rollen der Weiblichkeit, nämlich Heilige und Prostituierte, dargestellt. Die „stille[n] Tugenden“ – nämlich allen voran die des Schweigens und die der widerstandslosen Dienstfertigkeit – werden offenbar sowohl von der Heiligen als auch von der Hure verkörpert. Vor allem die Leiche Otilies ist als Projektionsfläche dem männlichen Voyeur genauso ausgesetzt, wie Luciane dem Publikum bei der Aufführung der *Tableaux vivants*. In den beiden Stiefschwestern vereinen sich beide der Weiblichkeit zugeschriebenen Rollen. Sie verkörpern zusammen ein Idealbild der Weiblichkeit, nämlich das der Heiligen Hure, die unantastbar und verführerisch zugleich ist.

Bei dem Präsepe erscheint der Architekt in der Rolle als „langer schlanker Hirt“ (W 439). Die Aufgabe des Hirten besteht darin, seine Schafe zu schützen, zusammenzuhalten und anzuführen. Der Hirte verkörpert als Anführer und Beschützer das Väterliche Gesetz. Da die Frau oftmals Wesen zugeschrieben wird, die dem Pflanzen oder dem Tierreich entstammen²⁹⁰, nimmt sie eine dem Hirten, also dem Mann, untergeordnete Rolle ein. Der Hirte verfügt über seine Schafe ebenso wie der Mann über die Frau, die, ähnlich wie die Schafe dem Hirten, ihm in der Mehrzahl zur Verfügung stehen und damit als Austauschobjekte gelten.

Die Rolle eines „Hirten“ wird dem Architekten zuteil, als Eduard und der Hauptmann, „die Hauptfiguren“ (W 394), das Gut verlassen.

So zeigte sich gleich nach der Entfernung des Hauptmanns und Eduards jener Architekt täglich bedeutender, von welchem die Anordnung und Ausführung so manches Unternehmens allein abhing, wobei er sich genau, verständig und tätig erwies, und zugleich den Damen auf mancherlei Art beistand und in stillen langwierigen Stunden sie zu unterhalten wußte. (W 394)

²⁹⁰ Vgl. Volker Hoffman: *Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten*, S. 87.

Die Frauen bleiben also nicht auf sich gestellt, als der Hausherr sich entfernt, sondern es tritt ein anderer Mann und damit Vertreter des väterlichen Gesetzes hinzu. Dieses muss weiter bestehen bleiben, und nur ein Mann kann offenbar dafür Sorge tragen, dass alles seine Ordnung hat.

Diese Verschiebung der Machtverhältnisse schreibt sich im Umzug Holks nach Kopenhagen fort. Fortan übernimmt Christine die Verwaltung sämtlicher Angelegenheiten in Holkenäs. In einem Brief an Holk schreibt sie: „Mit Schwarzkoppen hoffe ich das Thema, das Du kennst, endgültig erledigen zu können. Ich schreibe Dir darüber erst, wenn ganz bestimmte Festsetzungen getroffen sind, zu denen ich ja Deine Ermächtigung habe.“ (U 690) Die Ermächtigung mag in Form eines Papiers vorliegen, auf welchem steht, dass seine Frau in seinem Namen bestimmte Papiere unterzeichnen kann. Im weiteren Sinne bedeutet dies aber auch eine Form der Machtübergabe. Wenn der Hausherr nicht anwesend ist, so obliegt die Verantwortung über seine Entscheidungsbereiche seiner Gattin. Diese wird jedoch in Grenzen gehalten, denn die Gattin bespricht sich während seiner Abwesenheit mit Schwarzkoppen. Auch Arne fungiert stellvertretend für ihren Mann als Ansprechpartner.

Trotz der Einigkeit darüber, dass es sich bei der *Väterlichen Ermahnung* um eine Bordellszene handelt, soll im Folgenden auch die Deutungsmöglichkeit einer bürgerlichen Szene nicht gänzlich außen vor gelassen werden, da sich daraus ebenfalls interessante Erkenntnisse in Bezug auf die Machtstrukturen zwischen den Figuren ergeben.

Wie Heinrich Wölfflin meint, liegt die Pointe der Darstellung des Gemäldes darin, was der sitzende Herr dem stehenden Mädchen sagt, also darin, wie das Mädchen die Rede aufnimmt.²⁹¹ Da das Mädchen aber mit dem Rücken zum Bildbetrachter gewandt steht, ist ihre Reaktion nicht zu erkennen.

Bei dieser Gelegenheit nun sollte Luciane in ihrem schönsten Glanze erscheinen. Ihre Zöpfe, die Form ihre Kopfes, Hals und Nacken, waren über alle Begriffe schön, und die Taille, von der bei den modernen antikisierenden Bekleidungen der Frauenzimmer wenig sichtbar wird, höchst zierlich, schlank und leicht zeigte sich an ihr in dem älteren Kostüm äußerst vorteilhaft ; und der Architekt hatte gesorgt, die reichen Falten des weißen Atlases mit der künstlichsten Natur zu legen, so daß ganz ohne Frage diese lebendige Nachbildung weit über jedes Originalbildnis hinausreichte und ein allgemeines Entzücken erregte. (W 429)

Dieses Sich-in-Szene-Setzen erinnert an die Gartenanlagen, die von den Figuren ebenso in Szene gesetzt werden. Die Inszenierungen erweisen sich als performativ, weil die Identität,

²⁹¹ Vgl. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 216.

die zum Ausdruck gebracht werden soll, im Grunde eine durch diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Erfindung ist.²⁹²

In dieser Erstarrung und Übernahme einer Rolle lässt sich dieser Akt der Entfremdung genauer beobachten und beschreiben. Was genau passiert, wenn Luciane beispielsweise die Rolle der ermahnten Tochter, vielleicht aber auch die Rolle der Umworbene oder gar Prostituierten einnimmt? Sie nimmt eine andere Identität an, gibt die eigene, scheinbar völlig unbeschwert, auf und *ver-stellt* sich, indem sie sich selbst inszeniert und zur Schau stellt.

Die ökonomische Austauschbarkeit der Frau wird dargestellt, und gerade, dass sie mit dem Rücken zum Publikum gewandt ist und deswegen ihr Gesicht nicht gesehen wird, unterstützt diese These. Luciane stellt mit der Nachstellung des Bildes also ihre Selbstentfremdung dar. Um in der patriarchalen Gesellschaft einen bestimmten Status zu gewinnen, um überhaupt über eine Identität zu verfügen, ist das offenbar notwendig. Es handelt sich um ein Täuschungsmanöver. Die Frau maskiert sich als Frau, gleichzeitig wird sie zur Frau in dieser Zurschaustellung der Zeichen der Weiblichkeit. Ihre Weiblichkeit wird also nicht nur inszeniert, sondern sie manifestiert sich in der Form der Maskerade, des Scheins, der das Sein, als das er sich ausgibt, erst produziert.²⁹³

Das Motiv der Austauschbarkeit der Weiblichkeit, der die Natur zugeschrieben wird, spiegelt sich in dem Motiv der Jahreszeiten Sommer und Winter wider, das in Form eines Erzählerkommentars zu dem „Prinzeßtheater“ (U 791) in *Unwiederbringlich* erscheint. Auch von Shakespeares „Sommernachtstraum“ und dem „Wintermärchen“ ist die Rede, die als Theaterstücke „in bis dahin unerhörter Pracht auf die Bühne“ gebracht werden, und auch „Sturm“ wird in diesem Zusammenhang genannt. Je nach Laune wählt der Mann eine Frau aus, denn er braucht die Abwechslung. So sagt Christine zu Holk: „Die Zeiten ändern sich, und was dir eine Freude war, ist dir eine Last geworden.“ (U 778) Sie ist nicht mehr imstande ihrem Ehemann Freude zu bereiten. Vielmehr belastet sie ihn nun mit ihren Charaktereigenschaften, um derer willen er sie einst zur Ehefrau gewählt hat.

Auch in den *Wahlverwandtschaften* erscheinen die Jahreszeiten Winter und Sommer im Kontext der leidenschaftlichen Vergnügungen. Dort heißt es, wenn der Graf und die Baroness des „Winters in der Residenz nicht zusammensein konnten, so entschädigten sie sich des Sommers auf Lustreisen und in Bädern“ (W 336). Lust und sexuelles Verlangen werden mit einem Ausbruch aus den festgefahrenen Strukturen des Alltags und damit dem Ausbruch aus dem ökonomischen System verbunden. Um dieser Flucht aus den gesellschaftlichen Zwängen

²⁹² Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 200.

²⁹³ Vgl. Katja Strobel: Die Courage der Courasche, S. 87.

keinen zu großen Raum zu geben, ist sie zeitlich begrenzt und in eine übergeordnete Struktur, hier symbolisiert durch die Jahreszeiten, eingebunden. Indem das Vergnügen aus der Alltagsstruktur entbunden wird, haftet ihm keinerlei negative Konnotation an.

Das Vergnügen wird als Abenteuer erlebt, das mit aufregenden und lustvollen Momenten in Zusammenhang gebracht wird. Deshalb werden dafür besondere Orte wie winterliche Residenzen oder Lustbäder und Lustgärten gewählt.

Die beiden Frauen auf dem Gemälde wirken dekorativ, reserviert, zurückhaltend, still, beherrscht, passiv, kontrolliert und verbildlichen damit die Eigenschaften einer Frau, die in einer patriarchalen Gesellschaft als ideal gelten. Eben diese Eigenschaften manifestieren sich zugleich in der Figur der Ottilie.²⁹⁴ Dass nun ausgerechnet Luciane diese Bildfigur darstellt, wirkt angesichts ihrer Geltungssucht und ihrer völlig in Kontrast zu Ottilie stehenden Charakterisierung seltsam. Dem Übergang der Kunst in die Wirklichkeit, welcher durch das *Tableau vivant* aufgezeigt wird, lässt sich entnehmen, dass die dem Weiblichen zugeschriebene Projektionsfunktion keine rein symbolische Angelegenheit ist, sondern eine durchaus reale.

Bei dieser Szene lässt der Erzähler seine negative Einstellung gegenüber Luciane und dem Adel durchblicken. Das Verb „scheinen“, wird mehrmals in der Beschreibung des Gemäldes verwendet (vgl. W 428 f.). Der Erzähler nimmt sich keineswegs heraus, eine richtige Deutung des Gemäldes wiederzugeben. Doch er nutzt das Verb „scheinen“ noch einmal, als er das *Tableau vivant* beschreibt: „Die beschämt scheinende Tochter blieb ruhig stehen, ohne den Zuschauern den Ausdruck ihres Angesichts zu gönnen [...]“ (W 429). So *scheint* Luciane nur verschämt. Aus anderen Szenen weiß der Leser, dass Schamgefühl und Ernsthaftigkeit nicht zu ihren stärksten Charaktereigenschaften zählen.

Die Kunst wird auf Zeitvertreib und Amusement reduziert. Die Ironie *scheint* durch. Luciane erschafft eine *Scheinwelt*, eine künstliche Welt, in der nicht mehr zwischen Wahrheit und Trug unterschieden werden kann. Der Ernst des Lebens geht verloren, wird ersetzt durch Spielerei und Inszenierung, die aber doch letzten Endes unbefriedigend bleiben, weil sich hinter ihnen reine Leere verbirgt. Luciane und Ebba amüsieren sich über die väterliche Ermahnung, über die Moral und das Gewissen. Sie verkörpern damit eine gedankenlose, oberflächliche, selbstentfremdete und narzisstische Gesellschaft, die es verlernt hat, sich mit dem tieferen Sinn des Seins und der Frage nach der eigenen Identität zu konfrontieren.

Im Kontext der Machtfrage lässt sich das nur *scheinbar* verschämte Lächeln Lucianes auch als eine Form der weiblichen Maskerade deuten. Dieses Lächeln schreibt sich in Ebbas Aus-

²⁹⁴ Vgl. Waltraud Maierhofer: Vier Bilder und vielfältige Bezüge, S. 371.

sage, dass der Vater nie viel bedeute (vgl. U 729), fort. Neben Ebbas darin enthaltener Kritik an Holk deutet ihre Aussage auch auf ihre negative Einstellung gegenüber dem Mann und darüber hinaus gegenüber dem väterlichen Gesetz hin.

Die Frau zeigt sich nach außen hin beeindruckt durch die Worte des Mannes und sie spielt ihre erotischen Reize aus, um dem Mann das Signal der Unterwerfung zu geben und auf diese Weise einer gefürchteten Bestrafung aus dem Weg zu gehen. In diesem Fall wäre das Lächeln, das dem Publikum vorenthalten bleibt, als ein inneres Lächeln, als verborgene Freude darüber zu verstehen, dass die Frau den Mann *hinters Licht führt*. Denn die Frau zeigt ihre Fähigkeiten nicht in gleicher Form auf wie der Mann, da sie fürchtet in der Folge aus dem männlichen Wertesystem ausgeschlossen zu werden. Doch nur weil sie diese Fähigkeiten nicht eindeutig ausspielt, bedeutet das nicht, dass es ihr an diesen mangelt.

Die Wein trinkende Frau auf dem Tableau vivant, die in der Beschreibung des Erzählers im Rahmen einer bürgerlichen Szene als Mutter identifiziert wird, könnte mit der Figur Charlotte assoziiert werden, die innerhalb des Romans zunehmend eine eher passive Rolle einnimmt, da sie die erotische Spannung zwischen Otilie und ihrem Ehemann nicht genau erkennt beziehungsweise nicht erkennen *will*, zu dem Geschehen meist schweigt und erst beginnt zu handeln, als es im Grunde bereits zu spät ist.²⁹⁵ Die schwarze Kopfbedeckung ließe sich in diesem Falle als Präfiguration ihrer späteren gesellschaftlichen Stellung als Witwe deuten. Die Rüstung, die der Mann auf dem Bild trägt, lässt auf Eduard schließen, der in den Krieg zieht. Das weiße Kleid, das die stehende Frau trägt, könnte auf die Luciengestalt hindeuten, denn diese wird unter anderem als jungfräuliche Braut in weißem Kleid dargestellt.²⁹⁶ In diesem Sinne würde es zum luziferischen Charakter, mit dem Luciane dargestellt wird, passen.

In der Forschung wird es auch als Brautkleid verstanden.²⁹⁷ Es könnte daneben den unbedingten Wunsch Otilies nach Unschuld ausdrücken. Doch wie diese richtig erkennt, ist es unmöglich sich der Gesellschaft zu entziehen und von Schuld frei zu bleiben, ganz gleich, wie sehr nach innen gekehrt Otilie auch sein mag (vgl. W 418). Andererseits erinnert das weiße Kleid auch an die Szene zwischen dem Antrag Eduards und dem Tod des Kindes Otto, in welcher Otilie auf dem Altan Charlottes weißes Kleid zu sehen meint (vgl. W 493). Dann wäre Charlotte die stehende junge Frau, die durch Eduard ermahnt wird. Die andere Frau könnte eben-

²⁹⁵ Maierhofer assoziiert Charlotte ebenfalls mit der sitzenden Frau in der *Väterlichen Ermahnung*. In ihrer Deutung überlassen die beiden schweigenden, eher nach innen gewandten, Frauen dem Mann das Reden, also die aktive Rolle und damit die Machtstellung. Die Frauen verhalten sich höflich und respektvoll, aber sie leben ihre Beziehung zueinander nicht; vgl. Waltraud Maierhofer: Vier Bilder und vielfältige Bezüge, S. 370.

²⁹⁶ Vgl. Nils Reschke: „Zeit der Umwendung“, S. 239.

²⁹⁷ Vgl. Waltraud Maierhofer: Vier Bilder und vielfältige Bezüge, S. 369.

falls Charlotte darstellen, doch eben die Charlotte, die bereits verwitwet ist. Die Bildnachstellung würde in diesem Fall zwei Zeitabschnitte in sich vereinen.

Im Sinne einer Bordellszene entspricht die Geste des Mannes auf dem Kupferstich klar einer Aufforderung Eduards an Otilie.

Würde das Tableau vivant auf den Roman *Unwiederbringlich* übertragen, so stellten Brigitte und Ebba die Rolle der Umworbenen dar. Der Mann, der sie anspricht, stellt in beiden Fällen Holk dar. Die trinkende Dame könnte durch Christine repräsentiert werden, die, ähnlich Charlotte, zunächst versucht das Geschehen zu verdrängen. Wäre Brigitte die Umworbene, könnte auch ihrer Mutter, der alten Frau Hansen, diese Rolle zugeordnet werden. Wenn Ebba die Rolle der Umworbenen einnimmt, kann diejenige der trinkenden Dame, die als Kupplerin gilt, auch durch die Prinzessin eingenommen werden. Sie will nämlich Ebba von einer Verführung Holks abbringen, indem sie Verkopplungsversuche mit anderen männlichen Figuren am Hof unternimmt:

Um Neujahr geht er [Holk] zurück, und haben wir erst wieder, wohl oder übel, unsere alte Trias um uns her, so tu, was du willst, heirate Pentz oder mache mit Erichsen oder gar mit Bille, dessen Masern doch mal ein Ende nehmen müssen, eine Eskapade, mir soll es recht sein. Vielleicht verdrängst du auch noch die Gräfin, ich meine nicht die Holk, sondern die Danner, und das wäre vielleicht das Beste. (U 694)

Mit dem Vorschlag der Gräfin Danner ihren Mann wegzunehmen hofft die Prinzessin Ebbas offenbar starker Sehnsucht nach Bestätigung ihrer weiblichen Reize und ihrer Fähigkeit des Verführens entgegenzukommen. Einen vergebenen Mann zu verführen erscheint triumphaler als einen ohnehin freien Mann für sich zu gewinnen.

Das Motiv der Verkopplung findet sich bereits im Goethe'schen Roman. Charlotte versucht ihre Pflgetochter auf Rat der Baroness hin mit einem anderen Mann zusammenzubringen, denn diese ist der Ansicht, „Otilie müsse entfernt werden“ (vgl. W 448). Otilie ist also „der Baroness [...] im Wege. Wer weiß was diese, in Zeiten lebhafterer Leidenschaft, gegen sie angestiftet hätte; jetzt war es ihr genug, sie durch eine Verheiratung den Ehefrauen unschädlicher zu machen“ (W 449). Als verheiratete Frau könnte Otilie den Ehefrauen keine Gefahr mehr im Hinblick auf deren Männer sein.

Charlottes Handlungen gegenüber Otilie lassen dementsprechend eine gewisse Vorsicht erkennen. Sie muss ihre Stellung als Ehefrau des Patriarchen sichern, denn letzten Endes entscheidet er über ihre gesellschaftliche Position und damit ihre soziale Stellung und Macht.

Charlotte erscheint „eine Verbindung des Hauptmanns mit Otilien nicht unmöglich“ (W 464), und auch der Gehilfe steht als Interessent und potenzieller Ehemann in Aussicht. An Anwärtern und zur Verfügung stehenden Männern mangelt es also nicht. Umsonst wirft der

Gehilfe jedoch ein Auge auf Ottilie, die er als Gehilfin an seiner Seite in der Pension sieht. Ihr Herz kann er nicht gewinnen.

Die Taktik, die sich hinter diesen Versuchen einer Verkuppung verbirgt, ist die Ausschaltung der gefährlichen Frau im Sinne einer Konkurrentin. Diese Taktik schreibt sich schließlich in Fontanes Roman fort und wirkt dort erst recht lächerlich. Die Vielzahl der Vorschläge der Prinzessin macht erkennbar, wie willkürlich die Verbindungen sind. In keinem der Fälle ist Liebe der entscheidende Faktor. Es geht allein um die Ablenkung der gefährlichen Frau, die sich ihre Opfer für Spielereien und Zeitvertreib auswählen darf.

Sicherlich handelt es sich in diesem Fall um einen anderen Kontext, denn Ebba stellt in Bezug auf die Männer keine Konkurrenz für die Prinzessin dar, jedoch ist sie eine Gefahr für Christine. Die Prinzessin nimmt also in diesem Fall die Rolle der Baronesse ein, die dazu rät, das Begehren auf andere männliche Figuren zu lenken, wenn auch in den *Wahlverwandtschaften* der Rat an die sich sorgende Ehefrau, nämlich Charlotte, erteilt wird, während in *Unwiederbringlich* die verführerische Konkurrentin Ebba um Zurückhaltung gebeten wird. In beiden Fällen aber steht zwischen den um einen Mann konkurrierenden Frauenfiguren eine dritte Instanz, die den stillen Machtkampf zu beenden versucht. Die vergleichbaren Rollen der mit Charlotte befreundeten Baronesse und der Prinzessin weisen darauf hin, dass die Prinzessin im Grunde genommen wie eine Art gute Ratgeberin, nicht aber wie eine Herrscherin zu Ebba steht. Die Prinzessin weiß, dass sie Ebba in Bezug auf Holk nicht wirklich einschränken kann, ja dass ausgerechnet dieser Ebba am meisten reizt: „Aber das mit Holk, das überlege.“ (U 694)

Ihr „Licht unter den Scheffel [zu] stellen“, wie die Prinzessin es in Bezug auf Holk von ihr wünscht, ist tatsächlich „viel gefordert, denn wer ein Licht hat, der will es auch leuchten lassen“ (U 694). Im Falle Ebbas handelt es sich keineswegs um ein den rechten Weg leuchtendes Licht, sondern um ein Irrlicht, das auf Abwege führt.

Ebba wird eine große Macht zuteil, denn offenbar kann sie laut ihrer Befehlsgeberin frei über die Männerwelt am Hof verfügen. Doch so groß ihre Freiheit auch auf den ersten Blick zu sein scheint, so klein ist der Kreis der potenziellen Liebhaber in Wirklichkeit, denn er beschränkt sich auf die männlichen Figuren am Hof.

Das Tableau vivant *Väterliche Ermahnung* deutet auch innerhalb der Beziehung zwischen Luciane und ihrem Verlobten auf die Käuflichkeit der Frau hin. Lucianes Verlobter entpuppt sich nämlich als „ein junger, sehr reicher Mann“ (W 411), der „eine heftige Neigung empfand, sie zu besitzen. Sein ansehnliches Vermögen gab ihm ein Recht, das Beste jeder Art sein eigen zu nennen, und es schien ihm nichts weiter abzugehen als eine vollkommene Frau, um

die ihn die Welt so wie um das übrige zu beneiden hätte“ (W 411). Dem jungen Mann geht es nicht um Liebe und Leidenschaft, sondern darum, die Frau wie ein Produkt zu kaufen und sie als Schmuckstück an seiner Seite zu haben, um sich selbst dadurch aufzuwerten.

Die die Wahl des Kupferstiches ist auch in Bezug auf die Szene interessant, in welcher Eduard Otilie bittet das Bildnis des Vaters abzunehmen. Es könnte im Kontext einer bürgerlichen Szene die väterliche Ermahnung an Otilie darstellen, eine Warnung sozusagen, die Moral, welche das Bildnis des Vaters an der Kette auch verkörpert, um die Lüsternheit des verheirateten Eduard abzuwehren. Die Münze findet sich häufig als Symbol für käufliche Liebe in Emblemen wieder, kann jedoch auch als Prüfung der Liebe im Feuer gedeutet werden. Dies würde dann wieder auf Eduard verweisen, der in der Überzeugung in den Krieg zieht, dass seine Liebe zu Otilie das Feuer des Krieges übersteht.²⁹⁸

Ebenso interessant ist in diesem Kontext der Aspekt, dass Eduard der Stiefvater Lucianes ist, die ja ebenso vaterlos ist wie Otilie. Luciane nimmt die Rolle der ermahnten Tochter in dem Tableau vivant ein, wodurch im Falle der bürgerlichen Szene das Phantasma eines inzestuösen Vaters auch in ihrem Fall durchscheint. Eduard und Luciane begegnen sich in dem Roman kein einziges Mal persönlich, und Eduard ist letztlich der ausschlaggebende Grund, warum Charlotte ihre Tochter in die Pension geschickt hat (vgl. W 275). Eduard war für Luciane also nie eine Vaterfigur. Er verweigert sich somit der Erziehung seiner Stieftochter.

Wenig verwunderlich erscheint es infolgedessen, dass Luciane ein hohes Geltungsbedürfnis hat und das Begehren der Männer auf sich ziehen will. Schließlich ist sie – die Vaterlose – nicht nur von Vater und Mutter verlassen, sondern auch von ihrem Stiefvater verdrängt worden.

Dass Eduard unfähig ist eine väterliche Rolle einzunehmen, beweist er auch im Falle seines Sohnes Otto, als er mit dem Hauptmann den Frauentausch in Erwägung zieht und ihm im gleichen Zuge die Vaterrolle zu übertragen versucht: „Da das Kind bei der Mutter bleiben sollte, so würde der Major den Knaben erziehen, ihn nach seinen Einsichten leiten, seine Fähigkeiten entwickeln können.“ (W 490)

Eduards Knecht und Verwalter des Gutes soll auch den Sohn erziehen, denn Eduard ist tatsächlich der Ansicht, sein Sohn brauche ihn nicht: „Es ist bloß ein Dünkel der Eltern“, versetzte Eduard, „wenn sie sich einbilden, daß ihr Dasein für die Kinder so nötig sei.“ (W 484) Sogar für sein leibliches Kind zeigt er also kein Interesse. Er trauert ihm nicht einmal nach dessen Tod nach. Ganz im Gegenteil stirbt Otto sogar, weil Eduard Otilie, die Otto im Arm

²⁹⁸ Vgl. ebd.

hält, in eine heikle Situation bringt. Charlotte verliert durch Eduard im Grunde genommen also beide Kinder. Zwar stirbt Luciane nicht, aber sie kann nicht im Umfeld der Mutter aufwachsen, wodurch die Verbindung stark eingeschränkt wird. Eduard eignet sich somit keiner ihm zugetragenen Vater-Rolle, weder als leiblicher Vater noch als Stief- oder Pflegevater. So kann er auch für Ottilie keine väterliche Fürsorge zeigen, denn er entzieht sich jeglicher Verantwortung.

Dieser Missbrauch der eigentlichen Funktion stellt im Falle Ottilies das Phantasma eines inzestuösen Vaters dar. Neben dem Vater-Tochter-Inzest handelt es sich in der Beziehung zwischen Ottilie und Eduard auch um einen Mutter-Sohn-Inzest. Eduard wünscht sich an die Stelle von Ottilies Vater und zugleich Ottilie als Frau dieses Vaters.

Eduard ist „das einzige, verzogene Kind reicher Eltern“ (W 278). „Sich etwas zu versagen, war Eduard nicht gewohnt“ und es ist „alles nach seinem Sinne gegangen, auch zum Besitz Charlottens war er gelangt, den er sich durch eine hartnäckige, ja romanenhafte Treue doch zuletzt erworben hatte“ (W 279). So wie er Charlotte einst besitzen wollte, so will er nun Ottilie sein eigen nennen. Diese Charaktereigenschaft der Hartnäckigkeit zeigt sich im Werben um Ottilie wieder. Er ist „verdrießlich, ungeduldig [...] unruhig“, kann nicht nachgeben, bevor sein Wunsch nicht in Erfüllung gegangen ist. So scheint es, dass, wie Luciane ihre Vorzüge, Eduard seine Wünsche „gegen andre manchmal auf eine grausame Weise geltend macht[.]“ (W 281).

Die Inszenierung Ottilies als jungfräuliche Himmelsmutter ist entsprechend in diesem Kontext zu sehen, weil sie die von Begehren unberührte Tochter-Mutter darstellt.²⁹⁹ Eduards ohnehin bereits ausgeprägter Narzissmus ergötzt sich offenbar an der Tatsache, dass Ottilie ihm allein gehören soll. Er überträgt seine Sexualität auf das ent-sexualisierte „Kind“ Ottilie, das dadurch erst geformt werden soll, heißt durch ihn, Eduard, der Macht über sie ergreifen möchte, um sie letztlich zu besitzen. Das erinnert an Ovids Figur Pygmalion, dessen Skulptur sich in eine wirkliche Frau verwandelt. Es ist die Frau, die er erschaffen und nach seinen Vorstellungen und Wünschen geformt hat. Ebenso verbildlicht auch Ottilie die Frau, die Eduard erziehen und nach seinem Begehren formen will. Die Frau wird vom Mann nach seinen Vorstellungen fabriziert.³⁰⁰

Goethe soll um die Deutung des Bildes *Väterliche Ermahnung* im erotischen Sinne gewusst haben. Indem Luciane mit dem Rücken zum Publikum gewendet steht, lässt sie sich beliebig austauschen, weil niemand ihr Gesicht erkennen kann. Damit wird sie auf ihren Körper und

²⁹⁹ Vgl. Clemens Pornschlegel: Das administrative Verhängnis, S. 234.

³⁰⁰ Vgl. Hélène Cixous: Geschlecht oder Kopf?, S. 26.

die der Weiblichkeit zugeschriebenen Attribute reduziert. Die Frau wird wie eine Ware, oder ein Produkt behandelt, das beliebig auswechselbar ist. Die Frau hat „Objektcharakter.“³⁰¹

Sollte Goethe tatsächlich bei ihrer Namenswahl an die Heilige Lucia von Syrakus gedacht haben, wirkte das im Rahmen dieser Deutung recht widersprüchlich, da Lucia laut der Legende beschloss, Jungfrau zu bleiben und als Strafe für ihr Verhalten in einem Bordell Liebesdienste verrichten sollte, wovon sie letzten Endes durch göttlichen Eingriff und anschließendes Märtyrertum verschont blieb.³⁰² Nun mag Luciane zwar in ihren Absichten, anderen Dienste zu erweisen, auf den ersten Blick recht sozial erscheinen, andererseits hinterlassen die Ergebnisse ihrer Hausbesuche im Roman gegenteilige Eindrücke. Luciane lässt sich daher als eine Parodie der am Ende des Romans zu einer Heiligen stilisierten Ottilie begreifen.³⁰³

Obwohl Willes Kupferstich deutlich vom Originalgemälde abweicht und in der Forschung lange Zeit die Ansicht überwog, dass Goethe das Gemälde von ter Borch nicht kannte und deshalb das vermeintliche Geldstück in der Hand des Mannes nicht vermuten konnte, weil es auf dem Kupferstich gar nicht existiert,³⁰⁴ wird davon ausgegangen, dass Goethe sehr wahrscheinlich die Kopie des Gemäldes von Caspar Netscher unter dem Titel *Der Besuch* bekannt war. Caspar Netscher war ein Schüler ter Borchs und bekannt als Maler von galanten Szenen und Porträts.³⁰⁵

Auf dem Gemälde *Die Botschaft* von Gerard ter Borch findet sich die mit dem Rücken zum Bildbetrachter gekehrte Frauenfigur in einem weißen Kleid wieder.³⁰⁶ Offenbar ist dieselbe Figur in verschiedene Kontexte gesetzt worden, sodass das Motiv in unterschiedlichen Figurenkonstellationen dargestellt wird. Diese Frauenfigur hat bei ter Borch also mehrere mögliche Funktionen in diesen beiden Gemälden und kann daher im Kontext der Inszenierung genauer untersucht werden. Auch bei diesem Gemälde erfährt der Bildbetrachter nichts von dem Gesichtsausdruck der Frau; auch hier bleibt ihr Inneres versperrt; der Blick verweilt also auf dem weißen Kleid und der Form ihres schlanken Körpers, der durch ein Korsett in Form gehalten wird. Dieses Korsett steht symbolisch für die gesellschaftlichen Normen, denen die Frau unterliegt.

Eine galante Szene würde in dem Gemälde *Die Botschaft* wohl nicht vermutet werden. Nicht die stehende junge Frau lässt bei *Die Väterliche Ermahnung* eine galante Szene erahnen, sondern der sprechende Mann mit dem Geldstück in der Hand sowie die Umgebung. Die Weib-

³⁰¹ Luce Irigaray: Neuer Körper, neue Imagination, S. 124.

³⁰² Vgl. Nils Reschke: „Zeit der Umwendung“, S. 239.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 240.

³⁰⁴ Vgl. Erich Trunz: Weimarer Goethe-Studien, S. 209; vgl. dazu auch Maierhofer: Vier Bilder, S. 365.

³⁰⁵ Vgl. Waltraud Maierhofer: Vier Bilder und vielfältige Bezüge, S. 366.

³⁰⁶ Vgl. Eduard Plietzsch: Gerard ter Borch, Bildtafel 51.

lichkeit wird auf dem Kupferstich als schweigend und stillstehend dargestellt, die Männlichkeit dagegen als sprechend und gestikulierend. Die Weiblichkeit lässt sich als Bild beschreiben. Die Männlichkeit bildet die Stimme, welche auf das Gegenüber einredet. Da die Sprache als Machtinstrument wirkt und der Mann in ihrem Besitz ist, wird ihm die Macht über die Frau zugeschrieben. Die Imagination des Mannes, also seine Projektionslust, setzt die Weiblichkeit in den Kontext der Sexualität. Darüber definiert er die Frau. Ihre Weiblichkeit hängt mit dem erotischen Aspekt zusammen; der weibliche Körper wird begehrt und mit einem Lustgefühl assoziiert. Der Blick, die Ansprache und die Geste des Mannes lassen den Körper der Frau als eine Inszenierung männlicher Phantasie erscheinen.

Keine der von Luciane dargestellten Figuren in den drei Tableaux vivants erwidert den Blick des Publikums. Dieses Abwenden des Blicks gestattet dem Publikum einen voyeuristischen Blick, ohne das Gefühl einer Grenzüberschreitung zu evozieren.³⁰⁷ In allen drei Rollen bleibt Luciane ein den Blicken der Gesellschaft ausgeliefertes Objekt des Begehrens.

Der Ruf aus dem Publikum, „Tournez s’il vous plaît“ stellt den Wechsel von der Ebene der Kunst auf die der Wirklichkeit dar. Er rückt die Kunst, die hier nachgestellt wird, in einen erotischen Kontext und zeigt damit die quasi-erotische Einkörperung ins Kunstwerk auf.³⁰⁸

Luciane präsentiert sich in diesem Tableau vivant bedacht, denn sie zeigt nur ihren Rücken und verspricht auf diese Weise „raffiniert ein ‚Mehr‘, das auf Entdeckung harrt [...] [und] ist ‚weniger an der ‚Wahrheit des Gefühls‘ interessiert‘, als vielmehr an einem intrikaten Versteckspiel und an der Ausbildung und Entfaltung ‚extraordinärer Diskurse‘“³⁰⁹. Die Frage ist, ob sie sich inszeniert, um dem vom Mann konstruierten Weiblichkeitsbild zu entsprechen, oder ob sie diese schauspielerische Selbstdarstellung nutzt, um ihre eigenen Phantasien auszuleben.

Längst ist Luciane mit der stehenden Frau auf dem Kupferstich zu einer Einheit geworden. Sie bewegt sich in einer kulturellen Konstruktion festgelegter Geschlechterrollen, welche in dieser bildlichen Konstellation durch ein konventionalisiertes Weiblichkeitsmuster thematisiert wird. Ihre starre Pose verdeutlicht die festgefahrene Geschlechterrolle, welche sie auf der Bühne darstellt.

Butler geht in ihren Studien auf den Begriff der Subjektivation bei Althusser ein und setzt sich in diesem Kontext auch mit der Anrufung eines Subjekts auseinander. Die Interpellation inszeniert eine gesellschaftliche Szenerie, in welcher das Subjekt, das angerufen wird, sich

³⁰⁷ Vgl. Thomas Lehmann: *Augen zeugen*, S. 303.

³⁰⁸ Vgl. Nils Reschke: „Die Wirklichkeit als Bild“, S. 149.

³⁰⁹ Annette Keck: „Und dann sollte man Seele haben, möglichst viel Seele“, S. 194.

umwendet und die Begriffe, mit denen es angerufen wurde, akzeptiert.³¹⁰ Der Ruf nach Luciane gilt als Aufforderung zur Umwendung, um dem Publikum ihr Gesicht zu zeigen, oder, um ihm ein passendes Gesicht für die Szene zu zeigen, das auf der Bühne dargestellt wird. In dem Fall erwartet das Publikum ein verschämtes, hübsches Gesicht. Luciane ist demnach aufgefordert den Eintritt in die Sprache der Selbstzuschreibung, nämlich letztlich die Übernahme von Schuld, zu vollziehen.

Diese Deutung einer Übernahme von Schuld gilt in beiden Fällen der Interpretation des Kupferstiches. Bei der galanten Szene ist es die Schuld, die mit der Verführung einhergeht. Im Falle einer bürgerlichen Szene ist es die Schuld, auf welche die Ermahnung des Vaters folgt. Die väterliche Ermahnung lässt sich als männliches Begehren decodieren, ebenso wie in der Todesszene von *Emilia Galotti* und der Szene in Goethes Roman, in welcher Eduard Otilie das Bildnis des Vaters abnimmt.

Der Blick der stehenden Frau auf dem Kupferstich ist nach unten gewandt. Da sie keinen Gegenstand in den Händen zu halten scheint, den sie betrachtet, wie den Brief in dem Gemälde *Die Botschaft*, lässt sich ihre Geste als Ausdruck der Scham oder der Betroffenheit deuten. Das Gemälde spielt mit der Vorstellungskraft des Bildbetrachters, ob vom Künstler gewollt oder ungewollt, davon sei einmal abgesehen.³¹¹ Der Bildbetrachter versucht einen Zusammenhang zu finden, und da die vom Mann angesprochene Frau im weißen Kleid in keinen Kontext einzuordnen ist, kann dies nur über die Umgebung oder die anderen Figuren geschehen. Die aus dem Glas trinkende Frau ist als Motiv nicht besonders aussagekräftig, sodass also der Blick auf den *sprechenden* Mann fällt. Er bemächtigt sich der Sprache und lässt seine Worte im Raum wirken. Diese führen zu einer offensichtlichen Sprachlosigkeit oder SprachOhnmacht der beiden Frauen, die sich womöglich in Verlegenheit äußert und die sich auch bei Esther findet.

Der Mann verkörpert den Schöpfer des Diskurses. Er denkt, spricht und handelt.³¹² Die Frau bildet ein diskursives Geschöpf³¹³ und ist „dem herrschenden Diskurs des ‚Vaters‘ und seinem Gesetz unterw[o]rfen, indem ihre Ansprüche [durch ihn] zum Schweigen gebracht werden“³¹⁴. Der Mann kontrolliert das Geschehen, bemächtigt sich nicht nur der Sprache, sondern auch der Frau, indem er sie anspricht und ihr, im Falle der galanten Szene, die Käuflichkeit ihres Körpers offenbart, sie also zu einem Objekt des Begehrens deklariert. Der, der den Phal-

³¹⁰ Vgl. Judith Butler: *Psyche der Macht*, S. 101.

³¹¹ Erich Trunz hält fest, Terborch pflege keine Geschichten zu erzählen, sondern optische Eindrücke darzustellen; vgl. Erich Trunz: *Weimarer Goethe-Studien*, S. 215.

³¹² Vgl. Barbara Strauß: *Schauriges Lachen*, S. 272.

³¹³ Vgl. ebd., S. 267.

³¹⁴ Luce Irigaray: *Waren, Körper, Sprache*, S. 26 f.

lus besitzt, spricht und hat somit die Machtfunktion inne. Der Phallus gilt dabei als die symbolische Waffe des Mannes, womit er sein Objekt des Begehrens unterwirft, womit er die Frau, auch und vor allem sexuell, beherrscht.

Wenn Luciane sich in diese Rolle eines Lustobjektes begibt, dient sie als Negativfläche für die Definition von Männlichkeit³¹⁵ und unterwirft sich dem phallogozentrischen System. Während sie diese Pose und damit die Rolle der Frau in dem weißen Kleid einnimmt, denkt sie nicht an die Doppeldeutigkeit dieser Rolle. Sie denkt vielmehr an die Attraktivität der Frau, welche die Blicke der Männer auf sich zieht und somit Aufmerksamkeit generiert. Die andere Seite dieser Rolle, nämlich die der absoluten Unterwürfigkeit, die in jenem Fall in die Prostitution übergeht, wird von ihr übersehen.

Würde die stehende junge Frau auf dem Kupferstich Otilie darstellen, würde das zu der Bezeichnung Otilies als „Gegenbild“ zu Eduard passen, über welches er sich definiert. Sodann wäre Otilie das „*Echo* – das die Mythologie mit der jungfräulich gestorbenen weiblichen Liebe zu Narziß in Beziehung gebracht hat“³¹⁶. Otilie wäre es, die hier Eduard, dem selbsternannten Narziß (vgl. W 300), „den Odem des Namens und des Lebens einflößt“³¹⁷.

An diesen zahlreichen Optionen der Deutung wird greifbar, wie verschieden die Rollenbilder der vor allem weiblichen Figuren sein können und wie austauschbar sie je nach Kontext der Interpretation sind. Dabei steht die Frau immerzu zwischen den dichotomen Weiblichkeitszuschreibungen von Heiliger und Hure. Diese Spannung bestimmt den Diskurs der nachgestellten Bilder in Goethes Roman. Das Täuschungsmanöver funktioniert also offensichtlich. Luciane stellt in diesem Kontext drei verschiedene Frauen und doch nur eine dar, denn diese eine Frau übernimmt drei unterschiedliche Rollen. Weiblichkeit wird hier *par excellence* zu einer Rolle, in welche die Frau schlüpft – und immer ist dies eine dem Mann unterworfenen Rolle, ganz gleich wie die Konstellation des Bildes auch gedeutet wird.

Im Rahmen der gesellschaftlichen Machtstrukturen wird hierbei ersichtlich, dass die Frau, um zu gefallen und sich in die männliche Welt zu integrieren, offenbar ihre Individualität zugunsten einer weiblichen Inszenierung, eines weiblichen, vom männlichen Voyeurismus geschaffenen Kunstkörpers aufzugeben hat.

Der Preis für die Integration in das phallogozentrisch geprägte System ist also sehr hoch. Da außerhalb dieses Systems jedoch kein Subjekt existieren kann, kann die Integration nicht umgangen werden, und so bleibt der Frau nichts anderes übrig, als sich selbst aufzugeben. Diese

³¹⁵ Vgl. Waltraud Maierhofer: Vier Bilder und vielfältige Bezüge, S. 364.

³¹⁶ Luce Irigaray: *Speculum*, S. 322.

³¹⁷ Vgl. Jochen Hörisch: *Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins*, S. 28.

Weiblichkeit ist eine von der Frau eingenommene Rolle, ein Bild, das den Frauen durch die Repräsentationssysteme der Männer aufgezwungen wird. In dieser Maskerade verliert sich die Frau zwangsläufig, weil sie diese ihr auferlegte Rolle der Weiblichkeit spielen muss.³¹⁸

Die sexuelle Anziehungskraft von Frauen lässt sich keineswegs allein mit Schönheit gleichsetzen.³¹⁹ So zumindest erscheint es in Fontanes Roman. Zwar rühmt sich Brigitte ihrer Schönheit und ihres verführerischen Anblicks, und setzt diesen auch taktisch ein, indem sie kokettiert und sich in Szene zu setzen weiß. Ihre Kleidung wählt sie geschickt aus und auch die Beleuchtung weiß sie zu ihren Gunsten einzusetzen.

Aber Holk entscheidet sich letzten Endes nicht für sie, sondern für Ebba, die im Gegensatz zu Brigitte weniger ihrer Schönheit wegen von Holk bewundert wird, sondern eher aufgrund ihrer Plauder-Künste und ihrer frechen Art, die Holk als erfrischend erscheinen muss, da er dies von seiner Frau überhaupt nicht kennt.

Dass die äußere Erscheinung insbesondere von Ebba als wichtig erachtet wird, offenbart der Erzähler in einem Kommentar über die Pastorin Schleppegrell:

Die Pastorin war eine kleine dicke Frau mit aufgesetztem schwarzen Scheitel und roten Backen, überhaupt von großer Unscheinbarkeit, aber nie darunter leidend, weil sie zu den Glücklichen gehörte, die sich gar nicht mit sich selbst und am wenigsten mit ihrer äußeren Erscheinung beschäftigten. Ebba hatte dies gleich herausgeföhlt und eine Vorliebe für sie gefaßt. ‚wird es Ihnen nicht schwer, liebe Frau Pastorin‘, so wandte sie sich an diese, ‚sich einen ganzen Abend lang von Ihren Kindern zu trennen?‘ (U 709)

Die ironisch gemeinte Frage verdeutlicht Ebbas Haltung gegenüber der Pastorin, denn sie unterscheidet sich in ihrer Einstellung hinsichtlich des körperlichen Aussehens maßgeblich von der Hofdame, die darauf sehr viel Wert legt. Die Pastorin erscheint als Repräsentantin der Kirche und steht damit außerhalb des Systems am Hof, in welchem die Frauen sich sexuell inszenieren müssen, um anerkannt zu werden.

Dass Ebba eine Pastorin gegenübergestellt wird, lässt wiederum an die Spannung zwischen den Weiblichkeitszuschreibungen von Heiliger und Hure in den *Tableaux vivants* aus Goethes Roman denken. In diesem Sinne steht die Pastorin, die vom Erzähler eher als das Gegenteil einer sexuell anziehenden Frau beschrieben wird, für das Heilige. Ebba wiederum repräsentiert das Bild der Verführerin, das auch von ihrer Konkurrentin Brigitte verkörpert wird.

Christine, die auch eng mit dem Kirchlichen verbunden ist, ist schön – und dies wird vom Erzähler in besonderer Weise hervorgehoben (vgl. U 595), doch ihr strenger Charakter über-

³¹⁸ Vgl. Luce Irigaray: *Waren, Körper, Sprache*, S. 39.

³¹⁹ Vgl. Helen Chambers: *Fontane-Studien*, S. 239.

schattet dies und sie lässt sich als streng gläubige Christin eher dem Kirchenwesen und somit der von Schleppegrell vertretenen Gruppe der sich den weiblichen Maskeraden Verweigern- den zuordnen.

Dass Holk an seiner Frau zuerst die Schönheit und erst anschließend die Klugheit und Frömmigkeit imponierten, spricht für die Oberflächlichkeit seiner Person. Doch die Frömmigkeit imponierte ihm vielleicht am meisten, sodass die Frage zu stellen ist, warum diese ihn nun nicht mehr beeindruckt und stattdessen die völlige Un-Frömmigkeit einer Ebba von Rosenberg.

Offensichtlich ist Schönheit allein kein Garant für eine erfolgreiche Verführung des männlichen Geschlechts. Charaktereigenschaften, die zuerst imponieren, können mit der Zeit eher als unangenehm empfunden werden. Der Verführung bedarf also weit mehr als nur einer optischen Anziehungskraft. Koketterie, taktisches Vorgehen sowie ausgeklügelte Redeweisen, also eine strategisch orientierte und gekonnte Rhetorik, sind in Fontanes Roman maßgebend für den weiblichen Erfolg, jedenfalls was die Eroberung der Männer und den Zugang zu gesellschaftlichen und öffentlichen Kreisen anbelangt. Diesen Verfahren der Inszenierung wird die Studie sich im Folgenden widmen.

Brigittes erster Auftritt erscheint bereits als Inszenierung:

Die zweite Hälfte des nur schmalen Hausflures lag nach hinten zu wie in Nacht, ganz zuletzt aber, da, wo mutmaßlich eine zur Küche führende Tür aufstand, fiel ein Lichtschein in den dunklen Flur hinein, und in diesem Lichtschemel stand eine junge Frau, vielleicht um zu sehen, noch wahrscheinlicher, um gesehen zu werden. (U 628 f.)

Brigitte Hansen präsentiert sich bei Holks Ankunft in Kopenhagen in einer recht geheimnisvollen Aura. Der weibliche Körper erscheint „als Projektionsfläche für das ‚Dunkle‘ und ‚Unheimliche‘ im Sinne eines fremden Anderen“³²⁰. Entsprechend erscheint Brigitte in einem dunklen Flur, in den ein Lichtschein fällt. Sie tritt als das *Andere* auf, das dem Mann fremdartig und rätselhaft erscheint und dadurch bedrohlich auf ihn wirkt. Wie der Erzähler bereits erwähnt, geht es um das Sehen und das Gesehen Werden. Brigitte tritt in das Wertesystem des Mannes ein, um als Subjekt anerkannt zu werden. Sie übernimmt den männlichen Machtdiskurs,³²¹ denn sie hat als Frau – abgesehen vom Bezug auf männliche Repräsentationssysteme – keinen Zugang zur Sprache.³²² Doch wird sie dabei als Subjekt anerkannt – oder als begehrbares Lustobjekt? So werden Otilies und Brigittes Erscheinungen begutachtet, bevor sie überhaupt zu sprechen beginnen, wobei festzuhalten ist, dass Brigitte dies bei der ersten Be-

³²⁰ Eva Laquière-Waniek: Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen, S. 135.

³²¹ Vgl. Stefan Neuhaus: Sexualität im Diskurs der Literatur, S. 39.

³²² Vgl. Luce Irigaray: Waren, Körper, Sprache, S. 40.

gegnung mit Holk beabsichtigt, während Ottilies Schweigen ihrer, zumindest anfänglichen, sprachlichen Ohnmacht zuzuschreiben ist. Der „Mann definiert die Frau nicht an sich, sondern in Beziehung auf sich; sie wird nicht als autonomes Wesen angesehen. [...] Jedenfalls ist sie nichts anderes, als was der Mann befindet. [...] Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere.“³²³

Dieses Bild der jungen Dame beschäftigt Holk noch längere Zeit (vgl. U 629). Es heißt, dass auf dem Sofatisch Früchte standen, jedoch eher, um den Eindruck des Stillebens zu steigern, als um gegessen zu werden (vgl. U 629). Die Früchte sind demnach unantastbar, so wie Brigitte letzten Endes auch für Holk nur ein *Bild* bleiben wird.

Dieser Kommentar zu den Früchten deutet einerseits auf die Künstlichkeit des Lebens am Hof, woraus sich eine Entfremdung von der Natur schließen lässt, also auch zu einem natürlichen Leben, und andererseits auch auf die verbotene Frucht, also in diesem Fall Brigitte. Die Frucht lässt sich als Metapher für Brigitte deuten; ebenso erinnert die offenbar gewollte Verführung von Brigitte an das Motiv der Erbsünde. Es erinnert daneben an Ottilie, die für Eduard eine verbotene Frucht des Begehrens darstellt³²⁴ und es erinnert auch an den Brief des Gehilfen, der meint, „es gibt auch verschlossene Früchte, die erst die rechten kernhaften sind, und die sich früher oder später zu einem schönen Leben entwickeln. Dergleichen ist gewiß Ihre Pflgetochter.“ (W 294) Der Vergleich der Frau mit der Frucht rührt einerseits aus dem gemeinsamen Aspekt des Nährenden; andererseits jedoch reduziert es die Frau auf ein Objekt-Dasein, noch dazu eines, das Lust verheißt, vor allem im sexuellen Diskurs.

Wird das Bild der Früchte auf Brigitte übertragen, so wird also deutlich, dass die Frau als bloße Dekoration gedacht wird, als „Trägerin der ideellen männlichen Harmonie und Einheitssehnsüchte“³²⁵, was „das Gebot der Unterwerfung und des Stillhaltens“³²⁶ miteinschließt. Brigitte präsentiert sich als menschliches oder vielmehr weibliches *Stilleben*. In diesem stillen Bild findet Holk Berechenbarkeit. Er kann das Geschehen kontrollieren, weil unvorhersehbare Bewegungen ausgeschlossen sind. Brigitte ist in ihrer Pose, in dem Bild gefangen.

Ob Brigitte Holk mit ihrer Erscheinung im Halbdunkel tatsächlich verführen will, lässt sich in dieser Szene nicht eindeutig klären. Es könnte sich auch um eine Phantasie Holks handeln. Eine weitere ähnliche Szene folgt wenig später:

Das Haus lag im Dunkel, und nur das Mondlicht blickte, wenn die Wolken es freigaben, in die Scheiben der oberen Etage. Holk hob den Klopfel, aber eh er ihn fallen lassen konnte, tat sich auch schon

³²³ Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht, S. 10 f.

³²⁴ Vgl. Susanne Konrad: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logoentrismus, S. 199.

³²⁵ Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit, S. 32.

³²⁶ Ebd.

die Tür auf, und die junge Frau Hansen empfing ihn. Sie trug Rock und Jacke von ein und demselben einfachen und leichten Stoff, aber alles, auf Wirkung hin, klug berechnet. In der Hand hielt sie eine Lampe von ampelartiger Form, wie man ihnen auf Bildern der Antike begegnet. Alles in allem eine merkwürdige Mischung von Froufrou und Lady Macbeth. [...] ging [...] mit ihrer Ampel langsamen Schrittes vorauf, blieb aber, als sie bis unten an die Treppe gekommen war, neben derselben stehen und leuchtete, die Linke auf das Geländer stützend, mit ihrer hochehobenen Rechten dem Grafen hinauf. Dabei fiel der weite Ärmel zurück und zeigte den schönen Arm. (U 638)

In der Forschung wird diese Szene mit zwei antiken Motiven assoziiert. Zum Einen erinnert sie an die Szene aus Apuleius Märchen von *Amor und Psyche* aus Goldener Esel, worin Psyche die Lampe anzündet, um ihren Liebhaber Amor, der sie stets nur im Dunkeln aufsucht, zu sehen. Darin findet sich auch eine Anspielung an Hero, deren nächtlich leuchtende Lampe dem zu ihr schwimmenden Liebhaber den Weg weist. Doch als die Lampe einmal erlischt, ertrinkt der Liebhaber in den Wellen. Mit dergleichen Assoziationen wird der Figur Brigitte unterstellt, dass diese Holk zu ihrem Liebhaber machen möchte und ihm daher derartige Signale sendet.³²⁷

Doch ist Brigitte tatsächlich geneigt mit ihm eine Affäre zu beginnen – oder geht es ihr um die Inszenierung und ein Anerkannt-Werden als Frau? Übt sie Macht über Holk aus, weil er ihren Anblick und ihren Körper begehrt, oder stärkt sie Holk in seiner Macht, sie besitzen zu können? Das Bild der Lichtträgerin nimmt jedenfalls Züge einer Versuchergestalt an und gewinnt dadurch luziferischen Charakter, weil es auf Brigittes Seite an liebenden Gefühlen gegenüber Holk mangelt. Der Erzähler verweist hier auf Shakespeares Lady Macbeth, die des Nachts mit einer Lampe in der Hand schlafwandelnd umherirrt.³²⁸ Brigitte könnte daneben auch mit Loreley assoziiert werden, wobei es sich hier um falschen Lichtschein statt um Sirenengesang handelt.³²⁹

Die voyeuristischen Blicke Holks zeugen von seiner Schaulust. Das unbewusst-absichtsvolle Posieren Brigittes, ihre Koketterie, eröffnet ihm einen erotischen Assoziationsraum, welcher durch das Zusammenspiel ihrer Inszenierung und seiner Wahrnehmung entsteht. Die Stummheit der Frauen wird im Allgemeinen durch den Reichtum der imaginierten Bilder kompensiert³³⁰ und so auch hier, denn Brigitte steht schweigend da und lässt allein ihre stumme Schönheit auf den Betrachter, hier Holk, wirken. Der Begriff des Weiblichen erschöpft sich nicht in den sozialen Existenzformen der Frau, sondern gewinnt seine Substanz aus der Wirklichkeit der Imaginationen. Es handelt sich dabei um eine mythologisierte und zuweilen idealisierte, oder gar dämonisierte Weiblichkeit, die sich in den Beziehungen der Geschlechter

³²⁷ Vgl. Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“, S. 202.

³²⁸ Vgl. Lieselotte Voss: Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane, S. 57.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 62.

³³⁰ Vgl. Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit, S. 41.

materialisiert.³³¹ Die Frau ist nicht nur Gebärerin, Natur und Körper, sondern auch Dämonin.³³² Der Erzählerkommentar, es sei alles klug berechnet, lässt darauf schließen, dass es sich um eine von Brigitte gewollte Inszenierung handelt. Doch könnte es sich ebenso schlichtweg um die Sichtweise Holks handeln, welche der Erzähler hier vertritt, denn von Brigittes Innenleben erfährt der Leser nichts. Es bleibt unklar, ob es sich um eine Taktik Brigittes handelt oder um bloße „Aufladungen des weiblichen Körpers mit männlichem Phantasiematerial“³³³. Jedenfalls wird Holk den Verdacht nicht los, dass Brigittes Weiblichkeit reine Komödie ist.³³⁴ Diese Komödie unterstellt er an anderen Stellen seiner Frau und auch einmal Ebba, letztlich also allen drei weiblichen Hauptfiguren im Roman. Was wird hieran ersichtlich? Der Frau wird durchweg unterstellt, eine Komödie zu spielen, sich zu inszenieren und also nicht authentisch zu sein. Joan Riviere beschreibt derartige Szenarien als eine „Maske, hinter der der Mann eine verborgene Gefahr befürchtet“.³³⁵ Denn warum sonst sollte Holk den Frauen, ähnlich wie Pentz, unterstellen eine Komödie zu spielen? Er fürchtet, sie könnten Macht über ihn gewinnen – oder bereits haben, wie im Falle seiner Frau. Er fürchtet sein Gesicht vor ihnen und letztlich auch vor den anderen zu verlieren, wenn sie Macht über ihn besitzen. Er fühlt sich *entmannt* und ausgeliefert. Er fürchtet die Kastration durch die Frau.

Die nächtliche Außenumgebung verwandelt die Szene zusätzlich in eine Art Spektakel, in dem die schöne Brigitte Holk als Schauspielerin, oder jedenfalls als jenseits der Realität und damit möglicherweise gefährlich, weil sehr verführerisch, erscheint. Doch ist die weibliche Verführung gleich eine Gefahr? Und inwieweit wäre sie das? *Über-führt* sie Holk unter Umständen oder führt sie ihn *hinters Licht*? Sicher ist, dass „die schweigsame Brigitte“ Verwirrung stiftet, denn Holk ist „ihrem Bilde hingegeben“ (U 699).

Erst als sich Holk im Klaren drüber ist, dass „in der Hansenfrage [...] von Geheimnisvollem keine Rede mehr sein“ (U 699) kann, weil die Geschichte von Brigittes Mutter über den „Kaiser von Siam [...] immer unsicherer, der ‚Sicherheitsbeamte‘ dagegen immer sicherer geworden“ (U 700) ist, beruhigt er sich. Im Geheimnisvollen liegt die Gefahr, die Holk fürchtet, die die Begegnungen mit der schönen Brigitte aber wiederum auch reizvoll gestaltet. Es könnte demnach Holks Sehnsucht nach Verführung sein, die er auf Brigitte projiziert. In einer vom Alltag und von Lustlosigkeit geprägten Ehe erwacht mit der Begegnung mit der erotisch anziehenden Brigitte das sexuelle Verlangen in Holk. Dies lässt eine nächtliche, erotische Phantasie

³³¹ Vgl. ebd., S. 40 f.

³³² Vgl. Barbara Strauß: Schauriges Lachen, S. 267.

³³³ Ebd., S. 97.

³³⁴ Vgl. Alexandra Tischel: „Ebba, was soll diese Komödie?“, S. 193.

³³⁵ Joan Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 46.

erahnen, eine tiefere Sehnsucht Holks, dem das Leben auf Schloss Holkenäs zu langweilig erscheint. Das Hofleben in Kopenhagen dagegen bietet ausreichend Abwechslung und sexuelle Befriedigung in Form von erotisch aufgeladenen Begegnungen mit hübschen und koketten Damen. Brigitte taucht wie aus dem Nichts plötzlich aus dem Dunkel auf und erweist sich hinsichtlich ihres Anblicks als äußerst liebreizend. Mit Ebba wiederum kann Holk Abenteuer in Form einer „romantischen Eskapade“ (U 749) erleben, wie der Schlittschuhfahrt auf dem See.

Es handelt sich in Kopenhagen um eine Theaterwelt, um eine künstliche Welt, die isoliert von der Wirklichkeit eine Scheinwelt ist, in welcher der verführerische Schein vom wahrhaften Sein ablenkt. Denn nichts ist so, wie es scheint. Die schlechte Beleuchtung sowie die stetigen Begegnungen im Halbdunkeln und im Kerzenschein verdeutlichen dies räumlich.

Die theatralische Welt, die in Form von zahlreichen Unterhaltungskünsten, nicht zuletzt den Tableaux vivants, in den *Wahlverwandtschaften* durch Luciane eingeführt wird, hat in Fontanes Roman also einen eigenen Standort, nämlich Kopenhagen. In Fontanes Roman ist es nicht die Frau, welche die Maskerade in die Gesellschaft bringt, wie die Goethesche Luciane, sondern der Mann, der in die Welt der Maskerade eintritt – und dort verloren scheint. Holk missversteht die Theaterwelt, indem er Realität nicht von Täuschung zu unterscheiden vermag.

Eine weitere erotisch aufgeladene Szene findet sich, als Brigitte Holk sein Frühstück bringt. Brigitte verkörpert die Verbindung von Bewusstsein für Macht und Schönheit und gleichzeitigem Wissen um die bescheidene Lebensstellung. Sie schreitet gerade, beinahe statuarisch bis an den Tisch heran (vgl. 668). Ihr Auftreten erscheint künstlich.

„Seien Sie mir willkommen, liebe Frau Hansen, und wenn Ihre Zeit es zuläßt ...“ und dabei wies er mit verbindlicher Handbewegung auf einen Stuhl, während er selbst an seinen Fensterplatz zurückkehrte. Die junge Frau blieb aber, das japanische Tablett nach wie vor schildartig vorhaltend, an ihrer Stelle stehen und sah ruhig und ohne jeden Ausdruck von Verlegenheit nach dem Grafen hinüber, von dem sie sichtlich ein weiteres Wort erwartete. Diesem konnte nicht entgehen, wie berechnet alles in ihrer Haltung war, vor allem auch in ihrer Kleidung. Sie trug dasselbe Hauskostüm, das sie schon am ersten Abend getragen hatte, weit und bequem, nicht Manschetten, nicht Halskragen, aber nur deshalb nicht, weil all dergleichen die Wirkung ihrer selbst nur gemindert hätte. Denn gerade ihr Hals war von besonderer Schönheit und hatte, sozusagen, einen Teint für sich. Dieselbe Berechnung zeigte sich in all und jedem. (U 668)

Hier wird eine weibliche Inszenierung abgebildet. Frau Hansens Kleidung und Haltung werden vom Erzähler als wie berechnet identifiziert, ihre fehlende Verlegenheit gilt Holk als Ausdruck des Interesses an ihm.

„Ach“, sagte Brigitte mit gut aufgesetzter Verlegenheit [...]. Und es war doch bloß Spielerei.“ [...] „Von Hansen. Ja. Nun, der kennt seine Brigitte“, sagte sie, während sie das Auge schamhaft niederschlug. „Er kennt Sie, liebe Frau Hansen, und weiß, welches unbedingte Vertrauen er Ihnen entgegen-

bringen darf. Und ich möchte sagen, ich weiß es auch. Denn wenn Schönheit einerseits eine Gefahr ist, so ist sie doch kaum weniger auch ein Schild', und dabei glitt sein Auge nach dem Tablett hinüber. ‚Es genügt ein Blick auf Ihre weiße Stirn, um zu wissen, daß sie den Schwächen Ihres Geschlechts nicht unterworfen sind ...‘ Frau Brigitte schwankte, wie sie sich zu diesen Auslassungen stellen sollte; plötzlich aber wahrnehmend, daß Holks Auge hin und her zwinkerte, war es ihr klar, daß Pentz oder Erichsen oder vielleicht auch beide gesprochen haben müßten, und so ließ sie denn die Komödie der Würdigkeit fallen und begegnete seinem Lächeln mit einem Lächeln des Einverständnisses, während sie, wie gleich am ersten Abend, den linken Ellbogen, so daß der weite Ärmel zurückfiel, auf den hohen Kaminsims stützte. Das wäre nun sicher der geeignete Moment gewesen, dem Gespräch eine Wendung zur Intimität zu geben. Holk zog es aber vor, wenn auch scherzhaft und ironisch, sich vorläufig noch auf den Sittenmund hin aufzuspielen, und sagte: ‚Ja, liebe Frau Hansen, daß ich es noch einmal sage, nicht unterworfen den Schwächen Ihres Geschlechts. Dabei bleibt es. Und doch möcht' ich die Stimme des Warnens erheben dürfen. [...] Der Liebe dieser Mächtigen der Erde lässt sich vielleicht widerstehen, aber nicht ihrer Macht... Und was die Gräfin Danner angeht, mit der vorläufig freilich noch zu rechnen ist, nun, sie wird doch am Ende nicht ewig leben ... [...] ‚Einige sagen, sie habe den Schönheitsapfel, ich meine die Danner; [...]‘ (U 669 f).

Die „gut aufgesetzte“ Verlegenheit erinnert an Lucianes Rolle der mit dem Rücken zum Publikum stehenden, scheinbar verschämt dreinblickenden jungen Frau in der Nachstellung des Kupferstiches von ter Borch. Auch hier wird eine gut aufgesetzte Verlegenheit nachgespielt, obgleich es sich in Wahrheit um ein unverhohlenen Kokettieren und Flirten handelt. Ihre Weiblichkeit erscheint künstlich aufgesetzt, weshalb ihre Aussagen ebenso scheinhaft wie ihr Äußeres und ihre Gestik wirken und der Unwahrheit verdächtigt werden können.

Da Brigittes Mann oftmals auf Reisen ist, wie Holk zu Ohren kommt, scheint das Gefühl des Begehrt-Seins darunter zu leiden, weil ihr nicht ausreichend Aufmerksamkeit seitens ihres Ehegatten zukommt. Infolgedessen sucht Brigitte sich offenbar die Bestätigung andernorts, hier bei Holk.

Das Auge schlägt Brigitte nur gespielt schamhaft nieder, so scheint es zumindest im Erzählerkommentar durch. Sie selbst spricht dann auch von Spielerei, zwar in einem anderen Kontext, nämlich der Geschichte, dass sie dem Kaiser von Siam sehr gut gefallen habe (vgl. U 669), doch lässt sich dieser Gedanke auch auf die vorliegende Situation übertragen. Frau Hansen spielt bewusst, zumindest wird es ihr vom Erzähler unterstellt, mit ihrer Weiblichkeit. Sie weiß um ihre Schönheit und die damit verbundene Wirkung auf Männer und spielt diese geschickt aus, um Holk zu beeindrucken, ja von ihm eine Bestätigung zu erhalten. Holk antwortet, es sei Spielerei gewesen, weil es in Siam war. Aber sie seien nicht immer in Siam (vgl. U 669). Siam wird zu einem imaginären Ort, an dem Realität und die damit verbundene Ernsthaftigkeit durch Fiktion und Spielerei ersetzt werden. Durch seine Aussage will er den Übergang zur Realität herstellen und Brigitte deutlich machen, dass sie ihm in diesem Augenblick ebenso gut gefällt wie wahrscheinlich diesem Kaiser von Siam aus der Erzählung.

Brigittes Verhalten ist unnatürlich, es ist ein Produkt soziokultureller Geschlechterformation. Sie lässt den Ärmel fallen, um ein Zeichen zu geben. Die gespielte Schamhaftigkeit Brigitte von Hansens wird bald schon in einen sexuellen Reiz, nämlich das gewollte Zurückfallen des Ärmels und das Hervortreten des nackten Armes, umgewandelt. Von Schamhaftigkeit ist hier keine Spur mehr. Der Erzähler bezeichnet diese Wendung von der Wahrung des Benehmens hin zu einer erotischen Begegnung als das Fallen der Komödie der Würdigkeit. Das Verhalten am Hof bildet dementsprechend die reinste Komödie. Die Gesellschaft wird zur Komödie, in welcher jeder einzelne seine Rolle spielt.

Die Signale von Frau Hansen, der vermeintlich loyalen Ehepartnerin, als welche Holk sie kurz zuvor noch bezeichnet, sind eindeutig auf eine intime Unterhaltung ausgelegt. „Das Sprechen im öffentlichen Raum ist männlich kodiert, der Flirt weiblich.“³³⁶ In gleichem Absatz spricht Holk Brigitte in Form eines Kompliments ihre Erhabenheit über die Schwächen des weiblichen Geschlechts zu. Die *weiße Stirn*, von der er spricht, dient als Sinnbild für unschuldige Gedanken, denn die Farbe Weiß wird mit einem reinen Herzen und aufrechten Gemüt in Zusammenhang gebracht³³⁷, was hinsichtlich ihres dem Ehegatten gegenüber untreuen Verhaltens unpassend erscheint.

Ähnlich wie Goethes Luciane erscheint Frau Hansen in dieser feststehenden Pose, in welcher sie verweilt, als eine Art Tableau vivant oder Skulptur, die der Mann, hier Holk, betrachten und begehren soll. Während Goethe bei dem Spiel bleibt und die inszenierte Weiblichkeit auf einer symbolischen Bühne präsentiert, baut Fontane diese Theatralität in einen Dialog ein, in welchem der Schein nicht auf einer konstruierten Bühne stattfindet, die in den *Wahlverwandtschaften* eigens für das Spiel aufgestellt wird, sondern sich mit der Realität vermengt. Damit zeigt Fontane eine völlige Entfremdung auf, die sich von der Bühne in die Realität eingeschlichen hat und dort fortbestehen bleibt. Wo Goethe andeutet, führt Fontane aus. Er bricht die Darstellung anders als Goethe nicht auf die Essenz herunter, indem er im symbolischen Raum verweilt, sondern setzt sie in ein konkretes Alltagsgeschehen ein. Dadurch wirkt das Ganze natürlicher und evoziert auf diese Weise die Verwirrung, welcher auch Holk unterliegt, nämlich die Frage, ob alles nur gespielt oder tatsächlich wahr ist. Goethe lässt hier keinen Zweifel, er zeigt mit Lucianes Selbstdarstellung klar und deutlich den Inszenierungscharakter auf. Fontane dagegen lässt das Ganze im Dunkeln. Mit den Begegnungen im Halbdunkeln, oder in nächtlichen Umgebungen, findet ein Eintritt in die Welt des Weiblichen, das stets mit der Nacht assoziiert wird, statt. Hier wird der Mann in die Irre geführt und *verführt*. Gleichzeitig

³³⁶ Angela Schmidt: *The Stylistics of a Masquerade*, S. 195.

³³⁷ Vgl. Waltraud Maierhofer: *Vier Bilder und vielfältige Bezüge*, S. 369.

wird eine Form von weiblicher Passivität aufgezeigt, eine Art Erwartungshaltung, die es der Frau nicht erlaubt selbst zu handeln, sondern nur das Handeln des Mannes abzuwarten, um schließlich darauf zu reagieren. Der Mann ist aktiver Zuschauer, die Frau aber ist und bleibt passiv. Als Voyeur kontrolliert der männliche Zuschauer das Bild³³⁸ und damit die Frau, die hier eine Einheit bilden.

Ihre [Brigittes] Maskerade, die auch ein Sich-in-Bildern-Stillstellen, ein Versteinern der Statue ist, läßt sich also verstehen als Symptom der sozialen Aporie, in der sich Brigitte befindet. [...] Mit ihrer Inszenierung als lebendes Bild stellte sich Brigitte in jene Galerie von Bildern, die in Holks Kopf Weiblichkeit repräsentieren.³³⁹

Der männliche Blick – hier Holks Blick auf Brigitte – ist nicht rein objektiv, sondern in Machtstrukturen eingebunden, durch welche er hervorgerufen wird³⁴⁰. Es ist eine Art begehrender, aber auch hierarchischer Blick. Als männlicher Zuschauer nimmt er ihre Weiblichkeit in Besitz, kontrolliert sie nicht nur, sondern unterwirft sie auch seinem Begehren und seiner Projektion. Die Frau ist in der männlich dominierten Kultur eine Projektionsfläche seiner Ursprünge und idealen Selbst-Entwürfe. Sie befindet sich damit in einer Matrix-Funktion, aus der zu lösen sich als äußerst kompliziert erweist.³⁴¹ Parallel dazu behält die Frau die dominante Stellung, da sie in der nächtlichen Umgebung in ihrem Element erscheint und sich der Verführungskunst zu bemächtigen weiß.

Brigitte spielt mit dem Schönheitsapfel, von dem man sagt, die Gräfin Danner besitze ihn, offenbar auf das Märchen von *Schneewittchen* an. Somit rückt Frau Hansen erneut in eine Aura von mythischen und märchenhaften Welten. Der Apfel kann daneben eine Anspielung auf die biblische Szene der Verführung durch Eva sein. In biblischen Kontext verheißt er zwar Erkenntnis, und nicht Schönheit, doch wäre die Verführung eines verheirateten Mannes im christlichen Zusammenhang als Sünde zu deuten. Ewige Jugend und Schönheit bilden Attribute, die dem Weiblichen und damit, im Verständnis der Frau als Lustobjekt, einer Gefahr und Sünde zuzurechnen wären.

Dass Brigitte auf ihre Worte hin ihre Schoßjacke glattzieht, dient zwar einerseits laut Erzählerkommentar ihrer Figur, welcher sie damit wieder die rechte Linie zu geben gewillt ist. Es dient aber andererseits der Befreiung von jeglicher Schuldzuweisung, mit der die Sünde einher geht. Brigitte weiß sich wieder zu arrangieren, überlässt nichts dem Zufall.

³³⁸ Vgl. Liliane Weissberg: Gedanken zur „Weiblichkeit“, S. 23.

³³⁹ Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“, S. 202.

³⁴⁰ Vgl. Stefan Neuhaus: Sexualität im Diskurs der Literatur, S. 67.

³⁴¹ Vgl. Doerte Bischoff: Von der Subversion zur Inszenierung, S. 139.

Als ihre Mutter sie bei ihrem Namen ruft, fühlt sie sich ertappt und nimmt eine völlig andere Rolle ein, nämlich die einer *anständigen* Frau: „Das ist die Mutter“, sagte sie verdrossen und stellte das Geschirr auf das Tablett. Dann aber sich wohl verneigend, als ob Staats- und Kirchenfragen zwischen ihnen verhandelt worden wären, verließ sie das Zimmer.“ (U 671) Recht formell verabschiedet sie den Mann, mit dem sie gerade noch in ein erotisch aufgeladenes Gespräch verwickelt war. Nichts ist mehr zu sehen von den verführerischen Absichten, welche sie verfolgte. Frau Hansen maskiert sich abermals, legt die Rolle der Verführerin wie eine Verkleidung wieder ab. Ihre Rolle der verführerischen Weiblichkeit wird offenbar inszeniert, denn sie hat mehrere Rollen inne und schlüpft je nach Situation in eine andere, wodurch sie nach außen hin Verwirrung stiftet und ihr wahres Ich im Halbdunkeln verborgen bleibt.

Der Ruf der Mutter gilt als Anrufung, die verlangt, sich dem Gesetz und einer damit einhergehenden Rolle zu unterwerfen. Benannt zu werden bedeutet in Übereinstimmung mit einem Gesetz körperlich formiert zu werden.³⁴² Entsprechend verneigt sich Brigitte beim Abschied und nimmt eine Haltung ein, die das Gesetz, hier repräsentiert durch die Erzieherin, nämlich die Mutter, von ihr verlangt. Durch die Anrufung wird Brigitte im Symbolischen platziert und einer Reihe mittels Sanktion und Tabus strukturierter Beziehungen unterworfen.³⁴³ Brigitte ist in eine vorgegebene Struktur eingebunden und muss sich an die damit einhergehenden Rollen halten. Indem die Mutter ihren Namen ruft, erinnert sie Brigitte an diese Rolle in der Beziehungsmatrix. Der Zuruf der Mutter ist performativer Natur, da er Brigitte als Individuum in den unterworfenen Status des Subjekts einweist. Damit wird das Subjekt nicht nur anerkannt, sondern erreicht eine bestimmte Ordnung sozialer Existenz, weil es von einer äußeren Region des gleichgültigen Seins in den diskursiven Bereich des Subjekts überführt wird.³⁴⁴

Eine ähnliche „Förmlichkeit“ und „Nüchternheit“ (U 786) ist bei Ebba während des Klärungsgesprächs mit Holk zu erkennen. Auch sie legt die Rolle der Verführerin wie eine Hülle ab, da sie ihr in dieser Situation nicht nutzbringend erscheint. Eher droht diese Rolle im Weg zu stehen, und deshalb verhält Ebba sich so, als ob nichts Ernsthaftes zwischen Holk und ihr vorgefallen wäre. Sie tut die Affäre als bloßen Zeitvertreib ab (vgl. U 788). Holk zeigt sich nach beiden Vorfällen mit den Frauen verwirrt.

Nachdem Brigitte wegen ihrer Mutter das Zimmer verlässt, ist er unsicher, inwieweit sie sich ihm gegenüber authentisch verhält:

³⁴² Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 109.

³⁴³ Vgl. ebd.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 173.

Holk, als Brigitte die Tür ins Schloß gedrückt hatte, schritt auf und ab, sehr verschiedenen Gefühlen hingegeben. Er war nicht unempfindlich gegen die Schönheit und Koketterie dieser berückenden Person, die wie geschaffen schien, allerlei Verwirrung anzurichten; aber daß sie den Willen dazu so deutlich zeigte, das minderte doch auch wieder die Gefahr. (U 671)

Eine andere Szene verdeutlicht ebenfalls Holks Verwirrung in Bezug auf Brigitte:

Brigitte sah aus wie der helle Tag, Teint und Auge klar, und eine ruhige frauenhafte Schönheit, fast wie Unschuld, war über sie ausgegossen. Dabei war sie schweigsam wie gewöhnlich, und nur als sie gehen wollte, wandte sie sich noch einmal und sagte: ‚Der Herr Graf sind hoffentlich nicht gestört worden. Mutter und ich haben bis nach zwölf kein Auge zugetan. Es sind so sonderbare Leute nebenan, unruhig bis in die Nacht hinein, und man hört jedes Wort an der Wand hin. Und wenn es dabei bliebe ...‘. (U 689)

Hier zeigt sich Brigitte als *unschuldig*, entsprechend geschminkt und gekleidet. Vermutlich, um Holk seine Bedenken – die Brigitte erahnen kann – zu nehmen, trifft sie diese Aussage nicht ohne Intention. Ihre Aussage lässt sich als eine indirekte Aufforderung an Holk verstehen, den Flirt weiter fortzuführen. Brigitte kokettiert, wodurch Holk immer wieder verunsichert wird (vgl. U 689). Er findet Gefallen an ihren Verführungskünsten und lässt sich von ihrem kleinen Schauspiel beeindrucken. Holk genießt die Aufmerksamkeit, die ihm damit zu Teil wird. Statt die Gefahr, verführt zu werden und damit Ehebruch zu begehen, zu erkennen, verharmlost er die Situation und zeigt kein schlechtes Gewissen gegenüber seiner Ehegattin. Brigitte wirkt wie eine Kunstfigur, die als Projektionsfläche für Holks Imaginationen fungiert.³⁴⁵ Die Frau stellt innerhalb des sexuellen Imaginären lediglich eine Stütze für die Inszenierung männlicher Phantasien dar.³⁴⁶ Der anvisierte Körper ist einem künstlichen Körper gleich, er bildet also eine Art Kunstkörper. Dieses Bild wählt Holk auch selbst, er erwähnt es in einem seiner ersten Briefe an seine Frau:

Frau Kapitän Hansen ist eine schöne Frau, so schön, daß sie dem Kaiser von Siam vorgestellt wurde, bei welcher Gelegenheit sie zugleich der Gegenstand einer siamesischen Hofovation wurde. Sie hat eine statuarische Ruhe, rotblondes Haar (etwas wenig, aber sehr geschickt arrangiert) und natürlich den Teint, der solch rotblondes Haar zu begleiten pflegt. Ich würde sie Rubensch nennen, wenn nicht alles Rubensche doch aus größerem Stoffe geschaffen wäre. Doch lassen wir Frau Kapitän Hansen. (U 672)

Die statuarische Ruhe, die Holk hier beschreibt, evoziert die Ähnlichkeit mit der Skulptur, die Frau Hansen in ihrer Pose darstellen möchte. Dass sie ihre wenigen Haare geschickt zu arrangieren weiß, beweist, dass sie auch in anderen Bereichen Raffinesse besitzt. Die Tatsache, dass Holk sie detailliert beschreibt, um dann plötzlich abrupt bewusst die Beschreibung abubrechen, macht deutlich, wie sehr er Gefallen an ihr findet. Es zeigt auch, dass er Frau Hansen

³⁴⁵ Vgl. Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“, S. 202.

³⁴⁶ Vgl. Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist, S. 24.

wie ein Objekt beobachtet und beschreibt. Auffallend ist nämlich, dass er nur ihr Äußeres darstellt.

Sein sich wandelndes und innerhalb des Romans mehrmals transformierendes Bild von Weiblichkeit macht deutlich, wie abhängig das Weiblichkeitsbild von männlichen Vorstellungen ist. Daraus wiederum ergibt sich eine Art Arbitrarität. Es existiert nicht *die* Weiblichkeit an sich. Die Weiblichkeit unterliegt einem männlichen Diskurs. „Das ‚Weibliche‘ bestimmte sich niemals anders als durch und für das Männliche. Das Gegenteil ist nicht ‚wahr‘.“³⁴⁷ Es gibt „keine Frau, die ein repräsentativer Typus wäre“.³⁴⁸

Weiblichkeit wird performativ in Szene gesetzt³⁴⁹ und erweist sich als nicht naturgegeben. Dabei sind performative Akte Formen autoritativen Sprechens, was bedeutet, dass die bestimmte Handlungen vollziehenden Äußerungen eine bindende Macht ausüben. Die performative Äußerung wird so verstanden, als dass die Macht als Diskurs agiert, wobei ein Nexus aus Macht und Diskurs die diskursiven Gesten der Macht wiederholt und nachahmt.³⁵⁰

Die Geschlechtsidentität bildet eine wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die sich wiederholen, schließlich erstarren und dadurch naturalisiert erscheinen.³⁵¹ Das Erstarren wird im Falle dieser oben beschriebenen Szene bildlich aufgezeigt. Brigitte verharret nicht nur in ihrer Haltung, ja sie erstarrt förmlich darin. Sie weiß sich in Szene zu setzen und sie tut es bewusst, ähnlich wie Luciane in Goethes Roman, nur mit dem Unterschied, dass Luciane es im Kontext der Tableaux vivants tut und nicht einfach aus dem Stand heraus.

Der Erzähler vermischt theatralische Inszenierung mit dem Alltag und schafft auf diese Weise eine natürliche Aura, in der das Geschehen wiederum umso mysteriöser erscheint, weil es eben nicht in das Alltagsgeschehen hineinpasst. Es ist demnach nicht verwunderlich, dass Brigitte als eine geheimnisvolle Kapitänswfrau gilt, wenn sie eine entsprechende Aura um sich herum erzeugt, die deutlich aus der Alltagswirklichkeit herausbricht und für Holk daher umso attraktiver und anziehender erscheint.

Brigitte bricht Tabus. Als verheiratete Frau flirtet sie mit einem verheirateten Mann, und noch dazu in völlig nüchternem Zustand. Das muss einen Lebemann wie Holk faszinieren; schließlich lebt er in einer ihn langweilenden und schlecht verlaufenden Ehe. Der Erzähler gibt entsprechend Aufschluss über Holks Einstellung gegenüber Holkenäs: „Holk hatte sich kopenhagensch eingelebt, nahm teil an dem kleinen und großen Klatsch der Stadt und dachte mitun-

³⁴⁷ Luce Irigaray: Waren, Körper, Sprache, S. 40.

³⁴⁸ Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 39.

³⁴⁹ Vgl. Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“, S. 208.

³⁵⁰ Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 309.

³⁵¹ Vgl. Claudia Benthien: Das Maskerade-Konzept, S. 41.

ter nicht ohne Bangen daran, daß in abermals sechs Wochen das eintönige Leben auf Holkenäs wieder in Aussicht stehe.“ (U 698)

Während Holk den Versuchungen der „stummen Sirene“³⁵² Brigitte noch entkommen kann, ist er bei Ebba, dem „Sprühteufel“ (U 687), verloren, denn diese geht aufs Ganze und verwickelt Holk, von dem sie längst weiß, dass er ihr ein leichtes Opfer sein wird, in ein, im wahrsten Sinne des Wortes, feuriges und gefährliches Spiel. Sie weiß „alle Maskeraden der ‚Weiblichkeit‘ zu nähren, die man von ihr erwartet“.³⁵³ Sie verführt Holk mit ihren lockeren Reden und wird dabei „mit jedem Tage kecker und übermütiger“ (U 691), spricht „über Liebesverhältnisse bei Hofe, wie wenn das nicht bloß statthafte, sondern geradezu pflichtmäßige Dinge wären“ (U 692), und macht „Andeutungen“, womit sie überall für Aufmerksamkeit sorgt und wodurch es ihr gelingt die gesamte Hofgesellschaft zu unterhalten. Darin erinnert sie an die Goethesche Luciane. Ganz anders als mit Brigitte, bei der er sich auf das Äußere fokussiert, gestaltet sich die Beziehung zwischen Holk und Ebba, indem sie ihn mit Aussagen wie, dass das „das Leben ohne Liebesverhältnisse [...] öde, langweilig“ sei, geradezu herausfordert sich ihr zuzuwenden. Gleichermäßen jedoch verstecken sich hinter ihren provokanten Reden Äußerungen, die Holk bei genauerem Zuhören nachdenklich stimmen müssten, denn laut Ebba gibt es „viele Maßstäbe für die Menschen, und einer der besten und sichersten ist, wie sie sich zu Liebesverhältnissen stellen“. Dass Holk bereit ist, für eine Affäre seine Ehe aufzugeben, zeigt, dass er nicht wirklich zu seiner Ehe steht.

Ebba wiederum lehnt „jede Verantwortung“ (U 788) für eine Affäre mit Holk ab, und wirft diesem vor, dass er „aus einem bloßen Spiel einen bitteren Ernst machen“ will, noch dazu „auf Kosten einer Frau [Christine, A. W.], die besser ist als“ er. Bezeichnenderweise nennt sich Ebba selbst im Nachhinein als „*nicht*fromm“. Hier stehen sich also ein untreuer Ehemann und eine *nicht*fromme Hofdame gegenüber. Eine derartige Konstellation begünstigt sicherlich einen Ehebruch.

Ebba besitzt zwar nicht die statuarische Ruhe einer Frau Hansen, dafür aber Esprit und Charme, was Holk Geschmack an ihr finden lässt. Dass Brigitte ihm, zumindest äußerlich, mehr zusagt, lässt er in einem Gespräch mit ihr verlauten. „Das Fräulein ist aber nicht so schön, wie Sie immer annehmen, und jedenfalls lange nicht so schön wie andere, die ich nicht nennen will. Aber davon sprechen wir ein andermal und entscheiden dann die Frage.“ (U 764) Dass es sich bei den anderen, die er nicht nennen will, im Grunde genommen nur um eine Person handelt, nämlich Brigitte, dürfte unumstritten sein. Ob jedoch Holk diese Aussage

³⁵² Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“, S. 204.

³⁵³ Luce Irigaray: Waren, Körper, Sprache, S. 10.

trifft, um Brigitte zu schmeicheln und sie an der Tür zu entlassen, um sich zur Nachtruhe zu legen, oder sie tatsächlich ernst gemeint ist, lässt sich nicht eindeutig klären. Basierend auf den vorherigen Aussagen und recht intimen Begegnungen zwischen den beiden ist jedoch anzunehmen, dass die Aussage tatsächlich der Wahrheit entspricht. So heißt es an anderer Stelle, das Bild der Brigitte Hansen sei er seit dem Abend seiner Ankunft nicht losgeworden, selbst nicht in den Gesprächen mit Ebba (vgl. U 668).

Ebba beherrscht die Kunst des Geschwätzes besonders gut. Der Umstand, dass sie gleichzeitig, oder eher dennoch etwas von Politik versteht, was sie in ihren Gesprächen hier und da unter Beweis zu stellen versucht, ist dabei sicherlich nicht zu verachten. Dennoch stellen ihre Monologe eher eine Form von Getratsche dar.

Zunächst noch ist Holk von ihrer Redseligkeit schlichtweg fasziniert. Später erkennt er schließlich die künstliche Inszenierung, wenn er Ebba mit einer „Rakete“ vergleicht, von der man während ihres Aufstiegs noch begeistert ist, deren Effekt sich letzten Endes aber doch als bloßes Feuerwerk und somit als künstlich erweist (vgl. U 698). Damit aber erscheint es verwunderlich, dass Holk sich durch Ebba derartig beeindrucken lässt, bildet doch gerade die Schweigsamkeit das Idealbild der Weiblichkeit, denn „[k]ein Kleid steht einer Frau besser als Schweigen“.³⁵⁴ Demzufolge entspräche eher Brigitte dem Idealbild und wäre einer geschwätigen Ebba vorzuziehen. Im Roman aber gewinnt ja Ebba letzten Endes Holks volle Aufmerksamkeit. „Von der Frau wird verlangt, daß sie nicht allein hübsch sei, denn zuviel offenkundige Symmetrie könnte nur kalten Beifall erwerben.“³⁵⁵ Abgesehen von ihrer Schönheit hat Brigitte nicht viel zu bieten. Zudem ist sie verheiratet und damit für Holk letztlich unerreichbar. Die unverheiratete Ebba dagegen, „eine junge blonde Dame, von schöner Figur und schönem Teint, aber sonst wenig regelmäßigen Zügen“ (U 649) imponiert obendrein mit ihrer frechen und vorlauten Art.

Die weiblichen Figuren in Fontanes Roman tragen in ihrer Daseinsart weniger menschlich-individuelle Züge als die männlichen. Während Christine als strenge Vertreterin des Christentums abgebildet wird, werden Brigitte und Ebba dämonische Funktionen zugeschrieben. Die Frauengestalten Fontanes scheinen nach Aussagen der anderen, vor allem männlichen, Figuren wie besessen von ihrer Funktion der Verführung, über die sie sich im patriarchalischen Wertesystem ihre Daseinsberechtigung und ihren Respekt verschaffen.³⁵⁶ Allein durch die Verführungskünste ihrer Körper können die Frauen Funktionen in Staat und Gesellschaft ein-

³⁵⁴ Barbara Kluger-Richter: ‚Weibergeschwätz‘, S. 302.

³⁵⁵ Vgl. Luce Irigaray: *Speculum*, S. 258.

³⁵⁶ Vgl. Lieselotte Voss: *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*, S.56.

nehmen.³⁵⁷ Denn ganz gleich, wie die Frauenfiguren in Fontanes Roman auch an Holk herantreten, erfolgreich sind diejenigen, die es im Kontext der Erotik tun. Brigitte, so unterstellt ihr zumindest der Erzähler, versucht Holks Interesse mithilfe ihrer körperlichen Sinnlichkeit zu gewinnen. Ebba gelingt es über die sprachliche Ebene Holks Bewunderung zu erlangen, indem sie über Liebesverhältnisse spricht und zweideutige Bemerkungen macht. Ihre charmante Art und Lebendigkeit werden von dem anfangs nichtsahnenden Holk in positivem Sinne als weiblich interpretiert.

Wenn Pentz Gerüchte über Ebbas und Brigittes Liebesleben erzählt, so dient dies dem Zweck, den Frauenfiguren die Verführungsgewalt zu unterstellen und sie mit der Sexualität in Verbindung zu bringen. Weiblichkeit wird mit Sexualität in Verbindung gebracht und wenn eine Frau, wie Christine, diesen Bereich nicht zu verkörpern sucht, so gilt sie als unweiblich, wie Holk und Arne ihr zum Vorwurf machen.

Sexualität gilt als eine anerkannte Waffe der Frau, über die sie eine vom Mann akzeptierte Identität annehmen kann. Deutlich wird dies an den Figuren Brigitte, Ebba und Luciane. Die inszenierte Weiblichkeit ist eine Existenzsicherung der Frau, ohne welche es schwer ist, Anerkennung zu finden und eine harmonische Beziehung zu leben. Entspricht die Frau nicht dem idealen Bild der Weiblichkeit, welches der Mann hat, so fällt sie durch das Raster hindurch und gilt als potenzieller Störfaktor, der womöglich gefürchtet wird. Sexualität bedeutet in diesem Zusammenhang Macht.

Ebba tritt in den offenen Dialog mit den männlichen Mitstreitern. Sie nutzt dazu ihre Fähigkeit der wortwitzigen Kommentare, die sie gezielt einsetzt, um sich Vorlauf zu schaffen und die anderen in einen Moment der sprachlichen Ohnmacht zu versetzen. Ihre „schnellen Schüsse“ zielen treffsicher in den Gesprächsraum, den sie nicht selten erobert und zu ihrem eigenen Revier macht. Holk gehört offenbar zu den Gesprächspartnern, die sich in diesem Revier verirren und den Ausweg verfehlen, weil sie, nicht nur der Fähigkeit zum Geschwätz, unterlegen sind.

Ein Beispiel hierfür ist die Szene, in welcher die Hofgesellschaft sich auf einer Feierlichkeit befindet und Holk, um dem Gespräch eine Wendung zu geben, nach dem Maler des Porträts über dem Kamin fragt, auf dem König Christian abgebildet ist. Bevor Schleppegrell antworten kann, heißt es, Ebba schneide ihm das Wort ab und lenke von dem Gemälde ab.

Das geht nicht, daß wir, wenn nun mal über Kunst und Bilder gesprochen werden soll, mit einem Bilde Königs Christians beginnen, auch wenn es wirklich von einem Spanier herrühren sollte, was ich bezweifeln möchte, genau so wie Graf Holk, mit dem ich mich wenigstens in Kunstsachen öfters zu-

³⁵⁷ Vgl. Yvonne-Patricia Alefeld: Erotische Hierarchien, S. 64.

sammenfinde. Lassen wir also den unvermeidlichen König. Ich meinerseits erführe lieber [...] wer die beiden da sind? (U 710)

Sie lenkt die Aufmerksamkeit der Gesellschaft auf zwei weitere Gemälde. Ebba übergeht die beiden männlichen Gesprächsteilnehmer und reißt das Wort förmlich an sich, um die Führung der Diskussion zu übernehmen. Ob sie dies tut, weil ihr ein Gespräch über König Christian unangenehm erscheint oder um sich hervorzutun und gleichzeitig Holk zu verstehen zu geben, dass seine Themenwahl uninteressant ist, bleibt unklar. Doch die Bemerkung, dass sie sich *wenigstens* in Kunstsachen mit Holk oft einig sei, bleibt im Raum stehen und schafft eine Kluft zwischen den beiden. Ebba distanziert sich von ihm, vielleicht, um ihn anzuregen sich um sie zu bemühen, um seine Aufmerksamkeit zu erringen und sich in den Mittelpunkt zu stellen. Tatsache ist, dass sie seine Frage nicht beantwortet und es offenbar auch nicht ertragen kann, dass Schleppegrell es hätte tun können. Ihr Unwissen überspielt sie durch den Themenwechsel, um sich trotzdem aktiv einzubringen. In weiteren Verlauf des Gesprächs wird Brigitte Goje thematisiert, um deren Hand der Bischof Joachim Rönnow anhielt. Sie entschied sich jedoch für einen anderen Mann. Die Prinzessin heißt dies gut und verlangt von Ebba eine Bestätigung für ihre Ansicht. Ebba wahrt zwar die Form, ist jedoch geneigt, Widerspruch einzulegen, offenbar, um sich abermals interessant zu machen:

Vielleicht, gnädigste Prinzessin, vielleicht auch nicht. Ich bin eigentlich nicht für Bischöfe, wenn es aber Ausnahmebischöfe sind wie dieser von Roeskilde, so weiß ich nicht, ob sie im Range noch über die Seehelden gehen. Ein Bischof, der heiraten will, hat neben dem Imponierenden, das darin liegt, auch etwas Versöhnliches, und scheint mir fast die ganze Beilegung des Kirchenstreits zu bedeuten. (U 714)

Ebbas Absicht etwas zu sagen und nicht bloß der Autorität, hier vertreten durch die Prinzessin, zuzustimmen, steht im Fokus. Mit „Seehelden“ spielt sie eventuell auf Brigittes Ehemann an. Ihre Aussage ist ironisch zu verstehen, da sie die Übertreibung als Mittel nutzt, um sich über die Gesellschaft zu amüsieren. Sie trachtet danach diese zu kritisieren, um selbst den Status einer kritischen Frau zu gewinnen. Da ihre Aussagen jedoch auf die Hofgesellschaft begrenzt bleiben und eher ihre Ansichten als wirkliches Wissen widerspiegeln, kann ihre Kritik als Plauderei eingestuft werden.

Als Holk das Paar Schleppegrell nach dem gemeinsamen Essen heimwärts begleitet und schließlich zurückkehrt, ist Ebba noch in ein Gespräch mit Erichsen verwickelt. Der Erzähler kommentiert, es sei für Holk nur allzu ersichtlich, dass Ebba den Baron allein aus dem Grund noch festgehalten hatte, um auf Holk zu warten und ihn darauf aufmerksam zu machen, dass sie es nicht gewohnt sei, irgendwem zuliebe vernachlässigt zu werden, am wenigsten der

kleinstädtischen Schleppegrells wegen (vgl. U 715). Ebba scheint eifersüchtig auf jedermann, der Holks Aufmerksamkeit erweckt und ihn ihr dadurch entreißt. Doch wird deutlich, dass dies nicht aus Zuneigung geschieht, sondern vielmehr aus dem Umstand heraus, im Mittelpunkt des Interesses stehen zu wollen. Sie ähnelt darin der Goetheschen Luciane, die um die Aufmerksamkeit des Architekten ringt.

Bei einem Spaziergang hat Holk die Gelegenheit mit Ebba ein Gespräch zu führen, doch auch in diesem schlägt sie heftig zurück und geht in die Offensive. Auffällig ist dabei, dass sie zunächst den Gesprächspartner sprechen lässt, um das Gesagte dann infrage zu stellen, und dies anhand banaler und ausgeklügelter Sprüche, die meist bloß eine Meinung beinhalten, jedoch keine gehaltvollen Aussagen. Taktisch geht sie vor, indem sie auf seine Aussage, er sei ein Eremit, antwortet, dass darin etwas Romantisches liegt, und sogleich die Ballade *König von Thule* anspricht, an welche sie nach seiner Aussage denken muss – mit dem Unterschied, dass der König wohl unverheiratet gewesen ist. Sie spielt damit auf die Ehe Holks an, fordert ihn dadurch gezielt heraus über seine eheliche Situation zu sprechen. Der *König von Thule* ist eine recht bekannte Ballade Goethes und es verwundert daher nicht, dass Ebba sie kennt; es lässt auf keine besondere Bildung ihrerseits schließen. Stattdessen wird erneut deutlich, dass sie sich zu inszenieren versucht.

In ihren Aussagen lässt sich zudem ein spöttischer Ton erkennen. Holk macht darauf aufmerksam (vgl. U 569). Als er ihr nahezubringen versucht, woher ihm der Name Rosenberg geläufig ist, überspielt sie ihr Unwissen abermals und lässt ihn noch dazu als ihr unterlegen erscheinen, indem sie mit ernstem Gesichtsausdruck versichert, dass sie davon leider nie gehört hat (vgl. U 659). Tatsächlich erreicht Ebba ihr Ziel, denn Holk empfindet sie nach dem Gespräch als eine augenscheinlich gebildete Person (vgl. U 661). Die Hofdame versteht es mit Wortwitz und Gegenreden als gebildet zu erscheinen, obgleich doch nichts in ihren Aussagen von wirklichem Wissen zeugt.

IV.2 Grausame „Mütter“ und ohnmächtige „Kinder“

Im Kontext der Machtstrukturen in den beiden Romanen lässt sich zwischen den Frauenfiguren eine Art *Herrin-Kind-Modell* erkennen, das dem Herr-Knecht-Modell in seiner Bedeutung stark ähnelt, sich jedoch häufig als eine Art Mutter-Tochter-Beziehung manifestiert – insbesondere deshalb, weil die geschäftliche und die private Ebene oftmals zusammenfallen, indem beispielsweise die Pflegetochter zu einer Art Haushilfe oder die Bedienstete wie eine Pflegetochter wahrgenommen wird. Die Machtstrukturen der Mutter-Kind-Beziehungen werden in diesem Kontext ebenfalls untersucht.

Die Hausherrin Charlotte wird in ihren häuslichen Tätigkeiten von ihrer Pflegetochter Otilie unterstützt. Otilie ist also keine reine Haushilfskraft. Charlotte hat Mitleid mit der Tochter ihrer ehemals „wertesten Freundin“ (W 281), die verstorben ist. Es handelt sich neben ihrer vermeintlichen Sorge um Otilie jedoch in erster Linie um Eigennutz, denn Charlotte will nicht in Einsamkeit leben, wenn Eduard sich einen Gesellen zulegt. Otilie füllt die Lücke in der Figurenkonstellation.³⁵⁸ Letzteres scheint aber zweitrangig zu sein, denn ihr „Geständnis“ (W 280), dass sie sich „in einer ähnlichen Lage wie“ Eduard befindet, sich nämlich Sorgen um eine Person macht, legt Charlotte erst ab, als dieser ihr verkündet, dass er seinen Freund, den Hauptmann, einladen möchte.

Während Charlotte durch ihre Einladung Otilies also sowohl ihren freundschaftlichen Pflichten als auch ihren eigenen Interessen gerecht wird, zeigt sich Otilie dankbar, weil sie auf diese Weise von dem von ihr als quälend erlebten Aufenthalt in der Pension befreit ist. In der Beziehung zwischen den beiden Frauen vereinen sich demnach sowohl eine emotionale Verbundenheit als auch ein hauswirtschaftliches und im Falle Otilies gesellschaftliches Interesse. Zu ihrer leiblichen Tochter scheint Charlotte eine distanzierte Haltung und wenig ausgereifte Beziehung zu pflegen. Lucianes Besuch bringt „große Unruhe“ ins Haus. Dennoch verhält sich Charlotte eher zurückhaltend, scheint das Treiben ihrer Tochter lediglich zu beobachten und nicht wirklich einzugreifen, da sie in Lucianes Selbstständigkeit, die dieser von der Pensionsvorsteherin ja zugesprochen wird, vertraut. „Charlotte ließ als Mutter sich um desto eher eine für andere vielleicht unangenehme Erscheinung gefallen, als es Eltern wohl geziemt da zu hoffen [...]“ (W 434)

³⁵⁸ Vgl. Elisabeth Herrmann: Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 161.

Sie ist stolz auf ihre Tochter, weil diese in der Pension gute Ergebnisse erzielt, weiß jedoch auch um deren negative Seiten und entschuldigt diese vor anderen: „Doch wer ist so gebildet, daß er nicht seine Vorzüge gegen andre manchmal auf eine grausame Weise geltend machte?“ (W 281) Diese rhetorische Frage, die an Eduard gerichtet ist, bezieht sich auch auf Ottilie, welche unter den Böswilligkeiten der ihr feindlich gesonnenen Luciane zu leiden hat. Hinsichtlich ihrer Beziehung zu Ottilie heißt es nämlich, dass „eine wahre Bitterkeit [...] sich in ihrem Verhältnis zu Ottilien erzeugt. Auf die ruhige ununterbrochene Tätigkeit des lieben Kindes, die von Jedermann bemerkt und gepriesen wurde, sah sie mit Verachtung herab.“ Gegenüber Ottilie scheint Luciane ihre sämtlichen Fähigkeiten, die von der Vorsteherin als so positiv dargestellt werden, zu vergessen.

Dass Charlotte davon spricht, Vorzüge auf grausame Weise geltend zu machen, ist insofern interessant, als sie selbst eine grausame Mutter ist, die ihre eigene Tochter fortschickt, um mit dem Geliebten in trauter Zweisamkeit zu leben, und schließlich die Pflgetochter unter ihre Obhut zu nehmen – ausgerechnet die junge Frau, die in ihren Charaktereigenschaften völlig konträr zu der eigenen Tochter und noch dazu dieser verhasst ist. Luciane ist von ihrer Mutter verdrängt und in ihrer Tochterrolle ersetzt worden. Charlotte will keine Tochter in ihrem Haushalt, sondern bloß eine Pflgetochter, die ihr eine Leidensgenossin und Stütze im Haushalt ist. Damit entfernt sich Charlotte von ihrer Mutterrolle und übergibt diese der Pensionsvorsteherin, die Luciane erziehen soll.

Grausam erscheint Charlotte auch, als sie Ottilie nicht sagt, wohin Eduard fortgegangen ist. Als Ottilie schließlich selbst begreift, dass Eduard für längere Zeit wegbleiben wird, heißt es: „Es war für Ottilien ein schrecklicher Augenblick. [...] Charlotte fühlte den Zustand mit und ließ sie allein.“ (W 379) Keine tröstenden Worte findet Charlotte für ihre Pflgetochter. Stattdessen überlässt sie die junge Frau sich selbst und verdrängt auf diese Weise auch die eigene Trauer.

Dass Charlotte nicht so milde und gutmütig ist, wie sie manchmal erscheint, lässt sich an ihrer Härte gegen sich selbst und gegen andere erkennen.³⁵⁹ Als der Hauptmann fortgeht, um eine neue Tätigkeit anzunehmen, und dabei auch „von einer Aussicht auf eine vorteilhafte Heirat die Rede ist“ (W 373), heißt es, Charlotte „entsagte ihm rein und völlig“. Gleiches erwartet Charlotte schließlich auch von Eduard und Ottilie: „Dagegen glaubte sie nun auch die Gewalt, die sie über sich selbst ausgeübt, von andern fordern zu können. Ihr war es nicht unmöglich gewesen, andern sollte das Gleiche möglich sein.“

³⁵⁹ Vgl. zur Härte Charlottes auch Hermann Beland: Zum Problem gesellschaftlicher Vorurteile und individueller Denkstörungen in Goethes *Wahlverwandtschaften*, S. 245.

Als Charlotte merkt, „wie weit er sich von ihr entfernt hatte“ (W 375), sagt sie zu Eduard: „Kann Ottilie glücklich sein, wenn sie uns entzweit! wenn sie mir einen Gatten, seinen Kindern einen Vater entreißt!“ Dass sie an dieser Stelle auf die Vaterschaft Eduards hinweist, scheint unangemessen. Schließlich hat sie selbst der eigenen Tochter Mutterfigur und Vaterfigur vorenthalten, indem sie Luciane fortgeschickt hat. Hinter ihrer geäußerten Sorge, dass Eduard als Vater für die Kinder wegfallen würde, steht eigentlich die Sorge um das eigene Glück: „Kannst du mir zumuten, daß ich auf mein wohlerworbnnes Glück, auf die schönsten Rechte, auf dich so geradehin Verzicht leisten soll?“ (W 375) Zum wiederholten Male erscheint Charlotte als egoistisch. Ebenso, wie sie Ottilie mehr aus Eigennutz als aus reiner Fürsorge eingeladen hat, ist sie nun mehr um ihre eigene Lage besorgt als um das Glück der anderen.

Darüber hinaus wird aber gleichzeitig auch deutlich: Während Eduard in erster Linie an sein eigenes Bedürfnis denkt, muss Charlotte sich den gesellschaftlichen Normen und wirtschaftlichen Interessen fügen und ihr Handeln danach richten. Sie kann den Hauptmann nicht einfach lieben, ohne vorher abzuwägen, welche Konsequenzen das für sie haben würde. Eduard könnte Ottilie lieben und Charlotte verlassen, ohne unangenehme Folgen befürchten zu müssen. So grausam Charlotte also auch erscheinen mag, so sehr ist sie durch das patriarchale System zu einem solchen Verhalten gezwungen. Ihre Grausamkeit den Kindern und Ottilie gegenüber rührt aus der Frustration darüber, nicht tun und lassen zu können, was sie will.

Eduard empfindet Charlottes Verhalten trotz ihrer Bemühungen um das gemeinsame Wohlergehen als grausam, weil er spürt, dass sie ihn von Ottilie entfernen will. Er fragt sich, ob „etwa Charlotte die Grausamkeit gehabt, Versprechen und Schwur von ihr [Ottilie, A. W.] zu fordern, daß sie [...] nicht schreiben, keine Nachricht von sich geben wolle [...]“ (W 387).

Im Rahmen des vom Architekten gemalten Präsepe nimmt Ottilie die Mutterrolle ein, denn auf dem Gemälde ist sie diejenige, die ein Kind auf dem Schoß hält. Trotz der Schönheit des Anblicks – denn „Ottiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf [...] alles was je ein Maler dargestellt hat“ (W 439) – hat Charlotte „hauptsächlich das Kind“ im Blick, da es sie daran erinnert, „daß sie ein ähnliches liebes Geschöpf bald auf ihrem Schoße zu hoffen habe“ (W 440). Ottilie wird von Charlotte im übertragenen Sinne nicht wirklich *gesehen*, also in ihrer Anwesenheit nicht wahrgenommen. Im weiteren Sinne wird Ottilie von ihr in ihrem Wesen verkannt. Das mag einerseits daran liegen, dass die Pflgetochter sich stets bemüht im Hintergrund zu bleiben, andererseits aber spiegelt sich in dieser Szene die Beziehung zwischen der Hausherrin und ihr im Ganzen wider, denn es handelt sich um eine oberflächliche Beziehung, in welcher Charlotte eine Entwicklung des jungen Mädchens zur Frau zunächst übersieht. Für

Charlotte bleibt Otilie bis zum Unfall des Kindes Otto ein armes junges Waisenkind. Erst nach dem Tod Ottos registriert Charlotte, dass Otilie inzwischen auch über ein sexuelles Begehren verfügt, welches sie auf Eduard projiziert hat.

Innerhalb der männlichen symbolischen Ordnung können die Frauen nur dann eine Position gewinnen, die ihnen Anerkennung verleiht, wenn der Mann beziehungsweise der Vater sie begehrt. Das erzeugt eine Rivalität zwischen der Mutter und ihrer Pflögetochter. Eine liebevolle Beziehung erscheint wegen dieser Rivalität unmöglich.³⁶⁰ Charlotte muss grausam gegen Otilie handeln, denn die Machtverhältnisse verschieben sich, und das hat Charlotte erkannt. Charlotte *verdrängt* ihre Pflögetochter bis zu diesem Zeitpunkt aus dem Blickfeld. Dieses Motiv des Verdrängens, das sich schon in Bezug auf Luciane gezeigt hat, wiederholt sich also im Falle Otilies.

Neben der Tatsache, dass sie bereit ist ihre Tochter Luciane der Ehe wegen wegzuschicken, erscheint es fraglich, warum Charlotte ihr „Wunderkind“ (W 482) Otto bereits kurz nach der Geburt meist ihrer jungen Pflögetochter anvertraut, die dem Kind „so viel als eine Mutter, oder vielmehr eine andre Art von Mutter“ ist, und dieser nach dem Tod Ottos, der ja immerhin durch Otilie verschuldet ist, so schnell verzeihen kann. Es scheint also, dass Charlotte dem Bild der idealen Mutter, die Otilie auf dem Gemälde darstellt, nicht gerecht wird. Ebenso wie Otilie Otto nur eine *Scheinmutter* ist, so fungiert auch Charlotte für ihre Tochter und für ihre Pflögetochter als eine solche, denn ihrer Aufgabe als „Mutter“ kommt sie in keinem der Fälle nach.

Die Verschiebung der Machtverhältnisse zwischen Charlotte und Otilie zeigt sich darin, dass Otilie zum wiederholten Male vom Erzähler als „Herrin“ tituiert wird, nämlich wenn Nanny, die fortan als „Kind“ bezeichnet wird, ihre Begleitung sucht (vgl. W 383).

Nanny ist „eifersüchtig auf den Knaben, dem ihre Herrin alle Neigung zuzuwenden“ (W 482) bereit ist. Otto macht Nanny Konkurrenz, indem er die meiste Aufmerksamkeit von Otilie erhält. Da Nannys Eifersucht einem Kind gilt, lässt sich daraus schlussfolgern, dass Nanny eine Art von Zuneigung für Otilie hegt, die über ein freundschaftliches Verhältnis und ein Dienstverhältnis hinausgeht. Das kleine Kind Otto ist für das junge Mädchen Nanny kein liebenswertes Wesen, sondern ein ernst zu nehmender Konkurrent, der ihr die Liebe der Quasi-Pflegemutter Otilie entzieht. Da er nicht verdrängt werden kann, ist es wenig verwunderlich, dass Nanny sich „trotzig von ihr entfernt und [...] zu ihren Eltern zurück[]kehrt“. Otilie ist für Nanny also eine Art Ersatzmutter. Die Kommunikation zwischen Otilie und Nanny erfolgt

³⁶⁰ Vgl. Irene Sigmund-Wild: Anerkennung des Ver-rückten, S. 40.

weitgehend ohne Sprache und zum Ende des Romans hin, als Ottilie bereits völlig dem Schweigen verfallen ist, heißt es, dass Nanny „sie [Ottilie] vollkommen verstand und die stummen Anordnungen geschickt befolgte“ (W 519).

Das erinnert an das Verhältnis von Charlotte und Ottilie, denn auch zwischen ihnen herrscht eine karge Kommunikation. „Die Frauenzimmer hatten untereinander festgesetzt, französisch zu reden wenn sie allein wären; und Charlotte beharrte um so mehr dabei, als Ottilie gesprächiger in der fremden Sprache war, indem man ihr die Übung derselben zur Pflicht gemacht hatte.“ (W 312) Ottilie mag der Fremdsprache wegen gesprächiger sein, doch in einer Fremdsprache gibt man zwangsläufig weniger von sich preis, weil diese nicht so gut wie die Muttersprache beherrscht wird. Dies mag der ohnehin eher zurückhaltenden Ottilie willkommen sein.

Das Machtverhältnis zwischen Ottilie und Nanny findet sich in der Beziehung zwischen Ebba und ihrer Bediensteten Karin wieder. Das wird erkennbar als Karin „unter Schluchzen und Weinen ihrer Herrin die Hände [...] küss[t]“, als diese nach dem Feuer unverletzt nach Kopenhagen zurückkehrt. Eben dieses scheinbar treu ergebene „Kind“ (U 763) warnt Ebba zwar im entscheidenden Moment des Feuerausbruches, lässt sie kurz danach jedoch im Stich, indem sie sich schnell in Sicherheit bringt, ohne darauf zu achten, wo ihre *Herrin* bleibt (vgl. U 759). Dementsprechend scheint Karin ein schlechtes Gewissen zu haben, denn es heißt bei der Ankunft Ebbas, dass „man nicht ohne Sorge gewesen, aufrichtig herzlich; aber diese Herzlichkeit wurde doch sehr übertroffen, als gleich danach Karin hereinstürzte, die bis dahin zusammengekauert in einer Ecke des daneben befindlichen Wartezimmers gesessen hatte“ (U 762 f.) Karin erscheint hier – ähnlich Nanny nach dem Tod Ottilies – in einer ohnmächtigen Rolle.

Deren überschwängliche Herzlichkeit nach dem Vorfall lässt Ebba nicht unkommentiert stehen. „Laß doch, Kind“, versuchte Ebba zu scherzen. „Was war denn groß? Erst etwas zu heiß und dann etwas zu kalt.“ (U 763) Die Bezeichnung Karins als „Kind“ erinnert auch hier an die männliche Ansprache der Frau als „Kind“. Die „Herrin“ fügt sich in das männlich dominierte Sprachgefüge ein.

Die Ironie in Ebbas Aussage lässt vermuten, dass sie Karins Fluchtverhalten eher missbilligt, als dass sie es gutheißt. Entgegen der nach außen hin deklarierten engen Verbundenheit scheint es auf Ebbas Seite an Vertrauen in ihre Bedienstete zu mangeln. Dies wird daran ersichtlich, dass „Ebba [...] zunächst nur annahm, es sei Neugier, was Karin heraufgeführt habe (vgl. U 758), als diese zu ihr kommt, um den Brand zu melden. Deutlich wird Ebbas Missbil-

ligung von Karins Verhalten auch durch einen recht trockenen Kommentar gegenüber Holk: „Karin hat sich gerettet. Versuchen wir’s auch.“ (U 759)

In der Vermutung, Karin sei neugierig, spiegelt sich Ebba selbst, denn sie ist eigentlich die Kennerin sämtlicher Gerüchte und Geschehnisse am Hof. So scheint es, dass sie ihre eigene Charaktereigenschaft, sich nichts entgehen zu lassen, auf Karin projiziert. Dies zeigt sich daran, dass Karin nicht aus Neugierde zu Ebbas Zimmer kommt, sondern, um sie vor einer Gefahr zu warnen und zu retten.

In Karins schlechtem Gewissen schreibt sich dasjenige Nannys fort, denn diese fühlt sich auch schuldig gegenüber ihrer *Herrin*. „Auf Andringen Otiliens habe sie die Speisen an ihrer Statt genossen; verschwiegen habe sie es wegen bittender und drohender Gebärden ihrer Gebieterin, und auch, [...] weil es ihr gar so gut geschmeckt.“ (W 522) Von dieser Schuld spricht sie sich selbst frei, als sie „Otiliens gefaltete Hände berührt“ (W 524), während deren Leiche in einem Sarg in Richtung Kapelle getragen wird. Otilie macht Nanny keine Vorwürfe bezüglich ihres Verhaltens, denn sie selbst hat Nanny aufgefordert so zu handeln.

Otilie erhält folglich eine doppelte Mutterrolle, der sie jedoch in keinem der beiden Fälle gerecht wird. Während sie an dem Tod Ottos beteiligt ist, macht sie das andere „Kind“ Nanny zu einer Mithelferin ihres eigenen Suizides, indem sie dieser befiehlt ihr kein Essen mehr zu bringen, wodurch diese nach Otilies Tod in einen großen Gewissenskonflikt gerät. Kontrastreicher könnte das Bild Otilies als Mutter nicht sein. In ihrer Rolle einer phallischen Ideal-mutter entpuppt sie sich in Wirklichkeit als eine grausame Scheinmutter, die Unheil über ihre Pflegekinder bringt. Diese wiederum erscheinen in einer ohnmächtigen Rolle gegenüber ihrer Pflegemutter und Herrin, denn sie sind ihr ausgeliefert.

Die Beziehung zwischen Ebba und der Prinzessin gestaltet sich im Kontext der Machtfrage recht ambivalent, wie aus Holks Brief an seine Frau hervorgeht. Ebba ist in ihrer Rolle als Hofdame eine Art graue Eminenz, die an der Seite der Autoritäts-Figur am Hof eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. In einem Brief an seine Frau, in welchem er Brigittes Aussehen rühmt, beschreibt er auch Ebba. „Das Fräulein selbst [...] ist klug und espritvoll und beherrscht die Prinzessin, soweit sich Prinzessinnen beherrschen lassen. Unzweifelhaft [...] hat sie dem kleinen Nebenhof im Prinzessinnenpalais den Charakter der Langweile genommen.“ (U 673) Dass das „Fräulein Ebba in ihrer übermütigen Laune“ (U 730) im Grunde genommen jederzeit ihre „gnädigste Prinzessin zum Zeugen auf[rufen] und [...] unter ihre[m] Schutz“ stehen kann, zeigt sich daran, dass die Prinzessin dazu neigt „auf Ebbas Seite zu treten“ (U 729). Die vorlaute Hofdame kann sich des Schutzes ihrer Gönnerin also sicher sein.

Ebbas Verweis auf die biblische Geschichte der Brüder Kain und Abel (vgl. U 695) lässt erahnen, dass am Hof ein Konkurrenzkampf um die Gunst der Prinzessin herrscht. Indem Ebba sich geschickt als Pflgetochter der Prinzessin inszeniert, gewinnt sie Macht und genügend Spielraum, um ihrem Treiben Raum zu geben und für nichts ernsthaft in Verantwortung gezogen zu werden.

Indem die Prinzessin während einer Unterhaltung „mit der Hand über das blonde Wellenhaar Ebbas“ (U 695) fährt, wird deutlich, dass sie dieser eine mütterliche Zuneigung entgegenbringt, die in den Bereich einer Mutter-Tochter-Beziehung fällt. Die Prinzessin nimmt für Ebba also eine mütterliche Rolle ein, und „alles, was die Prinzessin sagt oder tut, ist eine Verwöhnung“ (U 733). Wird die Szene, in welcher die Prinzessin Ebbas Haar berührt, gedanklich mit einer früheren Szene, in der es heißt, die Prinzessin habe sich in ihrem „Lieblingsschloß“ bezüglich Ebba „für die Unterbringung im Turm entschieden“ (U 704), verknüpft, so erinnert dies an das Märchen *Rapunzel*. Die nach außen hin milde Prinzessin erscheint als eine aufmerksame Hüterin über ihr in der höfischen Welt gefangenes Fräulein Ebba. Gleichzeitig stellt die Prinzessin eine grausame „Mutter“ dar, die Ebba in eine bestimmte Rolle am Hof zwingt. Ebba kann sich nicht weiter entwickeln und bleibt in ihrer Tochterrolle als Fräulein gefangen.

Eher rätselhaft gestaltet sich die Beziehung zwischen den beiden Hansens, zwischen „Mutter und Tochter“ (U676), der jungen Brigitte und einer „alte[n] Frau, mit einem langen und schweren Leben“, zu welcher Holk einmal beim Frühstück sagt: „Man ist doch nirgends besser aufgehoben als bei Witwe Hansen; [...] alles so blink und blank und am meisten Witwe Hansen selbst. [...] und Ihr Schwiegersohn [...] heißt auch Hansen; derselbe Name [...] so daß es einem passieren kann, Mutter und Tochter zu verwechseln.“ Die von Holk angedeutete Gefahr der Verwechslung deutet – abgesehen von dem darin enthaltenen Kompliment an Frau Hansen – auf das Motiv der Täuschung hin, das von den Hansens in anderen Szenen bewusst eingesetzt wird, um Holk in die Irre zu führen. Offenbar bilden die junge Brigitte und ihre alte Mutter eine Einheit.

Darüber hinaus erinnert das Motiv der Verwechslung zwischen Mutter- und Tochterrolle an die eben beschriebene Szene, in welcher Ottilie auf dem Marienbild Charlottes Mutterrolle einnimmt. Die im Roman neunundzwanzigjährige, verheiratete Brigitte könnte allerdings – im Gegensatz zu der unverheirateten Jungfrau Ottilie – tatsächlich bereits Mutter sein. Dies ist jedoch nicht der Fall. Ganz im Gegenteil scheint Brigitte, deren Mann selten da ist, noch weiter davon entfernt Mutter zu sein als Ottilie, die mehrere Angebote von heiratsfähigen Männern erhält und sich als Pflegemutter Ottos inszeniert. Brigitte scheint an einer solchen Rolle

keinen Gefallen zu finden. Nie ist die Rede von einem Kinderwunsch. Ihre um etwa zwanzig Jahre ältere Mutter hat die Mutterrolle dagegen offenbar schon sehr früh eingenommen.

Frau Hansen streitet das Kompliment ab. „Ach, Herr Graf, [...] wer soll uns verwechseln? (U 639 f). Die Fünfzigjährige zeigt sich stets als „aufmerksam und artig“ (U 675). Von ihrer Tochter spricht sie als einer Frau mit einem „sehr festen Willen“, die „eigensinnig“ und „sehr erregbar“ ist, „so still und schläfrig sie auch mitunter aussieht“. Diese Eigenschaften scheinen zunächst konträr zueinander. Hier findet sich das Motiv der Täuschung wieder. Brigitte erscheint rätselhaft, denn ihr Selbstbild und ihr Fremdbild stimmen offenbar nicht überein. Sie wirkt auf ihr Umfeld anders als sie tatsächlich ist. Eigentlich ist sie gar laut ihrer Mutter also gar nicht so ohnmächtig, wie sie sich gibt.

Mitunter scheint es aber, als sei Brigitte eine verlassene Ehefrau, die sich mit Affären vergnügt, um nicht vollends in der Einsamkeit mit ihrer Mutter unterzugehen. Brigitte ist also doch ohnmächtig – und zwar gegenüber ihrer Mutter. Ihre Mutter scheint sie in dieser engen Mutter-Tochter-Beziehung gefangen zu halten, um sie von der gefährlichen Außenwelt abzusichern. Unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, dass die Hansens das Haus an keiner Stelle des Romans verlassen.

Die auffallend enge Beziehung zwischen Tochter und Mutter, die angesichts von Brigittes Alter eher unangemessen scheint, liegt offenbar in den Ängsten der alten Hansens um ihr Kind begründet, denn „eine Mutter ängstigt sich immer um ihr Kind und macht keinen Unterschied, ob verheiratet oder nicht“ (U 643). So klagt sie über „die arme junge Frau“ Tochter, deren „Mann schon im siebenten Monat fort und [...] noch lange nicht wieder zurück [komme] [...] und daß Brigitte doch ernstlich krank werden und aus dieser Zeitlichkeit scheiden könne, da wolle sie doch lieber gleich selber sterben“ (U 675). Die Mutter überträgt ihre eigenen Ängste, ihre Todessehnsüchte und ihre nicht gelebte Beziehung zu ihrem eigenen Mann offenbar auf ihre Tochter.

Als Pentz Holk abholt, lässt er es sich nicht nehmen, Frau Hansen auf ihren Schwiegersohn anzusprechen, woraufhin Frau Hansen auch auf ihren ehemaligen Mann zu sprechen kommt:

„[...] sind denn Nachrichten von Kapitän Hansen da, diesem glücklichsten und beneidenswertesten und zugleich leichtsinnigsten aller Ehemänner? Wenn ich solche Frau hätte, hätt' ich mich für ein Metier entschieden, das mich jeden Tag rundes vierundzwanzig Stunden ans Haus fesselte.“ [...] Witwe Hansen war sichtlich erheitert, rückte sich aber doch einigermaßen ernsthaft zurecht und sagte mit einer gewissen Matronenwürde: „Ach, Herr Baron, wer immer auf seinen Mann wartet, der denkt nicht an andere.“ (U 629 f.)

Das Motiv der scheinbar trauernden Witwe findet sich in den *Wahlverwandtschaften* in der Figur der Charlotte. Ihre erste Ehe war eine reine Zweckehe.

Da Eduard am Ende des Romans stirbt, wird Charlotte zum zweiten Mal Witwe. Ob ihre Trauer über seinen Tod dann echt ist, ist ungewiss. Schließlich würde sie den Hauptmann als Geliebten vorziehen. Da die Eltern nicht mehr über ihren Willen hinweg entscheiden können, erscheint es fraglich, warum sie sich dann für Eduard entscheidet. Nicht die Liebe bindet sie an ihre Ehemänner, sondern in erster Linie politische und wirtschaftliche Interessen. Charlotte stand einst den Wünschen ihrer Eltern ohnmächtig gegenüber, um dann später dem Willen Eduards gegenüber ohnmächtig zu sein. Die Frau ist also nicht frei so zu leben wie sie es möchte. Selbst nach Eduards Tod entsagt sie dem Mann, den sie wirklich liebt und den sie nun heiraten könnte – nämlich den Hauptmann. Darin ähnelt sie Ottilie, die ja auch einem geliebten Mann entsagt, obwohl sie es nicht müsste.

Darüber hinaus begegnet das Motiv der scheinbar trauernden Witwe auch in Form eines von Luciane aufgeführten Trauerspiels. Darin tritt Charlottes Tochter „bei den zärtlich traurigen Tönen des Totenmarsches, in Gestalt einer königlichen Witwe, mit gemessenem Schritt, einen Aschenkrug vor sich hertragend“ (W 414) auf. Doch bald schon geht das Ganze über „in ein lustiges Thema; wodurch die Vorstellung zwar ihren Charakter verlor, die Gesellschaft jedoch völlig aufgeheitert wurde“ (W 416). Charlottes Wirklichkeit schreibt sich in Lucianes Trauerspiel ein, wobei erst durch die Inszenierung zur Geltung kommt, was hinter der aufgesetzten Trauer Charlottes über den Tod ihres ersten Mannes tatsächlich steht: Erheiterung.

Ebenso schnell wie Luciane in dem Trauerspiel scheint Frau Hansen ihre Haltung wechseln zu können, und ebenso wenig Ernst wie Lucianes Schauspiel ist auch Frau Hansens Geplauder beizumessen. Frau Hansen muss sich „ernsthaft“ zurechtrücken, um nicht den Anschein zu erwecken, sie würde lügen, was sie nämlich offenbar tut. Lucianes Aufführung schreibt sich demnach in Frau Hansens geschaukelter Trauer um ihren verstorbenen Mann und ihrer vermeintlichen Sorge um ihre Tochter fort.

Als Holk einmal vor dem Einschlafen „Gekicher“ und das „Anstoßen geschliffener Gläser“ aus einem Zimmer entweder „nebenan oder [...] direkt unter ihm“ vernimmt, macht sich bei ihm „etwas von Eifersucht [...] auf die ‚Sicherheitsbehörde‘“ (U 688), also auf den Polizeichef, bemerkbar. Brigitte entschuldigt diesen nächtlichen Krach mit den Worten:

„Der Herr Graf sind hoffentlich nicht gestört worden. Mutter und ich haben bis nach zwölf kein Auge zugetan. Es sind so sonderbare Leute nebenan [...] man hört jedes Wort an der Wand hin. Und wenn es dabei bliebe ...“ (U 689)

Brigitte lügt offenbar und die Witwe schützt ihre Tochter, indem sie deren Affäre mit dem Polizeichef verschweigt und vor der Gesellschaft versteckt. Demgegenüber steht ihre Aussage, dass ihre Tochter gegen das, wie Holk es formuliert, „Verlangen, sich umschmeichelt und umworben zu sehen“ (U 641 f.) „immer gleichgültig“ (U 642) war. Die Hansens erscheinen als ein eingeschworenes Gespann, das sich nach außen hin anständig und hilfsbereit gibt, nach innen hin jedoch lüstern und neugierig ist.

„Die Tochter ist sicherlich eine sehr schöne Person“ (U 677). Doch die Geschichten über ihre Erlebnisse, welche die Mutter erzählt, erscheinen Holk teilweise „als eine kühne Phantasieleistung und zugleich als dreistes Spiel mit seiner Leichtgläubigkeit“ (U 645). So unschuldig, wie die Hansens sich geben, scheinen sie demnach nicht zu sein. Laut Pentz sind sie „ein Nachschlagebuch für alle Kopenhagener Geschichten. Wo sie’s hernehmen, ist ein süßes Geheimnis. Einige sprechen [...] von einem Hansenschen Teleskop [...] andere sprechen von einem Polizeichef.“ (U 636)

Zusammenfassend lässt sich zu der Mutter-Tochter-Beziehung sagen, dass Brigitte ihrer Mutter ohnmächtig gegenüber ist, weil ihr Mann nicht da ist und sie bei der Mutter lebt.

Christine erscheint dahingegen als eine zwar strenge, doch letztlich umsorgende Mutter, die ihre Kinder auf die Zukunft als Erwachsene vorbereiten möchte. Asta beschreibt sie als eine bedrückende, aber doch fürsorgliche Mutter.

„Aber die Mama meint es doch viel besser mit uns, und deshalb ist sie strenger. Alles bloß aus Liebe.“ [...] Sieh, ich denk’ es mir so, die Mama bedrückt uns oft, aber sie sorgt doch auch für uns. [...] Die [...] will, daß ich etwas lernen und einen festen Glauben gewinnen soll, „einen Anker für die Stürme des Lebens“, wie sie sagt [...]. (U 613 f)

Ihre beiden Kinder möchte sie, ähnlich wie Charlotte ihre Tochter, auf ein „Pädagogium“ schicken. Dabei achtet sie auf den „Ruf“, die „Strenge“ sowie die „Prinzipien“ der schulischen Anstalt. Damit gibt sie an ihre Kinder weiter, was sie selbst an Erziehung erfahren hat, denn sie hat einst die „Herrnhuterpension [!]“ (U 619) besucht und wurde anschließend auf Wunsch ihres Bruders hin bei „frommen Familien eingeführt“.

Ihre Kinder loszulassen fällt Christine schwer und anders als Charlotte schickt sie diese nicht um einer harmonischen Ehe willen fort, sondern in erster Linie der guten Erziehung wegen. In einem Streitgespräch sagt sie zu Holk: „Glaubst du, daß ich ihrer nicht bedarf, hier in dieser Einsamkeit und Stille, darin ich nichts habe als meine gute Dobschütz? Aber das Glück meiner Kinder gilt mir mehr als mein Behagen, und das, was die Pflicht vorschreibt, fragt nicht nach Wohlbefinden.“ (U 602) In dieser Aussage von Christine kommt ihre Grausamkeit zur Geltung. Sie verbindet das Glück nicht mit Wohlbefinden, sondern mit Pflichterfüllung. Eben

diese emotionale Kälte macht sich nicht nur in ihrer Beziehung zu Holk, sondern auch in der zu ihren Kindern bemerkbar. Hinter ihrem vordergründigem Motiv der eigenen Aufopferung für die Kinder steht also noch die tief sitzende Angst vor der Mutterrolle, vor welcher Christine – ähnlich wie Charlotte – die Flucht ergreift.

Entsprechend zeigt sich Asta ihrer „Mama gegenüber [...] meist zurückhaltend; aber wenn Onkel Alfred da war, mußte alles herunter, was ihr auf der Seele lag“ (U 619). Zu ihrer Tochter scheint Christine keine enge emotionale Beziehung zu pflegen. Dennoch verhält es sich so, dass „eine gewisse Freudigkeit [...] schmerzlich überraschte, als es feststand, daß sie das elterliche Haus verlassen sollten“.

Christine zweifelt in einem Brief an Holk daran, ihnen eine ausreichend liebevolle Mutter gewesen zu sein. „Haben wir es doch vielleicht an etwas in unserer Liebe fehlen lassen?“ (U 697) Darin schreiben sich Charlottes angedeuteter Missmut darüber, dass sie ihre Tochter auf die Pension fortgeschickt hat und ihre anschließende Überraschung über deren „seltsame[n] Charakter“ (W 434) fort. So heißt es erst nach dem stürmischen Besuch Lucianes mit ihrem Verlobten und den zahlreichen „Kammerjungfern und Bediente[n] sowie den übrigen „Gäste[n]“ (W 411), dass „sie ihre Tochter völlig begreifen lernte“ (W 434).

Aus dem Dilemma, einerseits eine strenge und damit gute Mutter sein zu wollen, und andererseits Liebe zu zeigen, kommt Christine nicht heraus. Deshalb überträgt sie diese Mutter-Kind-Beziehung auf das Verhältnis zu Julie von Dobschütz, der gegenüber sie keine erzieherische Pflicht hat. Gegenüber ihrer Angestellten zeigt sich Christine entsprechend emotional zugänglicher als es bei Holk oder Asta der Fall ist.

Julie ist „ein armes Fräulein, bei deren Einladung [...] an einen kurzen Sommerbesuch gedacht worden war. Bald aber regt sich der Wunsch, das Fräulein als Gesellschafterin, Freundin und Lehrerin im Hause verbleiben zu sehen.“ (U 571) Die Beziehung zwischen Christine und Julie von Dobschütz gestaltet sich derart, dass Julie sowohl die Bedienstete als auch eine Freundin ist. Aus dem armen Mädchen Otilie (vgl. W 449) wird hier das arme Fräulein Julie, das ebenso wie diese als Gesellschaft für die Hausherrin eingeladen wird, denn Julie soll „Christinens Einsamkeit“ (U 571) vertreiben, und „Christine braucht immer jemanden, um sich auszuklagen“ (U 593).

Zudem soll Julie „den Unterricht Aastas und Axels, der beiden Kinder des Hauses“ (U 571), leiten. Sie liest des Öfteren aus der Zeitung vor (vgl. U 583) und ist Christines Vertraute, die ihr unter anderem beim Abschied Holks mit tröstenden Worten zur Seite steht (vgl. U 623 ff.). Während des Trennungsgesprächs mit Holk nimmt Christine „die Hand der Dobschütz [...], wie um sich zu halten“ (U 776).

Anders als Ottilie für Charlotte, ist Julie für die Gräfin jedoch keine Bedrohung hinsichtlich ihrer Ehe. Auch im Gegensatz zu der Beziehung zwischen der Prinzessin und Ebba finden sich weder auf Seiten der Gräfin noch auf denen Julies irgendwelche Lästereien oder herabwürdigende Kommentare. Im Gegenteil, sie handelt stets „aus Liebe zu Christine“ (U 776).³⁶¹ Ein richtiges Ausspielen der Macht- und Ohnmachtsverhältnisse lässt sich zwischen den beiden nicht ausmachen. Sicherlich ist Julie als Angestellte von Christine abhängig. Das Verhältnis zwischen der Gräfin und Julie gleicht aber trotzdem einer guten und engen Freundschaft.

Durch die enge Beziehung steht Julie Christine deutlich näher als deren Tochter Asta. Julie ist immer dann an Ort und Stelle, wenn die Gräfin sie am dringendsten braucht, und ist auch für Holk eine Vertraute, was vor allem am Ende des Romans zum Ausdruck kommt, als Holk sie um die Situation seiner Frau befragt (vgl. U 803 ff.) und bei der „guten Dobschütz“ (U 602) um „Trost und Rat“ (U 805) bittet. Andererseits betrachtet er sie kurz vor dem Trennungsgespräch mit seiner Frau als „Schatten“ (U 772), der ihm die Aura ebenso verdüstert wie „Unterweltsschatten“.

Christines Bruder Arne wiederum sieht Julie zwar als „vorzügliche Person, vor deren Wissen und Charakter“ (U 593) er „allen möglichen Respekt“ hat. Dennoch ist er der Ansicht, dass sie für Holk „ein Unglück“ ist, denn „[d]ie Dobschütz ist viel zu klug und auch viel zu guten Herzens, um sich aus freien Stücken oder wohl gar aus Eitelkeit zwischen die Eheleute zu stellen [...]“. Die Klugheit und die Gutmütigkeit Julies stehen Arne im Weg, denn sie machen es unmöglich sie zu manipulieren. Julie steht auf Christines Seite und ist integer. Sie würde nichts unternehmen, was Holk einen Vorteil und Christine einen Nachteil verschaffte. Dieser Zusammenhalt der beiden Frauen ist für Arne eine Gefahr. Eigentlich ist es ja der Zusammenhalt der Männer, der den Mann gegen die Frau stark macht. Arne verbündet sich mit

³⁶¹ In der Forschung ist die Beziehung zwischen Christine und Julie auch im Kontext einer sublimierten erotischen Bindung gesehen worden, in welcher Julie eine Art Mutterrolle zu Teil wird. Dies wiederum wird aufgrund der Gleichaltrigkeit der beiden Frauenfiguren von anderer Seite her kritisch betrachtet; vgl. hierzu Kathrin Bilgeri: *Die Ehebruchromane Theodor Fontanes*, S. 81. Doch trotz, dass die beiden gleichen Alters sind, könnte die eine von beiden durchaus eine mütterliche Rolle für die andere einnehmen. Das Ganze ist ja eben im übertragenen Sinne zu betrachten. Es handelt sich schließlich um Rolleneinnehmen, nicht um reelle Gegebenheiten. – Die mütterliche Rolle schreibe ich zudem Christine zu, da sie Julie in ihrem Haus aufnimmt und dem jungen „Fräulein“ auf diese Weise – ähnlich wie im Falle Charlottes und Ottilies – eine finanzielle Absicherung bietet. Julie nimmt für Christine eine ähnliche Rolle wie Ottilie für Charlotte ein – nämlich die einer Pflegetochter. Diese „Freundschaft“ beziehungsweise „Mutter-Tochter-Beziehung“ ersetzt womöglich die Beziehung zu ihrer Tochter Asta, der sie aus Pflichtgefühl eine gute Erziehung bieten will – was aus ihrer Sicht eine gewisse distanzierte Haltung voraussetzt. Ähnlich wie Charlotte schickt Christine ihre eigene Tochter in die Pension, um schließlich eine andere junge Frau als eine Art Ersatztochter bei sich aufzunehmen.

Schwarzkoppen und Holk gegen seine Schwester. Sobald er aber merkt, dass Christine ebenfalls eine Verbündete hat, ist ihm dies zuwider.

Es ist offensichtlich, was Arne an Julie stört: Eine kluge Frau ist in der Lage selbstverantwortlich zu denken und zu handeln, sich also selbst zu steuern. Entsprechend lässt sie sich nicht einfach lenken, so wie Arne es von seiner Schwester in Bezug auf ihre Ehe erwartet. Arne, der die meiste Zeit auf der Seite seines Schwagers Holk steht, kann Julie folglich nicht instrumentalisieren, um Christine in ihrem strengen Verhalten gegenüber Holk zu bändigen.

Julie entpuppt sich folglich als ebenso wenig dem idealen Weiblichkeitsbild entsprechend wie Christine. Wünschenswert wäre nach Arnes Ansicht offenbar eine eher nicht so kluge und eitle Bedienstete gewesen, die Holk in allem, was er sagt und tut, Recht gibt und Christine darin als Vorbild dient. Das erinnert an eine Aussage der Gräfin in Lessings *Emilia Galotti*: „Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will?“³⁶²

Ein Zusammenhalt der Frauen gegen den Mann findet sich in den *Wahlverwandtschaften* nur in Form der Absprache von Charlotte und der Baronin, die Ottilie verheiraten wollen. Aber selbst hier geht es um den puren Eigennutz, nämlich die Sicherstellung, dass die Männer mit Ottilie nicht fremdgehen. Statt eines Zusammenhalts steht sonst die Rivalität der Frauen untereinander stark im Vordergrund – wie bei Fontanes Frauenfiguren am Hof in Kopenhagen.

³⁶² Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*, S. 181.

IV.3 Halbe Männlichkeit und männliche Maskeraden

Nicht nur die Weiblichkeit gleicht einem Rollenspiel, auch die männlichen Figuren inszenieren sich in den beiden Romanen Goethes und Fontanes, und es entwickelt sich der Verdacht, dass sich Simone de Beauvoirs Diktum „man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“ auch auf die Männer übertragen lässt.³⁶³ Tatsächlich gibt es mehrere Männlichkeitskonzepte, wie allein schon Ebbas Aussage über Holk als zwar schönen, jedoch halben Mann beweist (vgl. U 693).

Die Maskeraden der Männlichkeit stellen jedoch, mehr als die der Weiblichkeit, Inszenierungen von Authentizität dar. Selbst der verstellte Mann kann ein *echter* Mann sein. Eine schlichte Umkehrung der Geschlechterpositionen der Maskerade ist unmöglich. Dennoch lässt sich Rivires These, dass Frauen sich als weiblich maskieren, um ihre zuvor öffentlich ausgestellte Männlichkeit zu verbergen und dadurch Sanktionen seitens der Männer zu entgehen, versuchsweise auf Männer übertragen. Ein Mann, der sich Weiblichkeit aneignet und diese anschließend durch eine sozusagen sekundäre Männlichkeit tarnt, hat in der Folge eine soziale Abwertung zu befürchten, muss sich jedoch, anders als die Frauen, nicht vor einer gewaltsamen Rivalität bedroht fühlen.³⁶⁴

Diese These lässt sich auf die männlichen Protagonisten der beiden Romane übertragen, wenn auch zunächst die Frage geklärt werden muss, inwieweit Eduard und Holk sich denn Weiblichkeit eigentlich aneignen. Nun verhält es sich sicherlich nicht so, dass Eduard oder Holk kokettieren oder gar einen weiblichen Kleidungsstil bevorzugen. Es handelt sich vielmehr um einen Mangel, der sie degradiert.³⁶⁵ Indem die Figuren sich in Fontanes Roman gegenseitig analysieren, wird das „unmännliche“ Männlichkeitsbild sehr viel detaillierter aufgezeigt, als dies in Goethes Roman geschieht, sodass es in *Unwiederbringlich* offensichtlicher erscheint, worin dieser Mangel des Mannes besteht.

Die Gräfin beschreibt ihren Mann als „leichtlebig und schwankend und wandelbar“ (U 607 f.). Holk schwankt zwischen seinen Rollen als Ehemann und Ehebrecher, Einzelgänger und Familienvater, „Held des Tages“ (U 769) und „Don Quixote“ (U 788), Persönlichkeit und bloßer Repräsentationsfigur am Hof. In Holk schreibt sich der verweiblichte Eduard fort.

³⁶³ Vgl. Walter Erhart: Männlichkeitsforschung und das neue Unbehagen der Gender Studies, S. 83.

³⁶⁴ Vgl. Claudia Benthien: Das Maskerade-Konzept, S. 54 f.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 55.

In einem Gespräch mit Schwarzkoppen erwähnt Christine die aus ihrer Sicht negativen Charakterzüge Holks:

Seine liebenswürdigen Eigenschaften [...] die hat er, fast zuviel, wenn man von liebenswürdigen Eigenschaften je zuviel haben kann. [...] er wäre das Ideal von einem Manne, wenn er überhaupt Ideale hätte. Verzeihen Sie diese Wortspielerei, sie drängt sich mir aber auf, weil es so und nicht anders liegt, und ich muss es noch einmal sagen, er denkt nur an den Augenblick und nicht an das, was kommt. (U 575)

Christine weiß um die Schwächen ihres Mannes, und doch ist sie fähig und auch bereit ihn zu lieben und als Ehemann zu akzeptieren. Sie selbst empfindet sich als mit einem „melancholischen Zug“ versetzt, als jemand, der „das Leben schwer“ (U 608) nimmt. Damit scheinen die klassisch tradierten Rollenbilder bis auf Weiteres vertauscht zu sein. Ihre Aussage über Holk und seine Lebenseinstellung erinnert stark an Eduard. Auch wenn in Goethes Roman keine solche direkte Charakterbeschreibung von Eduard zu finden ist, gibt es einige Situationen im Handlungsgefüge, in welchen Eduard ebenfalls nicht an die Konsequenzen seiner Aussagen und Handlungen denkt. Er wird, während Charlotte sich als kluge Hausfrau manifestiert, vor allem durch Gemütsbeschreibungen charakterisiert, die im Grunde genommen eher der Weiblichkeit zugesprochen werden: „heiteren Sinnes“ (W 272), „vielerlei wollend, freimütig, wohlthätig, brav“ (W 279).³⁶⁶

Holk spiegelt sich in Eduard nicht nur in dessen leichter Lebensweise, sondern auch in den daraus resultierenden dilettantischen Unterhaltungskünsten, wie beispielsweise der „Baupassion“. Die Gräfin selbst spricht von „Liebhabereien“ (U 574).

Neben den Figuren lässt auch der Erzähler seine Kritik an Holks Charaktereigenschaften offenkundig durchscheinen:

Holk, so gut und vortrefflich er war, war doch nur durchschnittsgemäß ausgestattet und stand hinter seiner Frau, die sich höherer Eigenschaften erfreute, um ein beträchtliches zurück. Darüber konnte kein Zweifel sein. Aber daß es so war, was niemand mehr einsah als Holk selber, war doch auch wieder unbequem und bedrücklich für ihn, und es kamen Momente, wo er unter den Tugenden Christines geradezu litt und sich eine weniger vorzügliche Frau wünschte. Früher war dies alles nur ein stiller Wunsch gewesen, kaum zugestanden, seit einiger Zeit aber hatte der Wunsch doch auch sprechen gelernt; es kam zu Auseinandersetzungen [...]. (W 572)

Seine Ehefrau vermittelt ihm ein Gefühl von Erniedrigung, wenn sie dies auch nicht in vollem Bewusstsein tut, wie später Ebba. Es ist vielmehr ihre Art, die Holk das Gefühl vermittelt, ihr nicht gewachsen zu sein. Er leidet darunter und durch seine Leiden entstehen Konflikte zwischen den beiden. An anderer Stelle beschreibt der Erzähler Holk als „im Strome falscher

³⁶⁶ Vgl. Nicole Grochowina: Von der „Dazwischenkunft eines Dritten“, S. 317.

Beweisführungen [...] Träumen nachhängend und sein Gewissen einlullend [...] sich ein gutes Zeugnis nach dem anderen schreibend“ (U 766).

Goethes Eduard ist seiner Frau, was die Charaktereigenschaften betrifft, ebenfalls unterlegen. Doch wird dies in dem Roman nicht so deutlich ausgesprochen, wie Fontane es in seinem Roman zulässt. Bei Letzterem wirkt der Erzähler forscher, beschreibt konkreter, wie er die Figuren sieht. In seiner Verantwortungslosigkeit gegenüber den Kindern steht Holk Eduard ebenfalls nicht nach. So kritisiert Asta ihn in einem Gespräch mit Elisabeth bezüglich seines Desinteresses an ihrem seelischen Wohlergehen und ihrer Weiterbildung:

Sieh [...] der Papa erfreut uns jeden Augenblick, aber im ganzen kümmert er sich nicht recht um uns. Er ist mit seinen Gedanken immer woanders und die Mama immer bei uns. Wenn es nach dem Papa ginge, so ginge alles so ruhig weiter, bis jemand käme und mich haben wollte. Komtesse Holk, rotblond und gerade gewachsen und etwas Vermögen – ich glaube, das ist alles, was ihm vorschwebt, und davon verspricht er sich das Beste. Daß ich auch eine Seele habe, daran denkt er nicht, vielleicht glaubt er nicht mal daran. (U 613 f.)

Holk entzieht sich weitgehend der Erziehung. Durch ihn hindurch scheint der reiche Baron Eduard, der sich für seine Familie nicht wirklich interessiert. So ist er der Ansicht, „[w]ie man in die Wiege gelegt wird, so wird man auch in den Sarg gelegt“ (U 601), und versucht damit der Entscheidung, ob die Kinder auf eine Pension gehen sollen oder nicht, auszuweichen, denn es heißt, „[d]er Graf seinerseits zeigte hinsichtlich der Schul- und Pensionsfrage nach wie vor die von der Gräfin immer wieder beklagte Laschheit; er war nicht eigentlich dagegen, aber er war auch nicht dafür“ (U 600).

Dass er die Frage nach der Erziehung generell nicht als sonderlich wichtig erachtet, zeigt sich auch an einem Monolog, in welchem er den Brief seiner Frau kommentiert.

Es geschieht doch, was sie will. Am liebsten freilich behielt' ich die Kinder um mich; sind sie fort, so hab' ich nichts als eine furchtbar vorzügliche Frau, die mich bedrückt. [...] Sollen die Kinder aber fort, und ich habe mich darin ergeben, so macht es mir keinen Deut, ob sie nach Gnadau oder nach Gnadenberg oder nach Gnadenfrei kommen, ein bißchen Gnade wird wohl immer dabei sein. (U 691)

Durch seine Unentschlossenheit erscheint Holk in seiner Rolle des Patriarchen als unseriös. Er ist schier unfähig sich auf eine Diskussion einzulassen und eine entsprechende Entscheidung zu treffen, die anschließend geltend gemacht wird. Die Kinder scheinen ihn eher aus egoistischen Gründen zu interessieren, nämlich als Bindeglied zwischen seiner Frau und ihm. Er fürchtet ein kinderloses Zusammensein mit seiner tugendhaften Gattin, ganz im Gegensatz zu Eduard, der ein Leben ohne Kinder vorzieht.

Kritik erfährt der Graf auch von der Hofdame Ebba. In einem Gespräch mit der Prinzessin erläutert sie ihre Ansichten über ihn:

[...] ich glaube, sein Charakter ist noch viel schwächer als sein Herz; sein Charakter ist das recht eigentlich Schwache an ihm. Und was das Schlimmste ist, er weiß es nicht einmal. Weil er wie ein Mann aussieht, so hält er sich auch dafür. Aber er ist bloß ein schöner Mann, was meist soviel bedeutet wie gar keiner. Alles in allem, er hat nicht die rechte Schule gehabt und seine bescheidenen Talente nicht nach der ihm entsprechenden Seite hin entwickeln können. [...] Er ist unklar und halb, und diese Halbheit wird ihn noch in Ungelegenheiten bringen. [...] Ich kenn' ihn noch nicht lange genug, um ihn auf all seinen Halbheiten ertappt zu haben, aber ich bin ganz sicher, daß sie sich auf jedem Gebiete finden. [...] Er ist moralisch, ja beinah' tugendhaft und schießt doch begehrlieh nach der Lebemannschaft hinüber. (U 693 f.)

Ebbas Aussage ist insofern interessant, als der Erzähler durch sie nicht allein Holks Schwächen preisgibt, sondern dies noch dazu aus weiblicher Sicht tut. Gezielt geht die Hofdame in ihrer Ausführung auf die Mängel Holks ein, nämlich seine Unfähigkeit bei einer Einstellung zu bleiben, sich also darin als stabil zu erweisen. Zudem unterstellt sie ihm Dilettantismus, denn seine bescheidenen Talente sind ihrer Ansicht nach nicht entsprechend entwickelt. Sie spricht ihm also die Professionalität ab, was unter anderem an einer mangelhaften Ausbildung liegen mag. Sein Unwissen darüber verschlimmert die Angelegenheit ihrer Meinung nach. Der männlich aussehende Körper ist offenbar nicht ausreichend, um auch im Habitus männlich zu erscheinen. An ihrer Aussage wird deutlich, dass die Geschlechtsidentität weder das kausale Resultat des Geschlechts noch so starr wie dieses ist.³⁶⁷ Er mag als biologischer Mann erscheinen, aber sein Verhalten wirkt, zumindest auf Ebba, unmännlich.

Indem Ebba Holk seine Männlichkeit abspricht, versucht sie ihn zu kastrieren. Da sie jedoch eine Frau und damit machtlos ist, ist sie nicht in der Lage ihn zu ent-männlichen. Ihr Versuch das zu tun muss also konsequenterweise scheitern. Worin spiegelt sich dieses Scheitern? Besonders an dem zuletzt aufgeführten Dialog zwischen Holk und Ebba lässt sich dies erkennen. Als Holk sich zu dem Liebesverhältnis mit Ebba bekennen möchte, entsteht daraus ein Streitgespräch. Entgegen Holks Erwartungen lehnt Ebba seinen Antrag auf ein gemeinsames Leben ab. Holk zeigt sich darüber erstaunt und empört.

Sie wissen, wie's mit mir steht; wissen, daß ich vom ersten Tag an in Ihrem Netze war, daß ich alles, und vielleicht mehr als ich durfte, darangesetzt habe, Sie zu besitzen. Und daß ich alles tat und hier vor Ihnen stehe, wie ich stehe, schuldig oder nicht, dazu haben Sie mir den Weg gezeigt - leugnen Sie's, wenn Sie's können. Jedes Ihrer Worte hat sich mir in die Seele eingeschrieben, und Ihre Blicke sprachen es mit, und beide, Worte und Blicke, sagten es mir, daß Sie's durch alle Tage hin beklagen

³⁶⁷ Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 22.

würden, auf der abgebröckelten Eisscholle nicht ins Meer und in den Tod hinausgetrieben zu sein, wenn ich Sie verließ. (U 787)

Das Netz erinnert als Motiv an die Wasserfrau, mit der Ebba, ähnlich Luciane, in Verbindung gebracht wird. Holk beschreibt sich als Gefangener und gleichzeitig als Machtinhaber, der Ebba besitzen will. Ebba hat ihn unterworfen, indem sie ihn verführt hat. Doch hat sie das wirklich? Immerhin lebt die Hofdame in einem patriarchalen System und ist deshalb dem Mann unterworfen.

Holk will verführt werden, er will spielerisch unterworfen werden, weil es ihm Lust bereitet. Seine Sehnsüchte projiziert Holk dabei vollständig auf Ebba. Ernst wird diese von ihm nicht genommen, denn sie bleibt Lustobjekt. In Holks Denkweise spiegelt sich Lucianes Verlobter wieder, der ebenso auf den Besitz seiner zukünftigen Braut erpicht ist.

Ebba wirft Holk schließlich vor nicht zwischen Liebe und einer lockeren Affäre unterscheiden zu können.

Sie wollen Hofmann und Lebemann sein und sind weder das eine noch das andre. Sie sind ein Halber und versündigen sich nach beiden Seiten hin gegen das Einmaleins, das nun mal jede Sache hat und nun gar *die* Sache, die uns hier beschäftigt. Wie kann man sich einer Dame gegenüber auf Worte berufen, die die Dame töricht oder vielleicht auch liebenswürdig genug war, in einer unbewachten Stunde zu sprechen? Es fehlte nur noch, daß Sie sich auch auf Geschehnisse berufen, und der Kavalier ist fertig. [...] In der Liebe regiert der Augenblick, und man durchlebt ihn und freut sich seiner, aber wer den Augenblick verewigen oder gar Rechte daraus herleiten will [...], wer das tut und im selben Augenblicke, wo sein Partner klug genug ist, sich zu besinnen, feierlich auf seinem Scheine besteht, als ob es ein Trauschein wäre, der ist kein Held der Liebe, der ist bloß ein Don Quixote. (U 788)

Holks Reaktion entspricht weniger einer Resignation als einer Abwehrhaltung: „Holk sprang auf. ‚Ich weiß nun genug; also alles nur Spiel, alles nur Farce.‘“ (U 788) Doch gerade Ebbas Überheblichkeit ihm gegenüber scheint Holk zu schätzen. „Und wenn er wenigstens in einer plötzlich erwachten Empörung etwas wie ein Gegengewicht in sich hätte finden können; aber auch das blieb ihm versagt, so völlig, daß er sie, während sie so dastand und ihn durch ihren überheblichen Ton vernichtete, bezaubernder fand denn je.“ (U 789) Er zeigt sich nach wie vor durch ihr Selbstbewusstsein beeindruckt und findet offenbar insgeheim sogar Gefallen daran sich „ihrem Willen [zu] unterwerfen“ (U 789), wenn er auch ihren Entschluss, ihm zu entsagen, sicherlich missbilligt. Doch das Gefühl der Unterwerfung, das Ebba ihm gibt, ist zu unterscheiden von dem Christines, das sich in ihren Tugenden, nicht aber in ihren Emotionen offenbart. Letzteres jedoch scheint Holk anzuziehen, er lässt sich einnehmen von der durchaus vorlauten und frechen Art Ebbas, die er mit Lebensfreude verbindet.

Nun hat Fontane seinem „halben Mannshelden“ kein stummes „himmlisches Kind“ als begehrtes Lustobjekt gegenübergestellt, das sich in Schuld verstrickt und einen symbolischen Hungertod stirbt, sondern eine Meisterin der erotischen Inszenierung und einen ausgeklügelten „Sprühteufel“ (U 687).

Während Ottilie unfähig ist sich sprachlich auszudrücken und sich nur durch den Tod Eduard entziehen kann, gehen Brigitte und Ebba in ihren körperlichen und sprachlichen Inszenierungs- sowie Verführungskünsten aufs Ganze. Ebba weist Holk entschieden ab, sie muss sich ihm nicht durch den Tod entziehen. Stattdessen heiratet sie jemand anderen, macht sozusagen eine gute Partie und ist damit keine derart tragische Leidensfigur wie Ottilie. Im Gegenteil weist sie ihren Verehrer sogar auf seine Schwächen hin, sodass Holk versucht ist zu reflektieren, jedoch weniger über sich selbst, als mehr über Ebba, welcher er vorwirft letzten Endes ein Spiel betrieben zu haben. Hebt Fontane damit die totale Ohnmacht der Frau gegenüber dem männlichen Begehren auf?

Ganz im Widerspruch zu Ebbas Kritik an Holk lesen sich die Zeitungsartikel über den Brand, in welchen Holk und Ebba verwickelt waren und von welchem der Erzähler berichtet. So heißt es, „die wirklichen Hergänge waren sehr zu seinen Gunsten ausgeschmückt“ und er hat dabei „ebensoviel Mut und Kraft wie Geschicklichkeit“ (U 769) bewiesen. Kurz zuvor denkt Holk aber über den Unfall nach und überlegt, dass die Rettung durch einen Zufall zustande kam (vgl. U 765), was wiederum an Eduard und seinen Glauben an Zeichen und das Schicksal erinnert.

Aber es gibt keinen Zufall, es hat so sein sollen, eine höhere Hand hat es so gefügt. [...] Wenn wir in Not und Zweifel gestellt werden, da warten wir auf ein Zeichen, um ihm zu entnehmen, was das Rechte sei. Und solch Zeichen habe ich nun darin, daß eine höhere Hand uns [Ebba und ihn] aus der Gefahr hinausführte. Wäre der Weg, den mein Herz all diese Zeit ging, ein falscher gewesen, so hätte mich die Strafe getroffen, mich und Ebba [...]. (U 765 f.)

Diese Vorstellung wirkt völlig irrational. Holk dreht und wendet die Geschehnisse und Aussagen anderer gerade so, wie es ihm passend erscheint, um Christine zu verlassen. Denn auch deren Aussagen rückt er in ein für sich passendes Licht: Und Christine selbst, wenn er ihre letzten Zeilen richtig verstanden habe, habe ein Gefühl davon, dass es so das beste sei (vgl. U 766).

Ebbas Aussage über Holks halbe Männlichkeit lässt wiederum einen Einblick in ihr Männlichkeitsbild zu. Zumindest erfährt der Leser, dass sie von schönen Männern nicht viel hält, weil diese offenbar meist daneben keine weiteren Stärken aufweisen, und dass sie keine „halben“ Männer bevorzugt, sondern welche, die ganz klar in ihrer Einstellung sind. Was Ebba

letztlich mehr imponiert, sei einmal dahingestellt, abgesehen davon, dass zu ihrer Art ein Lebewann passen würde. Holk steht zwischen diesen Welten. Er steht zwischen zwei verschiedenen Diskursen, wobei er sich in beiden als unterlegen zeigt. Holkenäs symbolisiert dabei die tugendhafte und moralische Welt. Entsprechend hat er ursprünglich Christine zur Gattin gewählt, welche diese Werte verkörpert. Doch genau an diesen Werten stört er sich mit der Zeit und schielt daher, wie Ebba es ausdrückt, begehrllich nach der *Lebewannschaft* hinüber, für die Kopenhagen steht. Von dem Leben in Kopenhagen lässt sich Holk völlig einnehmen, das erkennt auch seine Frau (vgl. U 690). Er verliert sich darin so sehr, dass er nicht einmal dazu kommt, die Briefe seiner Frau wirklich zu lesen (vgl. U 688).

Christine kann ihre Ansichten und ihr Wissen anders als Ebba nicht strategisch in Gespräche einbinden. Im Unterschied zu Christine setzt Ebba das Instrument der Maskerade freizügig und taktisch klug ein. Ihre demonstrative Selbstinszenierung verschleiert ihr Streben nach männlicher Macht hinter einer betonten Weiblichkeit, indem sie ihr politisches Geplauder bewusst mit fiktiven Liebesgeschichten vermischt und ihre weiblichen Reize in Form von Koketterie einsetzt. Damit überführt sie Holk anfänglich und tut genau das, was dieser seiner Ehefrau wiederum zum Vorwurf macht.

Ebbas Maskerade der Weiblichkeit stimuliert Holks Begehren und verhindert bei ihm das Gefühl seiner Unterlegenheit. Daraus lässt sich folgern, dass Holk durchaus überführt werden will, doch muss dies so geschehen, dass er es nicht bemerkt, um nicht in seinem männlichen Stolz verletzt zu werden. Die Unterlegenheit, die er an der Seite seiner klugen Gattin so fürchtet, erfährt er ironischerweise bei einer Frau, für die er Begeisterung hegt. Ebba scheint in ihrem Selbstbewusstsein nahezu unerschütterlich und bildet daher einen Anziehungspunkt für ihn. Gleichzeitig unterwirft sie ihn.

In einem Gespräch mit Pentz und Erichsen kritisiert die „Schelmin“ (U 693) Holk in seinem unhöfischen Verhalten.

[...] der Kavalier einer Prinzessin zu sein, dazu fehlt ihm nicht mehr als alles. Er steht da mit der Feierlichkeit eines Oberpriesters und weiß nie, wann er lachen soll. [...] wenn [...] ein Kammerherr so nüchtern dasteht, als würde bloß zehn Uhr ausgerufen, so muss sie solchem Kammerherrn allen hofmännischen Beruf absprechen. (U 655 f.)

Holk beherrscht die Kunst des Plauderns und des Inszenierens nicht und ist daher ungeeignet für eine Rolle als Kammerherr.

Dass er sich von dem „freisinnigen Fräulein von Rosenberg“ (U 743) täuschen lässt, spricht für seine Unerfahrenheit in Bezug auf das Leben am Hof. Er kennt die Regeln nicht wirklich

und ist daher unterlegen. Immer wieder betont der Erzähler die Tatsache, dass Holk nicht zum Hof gehört. Als Holk zu einem Frühstück mit Pentz und weiterer Gesellschaft geladen ist, beginnt er sich schnell zu langweilen: „aber so vergnüglich diese Kämpfe waren, so sah sich doch gerade Holk nur mäßig dadurch unterhalten, teils weil ihm, als einem Nicht-Kopenhagener, manches von den Pointen entging [...].“ (U 674) Hier wird deutlich, dass Holk nicht mitreden kann.

Das städtische Leben ist ihm insgesamt fremd. „Holk aber, an großstädtisches Leben nicht gewöhnt und immer beflissen, sich in beinahe philiströser Weise bei guter Gesundheit zu halten“ (U 675). Es verwundert daher nicht, dass er oftmals in Situationen gerät, die ihm unangenehm sind oder in welchen er politisch nicht gerade zu seinem Vorteil handeln kann.

In beiden Welten, sowohl Holkenäs als auch Kopenhagen, kann er sich als Mann nicht etablieren. Doch woran scheitert Holk? Warum ist er unfähig sich als Mann zu beweisen? Die Frage ist, ob er wirklich an dem vermeintlichen Bild eines Mannes scheitert oder an seinem Weiblichkeitsbild. Beides ist der Fall.

Dass Holk die Frauen nicht kennt, wirft ihm nicht nur Pentz vor (vgl. U 685 f.), sondern auch Arne. In einem Brief schreibt Christines Bruder: „Du verstehst die Frauen wirklich nicht, am wenigsten aber Deine eigene, meine teure Christine.“ (U 736) Diese Vorwürfe heben hervor, dass die Frau tatsächlich als das Andere erscheint und dem Mann gemeinhin ein Rätsel ist. Als Pentz kurz nach der Ankunft Holks zu ihm sagt, dieser kenne doch hoffentlich die Frauen, macht Erichsen schelmische Augen, weil er weiß, dass Pentz, trotz seines Glaubens, er selbst kenne die Frauen, sie eben genauso wenig kennt wie Holk (vgl. U 635).

Es wird deutlich, dass Selbstbild und Fremdbild miteinander zusammenhängen. Aus dieser Dynamik kann sich eine Struktur entwickeln, doch ist sie veränderbar und transformiert sich, wobei sie durch mehrere Faktoren beeinflusst wird, nämlich durch die eigenen Erwartungen sowie die des Umfeldes. Das Potenzial der Transformation zeigt sich in erster Linie an dem sich verändernden Weiblichkeitsbild Holks. An Christine fand er einst das sittliche, tugendhafte und kluge Frauenbild anziehend, das sich mit der Zeit zu einer geheimnisvollen, schönen und stummen Versuchergestalt, wie Brigitte sie repräsentiert, verschiebt. Schließlich gefällt ihm die lebenslustige Ebba am meisten, sicherlich auch, weil sie sich grundlegend von seiner doktrinären Ehefrau unterscheidet.³⁶⁸

Wie willkürlich und schnell Holk sein Bild einer idealen Weiblichkeit ändert, wird in einer Szene, in welcher er einen Brief von seiner Frau liest, besonders deutlich.

³⁶⁸ Vgl. Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes ‚Unwiederbringlich‘, S. 207.

Holk fühlte sich, als er gelesen, einer gewissen Rührseligkeit hingegeben. Es war so viel Liebes in dem Briefe, daß er alte Zeiten und altes Glück wieder heraufsteigen fühlte. Sie war doch die Beste. Was bedeutete daneben die schöne Brigitte? Ja, was bedeutete daneben selbst Ebba? [...] Christine dagegen war wie das einfache Licht des Tages. Und diesem Gefühle hingegeben, überflog er den Brief noch einmal. Aber da schwand es wieder, alle freundlichen Eindrücke waren wieder hin, und was er heraushörte, war nur noch, oder doch sehr vorwiegend, der Ton der Rechthaberei. Und so kamen ihm denn auch die hundertmal gemachten Betrachtungen wieder. (U 698)

Auch Eduard ändert sein Bild einer idealen Weiblichkeit innerhalb des Romangeschehens. Anfangs strebt er eine Ehe mit der reifen Charlotte an, die er als junger Mann nicht heiraten konnte. Der schönen Ottilie schenkte er damals keine Aufmerksamkeit.

Plötzlich aber ist er geneigt mit Ottilie eine Beziehung einzugehen. Das „himmlische Kind“ übt eine große Anziehungskraft auf ihn aus. Diese mögliche Verbindung der beiden ist aber durch seine frühere Entscheidung, statt ihrer Charlotte zu heiraten, zum Scheitern verurteilt.³⁶⁹

Holk und Eduard scheitern darin ihre Männlichkeit zu stabilisieren. Als ein „Don Quixote“, wie Ebba Holk nennt, lässt sich auch Eduard bezeichnen, der begehrt nach der jungen Ottilie schießt und versucht ihr Herz zu erobern, woran er kläglich scheitert, weil er über seine Empfindungen hinaus alles andere vergisst und rücksichtslos gegen seine Ehegattin und sein eigenes Kind Otto handelt. Ähnlich wie Holk steht er zwischen zwei Welten und lässt sich täuschen von Zeichen, die etwas anderes bedeuten, als er meint. Seine vermeintliche, eigentlich projektive Deutungskunst ist gefährlich und führt ihn letzten Endes dazu viele Warnzeichen zu übersehen.

Zu Beginn von Goethes Roman heißt es, dass Eduard den Kirchhof meidet (vgl. W 272). Er versucht die Todesthematik im wahrsten Sinne des Wortes zu umgehen. Ähnlich heißt es in Fontanes Roman, dass der Graf seit dem Tod seines Sohnes noch nicht in der Gruft gewesen ist (vgl. U 575). Offenbar liegt eine Parallele zwischen den beiden männlichen Figuren in Bezug auf die Todesproblematik vor. In beiden Romanen sind es statt ihrer die Ehefrauen, welche sich mit der Thematik des Todes auseinandersetzen. Die Ausschmückung, die Christine an der neuen Gruft vollzieht, erinnert an die Neugestaltung der Kapelle in den *Wahlverwandtschaften*, welche durch den Architekten betreut wird, worin er vor allem von Ottilies Seite aus Unterstützung erfährt. Christine spricht mit Schwarzkoppen über das Vorhaben und lässt ihn wissen, dass sie viel Wert auf den Bilderschmuck an Wand und Decke legt. Wichtig sind ihr auch die Längswand mit dem Totentanz und die Gewölbekappen mit den Engeln und den Palmenzweigen (vgl. U 576). Diese Motive sind bereits aus den *Wahlverwandtschaften*

³⁶⁹ Vgl. Annette Graczyk: Das Geschlechterverhältnis als soziales Experiment, S. 139 f.

bekannt, wobei vor allem das Motiv der Engel an die Zeichnungen des Architekten an den Wänden der Kapelle erinnert, die allesamt Ottilie ähneln. Dass Christine bereits im nächsten Satz davon spricht, dass, sollte das Geld für professionelle Künstler nicht ausreichend sein, auch andere berufen werden können, klingt wie eine Parodie hinsichtlich der künstlerischen und damit fachfremden Tätigkeit des Architekten in den *Wahlverwandtschaften*.

Neben Holk, der sich in einer Rolle gefällt, zu welcher er laut Ebba nicht berufen ist, bildet der Baron Pentz eine männliche Figur, die eine Rolle spielt, zu der sie von der Prinzessin berufen worden ist. Während Holk ihn in die Reihe der wunderbaren Gestalten, welche das Hofleben ausbildet (vgl. U 605) einordnet, entlarvt Christine „die komische Figur“ (U 631) als Polonius und Hofmarschall Kalb, über den sie stets lachen muss, wenn sie an ihn denkt (vgl. U 603). Doch diese Aussage ist alles andere als positiv gemeint, denn sie bemitleidet Pentz für sein ewiges Rollenspiel, das er am Hof gezwungen ist vorzunehmen. Sie wirft ihm, wie auch der Prinzessin, vor, keine Beherrschung über sich selbst zu haben und den Ernst des Lebens nicht zu kennen (vgl. U 606).

Pentz gilt als „lebendiges Nachschlagebuch für die hauptstädtische Chronique scandaleuse“ und „ganz besonders auch für die Liebesgeschichten“ (U 679). Mit ihm „stand sich jeder gut, weil er nicht bloß zu dem holländischen Sprichworte: ‚Wundere dich allenfalls, aber ärgere dich nicht‘ von ganzem Herz hielt, sondern diesen Weisheitssatz auch noch überbot“ (U 630). Er ist bekannt dafür „sich über Moralfragen zu erhitzen“ (U 630). Weiterhin heißt es, „die Prinzessin hielt auf ihn, weil er sie nie gelangweilt und sein nicht leichtes Amt anscheinend spielend und doch immer mit großer Akkuratessse verwaltet hatte“ (U 630 f.). Die von Pentz erwähnte und auch eingenommene „ganz alltägliche Harlekin-Pantomime“ (U 701) offenbart ihn als eine tragikomische Gestalt und erscheint zunächst kontrovers zu dem vermeintlich ernstesten Amt, das er als Kammerherr am Hof der Prinzessin innehat.

Er verachtet seine Rolle, die er gleichzeitig selbst gewählt hat. Er verachtet die Rolle deshalb, weil er von der Prinzessin, und damit also ausgerechnet einer Frau, abhängig ist. In dieser tragikomischen Gestalt übernimmt Pentz eine Art Doppelrolle und bildet dabei das männliche Pendant zu Ebba. Nach außen hin spielt er den „Mann der Trüffel- und Wildbretpastete“ (U 680), wie die Prinzessin ihn nennt. Seine Überlebensstrategien am Hof sind der Spott, die Geschwätzigkeit sowie die Nachahmung und die Übertreibung. Sie zählen zu seinen beliebtesten Mitteln, um die Gesellschaft, insbesondere die Frauen, um sich herum zu verspotten. Gerade bei diesem Verlachen der Weiblichkeitsbilder gerät aber Pentz erst recht ins Visier der Aufmerksamkeit. Ist er tatsächlich so harmlos und unschuldig, wie er sich darstellt? Oder

nutzt er die Weiblichkeit als Projektionsfläche, um seine eigenen Schattenseiten zu verbergen?

Neben der Demaskierung bildet jedenfalls auch die Verhüllung bestehender Tatsachen eine seiner Stärken. So rät er Holk viel zu plaudern, denn dies sei „unter Umständen die wahre diplomatische Klugheit“, weil das „einzelne nicht mehr recht festzustellen“ sei, „oder noch besser“, das eine [...] das andere wieder“ aufhebe (U 637). Pentz ist in seiner Geschwätzigkeit – und interessanterweise ähnelt er darin ausgerechnet der von ihm angeblich so verachteten Ebba – nicht zu unterschätzen. Hinter dieser Geschwätzigkeit verbirgt sich ein ausgeklügelter Beobachter und Stratege, der genau wie Ebba im Hintergrund die Fäden zu ziehen weiß. Die Geschwätzigkeit, die vermeintlich typisch für den weiblichen Part ist, scheint genauso stereotypisch für das männliche Geschlecht. Dahinter steckt eine ebenso strategische Hervorgehensweise wie bei Männern, denn auch Ebba plaudert nicht nur um des Plauderns willen, sondern durchaus mit Hintergedanken.

Als Beispiel für die Geschwätzigkeit dient unter anderem sein Monolog über den bevorstehenden Aufenthalt in Frederiksborg, von dem er Holk in Kenntnis setzt (vgl. U 700 f.). Seine Rede über diesen Aufenthalt zieht sich in die Länge, doch schnell wird klar, dass sie inhaltsleer ist, denn wirklich wichtige Informationen erhält Holk nicht. Stattdessen werden bloße Namen genannt sowie Gerüchte und Lästereien verbreitet. Durch seine Geschwätzigkeit scheint Pentz verweiblicht zu werden. Während nämlich „männliches Sprechen ein definitorisches und daher verknappendes“³⁷⁰ ist, ist „weibliches Sprechen hingegen eines der Zwei- und Mehrdeutigkeit sowie der Fülle, der verschwenderischen Gabe.“³⁷¹

Pentz‘, und auch Ebbas zum Sarkasmus tendierende Komik resultiert aus einer unaufhebbaren Spannung zwischen überlebensnotwendiger Illusionierung und parallel dazu erlebter Desillusionierung beziehungsweise Ernüchterung. Dieses groteske Doppelspiel eines einerseits Vertrauten und gleichzeitig freimütig Geschwätigen entlarvt die Doppelstruktur des am Hof inszenierten Rollenspiels. Wer sich Pentz ernsthaft anvertraut, hat bereits sein Gesicht verloren, weil davon ausgegangen werden kann, dass das Gesagte verdreht und an Dritte weitererzählt wird, um schließlich in Form eines Gerüchts am ganzen Hof zu kursieren.

Mit seiner Aussage, Plauderei sei unter Umständen die wahre diplomatische Klugheit, macht Pentz daneben deutlich, dass er sich das System am Hof vollständig eingepägt hat und in die Strukturen fest integriert lebt. Das Hofleben bildet seine Gestalten aus, es formt sie nach sei-

³⁷⁰ Volker C. Dörr: „Aber Gift ist nur für uns Weiber; nicht für Männer.“, S. 311; vgl. hierzu Cixous: *Geschlecht oder Kopf?*.

³⁷¹ Volker C. Dörr: „Aber Gift ist nur für uns Weiber; nicht für Männer.“, S. 311.

nen eigens erstellten Mustern und Systemen, sodass die darin fungierenden Personen Rollen einzunehmen gezwungen sind, die ihnen zugeteilt werden. Dabei handelt es sich stets um *Rollen-Spiele*. Der ganze Roman handelt von einem Spiel von Rollen wie auch zuweilen dem Versuch bestimmten Rollen und damit verbundenen unangenehmen Zuständen zu entgehen.³⁷² Die sich zwangsläufig daraus ergebende Folge ist eine mangelnde Authentizität, eine Künstlichkeit. Nichts ist so, wie es scheint, und nichts scheint so, wie es ist. Aus dieser Erkenntnis lässt sich schließen, dass niemandem am Hof zu trauen ist, wie Pentz und Ebba richtig erkannt haben. Die Wahrheit bleibt verhüllt im Schein.

Pentz' Humor erweist sich als recht trocken. So liest sich auch ein Auszug aus seinem Brief an Holk, in welchem er die bevorstehende Vermählung Ebbas mit Lord Randolph Ashingham ankündigt:

Und nun, lieber Holk, eine kurze Mitteilung, die Sie mehr interessieren wird, als alle diese Geschichten aus dem Hausen Hansen, - Ebba Rosenberg hat gestern der Prinzessin Anzeige von ihrer Verlobung gemacht, die jedoch, zu leichterem Beseitigung entgegenstehender Schwierigkeiten, vorläufig noch geheim bleiben müsse. [...] Aber Ebba müßte nicht Ebba sein, wenn es ihr nicht glücken sollte, dem stark exzentrischen Erbonkel den Beweis ihrer Tugenden auf dem Gebiete des Chic und High Life zu geben [...] Sie wird jeden Tag Dinge sagen und später auch wohl Dinge tun, die Seine Lordschaft frappieren, und vielleicht zündet sie mal die fünfzehn Millionen Tannen an und stellt bei der Gelegenheit sich und den Eheliebsten in die rechte Beleuchtung. (U 795)

Der Brief ist von einem sarkastischen Unterton geprägt. Dass die Verlobung noch geheim bleiben sollte, Pentz sie aber gleich am folgenden Tag ausplaudert, bestätigt, dass er keine Vertrauensperson ist.

Seine Ansicht über Ebbas Charakter und nicht zuletzt seine eher feindliche Einstellung gegenüber dem weiblichen Geschlecht bleibt bis zuletzt erhalten. In seinen Witzen über die Frauen zeigt sich seine Verachtung, mit welcher er ihnen entgegentritt. Außerdem äußern sich in seinem beißenden Hohn, durch welchen eine lustvolle und zugleich bittere Komponente zum Tragen kommt, die Degradierung und die Ausgrenzung der Frauen aus dem phallogozentrischen System.

In seiner Rolle als „guter Ratgeber“ erinnert er an Mittler. Genau wie dieser meint er Ratsschläge über die Ehe und über die Frauen erteilen zu können, obgleich er „nicht das erste Jahr einer Ehe“ (U 664) kennt. Der Moralprediger Mittler verwandelt sich in Fontanes Roman in einen frauenverachtenden Sarkasten, der die Gesellschaft um sich herum mit beißenden „Spöttereien“ (U 755) über die Damen am Hof unterhält.

³⁷² Vgl. Lieselotte Voss: Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane, S. 83.

Holk warnt er vor den beiden Verführerinnen, nämlich der „Hofdame mit wasserblauen Augen“ (U 702) und der „schöne[n] Capitana“ (U 680) Brigitte. Über Ebba spricht er immerzu mit einem gewissen ironischen Unterton: „Ach Pentz, daß Sie nichts sprechen können, ohne dem armen Fräulein einen Tort anzutun. Denn die Hofdame mit den Stechaugen, das soll natürlich die Rosenberg sein.“ (U 702). Das Verliebtsein überlässt er seinem Gegenpart Erichsen (vgl. U 702) und beschreibt diesen damit als naiv, denn Verliebtsein bedeutet so viel wie *verfallen* zu sein. Der Zustand der Verliebtheit scheint für den Mann gefährlich zu sein. So sagt Pentz einmal zu Holk:

Ich will Ihnen was sagen, Holk, Sie sind bis über die Ohren in diese schöne Person verliebt, und weil sich vor ihr fürchten oder, was dasselbe ist, sich persönlich nicht recht trauen, so wünschen Sie, daß ich Ihnen eine furchtbare Geschichte zum besten gebe, die Sie jederzeit als Sicherheitsvademekum aus der Tasche holen und wie einen Schirm zwischen sich und der schönen Frau Hansen aufrichten können. (U 678)

Die Betonung der Schönheit Frau Hansens deutet auf eine oberflächliche Verliebtheit. Da Holk Brigitte kaum kennt und deshalb Pentz über sie ausfragt, zeigt, dass er verunsichert ist und den Zustand der Verliebtheit als etwas Rätselhaftes ansieht.

Brigitte Hansen „ist nicht schlimmer als andere, nur ein bißchen gefährlicher ist sie, weil sie schöner ist, mit ihrem Rotblond und der Wolljacke, die nirgends schließt“ (U 680). Pentz entlarvt Brigittes Verhalten gegenüber Holk als inszeniert. Die nicht schließende Wolljacke ver-sinnbildlicht die nicht zu bremsende Gefahr der Verführung, die von Brigitte ausgeht. Ihr Körper, ihre Schönheit und ihre Verführungskunst lassen sich nicht *einschließen* durch die Norm der Gesellschaft, die die Weiblichkeit und die von ihr ausgehende bedrohliche verschlingende Sexualität in Grenzen halten will, um sie zu kontrollieren. Die von Pentz angesprochene Wolljacke könnte in diesem Kontext eine Art Korsett symbolisieren, das im Falle Brigittes jedoch seine Funktion der Körperformung und der Kontrolle nicht erfüllen kann, da es nicht schließt.

Bei einer anderen Gelegenheit sagt Pentz über ein Porträt Brigitte Gojes: „Sehen Sie Holk, wie Brigitte Goje lächelt. Alle Brigitten haben so was Sonderbares, auch wenn sie fromm sind.“ (U 715) Die Anspielung auf Holks Zuneigung für Brigitte Hansen ist hier eindeutig, wobei Pentz Brigitte jegliche Frömmigkeit abspricht. Er sieht in Frauen eine Bedrohung für den Mann und versieht sie deshalb mit weitgehend negativen Konnotationen. Die Gefahr liegt in der Schönheit der Frauen, womit diese die Männer verführen können. Die erotische Verführungskunst der Frau ist demnach ein Machtinstrument. Eben weil Frauen so anziehend und unwiderstehlich erscheinen, droht die Gefahr ihnen zu *verfallen*. Es lässt sich von einer laten-

ten gesellschaftlichen Macht der Frauen sprechen, nämlich einem widersprüchlichen Verhältnis von realer, wenn auch geheimer Macht der Frauen einerseits, und den Einschätzungen, die ihnen zu Teil werden, andererseits.³⁷³ So führen die Frauen „eigentlich das Regiment, dem sich in der gesitteten Welt kein Mann zu entziehen wagt“ (W 442). Offenbar auch Pentz nicht, der nicht nur eigentlich, sondern tatsächlich unter dem Regiment einer Frau steht, nämlich dem der Prinzessin. Es mag also auf den zweiten Blick wenig verwundern, dass er in seiner durchaus narzisstisch geprägten Persönlichkeit und gleichzeitig einer Frau untergeordneten Position in einer derartig verächtlichen Weise über Frauenbilder spricht. Er verdächtigt die Frauen aufgrund ihres weiblichen *Putzes* und ihrer Künstlichkeit der Lüge, wohl nicht zuletzt, um den Mann dagegen als rein und makellos in seinen Absichten und seinem Sein darzustellen.

Pentz versucht Holk von seinen Ansichten zu überzeugen und ihn vor den Gefahren am Hof zu warnen, nämlich unter anderem vor den offenbar hinterhältigen und taktisch ausgeklügelten Damen. Ebenso wie Ebba entgeht auch Pentz nicht, dass Holk mit der Welt des Hofes wenig vertraut ist. So erwähnt er einmal gegenüber Holk:

Lieber Holk, ich sehe, daß Sie die Weiber doch herzlich schlecht kennen. [...] das ist es ja eben, weshalb ich Ihnen die Weiberkenntnis abspreche. Wenn Sie die hätten, so würden Sie wissen, daß gerade die, die dies und das auf dem Kerbholz haben, sich durch nichts so sehr verletzt fühlen wie durch ein grobes und unter Umständen selbst durch ein leises Zerrbild ihrer selbst. Mit ihrem richtigen Spiegelbilde leben sie sich ein, auch wenn ihnen gelegentlich ein Zweifel an der besonderen Berechtigung ihrer moralischen Physiognomie kommen mag; taucht aber neben diesem Bilde noch ein zweites auf, das die schon zweifelhaften Stellen auch noch mit einem Agio wiedergibt, so hat es mit der Selbstgefälligkeit ein Ende. Mit anderem Worte, ein Stücklein Eva, das solche suspekten Damen repräsentieren, sind sie geneigt, noch gerade passieren zu lassen, [...]. (U 685 f.)

Das Wissen über den Umgang mit Frauen spricht Pentz Holk ab. Letzterer muss Pentz in seinen Äußerungen als recht naiv erscheinen. Die Verführerin und Erbsünderin Eva bringt Pentz hier geschickt ins Spiel und macht damit augenscheinlich, wie er über Frauen denkt. Die Verführungskünste der Frauen sind seiner Ansicht nach Maßnahmen, sich in der Gesellschaft eine Position zu sichern, womit er sicher nicht ganz Unrecht hat. Schließlich dient die weibliche Maskerade in erster Linie zur Integration in das männlich kodierte System. Indem er auf Eva zu sprechen kommt, schafft er natürlich eine Verbindung zu Ebba. Pentz Aussagen, besonders die über Frauen, erscheinen meist in ein komisches Licht getaucht, denn die Witze über Frauen werden zwar aufgenommen, jedoch bleibt das Überraschungsmoment aus, sodass die Essenz der Aussagen eher als geschlechtsstereotypisch und langweilig erscheint.

³⁷³ Vgl. Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit, S 21 f.

„Als Pentz‘ Gegenstück konnte Erichsen gelten“ (U 631). Während Pentz am Hof als „Apoplektikus“ gilt, ist Erichsen als „ein geborener Hektikus“ bekannt, der offenbar selten das Wort ergreift (vgl. U 634). Er wird als hager, groß und von einem gewissen Ernste beschrieben, wobei der Ernst laut dem Erzähler ins Feierliche spielt (vgl. U 652). „[S]eit etwa zehn Jahren im Dienste der Prinzessin“, war er seit „seinem vierzigsten Jahre an [...] seßhaft geworden und konnte sich die ruhigen Tage gönnen, was er so weit trieb, daß er kaum noch Kopenhagen verließ“ (U 631). Der Grund dafür liegt vor allem darin, dass er „das Reisen satt bekommen, zugleich aber aus seinen ärztlich verordneten Entsagungstagen auch eine Ablehnung gegen alle Extravaganzen in sein derzeitiges Hofleben mit herübergenommen“ (U 631 f.) hat. Weil ihm „bei Festmahlen und Freudenfeiern immer nur die Aufgabe zu[kam] [...] vor allem, was an Bacchuskultus erinnern konnte, zu warnen“ (U 632), ist er dank Pentz auch bekannt unter dem Namen „Erichsen das Gewissen“.

Des Öfteren lässt sich der Baron in seiner eher unbeholfen wirkenden Art von anderen Figuren zu deren Zwecken ausnutzen. So wird er beispielsweise von Ebba in ein langes Gespräch verwickelt, als sie auf Holk wartet, um diesen anschließend bei dessen Ankunft darauf aufmerksam zu machen, dass sie es nicht gewohnt ist, irgendwem zuliebe vernachlässigt zu werden (vgl. U 715).

„Pentz und Erichsen waren Gegensätze, was nicht ausschloß, daß sie sich ziemlich gut standen.“ (U 630) Erichsen und Pentz erinnern als zueinander recht komplementäre Figuren an Ottilie und Luciane. Auf der einen Seite findet sich der vorlaute und ewig taktierende Pentz und auf der anderen Seite der gutmütige, eher schweigsame Erichsen. Anders als die beiden Frauenfiguren bei Goethe verstehen sich Pentz und Erichsen aber gut und treten meist gemeinsam auf. Im Kontext der Machtstruktur lässt sich erkennen, dass Erichsen seines eher passiven Auftretens wegen durch sein Umfeld bevormundet wird, während Pentz in die Offensive geht und die Entscheidungen trifft.

Ausgerechnet in einer Szene, in welcher Erichsen ausnahmsweise der Ansicht der anderen entgegenhält, wird seine unterwürfige Rolle besonders deutlich.

Bis dahin war Erichsen unter Zustimmung gefolgt, aber all dies letzte war doch wieder sehr unvorsichtig gesprochen und traf den angekränkelten langen Kammerherrn [...]. „Ich begreife Sie nicht, Pentz“, nahm er, der sonst nie sprach, jetzt empfindlich das Wort. [...] Ob wir hinüber gehen und de Meza begrüßen?“ „Ich denke, wir lassen es“, sagte Holk. (U 634 f.)

Erichsen überlässt die Entscheidung, was zu tun ist, den anderen. Darin ähnelt er Holk. Ebbas Definition eines halben Mannes entsprechend kann Erichsen ebenfalls als ein solcher gesehen werden.

Vor allem durch die Begriffe „angekränkt“ und „empfindlich“ wird der Kammerherr auf sprachlicher Ebene durch den Erzähler verweiblicht. Es entsteht ein Gegenbild zu dem Bild eines Mannes, der stark und unempfindlich gegenüber Krankheiten, Kritik oder ähnlichen Bemerkungen in seine Richtung ist.

Die Repräsentanten für die Formung des Menschen bilden in Goethes Roman die vier männlichen, namenlos eingeführten Antagonisten: der Gehilfe in pädagogischer Hinsicht, Mittler aus sozialer Perspektive, der Hauptmann im Rationalisierungsprozess, wenn es um die Umgestaltung der symbolischen Ordnungen geht, wo zuvor Zufall und Laune herrschten,³⁷⁴ und der Architekt ebenfalls auf institutioneller Ebene. Sie alle haben eines gemein: Sie formen Menschen. Der Hauptmann und der Architekt komplementieren erstere beiden, wobei der Gehilfe den Erziehungsapparat repräsentiert und Mittler die Moral verteidigt, denn der Gehilfe und Mittler stehen für die Erziehung und Moralisierung des Menschengeschlechts.

Die erste männliche Nebenfigur, die im Roman eingeführt wird und zu dem Ehepaar hinzutritt, ist Mittler. Benjamin stellt fest, alle Namen, bis auf den Mittlers, seien bloße Taufnamen. In seinem aber finde sich keine Spielerei, keine Anspielung des Dichters, sondern eine Wendung, die das Wesen des Trägers, also Mittler, unvergleichlich sicher bezeichne.³⁷⁵ Tatsächlich wird in dessen Namen seine Funktion mit dem Eigennamen verschmolzen, was als ironisches Kunstmittel aufgefasst werden kann.³⁷⁶ Mittler als juristischer Dilettant und Agent des Rechts wird von Konflikten geradezu angezogen.³⁷⁷ Statt sie zu lösen, fungiert das „Kommunikationsmedium[] zu Pferde“³⁷⁸ als Katalysator für verheerende Ereignisse und Geschehnisse, wobei er, wie Charlotte kurz vor dem Tod Ottilies feststellen muss, sich im Unklaren darüber ist „was und wo er’s sagt[]“ (W 521).

Immer dort anwesend, wo der Tod eintritt, versucht er sich in diversen Rollen, als Vertreter des Geistlichen bei der Taufe Ottos oder als Prediger von moralischen Geboten, ja nicht zuletzt als Verfechter des Ehegelübdes.

Wer mir den Ehestand angreift, rief er aus, wer mir durch Wort, ja durch Tat, diesen Grund aller sittlichen Gesellschaft untergräbt, der hat es mit mir zu tun. [...] Die Ehe ist der Anfang und der Gipfel aller Kultur. Sie macht den Rohen mild, und der Gebildetste hat keine bessere Gelegenheit seine Milde zu beweisen. Unauflöslich muss sie sein: denn sie bringt so vieles Glück, daß alles einzelne Unglück dagegen gar nicht zu rechnen ist. Und was will man von Unglück reden? Ungeduld ist es, die den Menschen von Zeit zu Zeit anfällt, und dann beliebt er sich unglücklich zu finden. Lasse man den Augenblick vorübergehen, und man wird sich glücklich preisen, daß ein so lange Bestandenes noch be-

³⁷⁴ Vgl. David Wellbery: Die Wahlverwandtschaften. Desorganisation symbolischer Ordnungen, S. 298.

³⁷⁵ Vgl. Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 42.

³⁷⁶ Vgl. Hans Jürgen Geerdts: Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften, S. 287.

³⁷⁷ Vgl. Joseph Vogl: Mittler und Lenker, S. 150.

³⁷⁸ Ernst Osterkamp: Einsamkeit und Entsagung in Goethes Wahlverwandtschaften, S. 40.

steht. Sich zu trennen gibt's gar keinen hinlänglichen Grund. Der menschliche Zustand ist so hoch in Leiden und Freuden gesetzt, daß gar nicht berechnet werden kann, was ein Paar Gatten einander schuldig werden. Es ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann. Unbequem mag es manchmal sein, das glaub' ich wohl, und das ist eben Recht. Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheiratet? das wir oft gerne los sein möchten, weil es unbequemer ist, als uns je ein Mann oder eine Frau werden könnte. (W 338)

In Mittlers Rede wird die Grundanschauung, „daß die Bestimmung der Ehe weder die Liebe noch das Glück, sondern vor allem die *Erziehung des Menschen zur Humanität*“³⁷⁹ ist, vertreten. Benjamin erscheint Mittlers Rede über die Ehe als „ein ‚ekelhafter Mischmasch‘, [...] ‚zusammengekoppelt‘ aus haltlosen humanitären Maximen und trüben, trügerischen Rechtsinstinkten. Niemandem soll Gleichgültigkeit gegen die Wahrheit im Leben der Gatten darin entgehen.“³⁸⁰ Er findet es bezeichnend, dass ausgerechnet Mittler, der ehelos lebt, über die Ehe philosophiert.³⁸¹ Anstelle der gewünschten Wiederherstellung von Ordnung bringt er stets Unordnung in das Ganze, die noch dazu nicht mehr rückgängig zu machen ist. Das eingehendste Beispiel dafür ist sein Monolog über die Zehn Gebote, in welchem er detailliert erläutert, wie er zu Verboten und Geboten steht. Jedoch führt Mittler keine theologischen Begründungen für seine Ansicht der Dinge an, sondern behilft sich allein mit moralisch-sittlichen Aspekten.³⁸² Er fungiert dabei als eine Art „Richter [...] der das Gesetz durch Benennen bewirkt“³⁸³. Allerdings liegt „die Autorität nicht in seiner Person. [...] er ‚zitiert‘ vielmehr das Gesetz [...] in dieser Wiederanrufung stellt er das Gesetz wieder her. [...] Das performative Sprechen des Gesetzes [...] funktioniert nur, indem es einige bereits unmittelbar wirksame Konventionen umformuliert.“³⁸⁴ Er verfügt über „die Autorität [...] seine Worte bindend zu machen, die Inkarnation der göttlichen Äußerung im Gesetz“³⁸⁵. Diese Autorität und seine Figur des richterlichen Willens erlangt er aber erst durch das Zitieren des Gesetzes.³⁸⁶

Genau in dem Augenblick, als er über die Ehe und das Gebot, sie nicht zu brechen, spricht, betritt Otilie den Raum (vgl. W 520). Otilies Schuldbekennnis setzt ein. Unklar bleibt, ob es erst durch diesen Diskurs über Ehe und Schuld aktiviert wird, also bereits zuvor da ist und nun ausbricht, da es ausgesprochen wird durch jemanden, der das Ganze von außen als Vertreter der Gebote anspricht. Otilie fühlt sich sofort angesprochen, das spricht für ihr Schuld-

³⁷⁹ Herrmann August Korff: Geist der Goethezeit, S. 355.

³⁸⁰ Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 130.

³⁸¹ Vgl. ebd.

³⁸² Vgl. Philipp Hildmann: Die Figur Mittler aus Goethes Roman, S. 58.

³⁸³ Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 155.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Vgl. ebd., S. 310.

gefühl. Doch nirgends wird dieses zuvor von ihr offen eingestanden. Ihr Inneres bleibt dem Leser bis zuletzt weitgehend verschlossen.

Wie bei Otilie, so bleibt auch das Innere des „ruhigen, keineswegs eitlen und überhaupt lakonischen“ (W 348) Hauptmannes dem Leser weitgehend vorenthalten. Der Hauptmann ist gezwungen auf ein Eheglück mit Charlotte zu verzichten und akzeptiert diesen Umstand letztlich ohne weiteres. Doch auch er bleibt nicht von der Schuldverstrickung der tödlichen Leidenschaft verschont, denn er wagt es, Charlotte zu küssen und sich Hoffnungen auf eine Verbindung mit ihr zu machen, nachdem ihr Ehemann Eduard der Pflgetochter Otilie in den Tod gefolgt ist. Als Charlotte ihn später nach jenem von ihr provozierten Kuss auffordert zu gehen, schweigt er. Sein Schweigen entspringt der Tatsache, dass er nicht um Charlotte kämpft, sondern hinnimmt, was sie beschließt. Damit handelt er im völligen Gegensatz zu Eduard, der Charlotte einst förmlich in die Ehe gedrängt hat.

Selbst auf die Möglichkeit einer Verbindung mit Charlotte und den damit verbundenen ökonomischen Aspekt des Frauentausches geht der Hauptmann nur auf Drängen Eduards ein, und dieser drängt sogar „Charlotten, sie soll dem Major ihre Hand zusagen“ (W 513). Die verkehrten Liebesverhältnisse im Roman dienen als ökonomische Metaphorik des Frauentausches, ähnlich der Gartenökonomie. Die männliche Ökonomie setzt sich aus Aneignung, Besitz, Verfügbarmachen und, beruhend auf der Kastrationsangst, auch aus Verlustängsten zusammen. In diesen Ängsten mag der Ursprung der symbolischen Ordnung, der Ökonomie des Tausches, der Substitution und letztlich auch des Todes liegen.³⁸⁷

Zwar sind die beiden Männer befreundet, doch ist diese Freundschaft mit geschäftlichen Interessen verknüpft, sodass es sich also eher um eine Zweckfreundschaft handelt. Indem der Hauptmann Eduard hilft, macht er sich bei ihm verdient und kann seinen Lebensunterhalt bestreiten. Sogar, wenn es um Eduards Ehefrau geht, muss der Major herhalten. Der Erzähler hält sich dahingehend mit seiner Kritik nicht zurück: „Eduard [...] sprach ohne Rückhalt von der gegenseitigen Neigung Charlottens und des Majors, die er, weil es ihm gerade bequem und günstig war, mit lebhaften Farben ausmalte.“ (W 489) Eduard wird hier als egozentrischer Stratege aufgezeigt. Ihm ist nicht entgangen, dass seine Frau und sein Freund, der Major, darauf erpicht sind, ihn und Otilie so gut es geht voneinander fern zu halten (vgl. W 361). Umso eher kann es ihm recht sein, wenn der Major Charlotte begehrt.

Eduard setzt Liebesgefühle offenbar gleich mit Gartenumbauten, die beliebig vorgenommen werden können. Um jeden Preis möchte er Otilie gewinnen und sich Charlottes entledigen,

³⁸⁷ Vgl. Andrea Horváth: (Un)Möglichkeit der Repräsentation des Weiblichen durch Sprache, S. 189.

als ob sie ein Objekt wäre, das er achtlos wegwirft, weil es ihm nicht mehr zusagt. Die Ehe mit ihr bezeichnet er dem Major gegenüber als eine „Torheit“ (W 485). Frühere Jugendwünsche erst in einem gewissen Alter zu realisieren nennt er einen Selbstbetrug (vgl. W 485). Dieses egoistische Verhalten schreibt sich in Holks Argumentation fort, als er seine Ehefrau durch die Hofdame Ebba ersetzen möchte.

Das Glück vergangener Jahre lag hinter ihm, das war gewiß, und er setzte hinzu: ‚durch meine Schuld vielleicht, aber sicher auch durch ihre. Sie hat es so gewollt, sie hat mich gereizt und gepeinigt, erst durch Überheblichkeit und dann durch Eifersucht, und zuletzt hat sie mir zugerufen ‚geh‘. Und hat auch nicht einlenken wollen; [...] sie hat sich mir entfremdet, immer mehr und mehr, und das ist nun das Ende. Ja, das Ende vom Lied, aber nicht vom Leben. Nein, es soll umgekehrt der Anfang von etwas anderem, etwas Besserem und Freudigerem werden [...]. (U 780)

Holk versucht sich selbst einzureden, dass er das Richtige tut, um sein schlechtes Gewissen zu verdrängen. Dieser Einblick in seine Gedanken offenbart seine eigensinnigen Pläne und die mangelnde Empathie gegenüber seiner Familie.

Der Hauptmann ist ein Hausfreund und bleibt in dieser Rolle, die es nicht zulässt, die Ehe Charlottes und Eduards, die ihn aufgenommen haben und von welchen er abhängig ist, zu gefährden, jedenfalls solange Eduard am Leben ist. Seine Innensicht wird vom Erzähler an keiner Stelle ausdrücklich wiedergegeben.³⁸⁸ Sein berufliches Scheitern führt ihn in ein Abhängigkeitsverhältnis im Machtgefüge.

Diese Figur zeichnet sich durch eine rationale und pflichtbewusste Denk- und Handlungsweise aus. Der Hauptmann bringt eine vermeintliche Ordnung in das zu Beginn bestehende Chaos der Gartenanlagen, das Charlotte und Eduard vergeblich zu strukturieren versuchen. Diese Struktur, für die der Hauptmann sorgt, vermisst Charlotte bei ihrem Mann³⁸⁹, denn „[v]erschiedene häusliche Anstalten, die sie längst gewünscht, aber nicht recht einleiten können, wurden durch die Tätigkeit des Hauptmanns bewirkt“ (W 297).

Die Figuren versuchen sich einer Art rechnerische Planung des Lebens zu unterwerfen und benötigen dabei offensichtlich Hilfe von außen.³⁹⁰ Gleichermaßen können sie erst durch die Struktur und Ordnung erkennen, was ihnen tatsächlich gehört (vgl. W 290). Es scheint, als werde damit „an die ‚erhabene Bestimmung des Menschen‘ erinnert [...] den ‚Geist der Natur zu ergreifen, welcher unter der Decke der Erscheinungen verhüllt liegt‘, um [...] ‚den rohen Stoff empirischer Anschauung [...] durch Ideen zu beherrschen‘“³⁹¹. Das erinnert an das Schiller'sche Konzept.

³⁸⁸ Vgl. Ulrich Schödlbauer: Der Text als Material, S. 104.

³⁸⁹ Vgl. Thomas Lehmann: Augen zeugen, S. 165.

³⁹⁰ Vgl. Clemens Pornschlegel, S. 228.

³⁹¹ Joachim Ritter: Landschaft, S. 20.

Die Natur soll verwaltet und beherrscht werden. Der Garten wird zugeschnitten, angepasst, sodass eine Überschaubarkeit entsteht, die das Große und Ganze greifbar macht. Der Hauptmann ist Vertreter der aufklärerischen Vermessenskultur.³⁹² Er ist nicht nur pflichtbewusst, sondern er hat die Pflicht gewissermaßen verinnerlicht und verkörpert also den Verwaltungsstaat. Sein Beruf sieht die Disziplinierung des Körpers vor.³⁹³ Er ist es gewohnt, das Emotionale seinem Pflichtbewusstsein und dem Ordnungsprinzip unterzuordnen. Seine Zuneigung gegenüber Charlotte drückt er durch praktische Handlungen aus, weniger durch Anspielungen.³⁹⁴

Im Verhältnis zu Eduard ist er der „Knecht“, obgleich die Bezeichnung „Hauptmann“ eine Metapher ist, welche die männliche Macht darstellt³⁹⁵. Aus der Namensgebung lässt sich schon erahnen, dass das Machtverhältnis zwischen den beiden nicht ganz so eindeutig ist, wie es zunächst scheint. Eduard fehlt jegliches Wissen und die Fähigkeit, sich selbst und sein Umfeld zu erkennen, seien es die Menschen – oder sein Besitz. Er ist der Narziss, der sich gern selbst überall bespiegelt (vgl. W 300). Verzicht ist für ihn ein Fremdwort. Damit bildet er eine Komplementärfigur zu dem Hauptmann. Der reiche Baron ist ohne den Verwaltungsapparat, der durch den Major repräsentiert wird, verloren, denn er ist nicht in der Lage selbst Umbauten vorzunehmen oder sein Gut zu verwalten. Abgesehen von seinem finanziellen Besitz hat er keine besonderen Kenntnisse oder Fähigkeiten, auf die im Roman hingewiesen würde. Er braucht daher einen „Knecht“, der ihm seinen Besitz verwaltet und dadurch erst bewusst macht. Der Erzähler erwähnt einige Schwächen Eduards, die durch den Hauptmann ausgeglichen werden.

Zwar von Natur nicht unordentlich, konnte er doch niemals dazu kommen, seine Papiere nach Fächern abzuteilen. Das was er mit andern abzutun hatte, was bloß von ihm selbst abhing, es war nicht geschieden; so wie er auch Geschäfte und Beschäftigung, Unterhaltung und Zerstreung nicht genugsam von einander absonderte. Jetzt wurde es ihm leicht, da ein Freund diese Bemühung übernahm, ein zweites Ich die Sonderung bewirkte, in die das eine Ich nicht immer sich spalten mag. (W 296)

Der Hauptmann bildet Eduards „zweites Ich“. Er benötigt wiederum finanzielle Unterstützung von Eduard. Die Abhängigkeit ist also beiderseits zu erkennen. Die enge Verbindung spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass beide den gleichen Namen haben, denn „[h]eißt nicht einer Otto so gut als der andere?“ (W 288)

Die Ähnlichkeit des Hauptmannes mit dem Kind Otto wird in der Forschung als Hinweis darauf gesehen, dass der Mensch durch seine Wissensmächte den Menschen selbst formt und

³⁹² Vgl. Thomas Lehmann: *Augen zeugen*, S. 230.

³⁹³ Vgl. Jang-Hyok An: *Goethes „Wahlverwandtschaften“ und das Andere der Vernunft*, S. 160.

³⁹⁴ Vgl. Susanne Konrad: *Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus*, S. 269.

³⁹⁵ Vgl. Jang-Hyok An: *Goethes „Wahlverwandtschaften“ und das Andere der Vernunft*, S. 160.

sich damit an die Stelle Gottes stellt.³⁹⁶ Hierin spiegelt sich einmal mehr die Verkörperung einer neuen Epoche, in der Wissen und Verwaltung, sprich Formung und Strukturierung, die neuen Mächte bilden. So wie der Hauptmann die Gartenlagen formt und umbildet, so geschieht es mit den Menschen. Gemeint ist dann aber nicht nur der Corpus, sondern auch, und im Grunde genommen viel mehr, die Denk- und damit einhergehende Handlungsweise.

Als „die Lust zu bauen und zu schaffen in Charlotten wieder erweckt“ ist, tritt der Lord ins Geschehen ein. Der „Engländer[]“, „der Eduarden auf Reisen kennen gelernt, einigemale getroffen hatte und nunmehr neugierig war, die schönen Anlagen zu sehen, von denen er so viel Gutes erzählen hörte“ (W 465), entpuppt sich als „ein Liebhaber und Kenner solcher Anlagen“, der ähnlich dem Hauptmann „wohl auch manche dergleichen selbst ausgeführt hatte“ (W 465 f.). „[E]r beschäftigte sich die größte Zeit des Tages, die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer aufzufangen und zu zeichnen, um dadurch sich und andern von seinen Reisen eine schöne Frucht zu gewinnen.“ (W 466) Die Frauen, Charlotte und Otilie, „freuten sich, hier in ihrer Einsamkeit die Welt so bequem zu durchreisen, Ufer und Häfen, Berge, Seen und Flüsse, Städte [...], vor sich vorbeiziehen zu sehen“ (W 466 f.). Gleichzeitig sind sie „tief durch seine Betrachtungen [...] getroffen“, da er durch seine Reden an Eduard erinnert, weil eben „alles was bisher für Haus und Hof, Garten, Park und die ganze Umgebung geschehen war, ganz eigentlich umsonst sei, weil der dem es alles gehörte, es nicht genösse“ (W 468). Ähnlich wie der Hauptmann hat der Lord Kenntnisse über die Anlagen und übt daher auf indirekte Weise Kritik an der Arbeit Charlottes.

Keine Stelle blieb ihm unbemerkt, wo noch irgend eine Schönheit hervorzuheben oder anzubringen war. Hier deutete er auf eine Quelle, welche gereinigt, die Zierde einer ganzen Buschpartie zu werden versprach; hier auf eine Höhle, die ausgeräumt und erweitert, einen erwünschten Ruheplatz geben konnte [...]. Er wünschte den Bewohnern Glück, daß ihnen so manches nachzuarbeiten übrig blieb [...]. (W 466)

Anders als dem Hauptmann geht es dem Lord jedoch nicht um eine Steigerung des Eigentumswerts, sondern darum, „für folgende Jahre sich das Vergnügen des Schaffens und Einrichtens vorzubehalten“ (W 466). Er behandelt das Thema als eine Form der Liebhaberei, die nicht zwangsläufig in ein professionelles Tun übergehen muss, sondern als private Leidenschaft beibehalten werden kann. Die Arbeit soll als unterhaltsam erlebt werden, nicht als Mittel, um den wirtschaftlichen Nutzen zu erhöhen. Damit fehlt dem Lord das Verwaltende und die Ordnung schaffende Struktur, welche den Charakter des Hauptmannes bilden und ihn deshalb zu einem geeigneten Knecht Eduards machen. Gleichzeitig erinnert der Lord in dieser

³⁹⁶ Vgl. David Wellbery: Die Wahlverwandtschaften. Desorganisation symbolischer Ordnungen, S. 315.

Eigenschaft an den Architekten, der ja auch aus reiner Liebhaberei bestimmten Tätigkeiten nachgeht.

Die Zeichnungen, die der Lord von der Umgebung anfertigt, schaffen eine Verbindung zwischen Natur und Kunst und reihen sich in die übrigen bildlichen Darstellungen innerhalb des Romangeschehens ein. Auch sie unterwerfen die Natur, das Lebendige, letztlich dem Kulturellen, das dem Männlichen zugeschrieben wird.

Im Kontext der Machtstrukturen ist daneben der Architekt eine interessante Figur. Bis zuletzt bleibt er ein namenloser Amtsträger und kommt häufig fachfremd zum Einsatz – fachfremd deshalb, weil er „in einem benachbarten Felde sich zu ergehen Lust hat“ (W 404), und abgesehen von den Restaurationsarbeiten an der Kapelle, die als solche eigentlich keinerlei Funktion mehr besitzt und aus rein ästhetischen Gründen restauriert wird – was sich noch zu den Aufgaben eines Architekten zählen lässt – keine Objekte baut oder konstruiert, sondern in erster Linie Porträts anfertigt.

Diese Porträts stellen allesamt Abbilder Otilies dar. Dadurch schafft er den Übergang Otilies von ihrer Person in ein Bild. Ebenso hilft er bei der Umsetzung des Gesellschaftsspiels der *Tableaux vivants*, indem er ein Theater aufstellt und sich um die Beleuchtung kümmert (vgl. W 427). Dabei ist er jedoch nicht nur an der Umsetzung dieses Gesellschaftsspiels beteiligt, sondern wird selbst auch Teil der Bühnenkonstellation.

Er widmet sich also der Erhaltung eines alten Gebäudes, statt sich mit Neuem zu beschäftigen, und malt daneben Porträts. Die Architektur unterwirft die rohe Materie den Baugesetzen, formt also, konstruiert, plant, ordnet, misst und rechnet. Sie konstituiert einen *Corpus*, der durch seine Form ins Sein gerufen wird und sich von der rohen, formlosen Masse abhebt. Die Architektur verwandelt, indem sie aus vielen Teilen ein Ganzes erschafft. Ein Architekt bringt Ordnung in das bestehende Chaos der Masse, das Baumaterial und die Rohstoffe.

Dieses Prinzip der Ordnung findet sich auch in den gesellschaftlichen Machtstrukturen des Romans wieder. Damit lässt sich eine Verbindung zum Prinzip der Subjektivation herstellen, denn Unterwerfung und Entwurf bilden auch in der Architektur einen gemeinsamen Prozess, aus dem ein *Corpus* entsteht. Innerhalb des Romangeschehens erinnert dies an die Arbeit an den Gartenanlagen und somit die Tätigkeit des Hauptmannes. Während das Hauptgebiet des Hauptmannes jedoch die Verwaltung ist, steht bei der Tätigkeit des Architekten das Prinzip der Verwandlung im Vordergrund. Er verwandelt Otilie in himmlische Engelswesen und in die Heilige Maria. Die Kapelle verwandelt er in eine Todesstätte für die drei Todesopfer des Romans. Mit dieser Kapelle schafft er außerdem für Otilie einen imaginären Raum, einen

Raum der Stille, der eine Heiligen-Aura in sich trägt und als Übergang in das von Otilie offenbar ersehnte Jenseits fungiert.

Mit dem Motiv des Todes und dem Übergang von einem Diesseits in ein Jenseits steht der Architekt bei seinen Beschäftigungen stets in Berührung. Die Gemälde und die Bühne für die Tableaux vivants lassen sich ebenfalls mit dem Tod in Verbindung bringen und auch außerhalb dieser Beschäftigungen setzt der Architekt sich ausgiebig mit dieser Thematik auseinander. So zeigt er Charlotte und Otilie, „da die Einsamkeit eine Unterhaltung fordert [...]“ (W 401), unter anderem Grabmonumente und erzählt von den Grabstätten nordischer Völker (vgl. ebd.). Er ist an dem Tod selbst und an dem menschlichen Wunsch, ihn zu überdauern, interessiert. Über die Arbeit des Baukünstlers sagt er: „Der Baukünstler, der Bildhauer sind höchlich interessiert, daß der Mensch von ihnen, von ihrer Kunst, von ihrer Hand eine Dauer seines Daseins erwarte; und deswegen wünschte ich gut gedachte, gut ausgeführte Monumente [...]“ (W 398). Gerade bei Otilie trifft er mit dieser Einstellung auf eine positive Resonanz, sucht diese doch nach einer Möglichkeit des Überdauerns ihres irdischen Seins.

Anders als Eduard erscheint der Architekt als völlig unaufdringlich in seinem Begehren. Er vermag, wenn er auch als Dilettant gilt, seine Emotionen künstlerisch auszudrücken, indem er Otilie auf Porträts abbildet. Seine Emotionen werden so kanalisiert und in diesem Prozess des Schaffens auf positive Art und Weise verarbeitet. Er hat kein Interesse an reinem Besitztum, wie Eduard.

So unscheinbar der Architekt als namenslose Figur erscheinen mag, so eine bedeutende Position nimmt er in der Matrix der Machtstrukturen ein, indem er materialisiert, was andere in Diskursen zur Sprache bringen, und es sichtbar macht. Er transformiert Worte in Materie und entwickelt, wie der Hauptmann auch, ein Spielfeld für die Figuren. So konstruiert er im Hintergrund die Struktur, in welcher sich die Figuren bewegen. Er unterwirft sich in seiner Rolle als Bediensteter, und führt aus, was ihm angeordnet wird, hat aber gleichermaßen in seiner Position als Fachmann auch die Macht zu entscheiden *wie* es ausgeführt wird. Die Art und Weise, wie etwas konstruiert ist, bildet einen maßgebenden Faktor für das Geschehen selbst, denn es kann einen Weg ebnen sowie gleichzeitig Grenzen schaffen, die nicht zu überwinden sind. Unterwerfung und Entwurf sind letztlich in allen Tätigkeiten zu finden, die der Architekt im Roman ausführt.

IV.4 Ein „Treibhaus der Affekte“

Am Hof in Kopenhagen lassen sich die Verschiebungen der Machtstrukturen zwischen den einzelnen Figuren anhand von Dialogen und Inszenierungen besonders gut erkennen, wird doch gerade hier durch die Aufhebung der Differenz zwischen Wirklichkeit und Spiel, Sein und Schein, aufgezeigt, dass die Macht nicht lokalisierbar ist.

Die Gespräche und die daraus gewonnenen Erkenntnisse über den Adel lassen sich teilweise auf die Darstellungen in den *Wahlverwandtschaften* übertragen. Wo Goethe ein Spielfeld mit einem darauf wandelnden Vierer-Kabinettt kreiert, konstruiert Fontane einen Hofstaat mit entsprechenden Repräsentanten der einzelnen Funktionen, der unter anderem als Spiegelbild für die politische Gesellschaft dient. Der Erzähler führt bei Fontane anhand von Dialogen an einigen Stellen konkreter aus, worauf in Goethes Roman eher auf indirekte Weise, also in Form von Handlungen oder Geschehnissen, angespielt wird.

Die Kommunikation unterscheidet sich in Kopenhagen grundlegend von der in Holkenäs. Holk, der innerhalb des Romangeschehens als einzige Figur in beiden Welten wandelt, wird in Kopenhagen mit einer förmlichen Liberalität von Redensweisen konfrontiert. Darin erweist sich vor allem Ebba, die „mokant“ und bekannt dafür ist „alles auf die Spitze zu treiben“ (U 723). Sie wird als eine gekonnte Wortspielerin³⁹⁷ dargestellt, die es versteht, mit leeren Redensarten zu verführen und Holk „etwas irrlichterlich vor[zu]flackern“ (U 694). Holk wird zu ihrem Opfer, denn er ist ihrem „künstlichen Feuerwerk aus Witz, Wortspiel und Anekdote“³⁹⁸ nicht gewachsen. Die anderen Figuren, die bereits länger am Hof verweilen, sind dieses Verhalten gewöhnt und vermögen es aus diesem Grund entsprechend einzuordnen und damit umzugehen.

In einem Gespräch mit Pentz und Erichsen auf einer Fahrt im Wagen macht Ebba auf einige kleine Schwächen der Prinzessin aufmerksam, darunter auch die, sich als geistreiche Frau des vorigen Jahrhunderts zu geben (vgl. U 656). Fontane nutzt hier erneut, wie an vielen Stellen und in allen seinen Romanen, die Technik der gegenseitigen Entlarvung in Gesprächen. Die Prinzessin entwirft durch ihre Redeweise und ihre Aussagen eine historische Aura am Hof. Durch diese Historisierung jedoch entwickelt sich eine Entfremdung von der Realität, denn es entsteht der Eindruck, die Figuren würden sich in einem vergangenen Jahrhundert befinden.

³⁹⁷ Vgl. Ingrid Mittenzwei: Die Sprache als Thema, S. 130.

³⁹⁸ Ebd., S. 126.

Dadurch wird der Adel als überholt und längst abgeschrieben dargestellt. Noch eindeutiger in ihren Ausführungen über die Prinzessin wird Ebba in einem späteren Gespräch mit Holk, in welchem er sich fragt, ob die Prinzessin von der Pastorin nicht gelangweilt ist.

Ebba lachte. Wie wenig Sie doch Bescheid wissen. Man merkt an allem, daß Sie nur alle Jubeljahre einmal eine Fühlung mit Prinzessinnen haben. Glauben Sie mir, es ist nichts so nichtig, daß es nicht eine Prinzessin interessieren könnte. Je mehr Klatsch, desto besser. [...] ich kann Ihnen versichern, dergleichen interessiert unsere Prinzessin mehr als die ganze schleswig-holsteinsche Frage, trotzdem einige behaupten, sie sei die Seele davon. (U 722 f.)

Ebba beschreibt die Prinzessin hier als politisch desinteressiert. Sie stellt damit deren Autorität infrage. Indem Ebba ihr Umfeld kritisiert, evoziert sie den Eindruck, als halte sie sich selbst für besonders geistreich. In dieser Hinsicht ähneln sich die beiden Frauenfiguren wiederum, denn ebenso wie die Prinzessin lässt auch Ebba sich von Geschichten faszinieren und inszeniert eine Bildung, die bei genauerem Hinsehen nicht vorhanden ist. Ebba selbst gibt sich als gebildetes Hoffräulein, muss aber eingestehen, dass sich ihr Wissen doch auch in Grenzen hält. So erläutert sie gegenüber dem Baron, dass sie viel Geschichte liest, wenn auch nur aus französischen Romanen, aber für eine Hofdame muss das ihrer Ansicht nach ausreichen (vgl. U 655). Mit der Aussage, dass es sich bei ihrer Wissensquelle um Romane handelt, entlarvt sie sich selbst als pseudogebildete Hofdame, die wie Doktor Wilkins, der Arzt der Prinzessin, zwar „alles liest, aber nicht viel weiß“ (U 741). Dass sie die Romane in französischer Sprache liest, mag einerseits geschichtliche Bezüge haben und daran liegen, dass sie, wie sie selbst sagt, Deutschland verachtet (vgl. U 655). Andererseits aber galt Französisch damals als eine Sprache des Adels, und so überrascht es wenig, wenn Ebba sich in einem Nebensatz ihrer Französisch-Kenntnisse rühmt. In Goethes Roman pflegen Charlotte und Ottilie, die sich nicht viel zu sagen haben, ihre Konversationen auf Französisch zu halten.

Dass die Prinzessin gerne kommuniziert, gibt sie gegenüber Holk auf derselben Fahrt in einem anderen Wagen ausgerechnet in einem Gespräch über Diskretion am Hof offen zu.

Die Menschen, und vor allem die Menschen bei Hofe, müssen durchaus ein Unterscheidungsvermögen ausbilden, was gesagt werden darf und was nicht; wer aber dies Unterscheidungsvermögen nicht hat und immer nur schweigt, der sei nicht bloß langweilig, der ist auch gefährlich. Es liegt etwas Unmenschliches darin, denn das Menschlichste, was wir haben, ist doch die Sprache, und wir haben sie, um zu sprechen ... Ich weiß, daß ich meinerseits einen ausgiebigen Gebrauch davon mache, aber ich schäme mich dessen nicht, im Gegenteil, ich freue mich darüber. (U 654)

Wie die Prinzessin feststellt, ist die Sprache das, was den Menschen letztlich ausmacht.

Mit ihrer Aussage über das Schweigen lässt sich an Goethes Roman anknüpfen. Schweigen ersetzt hier die Kommunikation, die an vielen Stellen notwendig wäre, um Missverständnisse auszuräumen und Konflikte aufzulösen. Auch die anderen Figuren sprechen oftmals nicht aus, was sie denken und fühlen, wenn es gerade am notwendigsten wäre. Diese Aussage der Prinzessin liest sich wie eine Kritik an der fehlenden Interaktion der Goetheschen Figuren. Allerdings klingt sie gerade im Kontext der Diskretion nahezu lächerlich, denn gerade Fontanes Figuren wissen ebenso wenig an den Stellen zu sprechen oder eben zu schweigen, wo es passend und wahrscheinlich auch notwendig wäre. Dass zu häufiges Schweigen als unmenschlich erscheint, lässt vor allem an die Figur der Ottilie denken. Lässt ihr Schweigen sie als gefährlich, womöglich als dämonisch erscheinen? Doch nicht nur sie ist davon betroffen, sondern auch die anderen Figuren des Vierer-Kabinetts bei Goethe, also alle Protagonisten schweigen größtenteils über ihre Affekte. Andererseits wäre das Schweigen in einigen Fällen, vor allem im Falle Lucianes, oftmals angebracht.

Geistreich zu sein versucht die Prinzessin tatsächlich, indem sie sich vielerlei Lebensweisheiten, wie die eben aufgeführte, und daneben auch einiger Redensarten bedient. Beispiele für Letztere finden sich in ihrer Kritik an Pentz, als sie ihn einen Artikel vorlesen lässt. Gleichmaßen gibt sie vor zu wissen, wie Holk denkt, indem sie sagt: „Sie [Pentz] schweigen, und Holk ist mutmaßlich der Meinung: wie man sich bettet, so liegt man, wer Wechsel ausstellt, [...] hat die Wechsel einzulösen, [...]“ (U 862). Weiter sagt sie. „ein Vogel beschmutzt das eigene Nest [...]“ (U 682). An anderer Stelle meint sie: „Ich hasse Moralpredigten und Tugendsimpeleien, aber [...] Grundsätze sind wichtiger als das Tatsächliche.“ (U 683) Diese Aussage erinnert an Goethes Figur Mittler, der keine Gelegenheit auslässt, anderen Predigten zu halten. Hier könnte unter anderem eine Anspielung auf ihn vorliegen, allerdings unter Vorbehalt, denn Mittlers Reden sind tatsächlich als Moralpredigten im lächerlichen Sinne zu verstehen. Die Aussage der Prinzessin dient in erster Linie dazu die Welt in Holkenäs von der Kopenhagener Gesellschaft abzuheben, denn ist es nicht gerade Christine, die Moralpredigten hält und Tugenden verteidigt, und dies eher im streng christlichen Sinne?

Die Prinzessin ist selbst keine Freundin von allzu ernsthaften Reden, dafür umso mehr von Unterhaltung. Dass die Presse von politischen Meinungen manipuliert wird, ist ihr bewusst und ein Grund für sie, diese umso mehr zu verachten. Damit kritisiert der Erzähler die adlige Gesellschaft in ihrer politischen Nutzlosigkeit und ihrem Müßiggang, ja in ihrem egoistischen Denken und Handeln. Interessant ist daneben der Umstand, dass ausgerechnet die Prinzessin, deren Vorliebe für Sensationen und Geschichten bekannt ist, sich in diesem Monolog indirekt über die Hansens und deren Vorliebe für Zeitungen auslässt. Sie kritisiert Leute, die Zeitungs-

artikel lesen, denn diese gelten als durstig nach Sensationen. Holk fühlt sich angesprochen, da er jeden Morgen die Zeitung von den Hansens erhält (vgl. U 681). Auch Pentz erwähnt Holk gegenüber diese Vorliebe für skandalöse Geschichten, welche die Prinzessin der Politik vorzieht, als dieser noch das erste Gespräch mit der Prinzessin nach seiner Ankunft aufgrund seiner mangelnden politischen Kenntnisse fürchtet:

Pentz lachte. ‚Lieber Holk, Sie kennen doch hoffentlich die Frauen [...] die Frauen, sag' ich. und wenn nicht die Frauen, so doch die Prinzessinnen. Sie haben ganz recht, es ist eine politische Dame und mit einem schleswig-holsteinschen Programm dürfen Sie ihr nicht kommen. Darin ist nichts geändert, aber auch nichts verschlimmert, weil sie, trotz aller Politikmacherei, nach wie vor ganz Ancien régime ist. [...] Die Leute des Ancien régime waren auch politisch, aber sie machten alles aus dem Sentiment heraus, die Frauen gewiß, und vielleicht war es das Richtige. Jedenfalls war es das Amüsantere. Da haben Sie das Wort, auf das es ankommt. Denn das Amüsante, was in der Politik wenigstens immer gleichbedeutend ist mit Chronique scandaleuse, spielte damals die Hauptrolle, wie's bei unserer Prinzessin noch heute der Fall, und wenn Sie sich vor einem politischen Kreuzverhör fürchten, so brauchen Sie nur von Berling oder der Danner [...] zu sprechen [...] so fällt jedes politische Gespräch sofort zu Boden und Sie sind aus der Zwickmühle heraus‘. (U 635 f.)

Mit dieser Feststellung stuft Pentz gleichzeitig die Politik, welche die Prinzessin führt und in die sie selbst involviert ist, auf ein Schauspiel herunter. Maskerade und Inszenierung finden demnach nicht nur am Hof statt, sondern auch in der Politik, einem Machtspielfeld, auf dem es gilt, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein und die richtigen Worte zu finden. Ebba, die Meisterin im Erzählen von spannenden Geschichten, verwickelt dementsprechend auch Holk, den Unwissenden, in diese Szenarien. Pentz zeigt auf, dass die Figuren, die ihre eigene Identität inszenieren und aufrechterhalten müssen, in einer selbst geschaffenen Matrix leben, in der festgelegte Rollen sie daran hindern eine eigene Identität auszubilden und zu leben. Dabei bildet die Matrix ein erschaffendes und gestaltendes Prinzip, das die Entwicklung eines Objektes eröffnet und prägt.³⁹⁹ Gleichermäßen unterwirft die Matrix die Figuren aber auch, denn sie bleiben festgelegten Rollen verhaftet.

Das eigentliche und im Grunde einzige Ziel ist die Unterhaltung, denn das Leben in Kopenhagen „ist öd und langweilig“ (U 788). Deshalb werden Geschichten erfunden, um es spannender zu gestalten. Ähnlich wie in den *Wahlverwandtschaften* sind die Figuren gefangen, weil ihr Wirklichkeitsverhältnis projektiver Natur ist, weil also die eigenen Wünsche, Vorstellungen und Emotionen nach außen verlegt werden. Sie sind gefangen in der Welt der Inszenierung, die sie stets aufs Neue selbst erschaffen und aufrechterhalten müssen. Die stetige Wiederholung sorgt für ein natürlich wirkendes Erleben. Die höfische Gesellschaft verhält sich in Kopenhagen, ähnlich den Figuren in Goethes Roman, wie in einem imaginären

³⁹⁹ Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 58.

„Treibhaus[]“ (U 615) der Affekte⁴⁰⁰, „die das Spiel immer komplexer, subtiler, schwindelerregender, kurz gesagt: endlos machen, ohne daß ein Schiedsrichter Interesse daran hätte [...] das Spiel zu beenden“⁴⁰¹. Doch welchen Tribut zollen die Figuren diesen Affekten? Liegt das Opfer nicht in einer Verstümmelung ihrer eigenen Identität?

Die Vorliebe der Prinzessin für das Amusement lässt sich taktisch klug einsetzen, um sie abzulenken von den politischen Ereignissen und damit der Realität, mit der es sich in ihrer Position eigentlich am meisten zu beschäftigen gilt. Damit aber wird die Machtinstanz in ihrer Macht als ohnmächtig dargestellt. Denn wer sich irre führen lässt von unwichtigem Geplauder, der zeigt kaum Interesse an entscheidendem Wissen und der Wahrheit. Doch Wissen ist Macht. Wird es durch trügerisches Scheinwissen ersetzt, so verschieben sich die Machtverhältnisse. Die Macht der Prinzessin ist daher nur eine scheinbare. Für sie ist es ein Spiel, dessen Regeln sie und der Hof unterworfen sind. Gleichmaßen also entwerfen die Regeln auch die Figuren. Tatsächlich werden die Regeln am Hof keinesfalls allein von der Prinzessin entworfen und von den anderen Figuren bloß gelebt. Alle Beteiligten entwerfen die Regeln mit und werden im gleichen Zug nach ihnen geformt. Wie in oben zitierter Aussage von Pentz gegenüber Holk deutlich wird, wissen die Bediensteten also durchaus die Macht, die nur scheinbar gänzlich bei der Prinzessin liegt, geschickt umzukehren. So heißt es in einem Monolog Holks:

Ebba spricht doch nicht liebevoll genug von der Prinzessin und ist mir darin ein wieder ein rechter Beweis, wie schlecht sich Esprit und Dankbarkeit vertragen. Ist ihr etwas Pikantes auf der Zunge, so muß es heraus, und die Pietät wird zu Grabe geläutet. [...] alles, was die Prinzessin sagt oder tut, ist eine Verwöhnung, und Ebba nimmt es hin, nicht bloß als selbstverständlich, sondern als wäre sie der Prinzessin überlegen. (U 733)

Die Verschiebung der Machtverhältnisse kommt folglich in den scherzhaften Plaudereien zum Tragen, dank derer die Überlegenheit der Unterworfenen verhüllt bleibt. Nach außen hin gilt die Prinzessin weiterhin als Regierende, welche Entscheidungen trifft und die Regeln bestimmt. Nach innen aber sieht die Lage anders aus. Entscheidend ist allein, dass es auf recht unauffällige Weise geschieht. Dies ist der Prinzessin jedoch bewusst, wenn sie es auch der Situation entsprechend halb im Scherz äußert:

„Wir armen Prinzessinnen, wir haben schon nicht viel, und aus der Welt der Wirklichkeit sind wir so gut wie verdrängt; nimmt man uns auch noch die Märchen- und Balladenstelle, so weiß ich nicht, was wir überhaupt noch wollen.“ Alle schwiegen, weil sie zu sehr empfanden, wie richtig es war, und nur

⁴⁰⁰ Vgl. Helmut Kühn: *Wirklichkeit und Kunst*, S. 5-23, S. 18.

⁴⁰¹ Luce Irigaray: *Speculum*, S. 339.

Ebba küßte die Hand ihrer Wohltäterin und sagte: ‚Gnädigste Prinzessin, es bleibt Gott sei Dank noch vieles übrig; es bleibt noch: Zufluchtsstätte sein und andere beglücken und über Vorurteile lachen.‘ (U 666)

Dass die Prinzessin an Macht und Wichtigkeit verliert, wird auch gegen Ende des Romans deutlich, als Holk sie aufsucht, um bei ihr um die Hand Ebbas anzuhalten. ‚Für ihn war der Gesundheitszustand der Prinzessin in seiner gegenwärtigen Stimmung so gut wie gleichgültig, für ihn war sie nur noch dazu da, den Segen zu spenden und ihn und Ebba glücklich zu machen.‘ (U 768) Das Bild, das sich ihm bei Eintritt in ihr Zimmer gewährt, zeigt eine alte Frau, die keinerlei Macht mehr ausstrahlt.

Da hing noch das große Bild König Christians VIII. und gerade gegenüber das des verstorbenen Landgrafen, der Flor um den Rahmen noch grauer und verstaubter als damals. Auf dem Sofa, unter dem Bilde des Königs, saß die alte Dame, verfallen und zusammengeduckt, von Prinzessin nicht viel und von esprit fort keine Spur. Es war ersichtlich, daß sie - wenn auch von ihrer eigentlichen Krankheit so gut wie genesen - den Schreck und die Aufregung der letzten Frederiksborger Stunden noch keineswegs überwunden hatte. Jede Spannkraft fehlte, das Auge war matt und müde. (U 770)

Der Erzähler entwirft hier ein sehr aussagekräftiges Bild, das sich Holk bietet. Es ist bezeichnend, dass die Prinzessin zunächst als „Dame“ beschrieben wird. Ihre Rolle als Herrscherin ist eine gesellschaftlich zugeschriebene, keine natürlich gegebene. Ebenso interessant ist die Tatsache, dass sie *unter* dem *großen* Bild des Königs, des eigentlichen Machtinhabers, sitzt und dazu noch gegenüber einem verstorbenen Landgrafen, im übertragenen Sinne dem Tod. Ihr Blick ist offenbar schon auf ihr nahendes Ende gerichtet, sie weilt zwischen Herrschertum und Machtverlust. Die fehlende Spannkraft sowie das müde Auge unterstreichen diesen Eindruck. In ihrem Verfall schreibt sich der Untergang des Patriarchen Eduard und darüber hinaus des Adels in Goethes Roman fort.

Die Formung der Rollen der Figuren wird deutlich, wenn die Prinzessin, meist in Gegenwart der Betroffenen, über ihre Bediensteten am Hof spricht. Sie gibt eine Art Kategorisierung vor, spricht von ihren Vorlieben bezüglich der einzelnen Charakterzüge oder Verhaltensweisen der Bediensteten. Beispiele dafür lassen sich an Beschreibungen von Ebba und Pentz finden. So sagt sie über Pentz, dass er ihr „als ein Mann der Trüffel- und Wildbretpastete“ lieber sei, „als ein Mann der Politik und des Zeitungsklatsches“ (U 680). Pentz wird eine Rolle zugeteilt, die er leben soll und letztlich auch muss, um akzeptiert zu werden.

Es gilt vor der Prinzessin die Rolle zu einzunehmen, nach der sie verlangt. Wie er sich in ihrer Abwesenheit aufführt, bleibt ihm überlassen und natürlich verfügt auch Pentz, wie Brigitte oder Ebba, über mehrere Gesichter. Doch indem die Prinzessin ihm diese Rolle auferlegt,

zwingt sie ihn diese anzunehmen, und eine angenommene Rolle formt und prägt die Verhaltensweisen und mit der Zeit auch den Charakter. Das höfische Zeremoniell enthält ein theatrales Moment. Auf dieser öffentlichen Bühne sind die Prinzessin und die anderen Mitglieder am Hof, die an der Macht teilhaben, immer zugleich auch Darsteller.⁴⁰²

Ein weiteres Beispiel für die Rolleneinteilung der Bediensteten findet sich an anderer Stelle, wenn die Prinzessin zu Pentz sagt:

Sie kommen zu guter Stunde, Pentz, denn Sie machen einem politischen Vortrag ein Ende, eine Mission, zu der niemand berufener ist als Sie. Denn sobald ich Ihrer ansichtig werde, verklärt sich mir die Welt in eine Welt des Friedens, und wenn ich eben von Heinrich IV. und Ravaillac gesprochen hätte, so spräch' ich, nach Ihrem Eintreten, nur noch von Heinrich IV. und dem Huhn im Topf. Ein sehr wesentlicher Unterschied. (U 649)

Auf diese Anrede reagiert Pentz mit leichter Ironie und gelassenem Humor. Er sei glücklich, ohne sein Dazutun als ein Träger und Bringer alles Idyllischen zu gelten (vgl. U 649).

Über Ebba heißt es: „Die Prinzessin lachte. ‚Daß ich so ein romantisches Fräulein um mich habe! Wer hätte das gedacht; meine gute Rosenberg mit ossianischen Anwandlungen! [...]‘ Ebba lächelte, weil sie sich in ihrer romantischen Rolle selber ein wenig fremd vorkommen mochte;“ (U 703) Der Erzähler selbst spricht von der „Rolle“ und Ebba gilt neben Pentz als Schlüsselfigur im Kontext der Schauspielkunst am Hof. Denn dort sind alle Figuren Darsteller. Doch Ebba, und auch Pentz, wie an anderer Stelle⁴⁰³ deutlich wird, sind die am meisten ausgearbeiteten und klar hervortretenden Rollendarsteller. Die künstlich erzeugte Theatralität in Form der Teableaux vivants in den *Wahlverwandtschaften* entwickelt sich in Fontanes Roman zu einem alltäglichen Handlungsmuster.

Da Ebba eher für das Amüsement und eine oberflächliche Heiterkeit sorgt, indem sie lustige Geschichten erzählt, kommt ihr selbst – aber auch ihrem Umfeld – ihr Name im Zusammenhang mit einer romantischen Nachdenklichkeit und Melancholie befremdlich vor. Die angesprochenen ossianischen Anwandlungen spielen dabei auf *Werther* an.

Über Ebbas am Hof zugeteilte Rolle erfährt der Leser auch durch weitere Gespräche:

‚Was hat Ihnen [Ebba, A. W.] denn Ihren Platz im Herzen der Prinzessin erobert? Doch nur das, daß Sie klug und gescheit sind, Einfälle haben und zu sprechen verstehen und mit einem Wort interessanter sind als die Schimmelmann.‘ ‚Nein, einfach weil ich anders bin als die Schimmelmann, die der Prinzessin gerade so nötig ist wie ich oder wie Erichsen oder wie Pentz [...]‘ (U 723).

⁴⁰² Vgl. Horst Wenzel: *Heroische Männlichkeiten?*, S. 249.

⁴⁰³ Auf die Figur Pentz wird in Kapitel „Halbe Männlichkeit und männliche Maskeraden“ näher eingegangen.

Jede Rolle kann offensichtlich nur einmal vergeben werden, die Figuren werden also erst dann interessant für die Prinzessin, wenn sie sich von den anderen Figuren durch bestimmte Charakterzüge und Verhaltensweisen unterscheiden, was darauf hindeutet, dass am Hof Abwechslung erwünscht ist, denn „man kann Gräfin Aurora Schimmelmann und man kann Ebba Rosenberg sein; ein jedes hat seine Berechtigung, aber man darf nicht beides zugleich sein wollen“ (U 692). Jede Figur verkörpert gewisse Qualitäten und trägt damit zum Ganzen bei, wobei diese Qualitäten durch inszenierte Übertreibung sehr stark zum Ausdruck kommen. So spielt Ebba ihre mokante Art bei jeder Gelegenheit gezielt aus, um ihrem Ruf treu zu bleiben und einen Widererkennungswert zu erlangen.

Auch den anderen Figuren, die am Hof weilen, werden Rollen zugeteilt. So erwähnt Pentz in seinem ersten Brief an Holk einen gewissen Baron Steen, der „trotz aller Anstrengungen, ein Don Juan zu sein, im wesentlichen immer nur ein Junker Bleichenwang, also, gemessen an seinen Ansprüchen, so ziemlich das Lächerlichste, was man sein kann“ (U 604), war.

Damit wird das Leben, das die Figuren am Hof führen, zu einem *Roman* für die Außenstehenden. Doch ein Roman ist nicht real, er besteht aus einer fiktiven Geschichte, die zwar wahre Begebenheiten beinhalten kann, sonst jedoch der Unterhaltung dient. Pentz entlarvt das höfische Leben als eine Fiktion mit Unterhaltungswert in Form von „Kosthappchen“ (U 605). Die Figuren darin sind nicht reale, sondern erfundene Persönlichkeiten.

Pentz lässt verlauten, dass Liebesgeschichten keineswegs halb sein sollen, und wenn es sich so verhält, dass die Wirklichkeit anders aussieht, dann müssen diese Geschichten sozusagen weiter inszeniert werden. Das wird seiner Ansicht nach von einem Roman gefordert, und das verlangt auch die Prinzessin (vgl. U 688). Indirekt spricht Pentz die Komödienhaftigkeit des Hofes an. Ernst zu nehmen braucht am Hof niemand etwas, denn das Meiste ist nur gespielt.

Der Erzähler steht dem kritisch gegenüber. Zu Beginn des siebzehnten Kapitels berichtet er über eine historische Ausstellung, welche die Aufmerksamkeit der ganzen Stadt auf sich zieht und neben der sogar das Politische zurück tritt, obgleich es eine Zeit ist, in welcher ein Ministerium und gleichermaßen die Monarchie in Frage stehen (vgl. U 683). Schließlich kommentiert er:

Aber war bedeutete das neben großstädtischer und nun gar Kopenhagener Vergnügungssucht, die sich diesmal außerdem noch hinter einem großen Worte verstecken und als Patriotismus ausgeben konnte. Denn was es da zu sehen gab, war etwas nie Dagewesenes, eine dänische *Nationalausstellung*, zu der man alles, was an historischen Porträts in Stadt und Land existiert sorglich zusammengetragen hatte. [...] Aber auf die Dauer entging es doch niemandem, weder der Prinzessin noch ihrer Umgebung, daß das ganze Interesse für Admiräle nur Schein und Komödie war, und daß die jungen Prinzessinnen immer nur andächtig vor den Bildnissen solcher Personen verweilten, die, gleichviel ob Männer oder Frauen, mit irgendeiner romantisch-mysteriösen Liebesgeschichte verknüpft waren. (U 683 f.)

Das politische Interesse tritt hinter das Amüsement. Inszenierungen und Geschichten werden vorgezogen; das Ernsthafte muss verdrängt werden, denn am Kopenhagener Hof ist es unerwünscht. Damit kontrastiert der Erzähler die beiden Welten, Kopenhagen und Holkenäs, noch einmal auf drastische Weise. Ebba und die Prinzessin belustigen sich darüber und bringen gleichermaßen Verständnis dafür auf, dass vierzehnjährige Damen wohl kaum Interesse an alten Bischöfen und Admirälen aufweisen können (vgl. U 684). Dem Leser dürfte an dieser Stelle kaum entgehen, dass die älteren Herrschaften am Hof sich kaum anders verhalten als die vierzehnjährigen Prinzessinnen, und der Erzähler treibt die Ironie auf die Spitze, wenn er diese Worte ausgerechnet „dem pikanten und allerdings etwas freisinnigen Fräulein von Rosenberg“ (U 743) in den Mund legt.

Ein gutes Exempel für die Kopenhagener Vorliebe für Inszenierungen findet sich in der Szene, als Holk nach dem Brand bei seiner Rückkehr nach Kopenhagen von Brigitte Hansen empfangen wird:

Die schöne Frau Brigitte stand vor ihm und sagte: ‚Gott sei Dank, Herr Graf, daß sie wieder da sind.‘ Aber etwas von Enttäuschung mischte sich doch sichtlich mit ein, was auch kaum anders sein konnte, denn gerüchtweise war gleich nach Eintreffen des Extrazuges von dem schrecklichen Ende des Grafen Holk und des Fräuleins von Rosenberg gesprochen worden, eine Sensationsgeschichte, wie sie sich Mutter und Tochter nicht schöner wünschen konnten. Und nun war der Graf *doch* am Leben und das Fräulein vielleicht auch oder wohl eigentlich ganz gewiß. Es war auf nichts Verlaß mehr, und gerade immer das Interessanteste versagte. Brigitte bezwang sich aber und wiederholte: ‚Gott sei Dank, Herr Graf. Wie wir in Angst um sie gewesen sind ... Und um das schöne schwedische Fräulein ... (U 763)

Die Hansens behandeln den tragischen Unfall als eine Sensationsgeschichte. Mit der Wahrheit haben offenbar die wenigsten Geschichten dieser Art etwas gemein, worauf die Reaktion Brigittes schließen lässt. Die Hauptsache bei solchen „Skandalszene[n]“ (U 648) besteht darin, dass sie spannend und interessant bleiben, dass Intrigen geschaffen werden, dass „aus dem Sack voll Neuigkeiten“ (U 605) gegriffen wird.

Es sei einmal dahingestellt, ob es sich bei Brigittes Reaktion auch um Eifersucht handelt, ihr fehlendes Empathievermögen gegenüber den anderen Figuren und ihre Verlogenheit sind jedenfalls negative Charaktereigenschaften. Sie führt ein künstliches und unbefriedigendes, weil eintöniges, Leben, in dem es an Authentizität und Aufrichtigkeit mangelt. Inszenierungen und Maskerade sind vielmehr entscheidend, denn sie bringen die gewünschte Abwechslung, verschleiern aber auch Emotionen und dienen deshalb als Selbstschutz. Sie verhindern aber auch eine wirkliche Annäherung, sodass trotz der stetigen gesellschaftlichen Treffen die Figuren bis zuletzt einsam bleiben.

Der Prinzessin bleibt Holks Zuneigung gegenüber Brigitte nicht unbemerkt. Sie spricht deshalb eine Warnung aus:

„Mit Holk liegt es anders, er ist ein Deutscher, und wenn er auch vielleicht ins Schwanken kommt (die Rosenberg hat mir wahre Wunderdinge von der Frau Brigitte Hansen erzählt), so hat er eben seine Frau Christine daheim. Und ich müßte mich sehr irren, wenn sie nicht mit ihrer Macht von Holkenäs bis Kopenhagen reichen sollte.“ (U 683)

Die Prinzessin spricht von Macht; das ist in diesem Kontext insofern interessant, als sich im folgenden Geschehen klären muss, inwieweit Christine denn eigentlich Macht über das Geschehen und ihren Ehemann hat. Offenbar ist die Prinzessin überzeugt davon, dass diese ihren Gatten zu halten weiß und Holk wiederum seiner Ehe gegenüber ein Pflichtgefühl der Treue hat. Tatsächlich aber ist dem nicht so, denn Holk lässt sich durch nichts davon abhalten eine Affäre mit Ebba einzugehen und die Prinzessin verkennt, zumindest an dieser Stelle, dass letzten Endes nicht etwa Brigitte, sondern Ebba die eigentliche und viel gefährlichere Verführerin ist.

Gleich im darauffolgenden Kapitel heißt es, Holk habe nicht die Zeit sich über die Aussagen der Prinzessin Gedanken zu machen, da es ein besuchsreicher Tag sei (vgl. U 683). Somit nimmt Holk die Warnung seitens der Prinzessin nicht ernst; er verdrängt das Gesagte. Seine Liebe zu seiner Frau ist nicht mehr ausreichend, die Gefühle haben sich stark reduziert, er sucht das Abenteuer.

Wenn Christine ihn als „eitel“ (U 626) beschreibt, so passt dies in das Bild, das Holk durch sein Verhalten von sich selbst liefert. In seiner Eitelkeit schreibt sich diejenige Eduards fort, der ebenfalls auf der Suche nach dem großen Liebesabenteuer und seinem *Spiegelbild* ist.

V Die Todesproblematik

V.1 Die schöne Leiche

Analog zu den mortifizierten Naturgegenständen wird Otilie zum Romanschluss hin schließlich in einen gläsernen Sarg gebannt und zu einem Relikt einst unbändiger Naturhaftigkeit.⁴⁰⁴

Sie wird „im offenen Sarge hinausgetragen, und in dem Gewölbe [...] nur mit einem Glasdeckel zugedeckt“. Sie trägt „einen Kranz von Asterblumen auf [...] [dem] Haupt, die wie traurige Gestirne ahnungsvoll glänz[en]“ (W 523). Hier vermengen sich die Motive „Weiblichkeit“ und „Tod“. Die Ästhetik dieser Verbindung basiert auf der Vereinigung zweier konträrer Welten, nämlich der Schönheit und des mit Angst, Hässlichkeit und Leid behafteten Bereiches des Todes. Die Schönheit der weiblichen Leiche nimmt im Allgemeinen die Angst vor dem Tod, dem jähen Ende. Die Angst vor dem physischen Tod erscheint bei den Figuren viel größer als die vor dem psychischen Tod, weil Letzterer nicht sofort erfahrbar beziehungsweise sinnlich wahrnehmbar ist. Doch hier geht es in erster Linie um den inneren Tod, weniger um den physischen.

Wie die Gartenlagen, so wird auch Otilies Schönheit künstlich erhalten, und dadurch wird deutlich, dass sie bereits zu Lebzeiten wie eine Tote behandelt worden ist. Als sie lebendig war, wurde ihr Geist geformt, ihre Wertvorstellungen entsprechend von denen der Pension und anschließend der Schloss-Gesellschaft geprägt, nun überträgt sich das Ganze auf ihren Körper. Im gläsernen Sarg erscheint sie wie ein Tableau vivant, das eine Ikone zeigt, die angebetet werden kann. Bei diesem Bild des konservierten Frauenkörpers geht es vor allem um die Macht des männlichen Blicks⁴⁰⁵, unter dem der weibliche Körper erstarrt.

Mit der künstlichen Erhaltung der Schönheit Otilies geht der Wunsch nach dem Aufhalten jener Verwandlung einher, die sich stetig aufs Neue vollzieht. Die Leiche soll als Objekt fixiert werden, um für die Außenwelt konserviert zu werden. So entsteht der Eindruck, dass sie als Projektionsfläche erhalten bleibt und als Lustobjekt ewig begehrt, ja besessen werden kann.

⁴⁰⁴ Vgl. Hee-ju Kim: Otilie muß sterben, S. 95

⁴⁰⁵ Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 152.

Der Tod wird „zu einem idealisierten Sinnbild fetischisiert.“⁴⁰⁶ „Die Begleitenden drängten sich um die Träger, Niemand wollte vorausgehen, Niemand folgen, Jedermann sie umgeben, Jedermann noch zum letztenmale ihre Gegenwart genießen.“ (W 523) Otilies Gegenwart ist jedoch trügerisch, denn sie ist ja bereits tot. In dem Wunsch ihre Gegenwart zu genießen liegt eine Illusion verborgen, nämlich die Hoffnung darauf, von der Leiche mit dem „himmlische[n] Gesicht“ „gesegnet“ (W 526) zu werden.

Das Bild der toten, jungen, schönen Frau in einem gläsernen Sarg erinnert an die Märchenfigur *Schneewittchen*.⁴⁰⁷ Auch hier verwandelt sich der Blick in eine Form der Berührung. Der Akt des Sehens bedeutet Besitz, aber auch Lust, obgleich es sich um einen toten Körper handelt. Die Geschlechtszuweisung der zur Schau gestellten Leiche wird verschleiert, wodurch das sexuelle Anderssein der Leiche verschwindet.⁴⁰⁸ Dies offenbart den Glauben an eine „phallische Mutter“⁴⁰⁹. Das bewahrte Objekt verbildlicht den unmöglichen weiblichen Phallus sowie einen imaginierten mütterlichen Körper, der als verloren galt und nun durch den Fetisch ersetzt wird.⁴¹⁰

Otilies Leichnam wird gepflegt; sie soll als Lebende behandelt werden, denn sie darf nicht tot sein (vgl. W 523). Der Patriarch verbietet seinem Lustobjekt die Sterblichkeit. Er „verlangt[] sie nicht zu sehen“. Er kann sich also, im Unterschied zu den anderen Figuren, nicht an ihrem Leichnam ergötzen. Für ihn lebt sie in seiner Vorstellung als himmlische Kindsfrau weiter.

Die Kombination von Tod, Schönheit und Weiblichkeit verbirgt den kastrierenden Aspekt von sexueller Differenz, denn die Ahnung dieses Unterschiedes erstarrt⁴¹¹ mit der Leiche. Dabei steht der tote weibliche Körper für die Verbindung von Weiblichkeit und Tod, und damit die Wiederherstellung einer Ordnung nach dem „Kampf gegen die durch das Andere, also das Weibliche und den Tod, hervorgerufene Unordnung“⁴¹². Der weibliche Körper gilt als Inbegriff des Andersseins, als Synonym für Störung und Spaltung⁴¹³. Otilie gilt zu Lebzeiten als Störenfried für die Ehe von Charlotte und Eduard. Ihr Tod verbildlicht den Sieg über diese Form der Störung. Ihr „Körper verkörpert buchstäblich die Werte des ‚feindlichen‘ Paradigmas, so daß diese nicht-konkreten Werte kraft einer solchen somatischen Konkretisierung verbannt werden können.“⁴¹⁴ Hier realisiert sich vor allem Charlottes Wunsch nach Otilies

⁴⁰⁶ Ebd., S. 153.

⁴⁰⁷ Vgl. Thorsten Critzmann: Goethes Wahlverwandtschaften als Jahresmärchen, S. 106.

⁴⁰⁸ Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 151.

⁴⁰⁹ Jaques Lacan: Schriften II, S. 122.

⁴¹⁰ Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 144.

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 285.

⁴¹² Ebd., S. 10.

⁴¹³ Vgl. ebd.

⁴¹⁴ Ebd., S. 285.

Verdrängung, der im Zuge des Gesprächs mit der Baronesse über Ottilie als potenziellen Störfaktor für die Ehe mit Eduard entsteht (vgl. W 448).

Der auf die Todesallegorik deutende Hadeswind, die Todesbäume und der topische Kahn zeigen bei der leidenschaftlichen Begegnung mit Eduard, kurz vor dem Ertrinken Ottos, Ottilies erste erotische Konjunktion als eine mit Totem.⁴¹⁵ Gewissermaßen präfiguriert dies eine bis zu ihrem eigenen Ende bestehen bleibende Jungfräulichkeit, dank derer sie bis zuletzt und über den Tod hinaus als unantastbare Heilige inszeniert werden kann.

Ihr Tod lässt sich auch als Opferung verstehen, denn Ottilies Leichnam fungiert als eine Art toter Sündenbock, der einerseits bedauert, andererseits verehrt wird.⁴¹⁶ Der Besuch der toten Ottilie kommt einer Kunstaussstellung gleich. Ottilie wird gewissermaßen zur Schau gestellt und an ihr entzündet sich die Schaulust des Voyeurs. Jeder tritt mit seinen eigenen Sorgen und Nöten an sie heran.

Jedes Bedürfnis dessen wirkliche Befriedigung versagt ist, nötigt zum Glauben. Die vor den Augen aller Welt zerschmetterte Nanny war durch Berührung des frommen Körpers wieder gesund geworden: warum sollte nicht auch ein ähnliches Glück hier andern bereitet sein? Zärtliche Mütter brachten zuerst ihre Kinder, die von irgend einem Übel behaftet waren, und sie glaubten eine plötzliche Besserung zu spüren. Das Zutrauen vermehrte sich, und zuletzt war Niemand so alt und schwach, der sich nicht an dieser Stelle eine Erquickung und Erleichterung gesucht hätte. Der Zudrang wuchs und man sah sich genötigt die Kapelle, [...] die Kirche zu verschließen. (W 527)

Niemand kennt Ottilie wirklich, niemand interessiert sich für das Schicksal dieser jungen Frau und niemand ist tatsächlich betrübt über ihren frühen Tod, nicht einmal Eduard, der weniger Ottilie als vielmehr sein Lustobjekt verloren hat. Ganz im Gegenteil, indem sie stirbt, wird sie von der Gesellschaft für ihr „Märtyrertum“ (W 528) gefeiert. Alle Sorgen und Nöte, Ängste und Sehnsüchte werden auf ihren toten weiblichen Körper projiziert und damit „am Ort der Andersheit lokalisier[t], als Beweis dafür, daß das, was man fürchtet oder verherrlicht, nicht in einem selbst liegt“⁴¹⁷.

Dass sie nach ihrem Tod ein Lustobjekt bleibt, macht der Architekt deutlich, indem er die gleichen Emotionen für Ottilie empfindet wie zu Lebzeiten und indem er sie weiterhin begehrt (vgl. W 525 f.). Für ihn gilt sie auch nach ihrem Tod als Kunstobjekt, als Gestalt, die er als Vorbild für seine engelsgleichen Wesen verwenden kann.

Als Leichnam verliert die Geliebte ihre Eigenschaft des Anders-Seins (das andere Geschlecht) und wird zu dem Ort, wo das angeblickte Objekt und das vom blickenden Subjekt begehrte Objekt jenseits aller Unterscheidung verschmelzen. [...] Durch die Verwandlung des Weiblichen in einen toten Kör-

⁴¹⁵ Vgl. Jochen Hörisch: Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins, S. 27.

⁴¹⁶ Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 286.

⁴¹⁷ Ebd., S. 264.

per stellt sich die phallische Idealisierung auf ein Piedestal. Doch diese Fusion von Blick und angeblicktem Objekt ist [...] fetischistisch, insofern, als ihr Bezugsobjekt unbestimmt bleibt. Nicht entschieden wird, wer da in einen toten Körper verwandelt wurde – die weibliche Geliebte oder das Weibliche im männlichen Liebhaber.⁴¹⁸

Es sind die auf Ottilie übertragenen Bilder und Eigenschaften einer für ihn idealen Frau, die der Architekt liebt und die er auf den toten Körper Ottilies überträgt (vgl. W 526).

Die Szene macht auch deutlich, dass es nicht Ottilies Wesen, nicht ihre Lebendigkeit oder ihr Sein ist, das die Männer lieben, sondern nur das Bild, das sie von ihr haben. Der Glasdeckel des Sarges ermöglicht es den zahlreichen Besuchern, den Voyeuren, Ottilie weiterhin zu sehen, ja anzustarren, als sei sie ein Ansichtsobjekt. Hiermit tritt der Höhepunkt der Zurschau-stellung der Weiblichkeit ein. Vervollkommnet erscheint die Projektionsfläche insofern, als ihr Träger Ottilie leblos, willenlos, machtlos und damit vollständig unterworfen ist. Der tote Körper ist nicht nur das Abbild des begehrten Objektes, sondern er ist wie ein stilles Versprechen für den Begehrenden, sich ihm völlig hinzugeben, ihm in seiner reinen materiellen Existenz als Lustobjekt zu dienen.

Die Leiche wird als Bezeichnendes wahrgenommen, sie ist gewissermaßen das Produkt eines hermeneutischen Wunsches, dessen Voraussetzung und gleichzeitiges Scheitern. Bild und Leiche verweisen beide auf etwas Abwesendes und den eigenen Akt der Darstellung. Sie inszenieren eine Fremdheit, weil sie aus Doppelheit und einem Mangel an materieller Referenz bestehen.⁴¹⁹ So hat sich Ottilie zuletzt völlig selbst entfremdet, auch von ihrem Körper. Ihre Leiche drückt sowohl die eigene Sterblichkeit als auch den Tod, den die junge Frau zu überwinden gewillt war, aus.⁴²⁰

Die Leiche verbindet die menschliche Form mit vollkommener Willenlosigkeit. Der Gegenstand der Begierde ist dem Voyeur somit ohne Möglichkeit eines Widerstandes unterworfen.⁴²¹ Sie steht zur Verfügung und Befriedigung des Voyeurs bereit und bildet ein Medium für die unausgesprochene und unsichtbare Schuld, entspricht einer Maske, hinter welcher sich das Schweigen über die männliche Macht als Gewalt gegen den weiblichen Körper verbirgt. Zunächst erscheint es so, als wäre damit auch die Machtlosigkeit verbunden, doch übt sie gerade in der Höchstform ihrer Passivität eine größere Macht über ihr Umfeld aus als zu Lebzeiten, denn die anderen sehen eine „Heilige“ (W 529) in ihr.

⁴¹⁸ Ebd., S. 147.

⁴¹⁹ Vgl. ebd., S. 127.

⁴²⁰ Vgl. ebd., S. 125.

⁴²¹ Vgl. Renate Berger: Metamorphose und Mortifikation. Die Puppe, S. 280.

Der Tod ist die höchste Form der möglichen Steigerung der Starre. Otilie ist in diesem Zustand letztlich zu dem geworden, was ihr Umfeld in sie hineininterpretiert hat. Sie unterliegt damit dem Diskurs um ihre Stilisierung zu einem himmlischen Wesen. Genau diese Stilisierung macht sie für Eduard und den Architekten ungreifbar. Sie ist nun zu einer Idee geworden, zu einem Kunstkörper, der hier bildlich genau das darstellt, was zuvor der Diskurs eröffnet hat.

Otilies Tod wird in dem Roman insofern eine besondere Rolle zuteil, als er gewissermaßen die Furcht vor dem Tod und die gleichzeitig stillschweigend existierende Sehnsucht danach vereint. „Die ästhetische Repräsentation des Todes, die die Furcht vor dem Tod und auch die Sehnsucht danach zu *einer* Vorstellung zusammenführt, hilft, das Wissen um die Realität des Todes zu verdrängen.“⁴²² Denn „nur der Tod ist ein Sieg über das Sterben“⁴²³. Der vermeintliche Sieg über den gefürchteten und gemiedenen Tod wird von Eduard und teils auch von anderen Figuren, vor allem Nanny, insofern inszeniert, als sie in der toten Otilie eine Engelsgestalt, eine Heilige sehen. Die Flucht in das Religiöse erscheint als Rettung vor der gefürchteten Auflösung.

Durch die Ästhetisierung des Leichnams wird der Eindruck der vergänglichen Materialität verschoben oder verdrängt. Der Tod gewinnt an Schönheit, die Angst vor ihm verschwindet – zumindest für den Augenblick des Begehrens der schönen Leiche. Somit wird der Tod ähnlich wie bei der Ästhetisierung des Kirchhofs abermals verdrängt.

Otilies ganze Entwicklung innerhalb des Romans stellt einen Todesprozess dar, der zum Ende hin schließlich vollendet ist. Ihre Sehnsucht nach dem Tod im Sinne einer Erlösung und der Hoffnung auf ein ewiges Weiterbestehen im Jenseits stehen im Kontrast zu Charlottes und Eduards Furcht vor dem Tod und der damit verbundenen Angst vor der eigenen Vergänglichkeit. Doch ist es nicht gerade die Ästhetisierung, beispielsweise des Kirchhofs, die den Tod, obgleich sie ihn verdrängen soll, wieder ins Spielfeld zurückruft? Je mehr die Themen verdrängt werden, umso mehr werden sie belebt. Jedenfalls kehrt der von den Figuren in die Ferne gerückte Tod in Form der Leichen von Otto, Otilie und letztlich auch Eduard mitten in ihr Leben ein.

In ihrem letzten Brief an die Freunde offenbart sich Otilie in ihrer Sprachlosigkeit, an dieser Stelle nicht zu verwechseln mit einer Sprachhohnmacht, denn diese Art von Schweigen ist offenbar von anderer Qualität als das anfänglich ohnmächtige Schweigen.

⁴²² Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 9.

⁴²³ Ebd., S. 270.

Warum soll ich ausdrücklich sagen, meine Geliebten, was sich von selbst versteht. Ich bin aus meiner Bahn geschritten und soll nicht wieder hinein. Ein feindseliger Dämon, der Macht über mich gewonnen, scheint mich von außen zu hindern, hätte ich mich auch mit mir selbst wieder zur Einigkeit gefunden. Ganz rein war mein Vorsatz, Eduarden zu entsagen, mich von ihm zu entfernen. [...] Nach Gefühl und Gewissen des Augenblicks schwieg ich, verstummt‘ ich vor dem Freunde, und nun habe ich nichts mehr zu sagen. (W 514 f.)

Warum sprechen, wenn auch mit einem Brief und angekündigtem Verstummen gesagt werden kann, was gesagt werden soll oder muss? Kein Fragezeichen beendet ihre Frage, sondern ein Punkt, als sei es gar keine Frage, und wenn, dann nur eine rhetorische, denn es ist bereits alles gesagt. Tatsächlich handelt es sich auch nicht um eine Frage, denn dieser Satz entspricht Otilies Lebensprinzip, dem Prinzip des Schweigens, letztlich des Verstummens. Die Tragik dieser Figur liegt vor allem darin, dass Otilie unsichtbar ist, da sie nur als Projektionsfläche fungiert.

Dieses endgültige Schweigen bedeutet den Rückzug aus sämtlichen ihr zugeschriebenen Bildern und Projektionen in die sichtbare Absenz des Zeichens.⁴²⁴ Die Schrift überbringt das, was der Körper verbal nicht auszudrücken vermag. Otilie hat sich nun von den Freunden distanziert und auch von sich selbst, das zeigt der Brief als Medium auf, der geschrieben wird, obwohl Otilie unter demselben Dach lebt wie die anderen Figuren, an welche sich diese Mitteilung richtet. Der Brief dient als Medium, das zwischen den anderen und ihr selbst steht. Obgleich der Brief sonst eher genutzt wird, um den Raum zu überwinden, wird er hier im Gegenteil dazu verwendet, um eben diese räumliche Barriere herzustellen, denn Nähe wünscht Otilie keine mehr, und noch weniger wünscht sie eine offene Aussprache, die sie zwangsläufig abermals und nachhaltig mit dem Geschehenen konfrontieren würde. Denn indem sie darüber spräche, würde dies eine weitere Handlung darstellen und dadurch erst eine bestimmte Realität hervorbringen.⁴²⁵

Der Begriff des Dämonischen wird von Goethe in *Dichtung und Wahrheit* nicht genau definiert, aber es wird deutlich, dass dieser Begriff ambivalente Züge aufweist. So schreibt Goethe, dieses Wesen ist nicht göttlich oder menschlich, jedoch auch nicht teuflisch. Es bildet eine die moralische Weltordnung durchkreuzende Macht.⁴²⁶ Schließlich drückt er es in einer lateinischen Formel aus: „nemo contra deum nisi deus ipse“.⁴²⁷ Benjamin schreibt, die „Idee

⁴²⁴ Vgl. Waltraud Wiethölter: *Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften*, S. 14.

⁴²⁵ Vgl. Judith Butler: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, S. 266.

⁴²⁶ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, S. 841.

⁴²⁷ Ebd., S. 842. Konrad zitiert dazu Benno von Wiese. In dessen Interpretation der lateinischen Formel heißt es, es sei das Unauflösliche in unseren irdischen Verhältnissen, es sei nicht der Widerstreit des Guten mit dem Bösen, sondern der des Guten mit dem Guten, ja des Göttlichen mit Göttlichen selbst, der Natur mit dem Geist. Das Unbegreifliche und für die menschliche Natur nicht mehr Verstehbare an einem solchen Geschehen habe Goethe

des Dämonischen [...] ist es, die in der Schicksalsidee der Wahlverwandtschaften hervortritt“⁴²⁸. Das Dämonische entspricht dem Ungeordneten, Chaotischen und Widersprüchlichen, das aus der Tiefe kommt und den Menschen zu Fall bringen kann. Daneben ist das Dämonische jedoch auch der Energiequell des Lebens, dem das Leidenschaftliche und das Genialische entspringt.⁴²⁹ So ist das Dämonische ein unkontrollierbarer, eigendynamischer Vorgang, der sich auf den außermenschlichen Bereich ausweitet.⁴³⁰ Darin erinnert es an die Definition des Weiblichen, dem ebenso das Chaos und das Irrationale zugeschrieben werden. Zweifellos erinnert Otilie in ihrem schönen und himmlischen „Inbild weiblichen Unheils“ (W 997) an den Mythos der Pandora. Das Köfferchen Otilies mag dabei als Symbol für die Büchse gelten und erinnert auch an das Kästchen aus *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, wo es symbolisch sowohl als Geheimnis oder Offenbarung gilt, als auch für das Erwachen von Liebe und Sexualität steht.⁴³¹ Otilie erscheint als ein Rätsel im Kontext der Sexualität, einerseits ein himmlisches Kind, wunderschön anzusehen und unschuldig im Auftreten, andererseits jedoch Unheil bringend. Dieser Pandora-Mythos lebt in Ebba fort. Die stille und schweigsame Otilie entwickelt sich in Fontanes Roman zu einer redseligen und taktischen Verführerin, zu einer Eva, die bereit ist das zu tun, was Otilie nicht kann: den Mann verführen. In der Forschung wurde auf das Gemälde *Eva Prima Pandora* von Jean Cousin hingewiesen⁴³², in welchem die beiden unheilbringenden Frauengestalten Eva und Pandora in einer vereint sind. Das setzt bildlich um, was hier auf theoretischer Ebene gemeint ist – nämlich, dass Ebba als eine Weiterentwicklung der Figur Otilies gelten kann, ausgestattet mit den Fertigkeiten, die bei Otilie nicht zu entwickeln sind.

Dieses destruktive Bild der Weiblichkeit steht in völligem Kontrast zu der weiblichen Harmlosigkeit, welche Otilie verkörpert und die ihr nach ihrem Tode zugeschrieben wird, wenn sie als Heilige inszeniert wird. Es liegt eine durch den kulturellen Diskurs hervorgebrachte Spaltung der Weiblichkeit in positiv und negativ konnotierte Rollenbilder vor, die sich ja bei den *Tableaux vivants* wiederfindet. Neben der Heiligen, der selbstlosen, demütigen sowie moralischen Frau, steht die Unheil bringende Pandora oder Eva, die andere verführt und anschließend ins Verderben reißt.

unter der Kategorie des Dämonischen verstanden; vgl. Susanne Konrad: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus, S. 168 f.

⁴²⁸ Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 150.

⁴²⁹ Vgl. Susanne Konrad: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus, S. 168.

⁴³⁰ Vgl. Jang-Hyok An: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Andere der Vernunft, S. 44.

⁴³¹ Vgl. Christian Mittermüller: „Das schiebt sich und verschiebt sich“, S. 57 f.

⁴³² Vgl. Gustav Seibt und Oliver R. Scholz: Zur Funktion des Mythos in *Die Wahlverwandtschaften*, S. 611.

Da der Dämon, von dem Otilie spricht, ihren Worten nach feindseliger Natur sein soll, so ist davon auszugehen, dass sie damit meint, er habe sie zu Fall gebracht, denn er hat sie offenbar dazu verführt, sich in einen verheirateten Mann zu verlieben und sich schließlich an dem Tod seines Kindes mit zu verschulden. Es ist davon auszugehen, dass Otilie ihre gefühlte Schuldhaftigkeit nach außen projiziert, um sich zu schützen. Offenbar gibt es einen Teil in ihr, der nicht so unschuldig ist, wie ihr Auftreten es suggeriert. Es ist ihre Entscheidung im Zustand des Schweigens zu verweilen. Sie leistet keinen Widerstand gegen diesen Entschluss, denn der Widerstand ist in dieser Entscheidung schon mit inbegriffen.

Die zu Beginn im Kontext der Subjektivation erwähnte These, dass das Ich sich am Körper auflöst, weil der Körper eine ständig abbröckelnde Masse bildet⁴³³, lässt sich bildlich an der Figur Otilie erkennen. Wenn Otilie die Subjektwerdung innerhalb des Romangeschehens nicht recht gelingen mag, da sie einzig als Projektionsfläche und damit als identitätslos gesehen wird, so ist im Hinblick auf die Todesproblematik am Ende des Romans zu fragen, ob ihr Tod die notwendige Konsequenz daraus bildet, nämlich ein endgültiges Verstummen in ihrer Ohnmacht. Denn bis zuletzt ist sie zur offenen Aussprache unfähig. Schließlich verweigert sie bis zuletzt die Sprache und also auch den Diskurs.

Oder ist ihr Tod nicht gerade der Anfang einer gelingenden Subjektivation? Ihr Tod kann sich jedenfalls in Folge der in dieser Arbeit dargelegten Interpretation wohl kaum als völlige Ohnmacht deuten lassen, denn paradoxerweise ist gerade sie, obgleich in der Subjektwerdung scheiternd, die Schlüsselfigur der Subjektivation, was ja im Kontext dieser Deutung angesichts ihres dafür notwendigen Todes gerade das Tragische an dieser Figur ist. Gerade weil die Kultur Weiblichkeit so unauflöslich mit Körperlichkeit und Verdinglichung verknüpft, weil sie den weiblichen Körper zum Einsatz und Preis in einem ästhetischen und sozialnormativen Diskurs macht, kann die Frau eine Subjektposition nur über die Verneinung ihres Körpers gewinnen.⁴³⁴ Otilie scheint diese Negation zu verkörpern. Zu fragen ist also, inwiefern ihr Hungertod ein notwendiger Bestandteil ihrer zunächst völligen Unterwerfung und ihres sich daraus konstituierenden Entwurfs zum Subjekt ist und ob sich darin auch ein Widerstand gegen die Macht finden lässt. Zunächst bleibt aber noch zu klären, inwieweit der Widerstand tatsächlich *gegen* die Macht geleistet wird oder ob er nicht vielmehr bereits deren Bestandteil ist.

Für Foucault und Butler ist der Widerstand Teil und Wirkung der Macht, da der Körper sowohl als das zu begreifen ist, was das Subjekt in seinem sublimierten Zustand konstituiert,

⁴³³ Vgl. Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 91.

⁴³⁴ Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 211.

wie auch als das, was gleichzeitig diesem Prozess der Umwandlung widersteht.⁴³⁵ Otilie hat offensichtlich Macht, denn sie kann durch ihr begehrenswertes Wesen Eduard mit in den Tod reißen. An diesem Suizid aber zeigt sich der Widerstand Otilies, nicht mehr weiter als reine Projektionsfläche fungieren zu wollen. Eine eigene Identität anzunehmen und darin zu leben erscheint ihr unmöglich, da Eduard sich gegen ihren Willen stellt, in die Pension zurückzukehren. Letztlich ließe sich also sagen, dass er sie umbringt, denn er bringt sie um ihr Glück. Otilie bleibt keine andere Wahl als in den Tod zu fliehen. Der Tod ist in der Konstruktion des hierarchischen Gegensatzes zwischen männlich und weiblich immer am Werk, denn nur indem eines der beiden Glieder zerstört wird, kann Bedeutung konstituiert werden.⁴³⁶

Hier stellt sich nun die Frage, ob der Suizid tatsächlich Ausdruck einer Fremdbestimmung ist oder nicht vielmehr Ausdruck einer Selbstbestimmung. Drückt sich in ihrem Sterben ihr Scheitern an einer patriarchalen Gesellschaft aus oder handelt es sich um eine Form von Widerstand?⁴³⁷

⁴³⁵ Vgl. Judith Butler: *Psyche der Macht*, S. 89.

⁴³⁶ Vgl. Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, S. 294.

⁴³⁷ Darauf wird im Kapitel „Weiblichkeit und Männlichkeit als Rollenspiel“ näher eingegangen.

V.2 Die „faute de mieux-Rolle“ einer verfehlten Weiblichkeit

Das letzte Kapitel von Fontanes *Unwiederbringlich* endet mit einem Brief von Christines Freundin Dobschütz, gerichtet an Schwarzkoppen, in welchem der tragische Abgang Christines, „der teuren Toten“ (U 808), geschildert wird. Zu Christines Suizid liegen in der Forschung divergierende Interpretationen vor. Ihr Suizid stellt bis heute ein Rätsel dar.⁴³⁸ Vor allem aber steht er im Widerspruch zu ihrem christlichen Glauben.⁴³⁹

In ihrem Brief an Schwarzkoppen gibt Dobschütz einen Hinweis auf den Grund des Selbstmordes, indem sie auf das Volkslied deutet, welches Frau Petersen an einem Abend vorgetragen hatte, woraufhin Christine das Zimmer verließ. Dobschütz ist der Überzeugung, dass von diesem Zeitpunkt an der Gedanke an den Suizid in ihrer Freundin herangereift ist (vgl. U 809 f.). Ein weiterer Grund dafür, dass die zweite Ehe nicht ganz vielversprechend ist, liegt wohl darin, dass, wie Christine in einem Brief formuliert, Holk „nicht recht geheilt“ ist: „Wenn er das Fräulein drüben geheiratet und über kurz oder lang eingesehen hätte, daß er sich geirrt, so fände ich mich vielleicht zurecht. Aber so verlief es nicht. Sie hat ihn einfach nicht gewollt [...].“ (U 793) Christine ist der Auffassung, dass Holk sie nicht mehr wirklich liebt, sondern sie allein deshalb wieder zu heiraten gewillt ist, weil er Ebba nicht von sich überzeugen konnte. Tatsächlich scheint sie in ihrer Sichtweise richtig zu liegen, denn der „Frieden mit der Gesellschaft“ hat für Holk „eine Versöhnung mit Christine zur Voraussetzung“ (U 792). Der Verdacht, dass die erneute Verbindung eher Mittel zum Zweck ist, als dass es sich tatsächlich um eine leidenschaftliche Wiederbelebung der Liebe handelt, wird dadurch bestätigt.

Ähnlich erkennt auch Charlotte ihren Fehler, auf Eduards Heiratswünsche eingegangen zu sein. „Habe ich nicht selbst schon Ottilien und Eduarden mir als das schicklichste Paar zusammengedacht? [...] Und warum konnt‘ ich den Eigensinn eines Mannes nicht von wahrer Liebe unterscheiden?“ (W498)

Doch auch schon vor der Scheidung ist nicht nur Holk unglücklich, sondern auch seine Frau, denn „[t]rotz des besten Mannes der sie liebte, den sie wiederliebte, stand sie nicht in dem Frieden, nach dem sie sich sehnte. Trotz aller Liebe – seine leichtlebige Natur und ihre me-

⁴³⁸ Claudia Liebrand sieht in dem Freitod der Gräfin ein Rätsel, das metonymisch für das Rätsel Weiblichkeit überhaupt steht, wie es von Freud formuliert wurde. Weiblichkeit ist demnach ein dunkler, unbekannter Kontinent. In dem Suizid sieht Liebrand eine Verbindung zu der Diskussion um die Tötung des Weiblichen als konstitutiver Bedingung für die kulturelle und symbolische Ordnung. Selbst wenn man nicht so weit gehen wolle, so hält Liebrand fest, sei zweifelsohne zu konstatieren, dass der Romanschluss beschreibe, wie die Gräfin mit ihrem Suizid zum Opfer gesellschaftlicher Aporien werde, vgl. Claudia Liebrand: *Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“*, S. 208.

⁴³⁹ Vgl. Claudia Liebrand: *Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“*, S. 207.

lancholische, sie stimmten nicht recht mehr zueinander [...].“ So verwundert es kaum, dass das erzwungene Glück scheitern muss.

„Ich spiele in dieser Tragikomödie ein bißchen die faute de mieux-Rolle, und das ist nicht angenehm.“ (U 793) Diese mit beißendem Hohn untermalte Aussage Christines in einem Brief erscheint im Hinblick auf das Thema *Machtstrukturen* wohl als eine der bedeutendsten Aussagen in Fontanes Roman. Nicht nur, dass Christine damit ihre Kränkung durch Holks Verhalten ihr gegenüber verdeutlicht; hinter dieser Aussage verbirgt sich außerdem eine scharfe Kritik an dem gesellschaftlichen Rollenspiel, das von den Figuren inszeniert wird sowie eine Kritik an den Ausschlussverfahren des symbolischen Gesetzes, das sich gegen die Frau in ihrer verfehlten Weiblichkeit richtet. Christine erlebt sich selbst als gequälte Ehefrau in einem Spiel, in welchem ihr die Rolle der Verliererin zugeteilt ist.

Wie Christine bereits formuliert, handelt es sich in ihrem Fall um eine tragisch-komische Rolle, in welche die Frau zu schlüpfen gezwungen ist. Letztlich bleibt es ihr überlassen, ob sich daraus nach außen hin eine Komödie, wie im Falle Ebbas und Brigittes, oder eine Tragikomödie, wie in Christines Fall, entwickelt. Allerdings bleibt die Tragik im eigentlichen Sinne in beiden Fällen dieselbe, denn entweder die Frau *ver-stellt* sich oder sie gibt sich ihrer Ausgrenzung hin.

Christine sieht sich als das Opfer dieser *Liebestragödie*. Sie wird von ihrem Mann betrogen und letztlich verlassen – Anlass genug, um ihre Ansicht als gerechtfertigt zu betrachten. Doch ist sie nicht das einzige Opfer in dieser Tragikomödie. Die anderen Figuren sind schließlich ebenso einem System unterworfen, das ihnen keine Freiheit lässt so zu sein, wie sie es wünschen. So komödienhaft die weiblichen und männlichen Rollenspiele in Kopenhagen auch zu sein scheinen, so tragisch ist in Wirklichkeit das Schicksal dieser Figuren, denn sie sind in der Matrix mit ihren vorgegeben Rollen gefangen.

Christines Widerstand bringt die Schattenseiten des phallozentrischen Systems zum Vorschein, welche die weiblichen Figuren in ihren Bemühungen um eine scheinbar selbstbestimmte Weiblichkeit nicht wahrnehmen wollen und daher verdrängen, um nicht in Verzweiflung zu verfallen. Die Ausgrenzung der Weiblichkeit aus dem System offenbart sich, indem Christine offen darüber spricht und das Ganze nicht, wie Ebba, als Komödie, sondern als Tragikomödie deklariert.

Sie versucht sich gegenüber ihrem Ehemann in eine mächtige, also phallische Position zu versetzen. Diese phallische Position erscheint in den *Wahlverwandtschaften* bildlich in Form einer körperlichen Haltung, als Otilie nach Ottos Tod und nach ihrem eigenen *Totenschlaf* vor Charlotte steht, um dieser überraschend entschieden ihre Zukunftspläne zu schildern (vgl.

W 499). Die Beschreibung, wie Ottilie sich nach dem totenähnlichen Schlaf aus dem Schoß Charlottes erhebt und schließlich nicht mehr ihr zu Füßen liegt, wie es noch anfangs tut, zeigt, dass jene sich aus der Fremdbestimmung löst und erstmals selbst entscheidet, seit sie auf dem Schloss ist.

Dass ein solches phallisches Verhalten einer Frau in einer männlich dominierten Gesellschaft einer Anmaßung gleichkommt, macht Holk seiner Ehefrau immer wieder deutlich, indem er sie kritisiert. Die Frau soll schließlich Zärtlichkeit, nicht etwa Furcht evozieren, und nur ihre Reize sollen sie mächtig machen, nicht die Herrschsucht, die Holk seiner Frau letztlich vorwirft.⁴⁴⁰

Während Charlotte, statt den ökonomischen Frauentausch aufzuschlüsseln, ihre Zuneigung auf einen anderen Mann projiziert und die Augen vor der Wahrheit verschließt, wird Christine auf sich selbst zurückgeworfen. Sie kann sich nicht wie Ebba in das System integrieren und hat auch neben ihrem Mann keinen anderen Geliebten, dem sie sich hingeben könnte. Schon ihr christlicher Glaube sowie ihre moralische Denkweise würden dies wohl verbieten.

Holk erschwert Christine das Leben, denn er überführt die Inszenierung von Kopenhagen nach Holkenäs. Er übertreibt er in seinen Aussagen und Ansichten, mit denen er versucht, eine Rechtfertigung für sein Verhalten seiner Frau gegenüber zu liefern. Seine „morose“⁴⁴¹ Ehefrau ist seiner Ansicht nach schuld daran, dass er sich in Kopenhagen für andere Frauen interessieren und begeistern kann. Letztlich verlangt er also von seiner Frau, sich genauso zu verhalten wie die Frauen in Kopenhagen, sich zu maskieren, zu verstellen.

Fontane selbst hat dem Kritiker Siegfried Samosch am 18. September 1891 gegenüber in einem Brief geäußert: „Es ist ganz richtig, daß der Gräfin Tod doch sehr stark auch auf den Grafen fällt und daß das eine härtere Strafe ist, als seine kleine Techtelmechtel-Schuld verdient.“⁴⁴² Die verlassene Ehefrau spielt also nicht lange die Rolle der zweiten Wahl, nachdem ihre Konkurrentin Ebba Holk abgelehnt hat. Sie erscheint nach den Worten Fontanes vielmehr als Rächerin, die ihren Ehemann bestraft, weil er sie betrogen und abgelehnt, ihr eine andere Frau, noch dazu eine Inszenierungskünstlerin am Hof, vorgezogen hat. Christines letzter Vergeltungsakt an Holk ist ihre Liebesverweigerung und damit eine Verweigerung gegenüber einem zweiten Eheglück. Indem sie sich ihm nimmt, bestraft sie nicht nur ihn, sondern auch ihr übriges Umfeld. Für sie scheint die Bestrafung wie eine Erlösung. Ihr Suizid kann als Ent-

⁴⁴⁰ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 369.

⁴⁴¹ Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“, S. 206.

⁴⁴² Vgl. Theodor Fontane: Briefe, S. 157.

sagung, als Flucht nach innen und damit als eine Selbstisolierung gedeutet werden.⁴⁴³ Er ist Zeugnis nicht nur ihrer Entfremdung von Holk, sondern auch einer Selbstentfremdung, mit der sie im Unterschied zu den anderen Frauenfiguren in diesem Roman auf Dauer nicht leben will und kann.

Schreibt sich ihr Tod in den Hungertod Otilies ein? Ist ihr Suizid in einem ähnlichen Kontext wie Otilies Tod zu sehen? Oder bedeutet er ausschließlich Bestrafung und Rückzug? Den bisherigen Befunden nach lässt er sich als eine Form von Widerstand verstehen. In Christine verbinden sich die Bestimmtheit der erwachsenen Charlotte und die Resignation der kindlichen und zurückhaltenden Otilie. Anders als Charlotte kämpft sie nicht um ihre Ehe, sondern zieht sich zurück und schweigt, bis sie letzten Endes vollends im Tode verstummt, wie Otilie. Aus der schönen Gräfin wird ebenfalls eine schöne Leiche.⁴⁴⁴

Ähnlich wie Otilie wird auch Christine als „eine Heilige“ gefeiert, doch im Unterschied zu der Goetheschen Jungfrau geschieht dies nicht nach ihrem Tod, sondern während ihrer zweiten Hochzeit mit Holk. Wie in die *Wahlverwandtschaften* bestürmen die Leute die Gefeierte. So heißt es: „Alle hielten Körbe in Händen und streuten Blumen über den Weg, einige aber, die dem Ansturm ihrer Gefühle nicht wehren konnten, [...] drängten sich an Christine heran, um ihr die Hand oder auch nur den Saum des Kleides zu küssen.“ (U 800)

Selbst Petersen, der als von seinem recht hohen Alter und einer Krankheit geschwächt beschrieben wird, ist rechtzeitig zur Trauung „wieder gesund“ (U 801), um die Traureden zu halten, und „beteuert, daß er, und wenn's vom Sterbebett aus wäre, seine geliebte Christine wieder zum Glücke führen müsste“. Sein schwacher körperlicher Zustand erinnert an den des alten Priesters bei der Taufe Ottos, der während der Rede Mittlers tot umfällt und damit Anfang und Ende des Lebens zusammenführt.

Die zur Ehe rechtzeitige, wahrscheinlich nur vorübergehende Gesundung Petersens kann als analog zu dem kurzfristig erneuerten Eheglück gesehen werden, das vormals durch eine Krise zerstört worden ist. Dass die Traureden von einem alten und kranken Mann gehalten wird, der offenbar bald im Sterben liegen wird, deutet auf ein bevorstehendes Ende hin, hier nämlich auf das der wiederholten Ehe.

Christine widerfährt ein ähnliches Schicksal wie Otilie. Selbst schwache, alte Leute erheben sich, um die Ikone zu feiern, ähnlich wie die Gesellschaft in den *Wahlverwandtschaften*. Die Masse strömt herbei, um die Inszenierung und die im gleichen Akt stattfindende Unterwerfung der Weiblichkeit unter das phallogozentrische System zu feiern. Die Feierlichkeit verhüllt

⁴⁴³Vgl. Rolf Christian Zimmermann: *Paradies und Verführung in Fontanes Unwiederbringlich*, S. 303.

⁴⁴⁴Vgl. Claudia Liebrand: *Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“*, S.208.

den Tatbestand dieses grausamen Akts der Unterwerfung und trägt durch die öffentliche Zurschaustellung einer geschmückten, liebreizenden und scheinbar glücklichen Weiblichkeit dazu bei, die im Hintergrund operierenden Mechanismen der Unterdrückung unsichtbar zu halten.

Hochzeitszug und Trauerfeier erscheinen nicht weit voneinander entfernt, wenn es um die Inszenierung einer Ikone geht. Otilie wird nach ihrem Tod wie eine Braut geschmückt⁴⁴⁵. Was ihr zu Lebzeiten versagt bleibt, nämlich eine Hochzeit, widerfährt Christine ein zweites Mal kurz vor dem Suizid.

Sowohl Christine als auch Otilie erfahren eine Idealisierung, die den Fetischismus der Gesellschaft offenbart. Indem Christine als Heilige inszeniert wird, muss sie sich, ähnlich wie Otilie, ent-körperlichen, sich also auch ent-sexualisieren. Sie steht damit in völligem Kontrast zu den beiden Verführerinnen Brigitte und Ebba, denen eher, vor allem von Pentz, *un-heilige* Charaktereigenschaften zugeschrieben werden, weil sie mit ihrer Koketterie durchtrieben wirken.

Ebenso wie die Heiligeninszenierung schreibt sich auch das Otilie zugeschriebene Engelswesen in Christine fort. So sagt Julie zu ihr: „Du bist ein Engel, wie alle schönen Frauen, wenn sie nicht bloß schön, sondern auch gut sind, ein Fall, der freilich selten eintritt [...].“ (U 625) Weil sich ihr Name von „Christus“ ableiten lässt, steht sie jedoch nicht nur der Erbsünderin Eva gegenüber, sondern auch und vor allem der Goethe'schen Luciane, deren Name „wie eine weibliche Form des Luzifer klingt.“⁴⁴⁶

Selbst wenn Otilie ähnlich Christine von Beginn an ihre Wünsche geäußert und offen ausgesprochen hätte, hätte sie dem Tod als letzter Form des Widerstandes nicht ausweichen können. Auch Charlotte wäre eine Durchsetzung ihrer Ansichten nicht gelungen. Ohne einen Gatten an ihrer Seite kann auch Charlotte vermutlich der Weltabgeschiedenheit nicht entfliehen und in das System kaum oder gar nicht integriert werden. Die Ehe fungiert als Integrationsmittel der Frau, wie auch Ebba letztlich einsieht. Sie heiratet schließlich Lord Randolph Ashingham. Nur mit einem Ehemann an der Seite scheint das vermeintliche Glück für die Frau möglich. Gleichermaßen bedeutet die Ehe aber auch das Unglück für die Frau, denn ohne das phallische System wäre diese Ausgrenzung aus dem sprachlichen System womöglich nicht vorhanden.

Indem Christine Holk verzeiht und sich zu einer erneuten Verbindung mit ihm entschließt, wird sie wieder in die Gesellschaft integriert und nicht weiter als Verstoßene behandelt, die in

⁴⁴⁵ Vgl. Thomas Lehmann: *Augen zeugen*, S. 301.

⁴⁴⁶ Judith Reusch: *Zeitstrukturen in Goethes Wahlverwandtschaften*, S. 81.

„Weltabgeschiedenheit“ (U 799) verweilt. Sie hat keine andere Wahl als Holk sein Vergehen zu verzeihen, denn allein „der gute Wille“ (U 802) zählt, und täte sie es nicht, bliebe sie in der Rolle der Unerbittlichen gefangen, die sich der Liebe verwehrt. Bei ihrem Entschluss geht es aber nicht allein um Liebe, sondern auch und vor allem um politisch-familiäre Interessen, denn „was ihre Liebe vielleicht nicht vermöchte, dazu wird sie sich, wenn alles erst in die rechten Hände gelegt ist, durch ihre Vorstellung von Pflicht gedrängt fühlen“. Nicht umsonst will ihr Bruder sie zu dieser Sittenstrenge erzogen haben, unter der Holk in der Ehe oftmals leidet. Denn gerade wenn es darum geht, Verhältnisse zum Vorteil des Mannes zu schaffen, erscheint dieser Glaube an die Pflicht wiederum vielversprechend. Sodann wird Schwarzkoppen beauftragt ihr gut zuzureden, denn, was dem „alten Petersen nicht gelingen wollte“, das soll „Schwarzkoppen ein leichtes, oder doch wenigstens ein nicht allzuschweres sein“ (U 798). Der Bruder, der sie bereits in jugendlichen Jahren geprägt hat, greift nun abermals in das Leben seiner Schwester ein, um sie zu einem Glück zu zwingen, das letztlich nicht das Ihre, sondern das Holks ist.

Der Glaube an die unzerstörbare Ehe soll erhalten bleiben, der Fehltritt des Ehemannes soll und muss daher verziehen werden. Petersen und Arne scheinen in ihren Briefen an Holk der Überzeugung zu sein, dass sich alles zum Guten, sprich zu Holks Wünschen einer Wiedervereinigung mit Christine, richten werde, und vor allem Petersen meint, er „kenne Christine besser als [...] alle, selbst besser als ihr Bruder“ und so weiß er auch, „daß sie [...] [Holk] gegenüber in einer gewissen liebenswürdigen Schwäche befangen ist“ (U 793). Die Hochzeit scheint schon beschlossen, noch bevor Christine ihr Ja dazu gegeben hat, denn auf ihre Zustimmung, oder eher ihre Schwäche, wird gezählt. Das lässt sich nicht nur den Briefen entnehmen (vgl. U 793; 797 f.), sondern auch an Holks Freude über deren für ihn offenbar vielversprechenden Inhalt erkennen:

Holk legte den Brief aus der Hand und sah freudig aufatmend nach dem Square hinüber, wo alles grünt und blühte. Der Eindruck, unter dem er stand, war der der reinsten Freude; Möglichkeiten, an deren Verwirklichung er kaum noch geglaubt hatte, nahmen Gestalt an, begrabene Hoffnungen standen wieder auf und wollten Gewißheit werden [...] das alte Glück war wieder da. (U 799)

Tatsächlich beugt sich Christine dem Wunsch ihres Bruders und dem Schwarzkoppens, der ja beauftragt wurde ihr gut zuzureden, denn „was Holk geträumt, es erfüllte sich oder schien sich doch erfüllen zu wollen“. Die wiederholte Heirat kann als ein sich wiederholender performativer Akt gedeutet werden, der durch den Akt der Wiederholung das von Arne, Holk, Schwarzkoppen und Petersen künstlich erzeugte eheliche Glück zwischen Christine und Holk als natürlich und schicksalhaft erscheinen lässt.

Bei der Heirat trägt „das Holksche Wappen über dem Portale [...] einen Efeukranz“ und es ist Christines Wunsch, „daß es Efeu sein solle“ (U 799). Nun symbolisiert das stets grünende Efeu im christlichen Sinne die Treue und die Unsterblichkeit, was sicherlich im Kontrast zu dem kurz darauf eintretenden Suizid Christines steht. Bei genauerem Hinsehen aber dürfte es sich um keinen Widerspruch handeln, denn Christine bleibt ihrer Liebe zu Holk tatsächlich treu. Indem sie sich umbringt, offenbart sie jedoch ihren Widerstand gegen ein Leben, das nicht ihrer Einstellung zum Glück entspricht. Das Leben nach der erneuten ehelichen Verbindung mit Holk befriedigt sie nicht mehr. So heißt es wenig später nach der erneuten ehelichen Verbindung, von „Meinungsverschiedenheiten war keine Rede mehr“ (U 802). Stattdessen „gewöhnte sie [Christine, A. W.] sich daran, zu schweigen“ (U 805), und „dies ängstliche Vermeiden alles dessen, was den Frieden hätte stören können“, lässt auf „beständige Vorsicht und Kontrolle“ schließen, was denn letztlich auch etwas „Bedrückendes“ mit sich bringt. „Friede herrschte, nicht Glück“ (U 802). Das Glück lässt sich nicht erzwingen. Ebenso wie Otilie hat sich auch Holks Ehefrau „an Hören und Schweigen gewöhnt“ (W 468). Ihr einziger Ausweg sich dieser ihr widerfahrenen Ungerechtigkeit und diesem Kummer zu entziehen bleibt offenbar der Suizid. Genau wie im Falle Otilies scheint der Tod die einzige Ausweichmöglichkeit für eine unglückliche Frau, die sich nicht nach ihrem eigenen Wunsch entfalten kann. Der Tod ist die letztmögliche Form des Widerstandes und gleichzeitig die völlige Unterwerfung, die sich im endgültigen Verstummen zeigt, denn Holk zu widersprechen, wenn er sich „in genealogischen Exkursen oder in Musterwirtschaftsplänen“ ergeht, ist unmöglich. Stattdessen folgt „das Abbrechen im Gespräch“ (U 802).

Christine bleibt keine Wahl, sie muss sich wie auch in anderen Situationen in ihrer Ehe „unterwerfen und schweigen“ (U 601). Der Überlebenswunsch, das Begehren zu sein, lässt sich laut Butler durchaus ausnutzen.⁴⁴⁷ Es kommt einem sozialen Gewaltakt gleich, denn, „wer das Versprechen des Weiterlebens in der Hand hat, spielt mit dem Überlebenswunsch“.⁴⁴⁸

Warum aber nimmt nicht die Goethe'sche Charlotte sich auch das Leben, nachdem sie in die Scheidung eingewilligt hat? Kommt Eduard ihr zuvor? Ist es die Liebe zum Hauptmann und die Hoffnung auf eine Verbindung mit ihm, die ein neues Glück verspricht? Oder ist es die Tatsache, dass sie nicht, wie Christine, zu einer erneuten Verbindung mit Eduard gedrängt worden wäre, hätte er Otilie geheiratet? In jedem Fall hat Charlotte durch Eduards Tod eine gesicherte Stellung in der Gesellschaft, nämlich die der Witwe, die sein Gut verwalten kann. Der Erzähler lässt seine Leserschaft weitgehend im Unklaren darüber, wie es mit Charlotte

⁴⁴⁷ Vgl. Judith Butler: *Psyche der Macht*, S. 12.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 13.

weitergeht, denn mit Eduards Tod endet der Roman. Wird die Frage aufgeworfen, was geschehen wäre, wenn Eduard weiter gelebt hätte, so scheint die Antwort darauf in Christines Schicksal zu liegen. Ob der Tod Charlottes dann nur auf psychischer Ebene in Form einer inneren Unglückseligkeit angedeutet, oder gar durch den Freitod aufgezeigt worden wäre, spielt hier keine Rolle mehr. Tatsache ist, dass die Ehemänner über das Glück und das Unglück ihrer Gattinnen entscheiden, und in jedem Fall, ob sie sich nun etwas zuschulden kommen lassen haben oder nicht, von der Gesellschaft anerkannt werden, und das in beiden Romanen. Nur die Frauen müssen um ihr weiteres Schicksal fürchten.

Die Gründe für Christines Selbstmord liegen vor allem in der gescheiterten Ehe mit Holk, und auch in ihrer Erziehung. Auch hier spielt der Begriff der Subjektivierung eine Rolle und es ist interessant zu untersuchen, inwieweit der Suizid Christines eine Art Widerstand gegen die Machtverhältnisse darstellt.

Das Herr-Knecht-Modell, das sich in der Konstellation Eduards und des Hauptmannes zeigt, erinnert in seinen Grundzügen an die Beziehung zwischen dem männlichen Subjekt und dem weiblichen Anderen. „Beauvoirs Idee der Subjektkonstituierung liegt die von Hegel in der ‚Phänomenologie des Geistes‘ anhand des Herr-Knecht-Modells entwickelte Dialektik des Selbstbewußtseins zugrunde.“⁴⁴⁹ Der Herr, also der Mann, benötigt die Anerkennung des anderen, der Frau, und dies trägt bereits die Möglichkeit der Umkehrung, also des Widerstands in sich, denn die Frau kann selbst Anspruch erheben, als wesentlich anerkannt zu werden, falls sie ein wahres Selbstbewusstsein erreicht.⁴⁵⁰ Eben diesen Anspruch, als Frau und auch als Subjekt, das ein Selbstwertgefühl besitzt, anerkannt zu werden, erhebt Christine auf schriftlichem Wege, nämlich in einem Brief an ihren Bruder:

Ihr alle habt Euch daran gewöhnt, mich als abstrakt und doktrinär anzusehen, und ich mag davon in zurückliegenden Jahren mehr gehabt haben, als recht war, jedenfalls mehr als die Männer lieben. Aber das darf ich Dir versichern, in erster Reihe bin ich doch immer eine Frau. (U 793)

Diesen Brief verfasst sie nach der Trennung von Holk, woraus ersichtlich wird, wie groß ihre Kränkung ist und dass sie Holk nach wie vor liebt. Die „Verbitterung rührt daher, daß die Frau als ‚Subjekt‘ von einem phallogozentrischen Schauplatz ausgeschlossen ist, daß sie ihn nicht betreten kann ohne Schuldgefühle, ohne verspottet zu werden und ohne das, was man, was er ihre ‚Weiblichkeit‘ nennt, eingebüßt zu haben“.⁴⁵¹ Christine versucht, ihre eigene Weiblichkeit, in der sie sich von ihrem Umfeld als nicht akzeptiert empfindet, zu verteidigen.

⁴⁴⁹ Irene Sigmund-Wild: Anerkennung des Ver-rückten, S. 25.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd.

⁴⁵¹ Luce Irigaray: Speculum, S. 70.

Ihre abstrakte und doktrinäre Art wird von den Männern zunehmend abgelehnt, wie sie sagt, aber es sind Seiten an ihr, welche ihre Weiblichkeit nicht ausschließen. In dieser Aussage Christines lässt sich erkennen, dass sie unter der fehlenden Akzeptanz durch die Männer zu leiden hat. Man(n) streitet ihr das soziale Geschlecht förmlich ab.

Die ominöse Aura, welche sie umgibt, mag nicht allein durch ihre strenge Religiosität entstanden sein, sondern auch durch die große Abweichung, die sich aus ihrem Geschlecht und ihrer dazu, folgt man den Thesen der Männerfiguren, nicht passenden Geschlechtsidentität ergibt. Diese Aussage erscheint radikal, bricht jedoch die Idee, welche dahinter steckt, auf die Kernaussage herunter. Denn an Christine entzündet sich die Diskrepanz einer uneingelösten Wunsch-Weiblichkeit, die sich von kulturellen Festschreibungen nicht lösen kann, ihnen aber gleichzeitig auch nicht zu entsprechen vermag.

„Das Drama der Frau besteht in dem Konflikt zwischen dem fundamentalen Anspruch jedes Subjekts, das sich immer als das Wesentliche setzt, und den Anforderungen einer Situation, die sie als unwesentlich konstituiert.“⁴⁵² Das Dilemma, welches Christine nicht zu lösen imstande ist, ist einerseits die Tatsache, Subjekt zu sein und auch sein zu wollen, jedoch andererseits eine Frau und damit ein von dem Mann vorgegebenes Frauenbild verkörpern zu müssen, also eine Rolle zu übernehmen, die sie letztlich als unwesentlich konstituiert.

In der symbolischen Ordnung wird die Frau entwertet und verworfen. Da sie nicht repräsentiert werden kann, ist sie sozusagen tot. Genau wie Otilie repräsentiert Christine Lacans Grundaxiom *La femme n'existe pas par excellence*.

Ihre einzige Rettung vor dem endgültigen Ausschluss aus der Gesellschaft ist die Inszenierung der Weiblichkeit, also ihre Sexualität. Eben dies vermeidet Christine und klagt stattdessen über ihr Schicksal, wirft dem Bruder und dem Mann vor, sie in ihrer Rolle als Frau verkannt zu haben. Als es dann schließlich um die Scheidung geht, hält sie sich zurück und akzeptiert seinen Wunsch sofort, da sie bereits früh erkennt, dass die Beziehung schon zu dem Zeitpunkt gescheitert ist, als Holk nach Kopenhagen übergesiedelt ist. Hier leistet sie keinen Widerstand mehr.

Mit ihrer Ehrlichkeit, ihrem Widerstand und letztlich ihrem Rückzug tut sich Christine in der von Männern dominierten Gesellschaft keinen Gefallen, „[d]enn verlässt die Frau die ihr zugewiesene gesellschaftliche Funktion als Andere des Mannes und setzt sich als unabhängige Andere, [...] so gewinnt sie dadurch nicht etwa automatisch eine eigene gesellschaftliche Identität, sondern manövriert sich möglicherweise ganz ins Aus“.⁴⁵³

⁴⁵² Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht, S. 25.

⁴⁵³ Barbara Strauß: Schauriges Lachen, S. 256.

Es ist „nicht gut, daß die Gräfin ihr Herz nicht bezwingen“ (U 777) kann, merkt der Erzähler an. In dem Verb „bezwingen“ verbirgt sich ein grausamer Akt, der jeglichen Ausdruck der Gefühlsfreiheit unterdrückt. Dass Christine, wie der Erzähler selbst meint, nur mit „milderer Sprache [...] den so Bestimmbaren doch umgestimmt und ihn zur Erkenntnis seines Irrtums geführt hätte“ (U 777), beweist, dass die Frau den Mann nur auf emotionaler oder erotischer Ebene erreichen kann. Eine Aussprache auf rationaler Ebene ist der Frau nicht möglich, denn in dieser Sprache erkennt der Mann ihr keinen Platz zu. Damit würde sie durch das Raster hindurch fallen und vom Mann überhört werden. Der Mann sucht bei der Frau gerade das, was er selbst nur schwer oder gar nicht ausleben darf, nämlich unter anderem die Milde und die Schwäche. Wenn Christine auf die Sachebene gelangt, evoziert das bei Holk ein Gefühl der Kälte. Nur auf der Beziehungsebene gewährt Holk ihr einen Zugang. Doch genau das fällt seiner disziplinierten Gattin schwer.

Christine erkennt den Wert von Moral und Natürlichkeit und wird damit zum Opfer einer Gesellschaftsstruktur, in welcher Authentizität mit Ausgrenzung bestraft wird. Ihr Schicksal legt Zeugnis davon ab, „dass die Frau in der gesellschaftlichen Enklave einer weiblichen Subkultur nicht einmal mehr Spiegel oder Projektionsfläche des Mannes, sondern gar nichts mehr ist“⁴⁵⁴. Indem Christine nicht einem bestimmten Weiblichkeitsbild entspricht oder entsprechen möchte, fällt sie durch das Raster und muss deshalb sterben. Der physische Tod spiegelt ihre fehlende Existenz im System, in welchem sie nicht auf die Weise existieren kann, in der sie es wünscht.

In Christines Suizid spiegelt sich Charlottes tragischer psychischer Untergang. Auch Letztere hat ein kleines Kind verloren und opfert sich, indem sie bereit ist, die Scheidung zu akzeptieren und damit ihre gesellschaftliche Position und ihren Wohlstand aufzugeben. Selbst nach Eduards Tod, nach dem sie ungebunden und deshalb frei für eine Beziehung mit dem geliebten Hauptmann wäre, ist sie unfähig, diese Bindung einzugehen und glücklich zu werden. Das Liebesglück bleibt ihr bis zuletzt verwehrt, sie führt ein leeres Dasein.

Dass sie sich einer weiblichen Maskerade entziehen, bedeutet nicht zwangsläufig, dass Christine und Charlotte die Inszenierung als solche gänzlich vermeiden. Ihre strenge, in Christines Fall auch doktrinäre Art dient ebenfalls als eine Form von Maskerade, ein Schutzschild gewissermaßen, hinter dem sie ihre stark ausgeprägte Sensibilität verstecken, denn, wie Christine in dem Brief selbst schreibt, ist sie in erster Linie doch eine Frau.

⁴⁵⁴ Ebd.

Die Maskerade, welche die beiden Frauenfiguren sich zu eigen machen, funktioniert nicht über eine erotische Inszenierung. Es handelt sich dementsprechend nicht um eine weibliche Maskerade im Sinne Rivières, sondern eine, welche die Weiblichkeit in den Hintergrund rücken lässt. Es lässt sich also behaupten, dass sie in völligem Kontrast zu Ebba handeln, dass sie sich hinter ihrer stark ausgeprägten Erziehung zur anständigen Ehefrau verbergen.

Christine verbirgt sich zusätzlich hinter der Religiosität, dies kommt durch Bemerkungen des Erzählers am Rande zur Geltung. So heißt es einmal, sie nehme ihren Platz am Tisch zwischen den beiden Geistlichen ein (vgl. U 585). Zwischen ihnen scheint sie sich in ihrer Einstellung bestärkt zu fühlen, sozusagen gewappnet gegen ihren Mann und dessen kritische Äußerungen gegenüber ihren Lebensprinzipien. Da die beiden Geistlichen als Repräsentanten der Kirche gelten und Christine sich zwischen sie setzt, kann daraus geschlossen werden, dass die Kirche ihr Halt gibt und einen großen Raum in ihrem Leben einnimmt. In ihr, die sich sehr „der mentalen Auseinandersetzung mit dem jenseitigen Leben widmet“⁴⁵⁵, schreibt sich der Heiligen-Diskurs um Otilie fort, die sich oft in der vom Architekten restaurierten Kapelle aufhält, um dort Ruhe zu finden.

Neben diesem psychischen Halt färbt auch der dogmatische Habitus der Kirche auf sie ab, nämlich in Form von strengen Regeln und einem düsteren Auftreten, welches Holk so sehr an seiner Frau verachtet. „Christine präsentiert sich als stenggläubige Herrnhuterin, deren Alltag vollkommen von der Religion bestimmt wird.“⁴⁵⁶ Trotz dieser Erziehung und ihres Glaubens erlebt sie sich als in einer „menschlichen Schwachheit“ (U 570) gefangen, wodurch ihr „manches im Gemüt“ bleibt, „was man mit dem besten Spruche nicht loswerden kann“. Diese menschliche Schwachheit erklärt womöglich unter anderem ihren Suizid, der entgegen aller christlichen Lehre begangen wird.

Christines Persönlichkeit und ihr damit verbundener Habitus sind Ergebnisse der aristokratischen Erziehung und der Sozialisation, durch welche sie geformt worden ist. Es wirkt daher paradox, dass ihr Bruder, der nach dem Tod der Eltern für ihre Erziehung verantwortlich war, ihr Vorwürfe hinsichtlich ihrer dogmatischen Strenge macht, denn was Arne an ihr kritisiert, entspricht dem, wodurch sie einst geprägt wurde.

Der Verdacht liegt nahe, dass die Erziehung der Frau kein Ende nimmt. Der Ehemann führt fort, was der Vater, oder im Falle Christines der Bruder, begonnen hat – ein striktes Erziehungsprogramm, das der Frau immer wieder zu verstehen gibt, dass sie sich weiter perfektio-

⁴⁵⁵ Kathrin Bilgeri: Die Ehebruchromane Theodor Fontanes, S. 80.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 79.

nieren muss und niemals vollkommen ist in ihrem Sein. Sie bleibt auf der Ebene des Strebens nach dem Ideal der Weiblichkeit gefangen.

Dass sie selbst darunter leidet und ihre Art nicht mit der des Lebemanns Holk zusammenpasst, dürfte nach den ersten drei Kapiteln des Romans deutlich sein. Die Wiederholung der Ehe mit Holk kann das Geschehene nicht wiedergutmachen, sondern macht im Gegenteil die Irreversibilität erst recht deutlich.⁴⁵⁷

Christine verwehrt sich dem ehelichen Glück, indem sie eben nicht verdrängen kann, was geschehen ist. Christine wird also die Rolle der Sünderin zuteil, obgleich sie doch zu einer Heiligen stilisiert worden ist. Aber in ihrer verfehlten Weiblichkeit und ihrer unerträglichen Wehmut kann sie nur die Rolle als Heilige verkörpern – und muss deshalb sterben. Denn eine Verführerin, wie Ebba, ist sie nicht.

⁴⁵⁷ Vgl. Hartmut Reinhardt: Die Rache der Puritanerin, S. 52.

V.3 Der Untergang eines Patriarchen

„Mittler machte zuerst diese traurige Entdeckung“, nämlich dass Eduard tot sei.⁴⁵⁸ Wie stets ist dieser „seltsame Mann“ (W 284) der Erste, der mit einem Todesfall in Berührung kommt. Dass Charlottes „Verdacht des Selbstmordes“ sich nicht bestätigen lässt, versichern „der Arzt aus natürlichen, und Mittler aus sittlichen Gründen“ (W 528). Stattdessen liegt der Verdacht nahe, dass der Grund für seinen Tod, wie auch im Falle Ottilies, auf symbolischer Ebene zu finden ist. Doch was ist letztlich der Auslöser für seinen plötzlichen Tod, und wie lässt dieser sich im Kontext der männlichen Maskerade deuten?

Eduard lässt sich als Patriarch bezeichnen, da er Herr im Hause ist und als Mann die Bauregeln der Beziehungsarchitektur, will heißen, die Beziehungsstruktur bestimmt, so wie er auch als maßgebender Entscheider über die Finanzen die Freigabe sämtlicher Änderungen auf den Gartenanlagen, die ja im übertragenen Sinne für die Beziehungsebene stehen, zu geben hat. Da Eduard seine Frau mit den Worten „liebes Kind“ (W 273) anspricht, stuft er sie auf die untergeordnete Position des Kindes hinab, das abhängig und unmündig ist. Für die Beziehung der beiden ist diese Benennung bezeichnend. Sie deutet auf die Machtstellung Eduards hin, auf den Hausherrn, der die Entscheidungen nicht nur über sich, sondern auch über sein Umfeld trifft. Ihm kommt also innerhalb der Hierarchie eine bevorzugte Stellung zu, er ist das Oberhaupt des Figurenensembles, und das nicht nur als Ehemann, sondern auch als Arbeitgeber für den Hauptmann und als Pflegevater Ottilies. Um sich herum schafft er Abhängigkeiten. Die anderen Figuren sind nach außen hin ihm und seiner Machtstellung unterworfen, er kann ihnen „befehlen“ (W 316). Dabei verkennt er jedoch, dass auch er den anderen Figuren, vor allem aber der Ordnung einer männlichen Bedeutungsökonomie unterworfen ist.

Ähnlich wie im Falle Christines scheint die Erziehung und der damit verbundene nicht zu ertragende Verzicht auf ein Wunschobjekt zur völligen Selbstaufgabe zu führen. In der Forschung ist konstatiert worden, dass gerade weil Eduard es nicht gewohnt ist sich etwas zu versagen, es nur natürlich erscheint, dass er nach Ottilies Tod ebenfalls stirbt. Der Patriarch wird in seinem Widerstand gegen die Entsagung letztendlich bezwungen. Ihm wird die Macht

⁴⁵⁸ Elisabeth Herrmann hält fest, dass Mittler diesmal keine Schuld am Tod dieses Unglücklichen trägt; vgl. dazu: Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 271. Herrmann spielt hier auf die Moralpredigt über die Ehe an, in welcher Mittler zwar als Katalysator bei Ottilies Tod fungieren mag, von Schuld aber sicherlich nicht zu sprechen ist, schließlich hat er sie nicht umgebracht. Die Formulierung Herrmanns ist daher kritisch zu betrachten. Mittler ist eine Art Todesbote, der zur falschen Zeit am falschen Ort zugegen ist, weil er die falschen Worte wählt, jedoch völlig unbeabsichtigt. Die Todessehnsucht ist bereits vor seiner Rede in Ottilie herangereift.

durch die erzwungene Entsagung, letztlich durch eine sich ihm entziehende Frau, entzogen. Weil Otilie Jungfrau ist und aufgrund ihres Todes auch immer bleiben wird, manifestiert sich an ihr Lacans Definition des Begehrens als inhärent ungestillt und unstillbar, weil das Begehren sich auf ein imaginäres Objekt, eine Phantasie richtet. Die Erfüllung des Begehrens als Zustand muss immer wieder aufgeschoben werden⁴⁵⁹. Eduard scheitert an seinem Wunsch, sie, ihr engelhaftes Wesen und ihren von ihm beehrten Körper zu besitzen.

Das Begehren und der Tod führen Eduard in eine Machtlosigkeit, eine Ohn-Macht, wobei das Begehren zurück auf die Weiblichkeit führt, die mit dem Tod konnotiert ist. Gerade an Otilie ist dies deutlich geworden. Die Weiblichkeit entzieht sich dem männlichen Begehren durch den Tod. Dieser bildet den einzigen Zustand, in welchem die Weiblichkeit sicher ist vor dem Mann und seinem Begehren. Doch selbst in diesem Zustand ist Otilie noch nicht völlig frei von den begehrenden Blicken ihres Umfeldes, den Voyeuren, denn die Kapelle, in welcher der gläserne Sarg steht, wird ja zu einem Anziehungspunkt für die anderen.

Nur Eduard, der nun einmal nicht entsagen kann, besucht diesen Ort nicht, denn er „wagte sich nicht wieder zu der Abgeschiedenen“ (W 527). Stattdessen resigniert er und stirbt an der Entsagung, die ihn umbringt, denn „es ward ihm gewiß, daß er das Glück seines Lebens für immer verloren habe“ (W 523).

Sein Tod, der keinen langsamen Sterbe-Prozess darstellt, sondern sehr abrupt eintritt, lässt sich folglich auf das verfehlte Begehren Otilies zurückführen, was naheliegt, da Eduard kurze Zeit nach ihr hinscheidet.⁴⁶⁰ Eduard „muß ihr [Otilie] nach“, weil er „unglücklich“ darüber ist, daß „[s]ein ganzes Bestreben nur immer eine Nachahmung, ein falsches Bemühen bleibt“ (W 528). Er ist, und hierin erinnert er an *Werther*, unfähig seine Emotionen wahrhaft auszudrücken. Somit lässt sich konstatieren, dass er nicht an seiner Sehnsucht stirbt, sondern an seiner Unfähigkeit die unendliche Aufschiebung des körperlichen Begehrens nach Otilie auszudrücken und entsprechend zu verarbeiten.

⁴⁵⁹ Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 143.

⁴⁶⁰ Elisabeth Herrmann ist der Ansicht, dass Eduards Tod mit dem jähen Ende seiner Wunschvorstellungen zusammenhängt. Sein Tod lasse sich nicht zwangsweise als Folge von Otilies Tod erklären, sondern gerade an ihm werde deutlich, dass die Todesfälle einander nicht bedingen. Die Menschen seien nicht Opfer des Schicksals, sondern fielen ihrem Fehlverhalten zum Opfer; vgl. dazu: Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 270 f. Der These, dass das eigene Fehlverhalten zum tragischen Ende führt, ist zuzustimmen, aber der offenbar bestehenden Folgerung, das Bedingen der Todesfälle bedeutete, dass es sich um eine tragische Verstrickung handelt, bei der die Menschen Opfer einer höheren Notwendigkeit seien, kann an dieser Stelle nicht zugestimmt werden, da die Todesfälle ganz offensichtlich einander bedingen, und zwar weniger, weil es sich um eine tragische Verstrickung des Schicksals, als schlichtweg um die mangelnde Fähigkeit, sowohl Otilies als auch Eduards, mit der Todesthematik entsprechend umzugehen, handelt. In den beiden Figuren vereinen sich die beiden Extreme und zueinander konträren Motive der starken Sehnsucht nach und großer Angst vor dem Tod. Eduard ist abhängig von Otilie, auch weil sie sein Komplement bildet, sein Spiegelbild, das seine Mängel ausgleicht. Insofern bedingt ihr Tod den seinigen.

Eduard ist auch unfähig, sein eigenes Schicksal anzuerkennen. Er ändert willkürlich seinen Namen von Otto zu Eduard, weil ihm „der Name Eduard besser gefiel, wie er denn auch von angenehmen Lippen ausgesprochen einen besonders guten Klang hat“, und auch sein Alter scheint Eduard unangenehm zu sein. Es ist ihm schließlich „nicht lieb[], daß man seinen Geburts- oder Namenstag feier[t]“ (vgl. W 288). Doch „[n]ichts bindet den Menschen so sehr an die Sprache wie sein Name“⁴⁶¹, heißt es bei Walter Benjamin und laut Butler ist „die Besetzung des Namens [...] das, wodurch man, ganz ohne eine Wahl, im Diskurs situiert wird“⁴⁶².

In den *Wahlverwandtschaften* lässt sich eine Kargheit bezüglich der Namensgebung feststellen. Laut Benjamin verweist das auf eine Ordnung, „deren Glieder unter einem namenlosen Gesetze dahinleben“⁴⁶³. Einige Figuren erscheinen ausschließlich als Amtsträger, wie der Architekt. Von dem Hauptmann ist zwar bekannt, dass er eigentlich Otto heißt, jedoch wird er im Roman an keiner Stelle mit diesem Namen angesprochen. Das Spiel mit den Namen offenbart sich also darin, dass sie willkürlich geändert oder gänzlich weggelassen werden.

Lacan hat das Subjekt als einen Sklaven der Sprache bezeichnet, der bereits bei seiner Geburt, und sei es nur durch den Eigennamen, in der Bewegung festgeschrieben ist.⁴⁶⁴ Mit der *Eigentaufe* versucht Eduard sich über das Andere der symbolischen Ordnung hinwegzusetzen. Damit aber nimmt er typologisch seine Selbstmortifizierung vorweg.⁴⁶⁵ Er löscht sozusagen seine eigene Rolle aus dem Diskurs und vernichtet sich dadurch selbst.

Der Titel mag darüber hinwegtäuschen, jedoch bestätigt der Ausgang von Goethes Roman, dass diese Willkür, die sich nicht nur im Umgang mit den Namen, sondern auch in anderen Lebensbereichen offenbart, auf Dauer nicht funktioniert. Der ungeduldige Ausbruch Eduards aus dem System erweist sich letztlich als zum Scheitern verurteilt. Sein Scheitern vermag er sich jedoch bis zuletzt nicht einzugestehen, womöglich auch nicht einmal zu erkennen. Als Narziss ist er unfähig dazu. Stattdessen hält er sich an das Kelchglas, seinen Fetisch, das neben dem Kästchen und dem Koffer von Otilie übriggebliebene, das die, trotz ihres Todes, weiterhin bestehende Hoffnung auf eine Verbindung mit ihr deutlich macht, welche sich in diesen Gegenstand zeichenhaft eingeschrieben hat.⁴⁶⁶

⁴⁶¹ Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 134.

⁴⁶² Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 174.

⁴⁶³ Vgl. Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 134 f.

⁴⁶⁴ Vgl. Jacques Lacan: Schriften II, S. 19 f.

⁴⁶⁵ Vgl. Martin Stingelin: Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* im Spiegel des Poststrukturalismus, S. 406.

⁴⁶⁶ Vgl. Elisabeth Herrmann: Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 268.

Wie auch Holk muss Eduard schmerzlich erfahren, dass das eigens konstruierte Glück sich nicht erzwingen lässt. Das Gesetz ist nicht zu überlisten und somit muss Eduard an seinem Versuch, es nach Belieben zu verändern, zugrunde gehen.

Die Flucht in das „Kriegsglück“ (W 410), um der für ihn unerträglichen Situation auf den Schlossanlagen zu entkommen, kann als Trotz und ebenfalls als eigenmächtiger Versuch, das „Gesetz“ zu hintergehen, gedeutet werden. Dieser Versuch lässt sich als ein „falsches Bemühen“ (W 528) deuten. Eduard deutet dem Major gegenüber an, dass dieser seine „Leidenschaft für Ottilien“ kennt und „daß sie es ist, die mich [Eduard] in diesen Feldzug gestürzt hat“ (W 483).

Das Feuerwerk, das Eduard anlässlich Ottilies Geburtstag eingeplant hat, wird vom Erzähler wie ein solcher Feldzug beschrieben: „Raketen rauschten auf, Kanonenschläge donnerten, Leuchtkugeln stiegen, Schwärmer schlängelten und platzten, Räder gischten, jedes erst einzeln, dann gepaart, dann alle zusammen, und immer gewaltsamer hintereinander und zusammen.“ (W 371) Eduard und Ottilie schauen es sich nach dem Abgang der Gäste in trauerlicher Zweisamkeit an, wobei es „Ottilies zartem, aufgeregten Gemüt [...] eher ängstlich als angenehm“ erscheint, denn die romantische Aura wird von kriegsähnlichen Geräuschen und dem Dammbuch überschattet, wodurch sich Ottilie unwohl fühlt, obwohl sie in Eduards Nähe ist (vgl. W 371).⁴⁶⁷

Die kriegsähnlichen Geräusche wirken wie eine Parodie auf den tatsächlichen Feldzug, in dem Eduard „gewünscht hatte, ein Leben los zu werden“ (W 483). Dem Hauptmann gegenüber erwähnt er aber auch, dass er „zugleich [...] es nicht über [s]ich gewinnen konnte, vollkommen zu verzweifeln.“

Der im Krieg gesuchte Tod endet in einer sinnlosen Parodie des männlichen Heldentums. Eduard stirbt schließlich nicht im Krieg, sondern nach Ottilies Tod.⁴⁶⁸ Sein sanfter Tod manifestiert sich nämlich als „bittere Travestie auf den ersehnten Heldentod in der Mitte der Schlacht: der erbärmliche Tod eines Einsamen inmitten von Fetischen, auf die er seine gesamte Lebenskraft übertragen hat“⁴⁶⁹. Die Flucht in den vermeintlichen Heldentod, der ihm schließlich versagt bleibt, deutet auf die ersehnte Anerkennung durch sein Umfeld hin. Wie er selbst sagt, „gehört Genie zu allem, auch zum Märtyrertum“. Doch es entpuppt sich letztlich als „eine schreckliche Aufgabe, das Unnachahmliche nachzuahmen“ (W 528).

⁴⁶⁷ Das Motiv des zwar für Ottilie beängstigenden, aber doch eigentlich harmlosen Feuerwerks entwickelt sich in Fontanes Roman zu einem tatsächlich lebensgefährlichen Feuer. Darüber hinaus erinnert das Motiv des Feuerwerks an Christines Aussage über Kopenhagen (vgl. U 605).

⁴⁶⁸ Vgl. Elizabeth Boa: Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen, S. 227.

⁴⁶⁹ Helmut Kühn: Wirklichkeit und Kunst. 200 Jahre Goethes Wahlverwandtschaften, S. 39.

Schließlich heißt es, dass Eduards „Gattin [...] seinen Namen in den Zeitungen fand, wo er unter denen, die sich bei einer bedeutenden Kriegsgelegenheit hervorgetan hatten, mit Auszeichnung genannt war“ (W 406). Am Ende des Krieges ist, „der Hauptzweck des Feldzugs [...] erreicht, und Eduard mit Ehrenzeichen geschmückt, rühmlich entlassen“ (W 483).

Das Motiv der ersehnten Anerkennung schreibt sich in *Unwiederbringlich* fort, als Holk mit Ebba vor dem Feuersausbruch flieht, um sich dann in einem Zeitungsartikel darüber als „Held des Tages“ (U 769) gefeiert zu sehen. Holk ist jedoch „wenig heldisch [...] zumute“, denn „die wirklichen Hergänge waren sehr zu seinen Gunsten ausgeschmückt“ (U 769). Eigentlich kommt Ebba ihm nach dem Feuersausbruch zuerst zur Hilfe.

Und gleich danach klang es ‚Feuer‘ über den Schloßhof hin. Ebba wollte nach und wie Karin ihr Heil in der Flucht suchen. Aber im nächsten Augenblick gedachte sie Holks, und schnell entschlossen, ihn nicht im Stiche zu lassen, eilte sie wieder treppauf und in ihr Zimmer zurück. Umsonst, er war nicht mehr da. ‚Der Tor, er will meinen Ruf retten, oder vielleicht auch seinen, und bringt sich um und mich mit.‘ Und während sie so sprach, stieg sie raschen Trittes die zweite Treppe hinauf, um ihn in seinem eigenen Zimmer aufzusuchen. Da stand er an der Türschwelle. [...] ‚Rasch, Holk, oder wir sind des Todes. Karin hat sich gerettet. Versuchen wir’s auch.‘ Und ohne ein Ja oder Nein abzuwarten, faßte sie seinen Arm und riß ihn mit sich fort, die beiden Treppen wieder hinunter. (U 759).

Holk zeigt sich hier in der Rolle des Unentschiedenen, der zunächst die Gefahr der Situation nicht einzuschätzen weiß und die Prioritäten falsch setzt. Erst spät bemerkt er, dass ein Feuer ausgebrochen ist und er infolgedessen Ebbas und sein eigenes Leben anstelle ihres und seines Rufes retten sollte. Das macht eine Art Rollentausch deutlich. Die Frau, der ja eigentlich die Passivität zugeschrieben wird, gerät hier in eine aktive Rolle, aus der heraus sie entschlossen agiert. Holk steht bezeichnenderweise in der Türschwelle, trifft, wie auch unter anderem bei den Erziehungsfragen (vgl. U 600), keine klare Entscheidung und verharret stattdessen in seiner Unentschlossenheit.

Im Bereich des Sterbens bleibt Eduard ein hoffnungsloser und schlechter Nachahmer und bildet das Vorbild für den von Ebba als Tor bezeichneten Holk. So heißt es kurz vor seinem Tod: „Eduards Zustand war zu bejammern.“ (W 522) In diesem bejammernswerten Zustand, in welchem Eduard sich ohnmächtig fühlt und nach außen hin auch so erscheint, nimmt er weiblich konnotierte Züge an, scheint *verweiblicht* zu sein. Damit entfernt er sich von dem Männlichkeitsbild, das ein Patriarch verkörpert, der Stärke, Stolz und Kraft ausstrahlt. Eduard gibt sich seinem Leiden hin und bemitleidet lediglich sich selbst. Er steigert sich letzten Endes so sehr in die Sehnsucht nach Anerkennung und seine Unfähigkeit des Verzichts hinein, dass er tatsächlich daran zugrunde geht.

Der Verzicht auf Ottilie als Liebesobjekt verwandelt sich in einen Verzicht auf das Leben, wobei er ausgerechnet den Tod fürchtet. Die Entwicklung Eduards unter dem Aspekt der Todesproblematik wird schon zu Beginn des Romans deutlich, wenn es heißt, dass Eduard, um Mittler zu begrüßen, den kürzesten Weg über den Kirchhof wählt, den er sonst zu meiden pflegt.

Eine „Träne“ hat er vor Glück „im Auge“, als er bemerkt, „daß Charlotte auch hier für das Gefühl gesorgt habe“ sodass „es ein angenehmer Raum erschien, auf dem das Auge und die Einbildungskraft gern verweilte“ (W 283). Nach Ottilies Tod hingegen scheint er „keine Träne mehr zu haben, keines Schmerzes weiter fähig zu sein“ (W 527). Der Trauer um den Tod eines geliebten Menschen wird nicht ausreichend Raum gegeben, sie wird verdrängt, und Eduard verfällt stattdessen in reines Selbstmitleid. Die Frage drängt sich auf, ob er überhaupt um den Menschen trauert, oder nur um sein verlorenes Glück. Wie immer steht für ihn lediglich seine eigene Person im Mittelpunkt seines Interesses, die anderen sind für ihn unwichtig, und er „mag mit Bürgern und Bauern nicht zu tun haben“, sofern er „ihnen nicht geradezu befehlen kann“. Hier offenbart sich neben seinem Machtanspruch auch seine Abneigung gegen das Volk, aber auch gegen die Menschen überhaupt.

Die Angst vor dem Tod ist auch eine Angst vor der Weiblichkeit, denn die Frau steht in vielfacher Weise für den Tod.⁴⁷⁰ Es erscheint daher wenig überraschend, dass Eduard sich in seiner Angst vor dem Tod gerade in eine junge Frau verliebt, die sich nach dem Jenseits sehnt.

So wie der Hauptmann sein zweites Ich ist, so ist Ottilie sein Spiegel und seine Projektionsfläche. Ottilie erscheint ihm „wie ein freundlicher Schutzgeist“, dessen „Abwesenheit“ er bald schon als „peinlich zu empfinden“ (W 316) beginnt. Ohne Ottilie kann Eduard nicht existieren, denn gerade sie ist „als Objekt des Begehrens ein Symptom für die Sehnsucht des Mannes nach voller Identität, nach Ich-Kohärenz und nach narzißtischer Lust“⁴⁷¹.

Dementsprechend stirbt er nicht nach dem Tod seines eigenen Kindes aus Kummer, sondern nach dem Tod seines Lustobjektes, das ihn bespiegelt hat in seinem Sein, wie der See, in welchem er sein Spiegelbild erblickt, als er sich im Gebüsch versteckt, um Ottilie abzufangen. Ohne sein Gegenüber, das seine Mängel auszugleichen weiß, ist er verloren.

Holk ist ohne Christine nicht verloren, denn sie ist nicht sein passendes Spiegelbild, kann seine Mängel nicht ausgleichen, sondern macht ihn im Gegenteil sogar darauf aufmerksam. Der Mann entpuppt sich in beiden Romanen zwar nach außen hin als mächtig in seiner Position als Hausherr, nach innen hin aber als ohnmächtig. Er ist, obgleich er es zu verweigern ver-

⁴⁷⁰ Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 295.

⁴⁷¹ Ebd., S. 303.

sucht, abhängig von der Ordnung einer männlichen Bedeutungsökonomie, einem System, das er selbst nicht zu kontrollieren imstande ist. Ebenso abhängig ist er von der Frau, und verloren steht er da, wenn er sich ein Weiblichkeitsbild erschafft oder auswählt, das um seine Schwächen weiß. Er ist letztlich, wie die anderen Figuren auch, unfrei in seinem Denken, Sprechen und Handeln.

Schluss

Im Zentrum stand der Versuch, im Kontext der Sprach(un)ordnung, der Geschlechterinszenierung und der Machtstrukturen den Zusammenhang der beiden Romane herauszuarbeiten. Ein Komplex aus Machtgefügen, Ohnmachtserleben, Rollentausch, Inszenierung und Machtverschiebung wird in beiden Romanen deutlich. Die Unterwerfung und der damit verbundene Entwurf von Subjekten anhand von Projektionen und Phantasiebildern, die damit verbundenen Maskeraden und Inszenierungen, die Ausgrenzung der Frau aus dem kulturellen Diskurs und die Verschleierungsversuche der Verwandlung von Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern zu scheinbar natürlichen Gegebenheiten wurden in beiden Romanen untersucht. Auch die damit einhergehenden tradierten Rollenbilder, die letztlich dem männlichen Machterhalt dienen sollen, gehören dazu.

Vor allem Fontane richtet sein Augenmerk auf Männer- und Frauenrollen, wobei er die soziale Etablierung und Differenzierung der Geschlechterrollen in verschiedenen Diskursformationen des 19. Jahrhunderts beschreibt.⁴⁷² Bei ihm wird die Frage nach Naturgegebenheit und der Konstruktion der Geschlechterrollen sehr offensichtlich aufgeworfen.⁴⁷³

Goethes Figuren werden körperlich nicht näher beschrieben. Mit Ausnahme der Beschreibung von Lucianes Körperwuchs und Otilies Schönheit bleiben sie fast ausschließlich von Charakterzügen gekennzeichnet, sodass der Leser aufgefordert ist, sich selbst ein Bild zu machen. Die fehlende äußere Beschreibung deutet auf den umso höheren Wert der inneren Strukturen hin.

Auch über die Gefühle erfährt der Leser nur wenig, am ehesten noch durch das Tagebuch Otilies. So schwer die Figuren in ihrer Gefühls- und Gedankenwelt greifbar bleiben, so abstrakt erscheint das Geschehen an anderen Stellen. Goethe entwirft in seinem Roman eine Welt der Imagination, eine symbolische Bühne, auf welcher die Figuren agieren und sich fortwährend selbst inszenieren.

Fontanes Roman wirkt aufgrund der konkreten Einordnung in einen gesellschaftlich-historischen Zeitrahmen greifbarer. Die symbolische Bühne aus den *Wahlverwandtschaften* wird hier in zwei Orte aufgeteilt, nämlich Holkenäs und Kopenhagen. Damit stehen sich eine bürgerliche und eine theatralische, vom Adel geprägte Welt gegenüber.

⁴⁷² Vgl. Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann: „Le laid c’est le beau“, S. 105.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 109.

Das Schloss in Kopenhagen ist ein Ort der Geselligkeit, aber auch der Einsamkeit, denn die Figuren sind einer wahrhaften Liebe unfähig und das „Glück“ ist „immer nur eine Frist“ (U 760). Ähnlich wie die Gesellschaft in den *Wahlverwandtschaften* auf „Lust- und Schlittenfahrten“ und „Bälle[n]“ (W 423) verweilt, finden sich auf der Handlungsebene in Fontanes Roman gemeinsame abendliche Zusammenkünfte „bei Kaminfeuer und Kienfackeln“ (U 725), zu welchen Gäste hinzutreten oder mehrere Figuren zusammenkommen, um gemeinsam zu plaudern oder zu feiern – und doch verweilen die Figuren meist in einsamen Schlössern, isoliert von der übrigen Gesellschaft. Der Gesellschaftskörper gerät auf diese Weise verschärft in den Blick. In beiden Romanen geht es weniger um den Einzelnen als um die Beziehungen und Spannungen untereinander. Besonders Fontanes Erzähler überlässt das Feld der Rede weitgehend seinen Figuren⁴⁷⁴, wodurch er das Gesellschaftliche stark in den Mittelpunkt rückt und die Machtstrukturen umso besser erkenntlich macht.

Das Schweigen über Affekte lässt Goethes Figuren mysteriös erscheinen. Hier entlarvt kaum eine Figur die Sehnsüchte oder Gedanken der anderen Figuren. Alles wirkt eher gemäßigt, still, düster, nahezu unmenschlich. Im Ganzen wirkt der Roman wie eine geschlossene Einheit, deren Tragik trotz fehlender konkret ausgeführter Details nahezu unerträglich erscheint. Fontane hat darüber hinaus Dialoge eingebaut, in welchen die Figuren offen Kritik aneinander üben, und dies auf durchaus direktere Art und Weise, als es noch zu Goethes Zeiten denkbar, geschweige denn üblich gewesen wäre. Die Frauen sprechen bei Fontane offen über die Männer und die Männer über die Frauen. Beide Geschlechter spotten übereinander und untermalen ihre Kritikpunkte mit beißendem Hohn.

Eingegangene Bindungen gehen über lockere Affären nicht hinaus, Höflichkeiten schlagen in Lästereien und Spott um, und die stetige Forderung nach der Fülle des Lebens erweist sich als anstrengend und letztlich unerfüllbar, weil durchgehend Geschichten erfunden, Intrigen geschmiedet und Inszenierungen aufgeführt werden müssen, um den stetigen Unterhaltungsdurst der Hofgesellschaft zu stillen, wobei das Hofleben den dort Verweilenden letzten Endes dennoch als „öd und langweilig“ (U 788) erscheint.

Durch die Diskrepanz zwischen Inszenierungszwang und gleichzeitiger Inhaltsleere entsteht eine Spannung. Das Ganze wirkt grotesk. Die Macht ist nur eine gespielte, das Hofleben erweist sich als ein Theaterstück. Die *Tableaux vivants*, die in den *Wahlverwandtschaften* „aufgeführt werden, verwandeln sich in *Unwiederbringlich* in Gesellschaftstableaus“.⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Vgl. Alexandra Tischel: „Ebba, was soll diese Komödie?“, S. 187.

⁴⁷⁵ Kathrin Bilgeri: Fontanes Ehebruchromane, S. 86.

In der poststrukturalistischen Lesart der beiden Romane hat sich die wirklichkeitsschaffende Macht des Diskurses gezeigt. Die Figuren sind allein verantwortlich für die Ereignisse, die sie immer wieder höheren Mächten, dem Schicksal zuschreiben. Indem sie Dinge benennen, bringen sie diese hervor. Indem sie ihre heimlichen Sehnsüchte auf äußere Bereiche projizieren, schaffen sie Veränderungen auf der Beziehungsebene.

Das Scheitern der beiden Ehen und der Liebesbeziehungen liegt entsprechend vorwiegend in sprachlichen Entfremdungsprozessen sowie verfehlten Weiblichkeits- und Männlichkeitsbildern begründet. Die Entfremdungsprozesse, die sich in räumlichen Trennungen spiegeln, resultieren letztlich aus dem Fehlen einer offenen Aussprache, also einer mangelhaften Kommunikation, wodurch das Innere, die Sehnsüchte und Hoffnungen der Figuren voreinander verborgen bleiben. Sie resultieren auch aus einem sich stets wandelnden Weiblichkeitsbild der Männerfiguren.

In beiden Romanen wird ein patriarchales System aufgezeigt. Die Integration der Frau in dieses System erfolgt fast ausschließlich über die Sexualität. Um als Subjekt anerkannt zu werden, muss sich die Frau ihrer sexuellen Reize für den Mann bewusst sein. Dabei ist die Idealisierung des weiblichen Körpers mit einer Fremdbeschreibung verbunden.⁴⁷⁶

Diese Bewusstmachung führt zu einem Gewinn von Macht. Das sexuelle Begehren spielt bei dieser Identitätsfindung eine große Rolle und lässt gleichzeitig erahnen, dass sich hinter der bewusst gewählten Maske eine große Unsicherheit in Bezug auf das Gefühl eines Begehrtseins befindet. Als ernstzunehmende Gesprächspartnerin wird die Frau in keinem der beiden Romane dargestellt. Sie wird entweder begehrt, erzogen oder verspottet. Allen weiblichen Figuren gemein ist, dass sie in der männlich dominierten Wertegesellschaft keine Identität aufbauen können. Die einen inszenieren eine, die anderen wissen sich nicht zu inszenieren oder verachten die Maskerade. Sie versuchen natürlich zu sein, wobei dies nicht als solches anerkannt wird, denn es gilt nur der Schein als natürlich.

Verstellung, Maskerade und Rollenspiele sind theatralische Mittel, die sowohl bei Goethe als auch bei Fontane eingesetzt werden. Sie demonstrieren unter anderem den Kampf der Geschlechter und die bestehenden Machtstrukturen in einer Gesellschaft, in der die Inszenierung und der Schein dominieren.

Bei dem Kupferstich *Väterliche Ermahnung* wird neben der Ansprache des Lustobjekts im erotischen Sinne deutlich, dass der Vater, der hier symbolisch gemeint ist, seinen Lustgewinn aus der Ausübung des Gesetzes zieht und die Tochter für ihre Verführungsphantasien be-

⁴⁷⁶ Vgl. Claudia Öhlschlager: „Kunstgriffe“ oder Poiesis der Mortifikation, S. 330.

strafft⁴⁷⁷. Diese Verführungsphantasien stammen jedoch vom Mann selbst, der sein Bild der Weiblichkeit erschafft, um die eigenen Phantasien darauf zu projizieren und sein Lustempfinden damit zu befriedigen.

Die Frauenfiguren verkörpern entsprechend jeweils Extreme der Norm. Otilie repräsentiert die Reinheit, das Gute, die Unschuld und die Hilflosigkeit. Ihr Gegenpart Luciane wiederum stellt das Verführerische, Gefährliche und Aufdringliche dar. Diese Eigenschaften schreiben sich in den Frauenfiguren in *Unwiederbringlich* fort.

Das Bestrafungssystem des Väterlichen Gesetzes gilt letztlich einer Projektionsfläche, die performativ gebildet wird, um den Mann von seiner Kastrationsangst zu befreien, welcher er dauerhaft unterliegt, und um seine Mängel auszugleichen, die er sich nicht einzugestehen gewillt ist.

Zwischen Selbst- und Fremdbild liegt meist eine Diskrepanz vor. Wird sie von der Figur erkannt, so verwandelt sich das Machtgefühl in ein Ohnmachtsgefühl. Als Holk erkennt, dass seine Frau tugendhafter ist als er, fühlt er sich ihr unterlegen. Dieses Gefühl erscheint wieder, als Ebba ihm erklärt, dass sie ihn nicht als zukünftigen Ehemann in Erwägung zieht.

Das Fehlen einer offenen Kommunikation an manchen Stellen basiert wiederum auf strikten Erziehungsprogrammen, die sich in gesellschaftliche Normen umwandeln, nach denen die Figuren sich richten müssen. Im Hintergrund operieren Machtmechanismen, die einerseits Subjekte unterdrücken, die sie aber auch erst hervorbringen. Interessanterweise ist der Begriff der Subjektivierung ja doppelt besetzt. Die Unterwerfung und die Erzeugung des Subjekts sind ein gemeinsamer Prozess, durch den die Figuren hindurch müssen. Aus der engen Verbindung von Sprache und Ich-Werdung lässt sich ein komplexes Konstitutionsverhältnis von Psyche und Macht erschließen. Die von außen gegebenen Normen sind mit der psychischen Dynamik, der stetigen Veränderung des Innenlebens des Subjekts, eng verknüpft. Die Unterwerfung ist somit eine Bedingung des Überlebens.

In beiden Romanen wandeln sich die Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder. Die Eigenschaften, die Eduard und Holk einst an ihren Gattinnen wichtig erschienen, werden, sobald Frauenfiguren mit anderen Qualitäten auftreten, als verachtenswert und unweiblich dargestellt. Hier schreibt sich in den Worten Holks gegenüber Christine fort, was Eduard Charlotte gegenüber durch sein Verhalten deutlich macht.

Keine treuen Ehegatten und Familienväter werden dargestellt, sondern egoistische Narzissten, die in der Partnerin keinen geliebten Menschen, sondern einen Spiegel suchen, einen Gegen-

⁴⁷⁷ Vgl. Luce Irigaray: *Speculum*, S. 74.

part, der ihre Mängel ausgleicht. Aber auch die Ehefrauen und Mütter werden keineswegs als durchweg positiv dargestellt. Vornehmlich an der Mutterrolle scheitern sowohl Charlotte als auch Christine, die ihre Kinder jeweils von sich wegdrängen – wenn auch aus verschiedenen Gründen. Als grausam erweisen sich auch die Frauenfiguren, die für Bedienstete oder andere Kinder Mutterrollen einnehmen. Aufgezeigt werden vereinsamte, auf Pensionen geschickte und im Haus oder am Hof gefangene Töchter oder Bedienstete, die als Pflögetöchter erscheinen. Hinzu kommt ein tödlich verunglücktes Kleinkind. In den Mutter-Kind-Beziehungen ist nichts von Liebe oder Nähe zu spüren. Stattdessen herrscht emotionale Kälte vor – wie zwischen den Ehegatten.

Die Männerfiguren sind, wie die Frauenfiguren auch, einem Inszenierungszwang unterworfen, und ihre Männlichkeit wird von den Frauenfiguren infrage gestellt. Eduard wirkt durch sein Verhalten verweiblicht und schreibt sich in der Figur Holk, dem zum halben Mann erklärten Grafen, fort. Mit der Idee eines idealen Patriarchen wird in beiden Romanen gebrochen. In den Fokus rückt stattdessen die Unsicherheit im Umgang mit der Frau und ihren Fähigkeiten.

Die Weiblichkeit, bestehend aus mehreren Frauenrollen, verkörpert Otilie am stärksten, da sie für Eduard die begehrte Geliebte darstellt, trotz oder eher aufgrund ihrer Jungfräulichkeit den idealen Muttertypus symbolisiert, daneben gewissermaßen als Schwester Lucianes und Pflögetochter Charlottes fungiert und obendrein nach ihrem frühen Tod als Heilige verehrt wird. Sieht man sich diese Frauenrollen an, so wird schnell deutlich, dass es sich um Projektionsflächen handelt, die den Lustphantasien der Männerfiguren Raum verleihen. Darüber hinaus sind es ambivalente Rollen. Geliebte und gleichzeitig Heilige Madonna zu sein ist eine Konstellation, die schwer vorstellbar ist.

Otilie tritt im Roman in unterschiedlichen Gestalten auf, zeigt sich durch den Blick der männlichen Figuren als äußerst wandlungsfähig. Bald ist sie das himmlische Kind, das sich zunächst in einen Engel auf den Wänden der Kapelle und anschließend in die Heilige Maria mit dem Kind in den Armen verwandelt, bald ist sie die verführerische Eva, die unter den Palmen lustwandelt, dann wieder verkörpert sie das Spiegelbild des Narziss Eduard, indem sie seinen Schriftzug imitiert und sein fehlerhaftes Flötenspiel am Klavier ausgleicht.

Während Luciane künstlich diverse Rollen einnimmt und sich mehrmals täglich verkleidet und umzieht, werden Otilie auf scheinbar ganz natürliche Weise, in aller Stille und ohne deren Zutun, verschiedene Rollen auferlegt, welche sie anschließend auszufüllen hat. Auf diese oder jene Weise wird die Frau in verschiedene Rollen gedrängt, in welcher der Mann sie als angenehm empfindet.

Ottilie stellt nicht nur für die männlichen Figuren, sondern auch für die anderen stetig eine Projektionsfläche dar. Jeder sieht in ihr, was er oder sie sehen möchte. Da sie ohne Widerrede diese Rollen annimmt, sie gewissermaßen auch übernimmt, folgt sie den gesellschaftlichen Erwartungen, lässt sich zwischen den Diskursen zerreißen und geht daran letztlich zugrunde. Das Tragische an dieser Figur ist also auch, dass sie bis zum Endpunkt versucht, den von außen vorgeschriebenen Rollen zu entsprechen.

Der Lebensweg der weiblichen Romanfiguren Fontanes erscheint hingegen nicht als tragisches Schicksal Einzelner, wenn auch Christines Ende sicherlich schrecklich ist. Eher lenkt Fontane jedoch den Fokus auf die strukturellen Ordnungsprinzipien der Gesellschaft als Ganzes. Die Opfer, vor allem diejenigen, die an unerfüllbaren Ansprüchen der Gesellschaft zugrunde gehen, bilden einen strukturellen Bestandteil einer gesellschaftlichen Ordnung, die sich nur noch in ihren Opfertypen abbildet.⁴⁷⁸

Es handelt sich um ein Identitätsproblem, das bei genauerem Hinsehen alle Protagonisten in den *Wahlverwandtschaften* und in *Unwiederbringlich* betrifft. Es zu lösen, ist nicht nur schwierig, sondern erscheint angesichts der gegebenen Bedingungen und der Sprachlosigkeit, die im Laufe der Romane immer größer wird, als nahezu unmöglich.

Ottilie und Christine entsprechen jede auf ihre Art und Weise nicht den Normen der Gesellschaft. Sie sind in ihrer Entwicklung gescheitert. Ihr Suizid resultiert aus der reglementierenden Funktion sozialer Normen, die sich gegen ihr Bild von Weiblichkeit richten. Im Gründungsakt des Subjekts werden die beiden von der Gesellschaft gezwungen, sich letztlich gegen sich selbst zu wenden. Sie sind von Beginn an entfremdet.

Mit ihrer Verweigerung der Nahrungsaufnahme nimmt Ottilie eine Absage an die Weiblichkeit vor. Dass ihr diese Abgrenzung von ihrer eigenen Sexualität von der Gesellschaft aufgezwungen wird, spiegelt sich in Christines Schicksal wider, der die Weiblichkeit von den Männerfiguren abgesprochen wird.

Der Begriff der Erziehung ist im Kontext der Machtstrukturen in beiden Romanen von besonderer Bedeutung. Vornehmlich bei den Frauenfiguren wird deutlich, dass die Erziehung ähnlich der Sozialisation mit der Kindheit keineswegs endet. Sie schreibt sich in einem rollenspezifischen Erziehungsprogramm fort, das den Alltag und schließlich das ganze Leben prägen. Die Pensionen, in welche Ottilie und Luciane und auch Christine verweilen, das Erziehungsprogramm des Gehilfen, die ermahnenden Worte von Christines Bruder Arne und Schwarzkoppen und nicht zuletzt das väterliche Gesetz, das in dem *Tableau vivant* *Väterliche Ermahn-*

⁴⁷⁸ Vgl. Ulrike Hanraths: *Das Andere bin ich*, S. 172.

nung in Form einer Ansprache der Frau durch den sie begehrenden Mann abgebildet wird, verdeutlichen, wie die Weiblichkeit entworfen und unterworfen wird, um in der Gesellschaft nutzbringend zu sein. Die Frau wird als Erziehungsprodukt entworfen. Da sie sich nicht den gesellschaftlichen Erwartungen entsprechend verhält, droht ihr Ausgrenzung.

Auch die Abhängigkeit endet nicht mit der frühkindlichen Sozialisation, sondern läuft ein Leben lang fort, denn Menschen können „nicht existieren [...], ohne den Anderen anzusprechen und von ihm angesprochen zu werden“.⁴⁷⁹ Das Ich wird kontinuierlich, durch jede sprachliche Situation erneut performativ gebildet.⁴⁸⁰ Das eigene Sein platziert das Subjekt daher immer in den Bereich sozialer Normen.⁴⁸¹ Dass Otilie zum Ende hin verstummt, signalisiert ein Ausscheiden aus dem Prozess der Subjektivierung. In ihrem Abschiedsbrief äußert sie ja ihren Wunsch nicht mehr angesprochen zu werden.

Otilie und Christine wissen sich beide nicht zu inszenieren. Ihnen fehlt die Sprachgewandtheit, die Fähigkeit die Spielregeln der Gesellschaft zu befolgen. Sie können aus diesem Grund in diesem System nicht überleben. In beiden Romanen drängt der Mann die Frau in die Einsamkeit, um sich mit anderen Männern gegen sie zu verschwören. Der Geschlechterkampf offenbart sich zwischen Holk und seiner Frau noch deutlicher als zwischen Charlotte und Eduard – maßgeblich durch die offen ausgetragenen Streitgespräche, die „Verschwörungsgespräche“ zwischen Arne und Schwarzkoppen und nicht zuletzt die Briefe Arnes, die Einblicke in die Sicht der Gesellschaft auf das Ehepaar geben.

Zuletzt begeben die Frauenfiguren sich in den „denkbar passivsten Zustand, nämlich de[n] des Todes“⁴⁸². Im „Zustand der Krankheit zum Tode“⁴⁸³ wird sie damit zu einem „Inbild tugendhafter Weiblichkeit.“⁴⁸⁴ Weiblicher Suizid – so sehr er als Niederlage erscheinen mag – kann als Tropus für eine weibliche Strategie innerhalb der Zwänge in der patriarchalen Kultur fungieren.⁴⁸⁵ Das Motiv der Märtyrerin wird von Otilie verkörpert das aber doch gleichzeitig in Fontanes Roman durch den Suizid der strenggläubigen Christine parodiert wirkt. In Christines Selbstmord offenbart sich das am Ende alles überwiegende Selbstmitleid, das sich auch bei Charlotte herauskristallisiert. Die beiden haben sich einem – aus männlicher Sicht verfehlten – tugendhaften Weiblichkeitsbild verschrieben. Nach außen als prinzipientreue und sich dem Familienglück opfernde Mütter getarnt, entpuppen sie sich schließlich als von ihren nar-

⁴⁷⁹ Judith Butler: Kritik der ethischen Gewalt S. 45f..

⁴⁸⁰ Vgl. Judith Butler Psyche der Macht, S. 58.

⁴⁸¹ Vgl. Judith Butler: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, S.59.

⁴⁸² Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 89.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd., S. 210.

zisistischen und untreuen Ehemännern in die Einsamkeit gedrängte, kalte und frustrierte Ehefrauen, die ihre Mutterrolle verfehlen.

Diese Ambivalenz macht sich vor allem bei der vernunftbetonten Charlotte bemerkbar, als diese ihre Gefühle für den Hauptmann kaum unterdrücken kann und hofft, dass er anstelle Eduards vor ihrer Schlafzimmertür steht. Charlotte ist bei Weitem nicht so vernunftbetont und gesittet, wie sie sich nach außen gibt. Ihre emotionale Kälte ihren Kindern und letztlich auch den Männern gegenüber schreibt sich in der strengen und morosen Christine fort.

Beide Frauenfiguren verkörpern letztlich diese inszenierte Bodenständigkeit, die in ausgeprägter Form auch bei der Braut Luciane und der Kapitänsfrau Brigitte zu finden ist – insbesondere, als diese sich in ihren stillstehenden Posen inszenieren, um die Aufmerksamkeit und das Begehren der Männer auf sich zu lenken.

Holk entscheidet sich gegen die augenscheinliche Bodenständigkeit seiner Ehegattin. Letztlich sucht er diese dann aber doch wieder in Form einer festen Bindung – ausgerechnet bei Ebba, die doch alles andere als verbindlich ist und der deshalb nicht über den Weg zu trauen ist.

In Ebbas zwielichtiger Gestalt schreibt sich Otilies vermeintlich unschuldige Rolle einer schweigsamen Heiligen fort, die den Patriarchen selbst in den Tod zwingt. Das ohnmächtige Mädchen Otilie schreibt sich in der Figur der Hofdame in Kopenhagen fort, in welcher es die Rolle einer wortgewandte und Verführerin annimmt.

Schweigen und Plaudern sind beides mächtige Instrumentarien der Frau. Beide sollen dem Mann ihre Ohnmacht suggerieren. Ausgerechnet aus dieser Ohnmacht heraus gewinnt die Frau schließlich Macht über den Mann. Indem sie ihn in die Irre führt, kann sie ihn bezwingen. Das Bild *Esther vor Ahasverus* mag diese Machtverschiebung am ehesten verdeutlichen. Die Motive der suggerierten Ohnmacht, der Verwirrung, der Provokation, der scheinheiligen Schamhaftigkeit, der Verführung und der Verblendung, die sich auf den drei in den *Wahlverwandtschaften* genannten Kupferstichen erkennen lassen, dienen allen Frauenfiguren der beiden Romane als Machtinstrumente.

In den beiden Romanen wird deutlich, dass die Männlichkeit – wie die Weiblichkeit auch – nichts Feststehendes ist und dass die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern sich jederzeit verschieben. Klar wird auch, dass die beiden männlichen Helden sich als allmächtig aufspielen, um dann trostlos zugrunde zu gehen. Ihre Männlichkeit wird infrage gestellt, ihnen – zumindest in Fontanes Roman – teilweise aberkannt. Die Frau scheut sich ebenso wenig wie der Mann, das andere Geschlecht und seine Macht zu hinterfragen. Die Frauen beweisen, dass sie, trotz ihrer Unfähigkeit den Mann zu kastrieren, in dem Machtspiel nicht gänzlich unterle-

gen sind, sondern ihre Wege und Mittel finden, um aus ihrer Ohnmacht heraus den Mann zu manipulieren.

Aufgezeigt werden zwei männliche halbe Helden, die in vielen Situationen weiblich konnotierte Züge offenbaren und daher dem Ideal der Männlichkeit nur wenig entsprechen. Während Kriege und Feuerbrände heil überstanden werden, lassen sich die Männer durch die Frauen in den Tod und in die Einsamkeit reißen. Der Kampf der vereinten Männer gegen die Frau steht hier im Mittelpunkt, nicht etwa der Kampf des Mannes gegen die Frau. Nur in der Mehrzahl lässt sich der Kampf gegen die Frau aufnehmen, denn sonst ist der Mann ihr in beiden Romanen unterlegen. Die Machtkämpfe finden also nicht ausschließlich auf dem Schlachtfeld zwischen Männern statt, sondern vor allem zwischen Frau und Mann, und nicht zuletzt in den Figuren selbst.

Literaturverzeichnis

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Louis-Gérard Scotin: *Belisarius, blind und bettelnd*, undatiert, seitenverkehrter Kupferstich nach dem Gemälde von Joseph Goupy (vormals Anton van Dyck zugeschrieben). Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen. Inventar-Nr.: GGr/Sch.I.154,0083.

Abb. 2: Jean Pesne: *Esther vor Ahasverus*. Undatiert, seitenverkehrter Kupferstich nach dem Gemälde von Nicolas Poussin. Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen. Inventar-Nr.: GGr.

Abb. 3: Johann Georg Wille: *Die Väterliche Ermahnung*, 1763, Kupferstich nach dem Gemälde von Gerhard Ter Borch. Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen. Foto: Roland Dreßler. Inventar-Nr.: DK 382/81.

Ausgaben

Fontane, Theodor: *Briefe*. In: Ders.: *Werke, Schriften und Briefe*. 4. Abt. Bd. 3. *Briefe*. Hg. v. Otto Drude und Helmuth Nürnberger u. Mitarb. v. Christian Andree. Darmstadt 1982.

Fontane, Theodor: *Unwiederbringlich*. In: Ders.: *Werke, Schriften und Briefe*. 1. Abt. Bd. 2. *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Hg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München 1971, S. 567-812.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abt. Bd. 14. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. v. Hendrik Birus. Frankfurt a. M. 1986, S. 9-992.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Wahlverwandtschaften*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abt. Bd. 8. *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*. Hg. v. Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht. Frankfurt a. M. 1994, S. 269-529.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 2. *Trauerspiele. Nathan. Dramatische Fragmente*. Hg. v. Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke u.a. München 1971, S. 127-204.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 4. *Dramaturgische Schriften*. Hg. v. Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke u.a. München 1973, S. 229-720.

Forschungsliteratur

Alefeld, Yvonne-Patricia: *Erotische Hierarchien – Frauenbilder bei Diderot, de Sade und Goethe*. In: *Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen*. Hg. v. Hans-Georg Pott. München 1997, S. 55-76.

An, Jang-Hyok: Goethes „Wahlverwandtschaften“ und das Andere der Vernunft. Die Mikro- und Makrokonstellation der Andersheit als atopische Gegeninstanz zum Identitätszwang. Würzburg 2004 (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 515).

Babka, Anna und Posselt, Gerald: Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie. U. Mitarb. v. Sergej Seitz und Matthias Schmidt. Wien 2016.

Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg 1951.

Beland, Hermann: Zum Problem gesellschaftlicher Vorurteile in Goethes Wahlverwandtschaften. In: Goethes Wahlverwandtschaften. Werk und Forschung. Hg. v. Helmut Hühn u. Mitarb. v. Stefan Blechschmidt. Berlin 2010, S. 237-260.

Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Ders. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II. Frankfurt am Main 1974, S. 123-202.

Benthien, Claudia: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. ders. und Inge Stephan. Köln 2003, S. 36-59.

Berger, Renate: Metamorphose und Mortifikation. Die Puppe. In: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Hg. v. ders. und Inge Stephan. Köln 1987, S. 265-290.

Bettinger, Elfi und Julia Funk: Vorwort. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hg. v. dens., Berlin 1995 (Geschlechterdifferenz & Literatur. Publikationen des Münchner Graduiertenkollegs, Bd. 3), S. 7-14.

Bilgeri, Kathrin: Die Ehebruchromane Theodor Fontanes. Eine figurenpsychologische, soziohistorische und mythenpoetische Analyse und Interpretation. Freiburg i. Br. 2006.

Bischoff, Doerte: Die schöne Stimme und der versehrte Körper. Ovids Philomela und die *eloquentia corporis* im Diskurs der Empfindsamkeit. In: Weibliche Rede-Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz. Hg. v. ders. und Martina Wagner, Freiburg im Breisgau 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 93), S.249-281.

Bischoff, Doerte: Von der Subversion zur Inszenierung. Der Phallus in feministischer Literaturwissenschaft und Gender Forschung. In: Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. Ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Hg. v. Peter Wiesinger, Hans Derkits, Bd. 10, Bern 2003 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongreßberichte, Bd. 62), S. 139-146.

Boa, Elizabeth: Die Geschichte der O oder die (Ohn) Macht der Frauen: ‚Die Wahlverwandtschaften‘ im Kontext des Geschlechterdiskurses um 1800. In: Goethe-Jahrbuch, 118. 2001, S. 74-96.

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zur kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main 1979.

Brandstetter, Gabriele und Gerhard Neumann: „Le laid c’est le beau“. Liebesdiskurs und Geschlechterrolle in Fontanes Roman *Schach von Wuthenow*. In: Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch. Hg. v. Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 2011 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 98), S. 103-125.

Braun, Christina von: Nicht ich: Logik, Liebe, Libido. Frankfurt am Main 1994.

Bronfen, Elisabeth: Das weibliche Subjekt. In: Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz. Hg. v. Doerte Bischoff und Martina Wagner, Freiburg im Breisgau 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 93), S. 431-453.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.

Broomer, Eva-Maria: Weibliche Heilige in Fontane, ein rein dekoratives Phänomen? In: Theodor Fontane. Dichter des Übergangs. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft 2010. Hg. v. Patricia Howe, Würzburg 2013 (Fontaneana, Bd. 10), S. 21-41.

Bublitz, Hannelore, Hanke, Christine und Seier, Andrea: Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900. Frankfurt am Main 2000.

Bührmann, Andrea: Das authentische Geschlecht. Die Sexualitätsdebatte der Neuen Frauenbewegung und die Foucaultsche Machtanalyse. Münster 1995.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991.

Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt am Main 2009.

Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt am Main 2006.

Butler, Judith: Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der ‚Postmoderne‘. In: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Hg. v. ders., Seyla Benhabib, Drucilla Cornell u.a. Frankfurt am Main 1993, S. 31-58.

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995.

Butler, Judith: Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002. Frankfurt am Main 2003.

Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt am Main 2001.

Certeau, Michel de: Praktiken im Raum. In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hg. v. Jörg Dünne, Stephan Günzel, Hermann Doetsch u.a. Frankfurt am Main 2006, S. 343-353.

Chambers, Helen: Fontane-Studien. Gesammelte Aufsätze zu Romanen, Gedichten und Reportagen. Würzburg 2014.

Cixous, Hélène: Das Lachen der Medusa. In: Dies.: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen. Hg. v. Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer. Wien 2013, S. 39-61.

Cixous, Hélène: Geschlecht oder Kopf?. In dies.: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift. Berlin 1977 (Internationale Marxistische Diskussion, Bd. 71), S. 15-45.

Cocalis, Susan L.: Der Vormund will Vormund sein. Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert. In: Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur. Hg. v. Marianne Burkhard. Amsterdam 1980, S. 33-55.

Critzmann, Thorsten: Goethes Wahlverwandtschaften als Jahresmärchen. Ein Dialog zwischen Aufklärung und Romantik, Köln 2006 (Wort Kunst Werk, Bd. 2).

Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls. Frankfurt am Main 1979.

Dörr, Volker C.: „Aber Gift ist nur für uns Weiber; nicht für Männer.“ Sprache, Macht, Geschlecht in Lessings *Emilia Galotti*. In: Orbis Litterarum 67, 2012, S. 310-331.

Douglas, Mary: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur. Frankfurt 1981.

Engel, Antke: Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation, Frankfurt am Main 2002 (Politik der Geschlechterverhältnisse, Bd. 20).

Erhart, Walter: Männlichkeitsforschung und das neue Unbehagen der Gender Studies. In: Geschlechter-Revisionen. Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Hg. v. Sabine Lucia Müller und Sabine Schülting, Königstein/Taunus 2006 (Kulturwissenschaftliche Gender Studies, Bd. 9), S. 77-100.

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt 2000, S. 35.

Foucault, Michel: Geometrie des Verfahrens: Schriften zur Methode. Hg. v. Daniel Defert und Francois Ewald, Jaques Lagrange. Sinzheim 2009.

Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Von der Subversion des Wissens. Hg. v. Walter Seitter. München 1974, S. 83-109.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main 1976.

Frömmer, Judith: Vom politischen Körper zur Körperpolitik. Männliche Rede und weibliche Keuschheit in Lessings *Emilia Galotti*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 79, 2005, S. 169-195.

Geerds, Hans Jürgen: Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Die Hauptgestalten und die Nebenfiguren in ihrer Grundkonzeption. In: Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Hg. v. Ewald Rösch, Darmstadt 1975 (Wege der Forschung, Bd. 113), S. 272-306.

Göbel, Walter: Der beherrschte Körper. Jane Austens *Sense and Sensibility*. In: Leidenschaften literarisch. Hg. v. Reingard M. Nischik. Konstanz 1998 (Texte zur Weltliteratur, Bd. 1), S.183-201.

Graczyk, Annette: Das Geschlechterverhältnis als soziales Experiment. Aufklärung und Abklärung in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog. Hg. v. Andre Rudolph und Ernst Stöckmann. Tübingen 2009, S. 135-146.

Grimm, Andreas: „Auf das Leben bezügliche und vom Leben abgezogene Maximen“. Beobachtungen zu Otilies Tagebuch. In: Goethes „Wahlverwandtschaften“. Hg. v. Helmut Hühn, Stefan Blechschmidt. Berlin/New York 2010, S. 137-148.

Grochowina, Nicole: Von der „Dazwischenkunft eines Dritten“. Geschlechterbeziehungen in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Goethes „Wahlverwandtschaften“. Werk und Forschung. Hg. v. Helmuth Hühn und Stefan Blechschmidt. Berlin 2010, S. 313-326.

Hanraths, Ulrike: Das Andere bin ich. Zur Konstruktion weiblicher Subjektivität in Fontanes Romanen. In: Theodor Fontane. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1989, S. 163-173.

Hárnik, Jenő: Psychoanalytisches aus und über Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften. Hg. v. Sigmund Freud. Wien 1912, Heft 1, S. 507-518.

Herrmann, Elisabeth: Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, Berlin 1998 (Philologische Studien und Quellen, Bd. 147).

Hildmann, Philipp W.: Die Figur Mittler aus Goethes Roman. *Die Wahlverwandtschaften* als Repräsentant der Neologen. In: Euphorion 97, 2003, S. 51-71.

Hoffman, Volker: Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit. In: Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Hg. v. Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart 1983, S. 80-97.

Horn, Eva: Chemie der Leidenschaft. Johann Wolfgang von Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Leidenschaften literarisch. Hg. v. Reingard M. Nischik, Konstanz 1998 (Texte zur Weltliteratur, Bd.1), S. 163-182.

Horváth, Andrea: (Un)Möglichkeit der Repräsentation des Weiblichen durch Sprache. In: „Der Rest ist – Staunen“. Literatur und Performativität. Hg. v. Erika Hammer und Edina Sándorfi, Wien 2006 (Pécsér Studien zur Germanistik, Bd. 1), S. 188-198.

Hörisch, Jochen: Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins. Marginalien zu Derridas Ontosemiologie. In: Jacques Derrida. Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls. Frankfurt 1979, S. 7-50.

Hühn, Helmut: Die Wahlverwandtschaften als symbolisches Kunstwerk. In: Eine unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft. Goethes Wahlverwandtschaften. Ausstellungskatalog. Hg. v. Ernst-Gerhard Güse, Stefan Blechschmidt, Helmut Hühn und Jochen Klauß. Weimar 2008, S. 20-26.

Innerhofer, Roland/Rothe, Katja: Das Mögliche regieren. Einleitung. In: Das Mögliche regieren. Gouvernamentalität in der Literatur- und Kulturanalyse. Hg. v. dens. und Karin Harrasser, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 5), S. 9-18.

Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979.

Irigaray, Luce: Genealogie der Geschlechter. Freiburg im Breisgau 1989.

Irigaray, Luce: Neuer Körper, neue Imagination. In: Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung. Sprache. Psychoanalyse, Berlin 1976 (alternative. Heft 108/109), S. 123-126.

Irigaray, Luce: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt am Main 1980.

Irigaray, Luce: Waren, Körper, Sprache. Der ver-rückte Diskurs der Frauen. (Internationale Marxistische Diskussion, Bd. 62), Berlin 1976.

Jooss, Birgit: Lebende Bilder als Charakterbeschreibungen in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. In: Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes *Wahlverwandtschaften*. Hg. v. Gabriele Brandstetter, Freiburg im Breisgau 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 96), S. 111-136.

Jung, Wolfgang: Das Menschliche im Alltäglichen. Theodor Fontanes Literaturtheorie in ihrer Beziehung zur klassischen Ästhetik und seine Rezeption der Dichtung Goethes und Schillers, Frankfurt am Main 1985 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I, Bd. 852).

Kahl, Paul: Theodor Fontanes Unwiederbringlich in der Romantradition der *Wahlverwandtschaften*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 52, 2008, S. 374-391.

Keck, Annette: „Und dann sollte man Seele haben, möglichst viel Seele.“ Zur Oberflächlichkeit weiblicher Rede. In: Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz. Hg. v. Doerte Bischoff und Martina Wagner, Freiburg im Breisgau 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 93), S. 187-210.

Kim, Hee-Ju: Otilie muß sterben. Zum ‚Ungleichnis‘ zwischen chemischer und menschlicher Natur in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. In: Goethe-Jahrbuch 124, 2007, S. 85-95.

Kim, Hwa-Kyeong: Goethes Spuren in den Romanen Fontanes, Würzburg 2010 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 646).

Kittler, Wolf: Goethes Wahlverwandtschaften: Sociale Verhältnisse symbolisch dargestellt. In: Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hg. v. Nobert W. Bolz. Hildesheim 1981, S. 230-259.

Klingmann, Ulrich: Recht der Einbildungskraft und Recht des Wirklichen: Goethes *Wahlverwandtschaften* in poststrukturalistischer Sicht. In: Monatshefte 80, 1988, S. 172-186.

Kluger-Richter, Barbara: ‚Weibergeschwätz‘. Zur Geschlechtsspezifität des Geredes in der Frühen Neuzeit. In: Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz. Hg. v. Doerte Bischoff und Martina Wagner, Freiburg im Breisgau 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 93), S. 301-319.

Kolbe, Jürgen: Goethes *Wahlverwandtschaften* und der Roman des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1968 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Bd. 7).

Konrad, Susanne: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und das Dilemma des Logozentrismus, Heidelberg, 1995 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 144).

Korff, Herrmann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Darmstadt 1979.

Kühn, Helmut: Wirklichkeit und Kunst. 200 Jahre Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Goethes „Wahlverwandtschaften“. Werk und Forschung. Hg. v. dems. und Stefan Blechschmidt. Berlin/New York 2010, S. 5-23.

Lacan, Jacques: Encore. Das Seminar von Jaques Lacan. Buch XX (1972-1973). Hg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim, Berlin 1986.

Lacan, Jacques: La femme n'existe pas. In: Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung. Sprache. Psychoanalyse, Berlin 1976 (alternative. Heft 108/109), S. 160-163.

Lacan, Jacques: Schriften I. Hg v. Norbert Haas. Weinheim und Berlin 1986.

Lacan, Jacques: Schriften II. Hg v. Norbert Haas. Olten 1975.

Lange-Kirchheim, Astrid: Maskerade und Performanz – vom Stigma zur Provokation der Geschlechterordnung. Thomas Manns „Der kleine Herr Friedemann“ und „Luischen“. In: Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne. Hg. v. Stefan Börnchen und Claudia Liebrand. München 2008, S. 187 - 224.

Laquière-Waniek, Eva: Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen – Der Frauen- und Subjektbegriff in Hélène Cixous' *Écriture Féminine*. In: Das Lachen der Medusa. Hg. v. Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer. Wien 2013, S. 135-153.

Ledanff, Susanne: „(De)montage des Triebes“. Methodenprobleme der Moderne: Diskurse über Sex und Sexualität: Foucault. Freud. Lacan. Goethe. In: Philosophie, Kunst und Wissenschaft: Gedenkschrift für Heinrich Kutzner. Hg. v. Richard Faber, Brigitte Niestroj und Peter Pörtner. Würzburg 2001, S. 111-131.

Lehmann, Thomas: Augen zeugen. Zur Artikulation von Blickbezügen in der Fiktion, Tübingen und Basel 2003 (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 82).

Liebrand, Claudia: Jenseits des Phallus? In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhun-

dert. Hg. v. Peter Wiesinger, Hans Derkits, Bd. 10, Bern 2003 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongreßberichte, Bd. 62), S. 147-152.

Liebrand, Claudia: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes „Unwiederbringlich“. In: Theodor Fontane. Neue Wege der Forschung. Hg. v. Bettina Plett. Darmstadt 2007, S. 201-211.

Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main 1982.

Maierhofer, Waltraud: Vier Bilder und vielfältige Bezüge. Die sogenannte „Väterliche Ermahnung“ und die Figuren in den *Wahlverwandtschaften*. In: Ethik und Ästhetik: Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag. Hg. v. Richard Fisher, Frankfurt am Main 1995 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 52), S. 363-382.

Masaneck, Nicole: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, Würzburg 2005 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 521).

Meißner, Hanna: Jenseits des autonomen Subjekts. Zur gesellschaftlichen Konstitution von Handlungsfähigkeit im Anschluss an Butler, Foucault und Marx. Bielefeld 2010.

Mittenzwei, Ingrid: Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen, Berlin 1970 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd.12).

Mittermüller, Christian: „Das schiebt sich und verschiebt sich“ – poetologische Reflexionen in Goethes Romanen „Die Wahlverwandtschaften“ und „Wilhelm Meisters Wanderjahre“. In: Goethe-Jahrbuch, 121, 2004, S. 53-65.

Müller-Seidel, Walter: Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Weimar 1994³.

Münker, Stefan und Roesler, Alexander: Poststrukturalismus, Stuttgart 2012 (Sammlung Metzler, Bd. 322).

Nemec, Friedrich: Die Ökonomie der „Wahlverwandtschaften“, München 1973 (Münchner Germanistische Beiträge, Bd. 10).

Neuhaus, Stefan: Sexualität im Diskurs der Literatur. Tübingen 2002.

Osterkamp, Ernst: Einsamkeit und Entsagung in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Goethes Wahlverwandtschaften. Werk und Forschung. Hg. v. Helmuth Hühn, Stefan Blechschmidt. Berlin 2010, S. 27-45.

Öhlschläger, Claudia: „Kunstgriffe“ oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des „erfüllten“ Augenblicks in Goethes Wahlverwandtschaften. In: Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes *Wahlverwandtschaften*. Hg. v. Gabriele Brandstetter, Freiburg im Breisgau 2003, (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 96), S. 223-240.

Paglia, Camille: Die Masken der Sexualität. Berlin 1992.

Plietzsch, Eduard: Gerard ter Borch. Wien 1944.

Pornschlegel, Clemens: Das administrative Verhängnis. Liebe und Verwaltung in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes *Wahlverwandtschaften*. Hg. v. Gabriele Brandstetter, Freiburg im Breisgau 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 96), S. 223-240.

Postl, Gertrude: Eine Politik des Schreibens und des Lachens: Versuch einer historischen Kontextualisierung von Hélène Cixous *Medusa*-Text. In: Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. Hg. v. Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer. Wien 2013, S. 21-37.

Prokop, Ulrike: Das Magische als Wiederkehr des Verdrängten in den *Wahlverwandtschaften*. In: Goethe. Hg. v. Wolfram Mauser u.a. Würzburg 2010 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 29), S. 199-218.

Raffnsøe, Sverre/Gudmand-Høyer, Marius/Sørensen Thaning, Morten: Foucault. Studienhandbuch, Paderborn 2011.

Razbojnikova-Frateva, Maja: „Jeder ist seines *Unglücks* Schmied“. Männer und Männlichkeiten in Werken Theodor Fontanes, Berlin 2012 (Literaturwissenschaft, Bd. 29).

Reinhardt, Hartmut: Die Rache der Puritanerin: Zur Psychologie des Selbstmords in Fontanes Roman *Unwiederbringlich*. In: Fontane und die Fremde, Fontane und Europa. Hg. v. Konrad Ehlich, Würzburg 2002, S. 36-56.

Reschke, Nils: „Die Wirklichkeit als Bild“. Die Tableaux vivants der *Wahlverwandtschaften*. In: Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes *Wahlverwandtschaften*. Hg. v. Gabriele Brandstetter, Freiburg im Breisgau 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 96), S.137-143.

Reschke, Nils: „Zeit der Umwendung“. Lektüren der Revolution in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*, Freiburg i.Br./Berlin 2006 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 137).

Reusch, Judith: Zeitstrukturen in Goethes *Wahlverwandtschaften*. Würzburg 2004. (Epistematata Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 489).

Ribbat, Ernst: Sprechen, Schreiben, Lesen, Schweigen. Zu Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. In: Johann Wolfgang Goethe. Romane und theoretische Schriften. Neue Wege der Forschung. Hg. v. Bernd Hamacher und Rüdiger Nutt-Kofoth. Darmstadt 2007, S. 59-73.

Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, Münster Westfalen 1963 (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster. Heft 54).

Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hg. v. Liliane Weissberg. Frankfurt am Main 1994, S. 34-47.

Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge. Paderborn 2007.

Scheiding, Katrin: Raumordnungen bei Theodor Fontane. Marburg 2012.

Schmidt, Angela: The Stylistics of a Masquerade: Emily Dickinsons Briefe an Colonel Higginson. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hg. v. Elfi Bettinger und Julia Funk. Berlin 1995 (Geschlechterdifferenz & Literatur. Publikationen des Münchner Graduiertenkollegs, Bd. 3), S. 194-210.

Schmitz-Emans, Monika: Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren. In: Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen. Hg. v. Hans-Georg Pott. München 1997, S. 181-229.

Schödlbauer, Ulrich: Der Text als Material. Zu Benjamins Interpretation von Goethes Wahlverwandtschaften. In: Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne, Hg. v. Peter Gebhardt, Martin Grzimek, Dietrich Harth u.a., Kronberg/Ts. 1976 (Monographien Literaturwissenschaft, Bd. 30), S. 94-109.

Schwan, Werner: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘. Das nicht erreichte Soziale. München 1983.

Seibt, Gustav und Oliver R. Scholz: Zur Funktion des Mythos in *Die Wahlverwandtschaften*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 59. 1985, S. 609-630.

Shah, Mira: Garstige Affinitäten. Frauen und Affen in J. W. Goethes *Die Wahlverwandtschaften*. In: Orbis Litterarum 70, 2015, S. 108-149.

Sigmund-Wild, Irene: Anerkennung des Ver-rückten. Zu Luce Irigarays Entwurf einer „Ethik der sexuellen Differenz“. Marburg 2000.

Stephan, Inge: Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch *mens studies* und Männlichkeitsforschung. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. ders. und Claudia Benthien. Köln 2003, S. 11-35.

Stingelin, Martin: Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* im Spiegel des Poststrukturalismus. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hg. v. Gerhard Neumann, Stuttgart, Weimar 1997 (Germanistische Symposien. Berichtsbände, Bd. XVIII), S. 399-411.

Strauß, Barbara: Schauriges Lachen. Komische Schreibweisen bei Christa Reinig, Irmtraud Morgner und Elfriede Jelinek. Sulzbach/Taunus 2009.

Strobel, Katja: Die Courage der Courasche: Weiblichkeit als Maskerade und groteske Körperlichkeit in Grimmelshausens Pikara-Roman. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hg. v. Elfi Bettinger und Julia Funk, Berlin 1995 (Geschlechterdifferenz & Literatur. Publikationen des Münchner Graduiertenkollegs, Bd. 3), S. 82-97.

Tausch, Harald: Das unsichtbare Labyrinth. Zur Parkgestaltung und Architektur in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Goethes *Wahlverwandtschaften*. Werk und Forschung. Hg. v. Helmuth Hühn u. Mitarb. v. Stefan Blechschmidt. Berlin 2010, S. 89-136.

Tischel, Alexandra: „Ebba, was soll diese Komödie?“ Formen theatraler Inszenierung in Theodor Fontanes Roman *Unwiederbringlich*. In: *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*. Hg. v. Ethel Matala und Clemens Pornschlegel, Freiburg im Breisgau 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 106), S.185-207.

Trapp, Wilhelm: Der schöne Mann. Zur Ästhetik eines unmöglichen Körpers, Berlin 2003 (Münchener Universitätschriften. Geschlechterdifferenz & Literatur. Publikationen des Münchener Graduiertenkollegs, Bd. 15).

Tresnak, Elena: Theodor Fontane. Wegbereiter für weibliche Emanzipation um 1900? Vergleichende Untersuchung literarischer Weiblichkeitskonzepte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Theodor Fontanes ‚Cecile‘ und Helene Böhlaus ‚Der Rangierbahnhof‘. Hamburg 2011.

Trunz, Erich: Weimarer Goethe-Studien, Weimar 1980 (Schriften der Goethe.-Gesellschaft, Bd. 61).

Twardella, Johannes: Experimente im Treibhaus der Moderne. Versuch einer kommunikationstheoretischen Analyse von Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘. In: *Neophilologus*, 1999, S. 445-460.

Urbich, Jan: „Ein Zeichen sind wir, deutungslos“. Über die Funktion des dekonstruktivistischen Schriftbegriffes für Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Goethes „Wahlverwandtschaften“. Werk und Forschung. Hg. v. Helmuth Hühn, Stefan Blechschmidt. Berlin 2010, S. 193-218.

Vogl, Joseph: Mittler und Lenker. Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Ders.: *Poetologien des Wissens um 1800*. München 1999, S. 145-162.

Voss, Lieselotte: Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks. München 1985.

Walzel, Oskar: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ im Rahmen ihrer Zeit. In: Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Hg. v. Ewald Rösch, Darmstadt 1975 (Wege der Forschung. Bd. CXIII), S. 35-64.

Wegner, Reinhard: Von Klapp-Bildern und Kipp-Figuren. „Tournez s’il vous plaît“ – ein Schlüsselmotiv in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Goethes „Wahlverwandtschaften“. Werk und Forschung. Hg. v. Helmuth Hühn, Stefan Blechschmidt. Berlin 2010, S. 219-236.

Weissberg, Liliane: Gedanken zur „Weiblichkeit“. Eine Einführung. In: *Weiblichkeit als Maskerade*. Hg. v. ders. Frankfurt am Main 1994, S. 7-33.

Wellbery, David E.: Die Wahlverwandtschaften. Desorganisation symbolischer Ordnungen. In: *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*. Hg. v. Paul Michael Lützeler und James E. McLeod. Stuttgart 1985, S. 291-318.

Wenzel, Horst: Heroische Männlichkeiten? Rittertum und Gender-Trouble im höfischen Roman (*Erec*) und in der Märendichtung (*Beringer*). In: *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. v. Claudia Benthien und Inge Stephan. Köln 2003, S. 248-276.

Wiethölter, Waltraud: Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56, 1982, S. 1-64.

Wilhelm, Gisela: Die Dramaturgie des epischen Raumes bei Theodor Fontane, Frankfurt 1981 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 4).

Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklungen in der Neuere Kunst*. München 1915.

Xue, Yuan: *Über den Körper hinaus. Geschlechterkonstruktionen im europäischen Roman seit Ende der 1990er Jahre*. Bielefeld 2014.

Zensauer, Christian: Regierung der Nichtgeeigneten und Machtunwilligen. Zur gesellschaftlichen Ordnung in Franz Werfels *Stern der Ungeborenen*. In: *Das Mögliche regieren. Gouvernementalität in der Literatur- und Kulturanalyse*. Hg. v. Roland Innerhofer, Katja Rothe, Karin Harrasser, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 5), S. 231-247.

Ziegler, Edda: Fremd auf dieser Welt. Das Aparte an Fontanes literarischen Heldinnen. In: *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. Hg. v. Konrad Ehlich, Würzburg 2002, S. 23-35.

Zimmermann, Rolf Christian: Paradies und Verführung in Fontanes *Unwiederbringlich*: Zur Glücksthematik und Schuldproblematik des Romans. In: *In Search of the poetic real. Essays in Honor of Clifford Albrecht Bernd on the Occasion of his Sixtieth Birthday*. Hg. v. Jon F. Fetzer, Roland Hoermann und Winder McConnell, Stuttgart 1989 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik), S. 289-309.