

Teresa Hiergeist, Christina Wieder (Hg.)

BRÜCHIGE EHE N

Alternative Konzeptualisierungen partnerschaftlicher Sozialität
in der Romania um 1900



LES DIVORCEUSES.

Toast, porté à l'émancipation des femmes, par des femmes déjà furieusement émancipées.

[transcript] Lettre

Teresa Hiergeist, Christina Wieder (Hg.)
Brüchige Ehen

Lette

Teresa Hiergeist (Prof. Dr. phil.), geb. 1984, forscht und lehrt an der Universität Wien zu spanischer und französischer Literatur- und Kulturwissenschaft. Ihre Schwerpunkte liegen im Bereich der kognitiven Narratologie, Mensch-Tier-Beziehungen in der Frühen Neuzeit und Paragesellschaften seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert.

Christina Wieder (Dr. in phil.), geb. 1991, ist Historikerin und Kulturwissenschaftlerin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich (Frauen-)Exilforschung, Kunst und Migration, visuelle Kulturen sowie Liebes- und Sexualitätsdiskurse um 1900.

Teresa Hiergeist, Christina Wieder (Hg.)

Brüchige Ehen

Alternative Konzeptualisierungen partnerschaftlicher Sozialität
in der Romania um 1900

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Teresa Hiergeist, Christina Wieder (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld, nach einem Konzept von Stefanie Mayer

Umschlagabbildung: Basierend auf Honoré Daumier: »Les Divorceuses« (»Toast, porté à l'émancipation des femmes, par des femmes déjà furieusement émancipées«), Lithographie aus »Le Charivari«, 12. Oktober 1848 (Reihe: Les Divorceuses)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6353-2

PDF-ISBN 978-3-8394-6353-6

<https://doi.org/10.14361/9783839463536>

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Brüchige Ehen

Alternative Konzeptualisierungen
partnerschaftlicher Sozialität in der Romania um 1900
Teresa Hiergeist und Christina Wieder 9

Passion und Institutionalisierung

Zur Vorgeschichte der Liebesehe (Heloisa und Abälard)
Joachim Harst 27

»Les bras le plus tendrement fermés sur vous sont encore une chaîne.«

Der Dandy als antibürgerliche Eheverweigerungsfigur
Gregor Schuhen 47

Liebe(sm)arkt) jenseits der Ehe

Die Prostituierte als Denkfigur kultureller Dekadenz bei Galdós und Zola
Anne-Sophie Donnarieix 65

Unamunos Bienengleichnis

Familienkonzept und Romanpoetik in *La tía Tula*
Rita Rieger 85

»Paris était là.«

Wie Theater, Oper und Salon außereheliche Lust
befriedigten und Ehen stabilisierten
Walburga Hülk 105

»Dans les rues calmes, sans horizon, uni par l'habitude.«

Feministische Avantgardefilme der Germaine Dulac
Sabine Schrader 121

Zur Verortung des weiblichen Begehrens

Federica Montsenys anarchistisch-literarische Entwürfe
von Liebe und Freund*innenschaft

Christina Wieder 145

Repartir la risa

Ehekarikatur und alternative Beziehungsweisen
bei Amparo Poch y Gascón

Isabel Exner 165

El agua más espeso que la sangre

Zur Entflechtung familiärer Bande in Fiktionen
spanischer Anarchist:innen um 1900

Teresa Hiergeist 181

Unmoralische Treue, moralische Untreue?

Ehe und Ehebruch in den Operetten Jacques Offenbachs

Isabelle Wimmer 195

Keine Ehe ist auch (k)eine Lösung

Huysmans' Ehe(bruch)-Künstlerroman *En ménage*

Şirin Dadaş 215

Der italienische Eheroman zwischen Parodie, Zensur und Dialog

Alberto Moravias *Gli indifferenti* (1929) und Guido da Veronas *I promessi sposi* (1929)

Dagmar Stöferle 235

Post-Romantische Ehe und die »Erziehung« der Frau

Gender und Gesellschaft bei Eça de Queirós und Emilia Pardo Bazán

Jobst Welge 255

Alternativ(los)e Ehen

Geschlechtermodelle und Klassenkonflikte
der spanischen Restaurationsgesellschaft im *Ciclo de Adán y Eva* von
Emilia Pardo Bazán

Benjamin Loy 273

Die Krise der Ehe im *entre-deux-guerres*

Populismus und Modernekritik bei Léon Lemonnier
und Antonine Coulet-Tessier

Matthias Kern 297

Autor*innenverzeichnis 315

Brüchige Ehen

Alternative Konzeptualisierungen

partnerschaftlicher Sozialität in der Romania um 1900

Teresa Hiergeist und Christina Wieder

1. Die Ehe als sozialer Referenzpunkt

Die Ehe stellt das Sozialmodell *par excellence* der bürgerlichen Moderne dar.¹ Wie Niklas Luhmann in *Liebe als Passion* profiliert, formiert sich im Laufe des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss moralistischer, vernunftbezogener und romantischer Diskurse ein neuer Code für Intimbeziehungen, der sich besonders dazu eignet, soziale Kohäsion zu stiften, da er Liebe, Freundschaft und Sexualität unter dem Dach der Ehe vereint.² Bis Mitte des 19. Jahrhunderts hat sich dieser Code dermaßen verfestigt, dass er zum dominanten, hegemonialen Modell geworden ist. Spätestens ab dann besitzt die Ehe eine außergewöhnliche Strahlkraft: Sie wirkt sich auf den juristischen, wirtschaftlichen und sozialen Status der Verheirateten, ihrer Kinder und ihrer Verwandten aus.³ Sie versorgt die Familien mit (geschlechterspezifischen) Rollen und Aufgaben,⁴ die in Korrelation mit der Harmonie des

1 In der Sekundärliteratur ist häufig die Rede von der »bürgerlichen Ehe«. Zur Vermeidung einer manichäischen, komplexitätsreduzierenden Perspektive soll die diskursive Gleichsetzung von Ehe und »Bürgerlichkeit« hier vermieden werden, davon ausgehend, dass Alternativen zur Ehe auch innerhalb des bürgerlichen Diskurses eine zentrale Rolle spielen und umgekehrt die Ehe auch in nicht-bürgerlichen Kreisen einen identitären Referenzpunkt darstellt.

2 Vgl. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 150. Dies gelinge nur durch die ab dem 18. Jahrhundert spürbare Bemühung, den Code für Intimität von leidenschaftlicher Liebe auf innige Freundschaft umzustellen (S. 102).

3 Vgl. Hamon, Philippe/Viboud, Alexandre: *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2003, S. 342-347.

4 Der Ehemann garantiert seiner Frau finanzielle Sicherheit, sie gehorcht ihm dafür: Da Frauen teils bis ins 20. Jahrhundert für finanzielle Transaktionen, gerichtliche Verhandlungen oder den Antritt eines Erbes die Zustimmung des Gatten benötigen, resultiert hieraus eine starke Abhängigkeit (vgl. Kühn-Schwerdfeger, Nikola: *Dreiecksbeziehungen in französischen Romanen des Realismus und des Naturalismus*, Göttingen: Cuvillier, 2013, S. 28).

Haushalts, der Ehre und des Ansehens der Familie und dem Fortbestand der Gesellschaft gedacht werden.⁵ In ihr konvergieren demnach individuelle Imaginationen von Selbstverwirklichung mit Vorstellungen von Moral und einem harmonischen gesamtgesellschaftlichen Miteinander. Sie verbindet das Private und das Öffentliche, individuelle Sehnsüchte und soziale Verpflichtungen, Flüchtigkeit und Dauerhaftigkeit, Ektase und Institutionalisierung, Gleichheit und patriarchalische Hierarchie.

Es verwundert angesichts dieser Integralität nicht, dass politische, wirtschaftliche, klerikale und mediale Eliten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ein besonderes Interesse an der Rechtfertigung und Zementierung der Ehe hegen. Im sozialen Imaginären ist sie nicht selten entweder als utopischer, glückverheißender Ort konzeptualisiert, weil sich das Paar in ihr von der Last der gesellschaftlichen Rolle zu regenerieren und befreien, sich authentisch und auf Augenhöhe, jenseits gesellschaftlicher und geschlechtlicher Differenzen zu begegnen vermag, als sicherer Hort der Moral, weil in ihr die Destruktivität und Negativität des Eros aufgehoben und gezähmt, sublimiert und einem höheren Zweck unterstellt sind,⁶ oder als Motor des gesellschaftlichen Fortschritts, da sie den Schlüssel der Reproduktion bzw. der Kontrolle der Reproduktion bildet.⁷ Es werden folglich diskursiv allerlei Begehrllichkeiten generiert, welche die Ehe erstrebenswert und aushaltbar machen: Selbstverwirklichung und gesellschaftliche Integrität scheinen über sie ebenso greifbar wie Gleichheit und Wohlstand. Auch literarische, filmische und theatrale Fiktionen sind Teil dieses Legitimierungsapparats: zum einen, indem sie explizit idealisierende Ehedarstellungen integrieren, zum anderen aber auch, indem sie, wie Peter Gay in *Education of the Senses* konstatiert, das ›Andere‹ der Ehe thematisieren und dadurch einen Ort der temporären Evasion schaffen, der den ehelichen Alltag erträglicher macht.⁸

Doch so prädestiniert sich die Ehe auf den ersten Blick für die Absorption der politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Werte, Normen, Herausforderungen und Bedürfnisse der bürgerlichen Moderne erweist, so sehr steht sie

5 Georg Simmel bezeichnet die Partnerschaft als »Gesellschaft zu zweien«, mithin als kleinste Einheit der sozialen Kohäsion (vgl. Simmel, Georg: »Die Gesellschaft zu zweien«, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 8, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 348-354).

6 Dies klingt *ex negativo* an, wenn es im *Larousse Grand dictionnaire universel du dix-neuvième siècle* heißt, Ehebruch sei der Ruin der Familie und der Gesellschaft und enthalte in sich sämtliche anderen Verbrechen (vgl. Larousse Grand dictionnaire universel du dix-neuvième siècle, Paris: Administration du grand dictionnaire universel 1866, S. 89).

7 Dementsprechend bezeichnet Adam Phillips die Monogamie als »orientierungsstiftende Religion« (Phillips, Adam: Monogamie, Frankfurt a.M.: Fischer 1997, S. 91).

8 Vgl. Gay, Peter: *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, Bd. 1. *Education of the Senses*, New York: Oxford University Press 1984, S. 459.

auch in der Kritik.⁹ Je stärker sie im Laufe des 19. Jahrhunderts zum hegemonialen Beziehungsmodell avancierte, so die Argumentation Michel Foucaults in *Histoire de la sexualité*, desto weniger diskursives Interesse bündelte sie und desto stärker richtete sich der Fokus auf ihre Ränder und blinden Flecken, wie den Ehebruch und die Homosexualität,¹⁰ was in weiterer Folge ihre Dekadenz als Institution einleitete. Doch darin liegt nicht der einzige Grund für die Problematisierung der Ehe: Je stärker sich im Zuge der funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft¹¹ und der Zunahme des Individualismus die Relevanz vormaliger politischer, sozialer und religiöser Bindungen lockert,¹² je stärker die Liebe, wie Eva Illouz in *Der Konsum der Romantik* konstatiert, in marktwirtschaftliche Strategien eingebunden und von kapitalistischen Werten durchdrungen wird,¹³ desto mehr rücken ihre Widersprüche und Ambivalenzen in den Blick, und es beginnt die Suche nach Alternativen zu ihr.¹⁴

2. Der kulturelle Ort der Ehekritik

Als Einfallstor für Kritik erweist sich dabei gerade die eben rekonstruierte Vielgesichtigkeit der Ehe, also ihr Potenzial, individuelle und gesellschaftliche Anliegen zu integrieren. So unterstreichen vor allem politisch und kulturell liberal eingestellte Autor:innen, dass die sozialen Verpflichtungen, die mit ihr einhergingen, das individuelle Glück hemmten: Gerade in bürgerlichen Kreisen werde häufig innerhalb der eigenen Klasse geheiratet, um den Wünschen der Eltern Rechnung zu tragen oder den wirtschaftlichen Profit zu mehren, wobei Selbstverwirklichung und authentische Emotionalität auf der Strecke blieben. Diese argumentative Linie findet sich etwa in Emilia Pardo Bazáns *Los pazos de Ulloa* (1886) sowie in Julio Cambas

9 Vgl. Arni, Caroline: Entzweigungen. Die Krise der Ehe um 1900, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2004.

10 Vgl. Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité*, Bd. 1. La volonté de savoir, Paris: Gallimard 1976, S. 42-43. Paradoxerweise bewirkt gerade die wiederholte Thematisierung der Abnormalität nicht-ehelicher, nicht-monogamer und nicht-heterosexueller Beziehung in den Wissenschaften und in der Öffentlichkeit langfristig deren Normalisierung (vgl. Dubuis, Patrick: *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris: L'Harmattan 2011, S. 13).

11 Vgl. N. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 55.

12 Vgl. de Rougemont, Denis: *Die Liebe und das Abendland*, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966, S. 327.

13 Vgl. Illouz, Eva: *Der Konsum der Romantik*, Frankfurt: Suhrkamp 2007, S. 26. Sowohl entsteht ein kapitalistischer Markt für Paaraktivitäten wie Rendezvous, Tanzabende und Urlaube, als auch tritt der warenförmige Charakter der Liebe immer stärker in Erscheinung.

14 Vgl. White, Nicholas: *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*, Cambridge: University Press 2004, S. 1.

Kurzgeschichte »Matrimonios«, die beide exemplifizieren, dass eine Heirat aus familiärer Verpflichtung oder wirtschaftlicher Berechnung das Unglück und den gegenseitigen Hass der Eheleute vorprogrammiert.¹⁵ Ein anderes Beispiel stellt Jules Michelets *Le peuple* (1877) dar, das einen Gatten mit der rhetorischen Frage konfrontiert, ob es denn schlau gewesen sei, sich mit der Ehe in eine Sklaverei begeben zu haben und fortfährt:

L'argent que vous avez cherché, il s'enfuira de lui-même, il ne restera pas dans vos mains. Les enfants de cette union sans amour, conçus d'un calcul, porteront sur leur face pâle leur triste origine; leur existence inharmonique témoignera du divorce intérieur que contient ce mariage; ils n'auront pas le cœur de vivre.¹⁶

Die Ehe scheint in diesen Fällen als Institution, die mit zentralen modernen Werten wie dem wachsenden Bedürfnis nach Individualismus und Selbstverwirklichung, nach authentischem und vitalistischem Erleben, aber auch nach wahrhafter politischer Gleichheit nicht Schritt zu halten vermag.

Ein zweites Problem, das aus der vermeintlich universellen Integrationskraft der bürgerlichen Ehe resultiert, ist die – wie Julia Kristeva in *Histoires d'amour* betont – paradoxe Kombination von Leidenschaft und Dauerhaftigkeit: Solange die Partner:innen unverheiratet seien, ziehe sie die Ehe auf magische Weise an. »Doch sobald das Gesetz für das Subjekt errichtet ist, enthüllt es sein tyrannisches Antlitz, das sich aus tagtäglichen Zwängen und konformen, also repressiven Stereotypen zusammensetzt. [...] Durch ihr Verschmelzen mit der überichhaften Ausübung des Gesetzes verhält sich die Ehe – eine historisch und gesellschaftlich bestimmte Institution – antinomisch zur Liebe.«¹⁷ Die emotionale Stabilität, welche die Heirat verspricht, bezahlen die Partner:innen mit Langeweile und Resignation.¹⁸ Die häufigen Thematisierungen resignierter und abgestumpfter Eheleute in den Literaturen um 1900 – man denke etwa an den Roman *La Malcasada* (1926) oder die Kurzgeschichte »La Flor de la Playa« (1920) von Carmen de Burgos – sind so gesehen Manifestationen eines vorprogrammierten, institutionell erzeugten Unglücks.

An diese Skepsis gegenüber der künstlichen Arretierung des Eros knüpft die Auffassung der Ehe als soziopolitisches Machtinstrument thematisch an. Auf der

15 Camba, Julio: »Matrimonios«, in: Lily Litvak (Hg.), *El cuento anarquista (1880-1911)*. Antología, Madrid: Fundación de Estudios libertarios Anselmo Lorenzo 2003, S. 157-161. Das Thema der unvorteilhaften Wahl des Partners als Quelle des persönlichen Unglücks findet sich überdies in Antoine Gustave Droz' *Monsieur, madame et bébé* (1866), Guy de Maupassants *Une vie* (1883), Émile Zolas *Pot-Bouille* (1882) oder Henri Céard *Une belle journée* (1899).

16 Michelet, Jules: *Le peuple*, Paris: Calmann Lévi 1877, S. 237.

17 Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 201.

18 In ähnlicher Weise formuliert Denis de Rougemont in *L'amour et l'Occident*, der moralische Vorteil der Eheschließung gereiche zum individuellen Nachteil (vgl. de Rougemont, Denis: *Die Liebe und das Abendland*, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966, S. 357).

einen Seite homogenisiere sie, so der bisweilen geäußerte Gedanke, gesellschaftliches Zusammenleben und marginalisiere oder invisibilisiere sämtliche Beziehungen, die vom heterosexuellen Zweiergespann abweichen.¹⁹ Auf der anderen Seite erscheint die Ehe auch als Ort der institutionellen Einwirkung und Kontrolle. Texte wie »El siglo de oro« (1890) von M. Bugués oder Hildegart Rodríguez' populärwissenschaftliche Abhandlung *El problema eugénico. Punto de vista de una mujer moderna* (1930) zeigen sich irritiert angesichts der alterisierenden wissenschaftlichen Diskurse der Sexologie²⁰ oder der Eugenik oder staatlichen Vorgaben zur Geburtenkontrolle. Die Ehe wird vor allem von Vertreter:innen radikaler Positionen wie Kommunist:innen und Anarchist:innen als illegitime Instrumentalisierung des oder der Einzelnen durch die Eliten modelliert.

Ein letzter Kritikpunkt besteht darin, dass die viel beschworene Gleichheit der Partner:innen in der bürgerlichen Ehe, ihre Wechselseitigkeit lediglich eine vorgebliche sei. Die Ehefrauen würden, so die von Frauenrechtsaktivistinnen und Feministinnen vorgebrachte Argumentation,²¹ durch die binäre Rollenverteilung in die private Sphäre des Haushalts gedrängt, müssten leidige Aufgaben übernehmen, während ihre Gatten die gesellschaftlichen Machtpositionen besetzten und verhältnismäßig große Freiheiten genossen. Dies wird etwa in der Autobiographie der spanischen Kinderbuchautorin Elena Fortún *Oculto sendero* (1950) manifest, die sowohl die Hochzeitsnacht als auch die daraus resultierende Mutterschaft als desillusionierende, weil glanzlose und demütigende Erfahrungen beschreibt,²² oder in Flora Tristans *Méphis* (1838), das die Ehe als Ort der Ausbeutung stilisiert, der die Frau psychisch krank mache. Ebenfalls häufig ist in diesem Zusammenhang die Auffassung der Ehe als unfreiwilliger Akt des Selbstverrats. Dementsprechend affirmiert etwa André Léo in *La femme et les mœurs* (1869):

19 Dementsprechend vermehren sich die medizinischen, kriminologischen, psychiatrischen, politischen, aber auch literarischen Diskurse um Homosexualität im ausgehenden 19. Jahrhundert (vgl. Naguschewski, Dirk/Schrader, Sabine: »Homosexualität. Ein Thema der französischen Literatur und ihrer Wissenschaft«, in: Dies. (Hg.), *Sehen Lesen Begehren. Homosexualität in der französischen Literatur und Kultur*. Berlin: edition tranvia 2001, S. 7-32, hier: S. 11).

20 Jäger, Marc-Christian: *Michel Foucaults Machtbegriff. Eine Einführung*, Aschaffenburg: Alibri 2008, S. 44.

21 Die Forderung nach politischen und juristischen Rechten für Frauen, die (Wieder-)einführung der Scheidung und die Etablierung der Schulbildung für Mädchen bildet ein viel diskutiertes Thema des 19. Jahrhunderts und beschäftigt auch zahlreicher Autor:innen wie Dumas-fils, Michelet, George Sand, Rosny oder Bourget (vgl. Hamon, Philippe/Viboud, Alexandre: *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2003, S. 245-248).

22 Fortún, Elena: *Oculto sendero*, Sevilla: Editorial Renacimiento 2016, S. 46-47.

Par la dépendance matérielle où elle est tenue, écartée de presque toutes les fonctions sociales autres que serviles, et réduite à un salaire insuffisant, on la force, ou de se vendre dans le mariage en échange d'une protection souvent illusoire, ou de se louer dans des unions temporaires: On en a fait un objet.²³

Der daraus resultierende Vergleich der Ehe mit der Prostitution, wie ihn etwa André Léo in *La femme et les mœurs* (1869) formuliert, fungiert hierbei als Marker der Immoralität der Ehe, der sie als Glücks- und Gleichheitsgenerator in Zweifel zieht. Doch auch nicht alle Männer scheinen in der für sie entworfenen Rolle des allzeit (Geld und Samen) gebenden Patriarchen aufzugehen, häufen sich doch um die Jahrhundertwende mit zeugungsunfähigen oder -unwilligen Gatten, wie sie etwa in Claríns *La Regenta* oder Benito Pérez Galdós *Tristana* auftauchen,²⁴ oder mit individualistischen Eheverweigerern, wie ihn etwa Cyprien aus Joris-Karl Huysmans *En ménage* (1881) inkarniert, Konstruktionen von Männlichkeit, welche die institutionalisierten Normen und Konventionen torpedieren.²⁵

3. Alternativen zur Ehe

Es verwundert nicht, dass in diesem Rahmen einer von mehreren Seiten diskursiv brüchig werdenden Ehe auch Forderungen nach Alternativen laut und diese auch in der Literatur ausführlich verhandelt werden. Folgende Typen sind dabei am häufigsten anzutreffen:

3.1 Die Affäre

Dass die Affäre ein überaus häufig gewähltes Romanthema um 1900 bildet,²⁶ mag gewiss auch daran liegen, dass dieses Sujet ein verlässlicher Garant für Spannung

23 Léo, André: *La femme et les mœurs*. Liberté ou monarchie, Paris: Le droit des femmes 1869, S. 160.

24 Vgl. Schuhen, Gregor: »Heldendämmerung. Männlichkeit und Impotenz im französischen und spanischen Fin de siècle-Roman (Huysmans/Clarín)«, in: Julia Brüne/Karin Peters (Hg.), *In (Ge)schlechter Gesellschaft?: Politische Konstruktionen von Männlichkeit in Texten und Filmen der Romania*, Bielefeld: transcript 2015, S. 57-86, hier S. 76.

25 Schuhen, Gregor: »Französische, italienische und spanische Literatur«, in: Stefan Horlacher/Bettina Jansen/Wieland Schwanebeck (Hg.), *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 323.

26 Vgl. di Chiara, Maria Gabrielle: »L'adulterio nel romanzo ottocentesco. L'Europa«, in: *Lunario nuovo*. Rassegna di Letteratura 48/53 (2012), <https://www.lunario nuovo.it/ladulterio-nel-romanzo-ottocentesco-leuropa-3/> vom 5.8.2022.

und Emotionen ist,²⁷ zuvorderst aber bildet die große Notwendigkeit zur Ausstel-
lung dieser Transgression ein Indiz für die regen Debatten um die Legitimität der
Ehe seinerzeit. Aus der jeweiligen textuellen Bewertung ergibt sich die affirmati-
ve oder kritische Positionierung zum Ehebruch: Dumas-fils Roman *Homme-femme*
(1872), in dem die Figuren emphatisch zur Tötung der untreu gewordenen Frau
aufrufen, erreicht Ende des 19. Jahrhunderts Verkaufsrekorde. Klassiker wie Gust-
ave Flaubert *Madame Bovary* (1857), José María Eca de Quierós' *Cousin Bazilio* (1878),
Claríns *La Regenta* (1884-85), Benito Pérez Galdós' *Fortunata y Jacinta* (1887) oder Fe-
derico de Robertos *Illusione* (1891) wiederum erzählen die unheilvolle Verführung
einer verheirateten Frau durch einen alleinstehenden Mann. Diese Texte, die alle-
samt aus der Feder männlicher Autoren stammen, bleiben in ihrer wertmäßigen
Haltung zumeist vage und oszillieren zwischen einer Verurteilung²⁸ und Identifi-
kation mit der Ehebrecherin.²⁹ Ein gewisser Grad an Misogynie³⁰ sowie die rekon-
struierten Kritikpunkte – vor allem die fehlende Emotionalität und Individualität
in der Ehe und die Unmöglichkeit der Dauerhaftigkeit des Eros – schwingen dabei
häufig simultan mit – ebenso wie bei den späteren Texten eine gewisse Ironie und
Selbstbezüglichkeit in Hinblick auf die zum Stereotyp geronnene Handlung.³¹ Un-
umschränkte Empathie und Verständnis für Ehebrecherinnen findet man allenfalls
in Texten von Autorinnen: George Sands *Le dernier amour* (1866) ruft dazu auf, den
Seitensprung als Protest gegen einen Machtmissbrauch des Gatten zu deuten, der
durch einen liebevolleren Umgang verhindert werden könne.³² Die außereheliche
Affäre in der Fiktion lässt sich mithin ebenso als Ausgangspunkt einer Zemen-

27 René Girard zufolge bildet die Triangulierung einen Beschleuniger für Affekte und Spannun-
gen (vgl. Girard, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset 1961, S. 19-
20).

28 Diese Verurteilung erfolgt unter anderem über die Darstellung der Ehebrecherin als schlech-
ter Mutter (vgl. Tanner, Tony: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore:
John Hopkins University Press 1979, S. 26), deren Kinder krank sind (vgl. Beyerle, Dieter: »Ehe-
bruch und krankes Kind. Zu einer Motivkombination in französischen Romanen des 19. Jahr-
hunderts«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 41 (1990), S. 114-138). In *Pierre et Jean* ist im Übrigen
auch das eheliche Kind, das die einstige Affäre der Mutter aufdeckt.

29 Vgl. Tanner, Tony: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore: John Hopkins
University Press 1979, S. 15.

30 Overton, Bill: *Fictions of Female Adultery, 1684-1890. Theories and Circumtexts*, Houdmills:
Palgrave Macmillan 2002, S. 22.

31 Fiandra, Emilia: *Desiderio e tradimento. L'adulterio nella narrativa dell'Ottocento europeo*,
Rom: Carocci Editore 2005; Overton, Bill: *Fictions of Female Adultery, 1684-1890. Theories and
Circumtexts*, Houdmills: Palgrave Macmillan 2002, S. 223.

32 Overton, Bill: *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction,
1830-1900*, New York: St. Martin's Press 1996, S. 98.

tierung und Feier der Ehe wie als Zeugnis ihrer Zersetzung als Institution,³³ des Verlusts ihrer transzendentalen Strahlkraft,³⁴ als Manifestation der Porosität gesellschaftlicher wie literarischen Konventionen in der Moderne³⁵ oder als Ausdruck der Unzufriedenheit und Verzweiflung verstehen. Bereits dieser konzise Überblick macht deutlich, dass die außereheliche Affäre um 1900 ein Ungleichgewicht der Geschlechter begleitet: Es ist vor allem die weibliche Untreue, die als diskursiv relevant erachtet wird, Anstoß erregt oder auf soziale Probleme verweist, während die männliche kaum der Rede wert scheint.³⁶ Hierin bricht sich freilich die Doppelmoral einer patriarchalen Geschlechterhierarchie Bahn, welche den männlichen Eros Raum zur Entfaltung gewährt, während sie den weiblichen zu kontrollieren trachtet.³⁷ Der alternative Charakter der Affäre ist von Momentanität, nicht von Dauerhaftigkeit geprägt, schließlich dient diese Form der Abgrenzung von der Ehe bisweilen gerade dazu, sie aufrecht zu erhalten, indem ihre Schwachstellen auf inoffiziellen Wege ausgeglichen werden.³⁸ Anders verhält sich dies bei Konzepten wie der Freien Liebe oder der Collage.

3.2 Die Freie Liebe

Die Freie Liebe, d.h. das Zusammenleben der Partner:innen ohne Trauschein oder sogar ohne Anspruch auf Monogamie, scheint eine Lösung für sämtliche vorhin aufgezählten Schwierigkeiten der Ehe bereit zu halten: Die Möglichkeiten der individuellen Entfaltung sind in ihr maximal, da limitierende soziale Verpflichtungen wegfallen; die Herausforderung der Dauerhaftigkeit ist in ihr dahingehend

33 Kühn-Schwerdfeger, Nikola: Dreiecksbeziehungen in französischen Romanen des Realismus und des Naturalismus, Göttingen: Cuvillier 2013, S. 415.

34 Vgl. Harst, Joachim: »Universalgeschichte des Ehebruchs.« Verbindlichkeit zwischen Recht, Religion und Literatur, Göttingen: Wallstein 2021, S. 57.

35 Vgl. Tanner, Tony: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore: John Hopkins University Press 1979, S. 15.

36 Wenn der Mann im ehebrecherischen Arrangement im moralischen Fokus steht, dann höchstens in der Rolle des Verführers – man denke an Émile Zolas *Pot-bouille* (1882) oder Guy de Maupassants *Bel-Ami* (1885). Dies mag ein Hinweis darauf sein, dass der männliche Ehebruch als unproblematisch oder verzeihbar akzeptiert wird.

37 Vgl. Best, Victoria: »Angels and Demons in Second Empire Paris«, in: Rachael Langford (Hg.), *Depicting Desire. Gender, Sexuality and the Family in Nineteenth Century Europe. Literary and Artistic Perspectives*, Bern: Lang 2005, S. 23-39, hier: S. 28. Diese Doppelmoral in Bezug auf den Ehebruch stellen auch Texte wie Stendhals *De l'amour* oder Paul Pourgets *Physiologie de l'amour moderne* aus, die sich als Zeitdiagnosen der Liebesbeziehung verstehen.

38 Relativierend muss hier angemerkt werden, dass viele literarischen Darstellungen im Ehebruch eben keine erfüllende Ergänzung zur Ehe modellieren, sondern dass die Eheprobleme in der Affäre wiederauftauchen, etwa im Fall Emma Bovarys die Omnipräsenz von Langeweile und sozialer Kontrolle.

umgangen, dass die Beziehung jederzeit aufgelöst werden kann, sobald das Feuer der Leidenschaft erloschen oder sich die Bande der Liebe entflochten haben; institutionelle Einwirkungen und Manipulationen scheinen bei ihr weniger gut möglich, da das Paar keine juristische Einheit bildet und damit für staatliche Organe schlechter greifbar ist; so werden auch keine ökonomischen Abhängigkeiten geschaffen, was die Chancen auf die Realisierung einer Gleichheit der Partner:innen erhöht. Weil sie auf diese Weise die Ingetralität der Ehe untergräbt, wird die Freie Liebe zunächst von Seiten kommunistischer, sozialistischer und anarchistischer Schreiber:innen, später zunehmend auch in liberalen Kreisen als Ideal stilisiert. Dementsprechend finden sich etwa in Adrián del Valles Utopie *Náufragos* (1926) nach einem Schiffbruch ihrer Yacht mehrere Repräsentant:innen der Elite sowie die Mitglieder der Besatzung bar jeglicher Ressourcen auf einer einsamen Insel wieder und gehen dort, plötzlich entlastet vom Zivilisationsdruck und auf die ›natürliche‹ Existenz zurückgeworfen, erfüllende, klassenübergreifende Beziehungen ein. Die Freie Liebe wird hier nicht nur als Initiatorin individueller Selbstverwirklichung, sondern auch als Trägerin der anarchistischen Hoffnungen auf eine Eliminierung bestehender Klassengrenzen und der Umsetzung einer radikal gleichen Gesellschaft gedacht. Einen weiteren Kristallisationspunkt der Freien Liebe um 1900 bildet das Künstlertum. Der/die Kunstschaffende, welche/r sich seit der Romantik zunehmend als marginales Subjekt versteht, das die Gesellschaft vom Rande her bäugt und kritisiert, tendiert auch in beziehungsmaßiger Hinsicht zur Lösung aus sozialen und politischen Verstrickungen. Dies zeigt sich bereits in Fernán Caballeros *La gaviota* (1849), wo die Sängerin Marisalada mit ihrem rebellischen Charakter als zur Ehe unfähig gezeichnet wird, spitzt sich allerdings mit zunehmendem Ringen des literarischen Felds um seine Autonomie zuvorderst in den erotischen Exzessen und Orgien der Bohème-Kultur zu,³⁹ die, mag man Henry Murgers *Scènes de la vie bohème* (1851) Glauben schenken, jeder Verbindlichkeit entbehren und rein hedonistischen Leitlinien gehorchen.⁴⁰ Die Beziehungsgestaltung wird mithin zum Sprachrohr eines avantgardistischen Kunstverständnisses. Eher konservativ eingestellte Bürger:innen sowie die staatlichen und kirchlichen Eliten hingegen stehen der Freien Liebe hochgradig skeptisch gegenüber, üben ihre diskursive Diskreditierung, indem sie sie als unmoralisch alterisieren und mit einer Entregelung sämtlicher (patriarchalen und heternormativen) Ordnungskategorien zusammendenken.⁴¹ Bezugsnehmend auf Fray Luis de Leóns *La casada per-*

39 Vgl. Hülk, Walburga: Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand, Hamburg: Hoffmann und Campe 2019, S. 50.

40 Ein Beispiel hierfür wäre Alphonse Daudets *Sapho, mœurs parisiennes* (1884), welches das zügellose Zusammenleben eines jungen Studenten mit einem Nacktmodel ausstellt.

41 Gerade unverheiratete Frauen, die sich der Freien Liebe hingeben, liefen, so das Phantasma der damaligen Zeit, ständig Gefahr, auf homoerotische Abwege zu gelangen und damit der

fecta schafft der in späteren Jahren dem Konservativismus zugewandte Azorín mit seinem Aufsatz »La mujer moderna« (1925) etwa ein feuriges Plädoyer für die Rückkehr der Frau ins Private und gegen die Frivolität befördernde Freie Liebe. Der Geistliche Graciano Martínez argumentiert in seiner Abhandlung zum spanischen Feminismus *El libro de la mujer española* (1921) sogar, dass der Sozialismus sich gegen den christlichen Haushalt wende und mit der Propagierung der Freien Liebe nicht nur die Ehe sondern die gesamte Gesellschaft in den Abgrund treibe.⁴² Nicht zuletzt lassen sich in der literarischen Skizzierung der Freien Liebe als Bedrohungsszenario auch diskriminatorische Denkmuster erkennen. Wiederholt wird sie etwa mit indigenen Völkern oder dem Islam in Verbindung gebracht, beispielsweise in Duque de Rivas *Aliatar* (1816) oder in Juan Eugenio Hartzenbuschs *Los amantes de Teruel* (1837), und als dekadent, staatszersetzend und rückwärtsgewandt inszeniert. Die Interpretation der Freien Liebe als Freifahrtschein für ein ausuferndes Sexualverhaltens und für Polygamie wird der aufgeklärten westlichen Welt zum Schreckensbild. Die Freie Liebe birgt mithin um 1900 ein enormes Konfliktpotenzial: Nicht nur individuelle Vorlieben, sondern gesellschaftliche Identitäten und Machtverteilungen, Prozesse funktionaler Ausdifferenzierung, ja sogar die sozio-ökonomische Spaltung der modernen Gesellschaften werden an ihr manifest.

3.3 Die Collage

Die Collage, d.h. das Zusammenleben zweier unverheirateter Personen in platonischer Verbindung, bietet eine ähnlich produktive Lösung für die Probleme der Ehe wie die Freie Liebe, akzentuiert sie doch Wahlmöglichkeit, das Zusammenfinden nach subjektiven Interessen sowie die jederzeitige Wiederauflösbarkeit der Beziehung. Der Unterschied liegt allerdings im Ausschluss des Eros: Durch die Beschränkung auf das rein Platonische umgeht die Collage die Destruktivität und Negativität der Leidenschaften; sie ermöglicht maximale Individualität, ist anders als die Freie Liebe aber vor der Gefahr der moralischen Abwertung gefeit. Dennoch stößt diese Beziehungsform in Texten um 1900 kaum einmal auf positive Resonanz: Entweder lastet ihr – vor allem aus Sicht konservativer Schreiber:innen – trotzdem der Makel der Amoral an, da der freundschaftliche Charakter als vorgeblich aufgefasst wird, wie dies auf Christine und Claude Lantier aus Émile Zolas *L'œuvre* (1886) zutrifft, deren Verbindung tragische Konsequenzen für die gesamte Familie mit sich bringt, oder sie erweist sich als glücklos, konfliktreich und unerfüllend, wie etwa in Joris-Karl Huysmans *Marthe* (1876) oder Octave Mirbeau's *Le calvaire* (1887). Die

bürgerlichen Moral in doppelter Hinsicht zu widersprechen (vgl. Tamagne, Florence: Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin/London/Paris. 1919-1939, Paris: Seuil 2000, S. 53).

42 Padre Graciano Martínez: *El Libro de la Mujer Española. Hacia un feminismo cuasidogmático*, Madrid: Imp. del Asilo de Huerfanos 1921, S. 141.

Collage hat in literarischen Texten meist lediglich eine kurze Dauer⁴³ – was nicht zuletzt damit zusammenhängen mag, dass ihr die Möglichkeiten, emotionsreiche Spannungen zu erzeugen, schlichtweg abgehen. Dennoch finden sich vereinzelt auch Konzeptualisierungen der Collage als produktiver Beziehungsform mit utopischem Gehalt. Ein Beispiel hierfür wäre Émile Zolas *Fécondité* (1899), in dem die beiden Schwestern Norine und Cécile gemeinsam Norines Sohn aufziehen und dabei laut Erzählinstanz eine »étrange mais heureuse famille« bilden.⁴⁴ Eine dauerhafte Form der Collage kann im Konzept der romantischen Freund:innenschaft gefunden werden, die dem feministischen Modell der Schwesternschaft folgt, dieses jedoch um die Komponente der Romantik ergänzt. bell hooks beschreibt sie als intime und leidenschaftliche Beziehung zwischen gleich- und verschiedengeschlechtlichen Personen, die nicht dem Anspruch gerecht werden müsse, ein sexuelles Begehren zu befriedigen und aufgrund ihrer autonomen Beschaffenheit eine Bedrohung für patriarchale und heteronormative Beziehungskonzepte, und damit auch für die Ehe, darstelle.⁴⁵

3.4 Das Singledasein

Einen weiteren nicht selten thematisierten Ausweg aus den Verstrickungen des ehelichen Alltags um 1900 stellt der Verzicht auf die Beziehung dar, welcher im Singledasein realisierbar wird. Die Motivationen zum Einzelgängertum können ganz unterschiedlich sein: Mal kommt dadurch eine Distanzierung von den Werten und Verpflichtungen der bürgerlichen Gesellschaft zum Ausdruck, mal ein Streben nach maximaler Individualität, mal eine erotische Frustration oder Erschöpfung, mal eine neoplatonische Abwendung von der Körperlichkeit,⁴⁶ mal eine misogynen Grundhaltung, mal alles auf einmal.⁴⁷ Wenn sich in realistischen und naturalistischen Romanen zahlreiche Alleinstehende finden, dann mag das nicht nur daran liegen, dass Flaubert, Goncourt und Maupassants selbst bekennende Singles waren und bei der Wahl ihrer Hauptfiguren eine dementsprechende Präferenz zeigten,⁴⁸

43 Vgl. Hamon, Philippe/Viboud, Alexandre: *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2003, S. 162-163.

44 Zola, Émile: *Fécondité*, Paris: Frasnelle 1899, Lib. 4, Kap. 1.

45 Vgl. hooks, bell: *Communion: The Female Search for Love, Morrow*: Harper Collins 2002, S. 210.

46 Vgl. Prince, Nathalie: *Les célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique du XIX^e siècle*, Paris: L'Harmattan 2002, S. 236.

47 Vgl. Schuhen, Gregor: »Untergeordnet? Sublim? Entartet? Der Dandy aus Sicht der Men's Studies«, in: Joachim H. Knoll/Anna-Dorothea Ludewig/Julius H. Schoeps (Hg.), *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2013, S. 29-42, S. 35.

48 Hamon, Philippe/Viboud, Alexandre: *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2003, S. 147-150, hier: S. 147. Man denke an George aus

sondern auch daran, dass damit ein enormes expressives Potenzial verknüpft ist: Als isoliertes Subjekt eignet sich der Single in besonderer Weise als Reflexionsinstanz, zur Erzeugung von Spannungen zwischen Individuum und Gesellschaft und somit auch zur Gesellschaftskritik. Mit dem Dandy schließlich entwerfen sich die künstlerischen und literarischen Avantgarden eine Kultfigur, welche die auch im Schriftstellerischen gesuchte Abgrenzung von Institutionen und Konventionen zum Ausdruck bringt. Der ledige Typ ist deutlich gegendert markiert: Meist sind es Männer, die sich in die selbst gewählte Einsamkeit flüchten – man denke an Des Esseintes aus Joris Karl Huysmans *À rebours* (1898) oder an André aus Guy de Maupassants *Notre Cœur* (1890) – wohl ein Reflex der gesellschaftlichen Realität, dass das individualistische, oft hedonistische Singledasein ökonomische Privilegien und Geschlechterhierarchien voraussetzt. Tauchen in den damaligen Texten weibliche Alleinstehende auf, dann sind es meist entweder Witwen, unglücklich ›Übriggebliebene‹,⁴⁹ von der Ehe Enttäuschte⁵⁰ oder Mystikerinnen, die zur quasi-heligen Verbindung mit Jesus tendieren.⁵¹ Eine Alleinstehende, der nicht die Umstände diesen Status aufgezwungen hätten und die in dieser Rolle aufgehen würde, findet sich kaum.

3.5 Die Scheidung

Das Thema ›Scheidung‹ ist im 19. Jahrhundert in der Romania ein Politikum: In Frankreich durch die Französische Revolution ab 1792 gesetzlich erlaubt, wird sie im *Second Empire* wieder illegal und erst ab 1884 durch die *Loi Naquet* aus triftigen Gründen erneut legitim.⁵² Dieses Gesetz polarisiert in hohem Maße: Während es Feminist:innen als Ermächtigung zur Emanzipation aus illegitimen Machtstrukturen feiern, sehen Konservative den Untergang der Moral dadurch eingeleitet.⁵³

Guy de Maupassants *Bel-ami* (1885) oder Frédéric aus Gustave Flauberts *Éducation sentimentale* (1869).

- 49 In Paul Marguerites *Ma grande* (1893) lebt die Protagonistin in Ermangelung eines Gatten mit ihrem Bruder zusammen und wird vor Eifersucht nahezu zerfressen, sobald dieser heiratet.
- 50 In Robert Cazes *La Semaine d'Ursule* (1885) etwa verzichtet die Protagonistin freiwillig auf die Ehe, nachdem sie Einblick in ihre Schwierigkeiten erlangt hat.
- 51 Ein Beispiel hierfür wäre etwa die Tante Angès aus Jules Vallès' *L'Enfant* (1876).
- 52 Vgl. White, Nicholas: »Parallel Lives and Novel Series. French Women's Writing on Divorce from the Second Empire to the First World War«, in: Karl Leydecker/Nicholas White (Hg.), *After Intimacy. The Culture of Divorce in the West since 1789*, Bern: Lang 2007, S. 57-92, hier S. 57. Zu diesem Gründen zählen etwa physischer Missbrauch, starke Beleidigung, Ehebruch, wobei diese verübt von Frauen meist stärker ins Gewicht fielen als von Männern.
- 53 Vgl. Hamon, Philippe/Viboud, Alexandre: *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2003, S. 195. Auch im literarischen Bereich sorgt das neue Scheidungsgesetz für gehörige Diskussionen, nehmen doch mehrere bekannte Autoren in Zeitungen öffentlich dazu Stellung, dass mit der Erlaubnis der Scheidung nun auch

In den übrigen romanischen Ländern verhält es sich ähnlich: In Italien erlaubt erst ein Referendum 1974 die Scheidung, wobei die gesetzliche Verankerung jedoch auf massiven Widerstand der katholischen Kirche stößt; in Portugal und Spanien sorgt das republikanische Vorhaben, die Scheidung einzuführen, um 1910 und 1932 für hitzige Diskussionen. Es verwundert angesichts dieser Lage nicht, dass auch die Literatur die Scheidung häufig als Thema aufgreift, um selbst Stellung zu diesem zentralen politischen Diskursmoment zu nehmen. Texte wie André Léos *Un divorce* (1869), Camille Perts *Le bonheur conjugal* (1905), Paul und Victor Marguerittes *Les deux vies* (1902) oder Alphonse Daudet *La petite arpoisse* (1895) sympathisieren mit unglücklich verheirateten Frauen, präsentieren die Scheidung als rettenden Ausweg aus einer lieblosen oder gewaltreichen Ehe, der gerade für die Frauen allzu oft verstellt ist.⁵⁴ Paul Bourget hingegen schlägt in *Un divorce* (1904) dezidiert reaktionäre Töne an, wenn der Verlust der Exklusivität der Liebe und die fehlende Jungfräulichkeit der Protagonistin in der zweiten Ehe ausführlich betrauert wird. Adolphe Belot schreckt mit *Alphonisine* (1887) gar von der Scheidung ab, da der Gatte seine trennungswillige Frau aus Rache unter Hypnose Briefe an vermeintliche Liebhaber schreiben lässt, so dass sich die Scheidung zu ihren Lasten vollzieht.

4. Ziele und Aufbau des Bandes

Der vorliegende Sammelband analysiert die diskursiven Infragestellungen der Ehe in fiktionalen und faktualen Texten um die Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive als Indikatoren der Verhandlung der wertmäßigen Parameter des gesellschaftlichen Miteinanders in der bürgerlichen Moderne der Romania. Er nimmt in den Blick, wann, wo, in welchen politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Kontexten, auf welche Weise, mit welchem Ziel und welchem Zweck affirmativ oder kritisch auf die Ehe Bezug genommen wird, welche Alternativen zu ihr konstruiert werden und wie diese im Einzelfall bewertet sind,⁵⁵ und legt ein besonderes Augenmerk darauf, welche spezifischen Inszenierungsformen an diese Positionierungen geknüpft sind.

die florierende Ehebruchsliteratur überflüssig geworden sei (vgl. etwa: Guy de Maupassants »L'adultère« (*Le Gaulois*, 23.1.1882) oder Émile Zolas »Le divorce et la littérature« (*Le Figaro*, 14.2.1881).

54 Die Scheidung erweist sich in diesem Zusammenhang als besonders effektives Element der Ehekritik, inszeniert sie doch eine Abwendung von der Ehe, nachdem diese ausprobiert wurde.

55 Es geht auch darum den Status der literarisch modellierten Alternative im Einzelfall zu ergründen: Dient sie der Evasion, die einem ermöglicht, in der real geführten Ehe besser ausharren zu können oder ist sie als Kritik oder direkte Aktion zu verstehen.

Er fragt nach den Akteur:innen und Figuren, welche die Ehe kritisieren und Alternativen zu ihr anvisieren, sowie nach Orten, welche die Transgression der monogamen, heterosexuellen, patriarchalen Matrix begünstigen oder bremsen. Weiterhin beobachten die Beiträge des Bandes, wie sich die Inszenierung von alternativen Sozialitätskonzepten zu einschlägigen Diskursen um 1900 verhält: etwa zur Frage nach der Freiheit oder Determiniertheit des Individuums, nach der Tragfähigkeit der romantischen Liebe, nach der Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, nach Tradition und Liberalismus sowie nach sozialer und gendermäßiger Spaltung und Gleichheit. Der Band folgt dem Anliegen der Komplexität dieser Fragestellungen gerecht zu werden, indem er sich in drei analytische Schwerpunkte gliedert: (1) Figuren, welche als Akteur:innen in kulturellen Erzeugnissen um Ehedebatten auftreten, (2) Orte, an denen neue und alte Beziehungsformen verhandelt werden und (3) Sozialkonstellationen, die aus diesen entstehen, und Kritik an bestehenden Strukturen artikulieren bzw. alternative Konzepte entwerfen.

Joachim Harst nimmt als Einleitung des ersten thematischen Komplexes den mittelalterlichen Briefwechsel zwischen Heloisa und Abaelard in den Blick und untersucht die Rezeption der Figuren und ihrer Beziehungsverhandlungen in der französischen Liebesliteratur. Gregor Schuhen und Anne-Sophie Donnarieix widmen sich mit dem Dandy als antibürgerlichen Eheverweigerer sowie der Prostituierten als Denkfigur der kulturellen Dekadenz, Figuren, die zwar gemeinhin an den gesellschaftlichen Rändern agieren, jedoch in der französischen und spanischen Literatur um 1900 eine zentrale Rolle spielten. Rita Rieger wiederum entflechtet das Bienengleichnis von Miguel de Unamuno in *La tia Tula* (1921), indem sie Liebes-, Ehe- und Familienvorstellungen der titelgebenden Protagonistin unter die Lupe nimmt.

Walburga Hülk leitet mit ihrer Studie zu Pariser Unterhaltungsorten den zweiten schwerpunktmäßigen Teil ein und beschreibt stabilisierende und destabilisierende Funktionen von Theater, Oper und Salons hinsichtlich der Ehedebatten im Frankreich der Jahrhundertwende. Den Film als Medium, um über alternative Beziehungsformen zu reflektieren, nimmt schließlich Sabine Schrader in den Blick. Insbesondere der avantgardistische Film Germaine Dulacs wird bei Schrader zu einem Möglichkeitsraum, der nicht nur hegemoniale Blickregime destabilisiert, sondern gleichzeitig Alternativen schafft. Daran schließt auch der Beitrag von Christina Wieder an, der Orte weiblichen Begehrens in den Schriften der spanischen Autorin Federica Montseny untersucht und dabei dem transgressiven Potenzial und utopischen Anspruch der anarchistischen Literatur nachspürt. Auch Isabel Exners Beitrag bleibt im Kontext der spanisch-anarchistischen Populärliteratur, befragt hingegen das Werk Amparo Poch y Gascón nach seinem heterotopischen Charakter. Exner nimmt die von Poch y Gascón in *Sanatorio del Optimismo* skizzierten, krankmachenden Ehe- und Gesellschaftsstrukturen in den Blick, welche folglich erlauben, familiäre Gemeinschaft neu zu denken.

Teresa Hiergeist eröffnet daran anschließend den dritten Komplex erneut mit einer Abhandlung anarchistischer Autor:innen und widmet sich dem Verhältnis von Ehe und Familie sowie alternativen Konzeptualisierungen familiärer Konstellationen in der spanischen Literatur um 1900. Der Beitrag von Isabelle Wimmer führt schließlich in die Operettenwelten von Jacques Offenbach und analysiert die darin skizzierten Szenarien partnerschaftlicher Konstellationen zwischen Abgrenzung und Hingabe zu ehelichen Moraldiskursen im 19. Jahrhundert. Die Charakteristika des Ehe(bruch)-Künstlerromans spezifiziert Şirin Dadaş in ihrer Studie zu Huysmans' *En ménage* (1881), indem sie den Künstler als Bohemien und seine konfliktreiche Beziehung zur Ehe analysiert. Auch Dagmar Stöferles Beitrag widmet sich dem Genre des Eheromans sowie seiner Rezeption als Nationalliteratur. Sie bespricht Alberto Moravias und Guido da Veronas Parodien Manzonis Nationalroman *I promessi sponsi* und die darin verhandelten Beziehungsmodelle sowie ihre Wirkung im italienischen Faschismus. Als post-romantisch fasst Jobst Welge die Ehe bei Eça de Queirós und Emilia Pardo Bazán, deren Werk er im Einfluss der Schriften John Stuart Mills' betrachtet und in denen er eine transgressive Entwicklung der gesellschaftlichen Rolle der Frau erkennt. An Welges Ausführungen knüpft Benjamin Loys Beitrag direkt an, der sich den narrativen Aporien in Emilia Pardo Bazáns *Ciclo de Adán y Eva* widmet und die darin verhandelten Geschlechterrollen im Spannungsfeld von Klassendynamiken und Ehekonflikten betrachtet. Matthias Kern konstatiert abschließend nicht nur eine Brüchigkeit, sondern sogar eine tiefgreifende Krise der Ehe im *entre-deux-guerres*, insbesondere im populistischen Roman von Léon Lemonnier und Antonine Coulet-Tessier.

In der Vielfältigkeit der Fragestellungen und der komplexen Diversität der vorliegenden Beiträge möchten der Sammelband nicht nur dazu beitragen, die politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Debatten rund um die Ehe im gesellschaftlichen und literarischen Feld der damaligen Zeit zu verorten, sondern auch dazu anstoßen, die Konzeptualisierungen von Sozialität im Untersuchungszeitraum als facettenreiches, fluides, durchlässiges, für Unsicherheiten und Ambivalenzen offenes Phänomen zu denken.

Bibliografie

- Arni, Caroline: Entzweiungen. Die Krise der Ehe um 1900, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2004.
- Best, Victoria: »Angels and Demons in Second Empire Paris«, in: Rachael Langford (Hg.), *Depicting Desire. Gender, Sexuality and the Family in Nineteenth Century Europe. Literary and Artistic Perspectives*, Bern: Lang 2005, S. 23-39.

- Beyerle, Dieter: »Ehebruch und krankes Kind. Zu einer Motivkombination in französischen Romanen des 19. Jahrhunderts«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 41 (1990), S. 114-138.
- Camba, Julio: »Matrimonios«, in: Lily Litvak (Hg.), *El cuento anarquista (1880-1911). Antología*, Madrid: Fundación de Estudios libertarios Anselmo Lorenzo 2003, S. 157-161.
- de Rougemont, Denis: *Die Liebe und das Abendland*, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966.
- di Chiara, Maria Gabrielle: »L'adulterio nel romanzo ottocentesco. L'europa«, in: *Lunaronuovo. Rassegna di Letteratura* 48/53 (2012), <https://www.lunaronuovo.it/ladulterio-nel-romanzo-ottocentesco-leuropa-3/vom.5.8.2022>.
- Dubuis, Patrick: *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris: L'Harmattan 2011.
- Fiandra, Emilia: *Desiderio e tradimento. L'adulterio nella narrativa dell'Ottocento europeo*, Rom: Carocci Editore 2005.
- Fortún, Elena: *Oculto sendero*, Sevilla: Editorial Renacimiento 2016.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité*, Bd. 1. *La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976.
- Gay, Peter: *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, Bd. 1. *Education of the Senses*, New York: Oxford University Press 1984.
- Girard, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset 1961.
- Hamon, Philippe/Viboud, Alexandre: *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2003.
- Harst, Joachim: »Universalgeschichte des Ehebruchs.« *Verbindlichkeit zwischen Recht, Religion und Literatur*, Göttingen: Wallstein 2021.
- hooks, bell: *Communion: The Female Search for Love*, Morrow: Harper Collins 2002.
- Hülk, Walburga: *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2019.
- Illouz, Eva: *Der Konsum der Romantik*, Frankfurt: Suhrkamp 2007.
- Jäger, Marc-Christian: *Michel Foucaults Machtbegriff. Eine Einführung*, Aschaffenburg: Alibri 2008.
- Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kühn-Schwerdfeger, Nikola: *Dreiecksbeziehungen in französischen Romanen des Realismus und des Naturalismus*, Göttingen: Cuvillier 2013.
- Léo, André: *La femme et les mœurs. Liberté ou monarchie*, Paris: Le droit des femmes 1869.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Michelet, Jules: *Le peuple*, Paris: Calmann Lévi 1877.
- Naguschewski, Dirk/Schrader, Sabine: »Homosexualität. Ein Thema der französischen Literatur und ihrer Wissenschaft«, in: Dies. (Hg.), *Sehen Lesen Begeh-*

- ren. Homosexualität in der französischen Literatur und Kultur. Berlin: edition tranvia 2001, S. 7-32.
- Overton, Bill: *Fictions of Female Adultery, 1684-1890. Theories and Circumtexts*, Houdmills: Palgrave Macmillan 2002.
- : *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*, New York: St. Martin's Press 1996.
- Padre Graciano Martínez: *El Libro de la Mujer Española. Hacia un feminismo cuasidogmático*, Madrid: Imp. del Asilo de Huerfanos 1921.
- Phillips, Adam: *Monogamie*, Frankfurt a.M.: Fischer 1997.
- Prince, Nathalie: *Les célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique du XIX^e siècle*, Paris: L'Harmattan 2002.
- Schuhen, Gregor: »Heldendämmerung. Männlichkeit und Impotenz im französischen und spanischen Fin de siècle-Roman (Huysmans/Clarín)«, in: Julia Brüne/Karin Peters (Hg.), *In (Ge)schlechter Gesellschaft?: Politische Konstruktionen von Männlichkeit in Texten und Filmen der Romania*, Bielefeld: transcript 2015, S. 57-86.
- : »Untergeordnet? Sublim? Entartet? Der Dandy aus Sicht der Men's Studies«, in: Joachim H. Knoll/Anna-Dorothea Ludewig/Julius H. Schoeps (Hg.), *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. Und 20. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2013, S. 29-42.
- : »Französische, italienische und spanische Literatur«, in: Stefan Horlacher/Bettina Jansen/Wieland Schwanebeck (Hg.), *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 323.
- Simmel, Georg: »Die Gesellschaft zu zweien«, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Bd. 8, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 348-354.
- Tamagne, Florence: *Histoire de l'homosexualité en Europe. 1919-1939*, Paris: Seuil 2000.
- Tanner, Tony: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore: John Hopkins University Press 1979.
- White, Nicholas: *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*, Cambridge: University Press 2004.
- : »Parallel Lives and Novel Series. French Women's Writing on Divorce from the Second Empire to the First World War«, in: Karl Leydecker/Nicholas White (Hg.), *After Intimacy. The Culture of Divorce in the West since 1789*, Bern: Lang 2007.
- Zola, Émile: *Fécondité*, Paris: Frasquelle 1899.

Passion und Institutionalisierung

Zur Vorgeschichte der Liebeshe (Heloisa und Abälard)

Joachim Harst

1. Einleitung

Der vorliegende Sammelband thematisiert den Druck, unter dem die heterosexuelle Ehe als hegemoniales Sozialmodell Anfang des 20. Jahrhunderts steht. Einerseits wird ihr zugemutet, Freundschaft, Liebe und Sexualität zu harmonisieren und soziale Kohäsion zu schaffen.¹ So ist sie nicht nur eine institutionalisierte Form zwischenmenschlicher Beziehung, sondern wirkt – »mit außergewöhnlicher Strahlkraft« – auch auf juristischer, wirtschaftlicher und sozialer Ebene, und schließt dabei neben den Ehepartnern:innen auch deren Nachkommen und Verwandten ein. Andererseits steht sie aber gerade wegen des Anspruchs, die liebende Zweierbeziehung zu institutionalisieren, in der Kritik. Neben anderen Einwänden wird dabei auch die (in der Literatur topische) Frage aufgegriffen, ob sich Liebe überhaupt der rechtlichen Form füge, ob Liebe und Ehe nicht vielmehr als Gegensätze aufzufassen seien. Aus diesem Blickwinkel kann die Liebeshe von vorneherein als »brüchig« erscheinen.

Wenn ich in meinem Beitrag schlaglichtartig das Verhältnis von Liebe und Ehe im Briefwechsel zwischen Heloisa und Abälard (12. Jahrhundert) sowie in seiner Rezeption im 18. Jahrhundert untersuche, erhelle ich an einem prominenten Beispiel einige Etappen der diskursiven Vorgeschichte moderner Liebeshe. Sie kreist um die Frage, ob und inwiefern es möglich sei, gesellschaftliche Verbindlichkeit auf Liebe zu gründen. Dabei wird sich zeigen, dass die Ehe gerade dort, wo sie zur Begründung sozialer Institutionen eingesetzt wird, regelmäßig als »brüchig« erscheint. Dies gilt für den mittelalterlichen Briefwechsel auf ganz konkrete Weise: Die passionale Liebe zwischen Heloisa und Abälard führt zu einem mehrfachen Ehebruch, der jedoch in der nachträglichen Darstellung des Briefwechsels zur Gründungsfigur einer geistlichen Gemeinschaft umgedeutet wird. Als der Briefwechsel im 18. Jahrhundert populär wird, wird diese Institutionalisierung aller-

1 Vgl. z.B. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 150.

dings nicht beachtet und vielmehr der krasse Gegensatz zwischen Liebe und Ehe herausgearbeitet. Erst Rousseau konfrontiert die Geschichte einer leidenschaftlichen Liebe wieder mit der Frage, unter welchen Bedingungen sie in ein Modell sozialer Gemeinschaft überführt werden kann. Zwar verneint auch Rousseau zu guter Letzt diese Frage und lässt damit die gründende Ehe erneut als ›brüchig‹ erscheinen. Gleichwohl sind die verschiedenen akzentuierten Gegenüberstellungen von Liebe und Ehe als Schritte einer Ausdifferenzierung zu betrachten, die die Entwicklung von Liebe als eines ›Intimcodes‹ überhaupt erst ermöglicht und damit letztlich zum Postulat einer Vereinbarkeit von Liebe und Ehe geführt hat.

2. ›Brüchige‹ Ehen

Lange bevor die Ehe zum allgemeinen ›Sozialmodell‹ avancierte, kam ihr in politischer Hinsicht eine repräsentative Funktion zu. So stiftet die Eheschließung zwischen Herrschenden eine dynastische Verbindung und begründet einen Herrschaftsanspruch. Zugleich kann sie aber auch die Beziehung zwischen Herrschenden und Untertanen symbolisieren. In diesem Sinn kann sie zu einem Bild der Korporation, also eines institutionalisierten Gemeinschaftskörpers, entwickelt werden. Das führt z.B. Paulus aus, wenn er in einem komplexen Gleichnis Jesus als Bräutigam schildert, der seiner Gemeinde ebenso verbunden sei wie Ehemann und Ehefrau unter einander, weswegen umgekehrt die eheliche Verbindung – »und werden die zwei ein Fleisch sein« – ein Abbild der geistlichen sei: »Denn wir sind Glieder seines [Jesu] Leibes«. ²

Zugleich ist dieser Ehe-Metaphorik jedoch ein Bruch eingeschrieben, der deutlich wird, wenn man das Verhältnis zwischen dem Alten und Neuen Testament aus der Perspektive der christlichen Selbstlegitimation beachtet. Denn bereits im Alten Testament wird das Verhältnis zwischen Gott und seinem Volk mehrfach als eifersüchtiges Liebesverhältnis und als (›brüchige‹) Ehe beschrieben, wie auch die Propheten den Messias als Bräutigam verkünden. ³ Jesus als Bräutigam erhebt also den Anspruch, dass er der im Alten Testament verheißene Messias ist und doch predigt er als solcher die Liebe als Erfüllung und Aufhebung des jüdischen Gesetzes. Man kann diese Problematik als Beispiel für das Gründungsparadox verstehen,

2 Die Bibel. Einheitsübersetzung. Freiburg/Basel/Wien: Herder 1980, Epheser 5, 23-33, hier 30f.; vgl. 1 Korinther 12, 12-26. Vgl. dazu Koschorke, Albrecht: Die Heilige Familie und ihre Folgen, Frankfurt a.M.: Fischer 2000, S. 51-56; Koschorke, Albrecht: Der fiktive Staat, Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 69-77. Zu den hier vorgetragenen systematischen Überlegungen insgesamt Harst, Joachim: »Universalgeschichte des Ehebruchs.« Verbindlichkeit zwischen Literatur, Recht und Religion, Göttingen: Wallstein 2021. Dort gehe ich auch ausführlicher auf die im Folgenden angesprochenen Beispiele ein.

3 Vgl. J. Harst: »Universalgeschichte«, S. 43-46.

das jede Rechtsetzung begleitet: Kann sich doch ein neues Recht nur als Bruch mit dem ›alten‹ legitimieren, das als solches aber als gültig anerkannt werden muss. Dort, wo die Ehe als Gründungsfigur inszeniert wird, weist ihre etwaige ›Brüchigkeit‹ auf dieses Gründungsparadox hin.

Die Literatur hat dabei seit jeher die möglichen Konflikte zwischen der individuellen Emotion und der übergreifenden Institution reflektiert. Bereits die *Aeneis* – das Gründungsepos des römischen Reichs – macht das deutlich: Bevor Aeneas die Ehe mit Lavinia eingeht und seine Herrschaft über Latium ausübt, erlebt er die leidenschaftliche Liebe zu Dido, der verwitweten Herrscherin Karthagos.⁴ Nach einem kurzen Aufenthalt kommt es zu einer heimlichen Hochzeit, doch verlässt Aeneas die Geliebte kurz darauf auf göttliches Geheiß wieder. Während sich Dido aus Scham und Schmerz selbst tötet, zeigt Aeneas in der landläufigen Interpretation mit seiner Entscheidung, dass er sich von der Liebe nicht aus der Bahn werfen lässt und gerade deshalb Gründungsfigur des römischen Reichs werden kann.⁵ Daher muss man fragen, ob Aeneas' zweite, gründende Ehe mit Lavinia nicht von Anfang an ›brüchig‹ ist, eben weil ihr die erste ›brüchige‹ Ehe mit Dido vorausging. Zumindest wenn man annimmt, dass Vergil die Dido-Episode nicht willkürlich erfunden hat, liegt es doch nahe, dass dieser Ehebruch die Problematik der Ehe als Gründungsfigur narrativ ausgestaltet. Noch deutlicher wird dies bei Ovid, der in seinen *Heroides* die verlassene Dido zu Wort kommen lässt, erscheint hier doch der göttliche Auftrag als bloßer Vorwand für den Ehebruch.⁶ So entwirft Ovid eine Gegengeschichte der römischen Reichsgründung, die sich nicht zufällig einer passionalen Sprache bedient bzw. eine solche modellhaft prägt: Auch Ovid hält an dem Gegensatz zwischen Passion und Institution fest.

Während die *Aeneis* die Liebe als göttlich eingegebene, mithin weitgehend äußerliche Leidenschaft begreift, stellt der christliche Liebesbegriff eine erste Verinnerlichung dar. Diese beiden Seiten werden in dem nun anzusprechenden Briefwechsel zwischen Heloisa und Abälard miteinander verbunden. Denn in dem Briefwechsel geht es einerseits um die fleischliche Passion, die nach antikem rhetorischen Vorbild geschildert wird, und andererseits um deren geistliche Überwindung mit dem Ziel, eine neue christliche Gemeinschaft zu bilden. Dabei wird sowohl auf Dido als Inbegriff der leidenschaftlichen Liebe als auch auf den christlichen Ehebegriff angespielt. In der genaueren Betrachtung wird sich zeigen, dass die Ehe

4 Vergil: *Aeneis*. Hg. und übers. von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart: Reclam 2008.

5 Spiegelbildlich zur Dido-Episode kann Aeneas Lavinia erst heiraten, nachdem er deren Verlobten Turnus überwunden und damit eine bereits versprochene Ehe verhindert hat.

6 Vgl. Ovid: *Heroides*. Hg. und übers. von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker, Stuttgart: Reclam 2000 und zu dieser Lektüre Harst, Joachim: »Verbriefte Ehe. Heloisa, Abaelard und Ovids *Heroiden* im 18. Jahrhundert«, in: *Daphnis* 50.2-3 (2022), S. 521-547, hier S. 522-528.

zwischen Heloisa und Abälard von Anfang an ›brüchig‹ war und *gerade deshalb* zur Gründungsfigur einer geistlichen Gemeinschaft taugte.

3. Ehe als geistliche Gemeinschaft

Die bekannte Geschichte von Heloisa und Abälard geht auf einen Briefwechsel zurück, der um 1133 entstanden ist.⁷ Er besteht in seinem Hauptteil aus einem langen, autobiografischen Brief Abälards, in dem er die Geschichte seines Unglücks (*Historia calamitatum*) – nämlich seine illegitime Liebesbeziehung zu Heloisa und deren schmerzhaftes Ende – aus der Perspektive späterer Bekehrung schildert. Schon wenn man nur die Eckdaten anschaut, wird klar, warum hier von einer ›brüchigen Ehe‹ zu sprechen ist: Abälard knüpft mit seiner Schülerin Heloisa eine erotische Beziehung, die sie nur kurze Zeit verheimlichen können. Um deren Vormund zu besänftigen, wird gegen ihren Willen eine Ehe geschlossen, die Abälard jedoch geheim halten will, um seinen Ruf als Theologe nicht zu schädigen. Als die Heirat trotzdem bekannt wird, veranlasst er Heloisa, den Schleier zu nehmen: Ihre geistliche Eheschließung mit dem himmlischen Bräutigam soll Beweis sein, dass Abälard sie nicht geheiratet hat. Der Klostereintritt bedeutet also faktisch einen Bruch der bestehenden weltlichen Ehe, während Heloisa im Kloster an ihrer Liebe zu Abälard festhält und damit die geistliche Ehe bricht. Die Ehe ist also sowohl wörtlich wie bildlich ›brüchig‹. Das manifestiert sich nicht zuletzt in Abälards heimlichen Besuchen im Kloster, bei denen es zur Entweihung sakraler Räume kommt (5,14). Die Beziehung zwischen den beiden endet erst mit der Rache von Heloisas Vormund für Abälards Wort- und Ehebruch: Er lässt den sündigen Theologen kastrieren. In seinem Schreiben stellt Abälard dies nun als schmerzhaftes, aber gerechtes Strafe Gottes für sein Fehlverhalten dar.

Dieser biografische Zusammenhang wird Gegenstand des eigentlichen Briefwechsels, der mit einem Schreiben Heloisas beginnt: Ihr sei nach langer Trennung von ihrem Geliebten »zufällig« (2,1) die *Historia calamitatum* in die Hände gefallen, die Abälard ursprünglich an einen Dritten adressiert hatte. Indem sie nun Abälard ihre nach wie vor leidenschaftliche Liebe vor Augen stellt, bittet sie ihn um eine Wiederaufnahme der Beziehung – und sei es nur in Briefform. Doch Abälard geht auf Heloisas Liebessprache nicht ein, sondern fordert von ihr vielmehr eine Transformation der Leidenschaft im geistlichen Sinne. Mittlerweile ist Heloisa ja

7 Für Text und Kontext vgl. Krautz, Hans-Wolfgang (Hg.), Abaelard. Der Briefwechsel mit Heloisa, übers. von Hans-Wolfgang Krautz, Stuttgart: Reclam 2001 (im Folgenden im Fließtext unter Angabe von Brief und Absatz zitiert) und Newman, Barbara (Hg.), Making Love in the Twelfth Century. Letters of Two Lovers in Context, übers. von Barbara Newman, Philadelphia: Pennsylvania UP 2016.

Äbtissin eines Klosters, ist also mehr denn je dem himmlischen Bräutigam und ihren Mitschwestern verpflichtet. In ihrem Antwortbrief, der eine vielfach diskutierte Bekehrung inszeniert (6,1), verspricht Heloisa, von ihrer Liebe fürderhin zu schweigen, und schließt die konkretere Bitte an, Abälard möge das Kloster mit einer an die weibliche Gemeinschaft angepassten Regel versehen. Dieser Bitte kommt Abälard ausführlich nach, so dass der Briefwechsel als Ganzes zu einem Gründungsdokument für das Kloster werden konnte, das im Zeichen der transformierten Liebe steht. Es liegt daher der Gedanke nahe, der Briefwechsel könnte von Anfang an als ein solches Gründungsdokument konzipiert (oder zumindest nachträglich in diesem Sinne redigiert) worden sein.⁸

In jedem Fall ist die Geschichte von Abälard und Heloisa eng mit der Gründung des Klosters vom Paraklet verbunden. Dessen Grundstück war ursprünglich in Abälards Besitz, bevor er es Heloisa und ihren Schwestern stiftete. Wichtiger ist noch, dass die Liebenden, die fortan getrennt leben mussten, dort nebeneinander bestattet wurden. Darin zeigt sich, dass ihre Geschichte als Gründungsmythos wirkte, der von der nachlebenden Klostersgemeinschaft weiter kultiviert wurde.⁹ Umso interessanter ist es, dass in dem Briefwechsel die ›brüchige‹ Ehe eine wichtige Rolle spielt. Und dies, wie ich nun zeigen möchte, sowohl auf einer biografischen wie auf einer theologischen Ebene.

3.1 Ehemetaphorik

Der Verdacht, dass es sich bei dem Briefwechsel um ein nachträglich redigiertes Dokument handelt, stützt sich u.a. auf die kunstvolle Komposition der Briefe zu einem anspielungsreichen, vielfach verwobenen Ganzen. Ein verbindender Faden ist dabei die Auseinandersetzung mit dem Bildfeld der Ehe, die zugleich eine Relektüre der eigenen Liebesgeschichte einschließt. In einer gemeinsamen, wechselseitigen Interpretationsarbeit finden die Schreibenden zu einem neuen Verständnis

8 Vgl. für eine Diskussion dieser These von Moos, Peter: »Abaelard, Heloise und ihr Paraklet, ein Kloster nach Maß: zugleich eine Streitschrift gegen die ewige Wiederkehr hermeneutischer Naivität«, in: Abaelard und Heloise. Gesammelte Studien zum Mittelalter, hg. von Gert Melville, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2005, S. 233-301.

9 Vgl. zur Bestattung der Liebenden (und der Geschichte ihrer ›Übersetzungen‹) Feilla, Cecilia A.: »Translating Communities: The Institutional Epilogue to the Letters of Abelard and Heloise«, in: The Yale Journal of Criticism 16, Nr. 2 (2003), S. 363-379, zur Bedeutung des Briefwechsels für die Klostersgemeinschaft Powell, Morgan: »Listening to Heloise at the Paraclete: Of Scholarly Diversion and a Woman's Conversion«, in: Bonnie Wheeler (Hg.), Listening to Heloise: The Voice of a Twelfth-Century Woman, New York: Palgrave Macmillan 2000, S. 255-286.

der Ehe, das ihr persönliches Unglück zum Anlass einer Bekehrung nimmt und in einen Gründungsakt münden lässt.¹⁰

Wie erwähnt, hat sich Heloisa zunächst gegen die Heirat mit Abälard gesträubt. So erinnert sie ihn daran, dass sie allezeit »die Liebe der Ehe, die Freiheit dem Zwang« vorgezogen habe (2,7). »Wollte mich heute der Kaiser [...] der Ehre seines Ehebetts würdigen [...]; für süßer und würdiger achtete ich's, deine Buhlerin zu heißen, als seine Kaiserin« (2,7). Zugleich gesteht Heloisa zu, dass mit der Eheschließung ein »unrechtes« Verhältnis legalisiert worden sei. Umso ungerechter sei es, dass Abälard ausgerechnet nach der Eheschließung mit der Kastration gestraft worden sei: »Was andere wegen Ehebruchs verdienen, das hast du infolge deiner rechtmäßigen Ehe erlitten« (4,5). Für Heloisa ist die Ehe daher eine »Teufelei«, mit der der Versucher Abälard zu Fall gebracht hat, während sie sich selbst mit der biblischen Eva vergleicht (4,6).

Diese Darstellung ihrer Ehe wird von Abälard mit einer Auslegung des Hoheliedes revidiert, auf das ja die Rede vom himmlischen Bräutigam zurückgeht (5,4-9). Mit ihrem Klostereintritt habe ein »glücklicher Tausch des Ehebundes« (5,4) stattgefunden, insofern sie nun mit dem Herrn Jesus verbunden sei. Als Braut des Herrn habe sie, wie Abälard unter Rückgriff auf das Hohelied schreibt, das Recht erworben, »vom König geliebt und in seine Kammer geführt« zu werden – und zwar bis ins Ehebett, das Abälard als Ort der kontemplativen Vereinigung auslegt (5,8). Doch löst dieser Tausch nicht die Verbindung auf, die zwischen Abälard und Heloisa gestiftet wurde. Für Abälard ist die heimliche Ehe vielmehr Vorbedingung der geistlichen Brautschaft, denn er interpretiert sie als ein Mittel Gottes, »uns beide zu sich zu bekehren« und als ein Zeichen, »daß er uns noch zu großen Dingen bestimmt« (5,18). In diesem Sinne sei die weltliche Ehe weiterhin gültig. Als Äbtissin aber werde Heloisa zur geistlichen Mutter und verwandele so »Evas Fluch in den Segen Marias« (5,19).

Abälard wiederholt also eine bekannte christliche Interpretationsstrategie, indem er Eva als *figura* Marias auslegt und damit das Alte Testament auf das neue Heilsversprechen bezieht.¹¹ Zugleich macht er deutlich, dass diese christliche Erfüllung in Heloisa verkörpert werde, die in ihrem Leben den Wandel von Eva zu Maria erlebt habe. Dieser wird im Briefwechsel als Bekehrung dargestellt, wobei dieser Begriff seinerseits einer Transformation unterliegt. Denn die von mir geschilderte

10 Vgl. Vinken, Barbara: »Die Autorität der Form in Abaelard und Heloise«, in: DVjs 76, Nr. 2 (2002), S. 181-194.

11 Zur figuralen Interpretationspraxis vgl. Goppelt, Leonhard: Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1966 und Auerbach, Erich: »Figura«, in: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie (1939; ND Bern: Francke 1967), S. 55-93.

Diskussion der Ehe geht mit einer Bedeutungsverschiebung der ›Bekehrung‹ einher.¹² So thematisieren beide Briefpartner ihre Trennung, Abälards Kastration und Heloisas Klostereintritt als »unsere Bekehrung«, meinen damit aber – gleichsam alttestamentarisch – eine verdiente Strafe, die sie ihren Lebenswandel zu ändern zwang. Das wird bereits daran deutlich, dass Heloisa von der »traurigen Geschichte unserer Bekehrung« sprechen kann (Heloisa: 2,2, Herv. JH; Abälard: 5,12). Erst durch die Relektüre dieser biografischen Wendung durch die Schreibenden wird sie als Bekehrung im christlichen Sinn verstanden. So liest Abälard seine Kastration sodann nicht mehr als Strafe, sondern als »Gnade«, durch die »zwei Seelen geheilt« würden (5,15). Und er beeilt sich, hinzuzufügen, dass man deswegen natürlich nicht (wie Origines) »nach dem Buchstaben« handeln und die Gnade durch Selbstverstümmelung erzwingen könne (5,17). Die Kastration ist für Abälard vielmehr eine Gnade, weil sie als gerechte Strafe für seinen Ehebruch den Anspruch des Gesetzes befriedigt und ihn zugleich von der Lust des Fleisches befreit.

Diese Konversion findet nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf sprachlicher Ebene statt. Wenn Heloisa in den ersten Briefen ihre Liebe schildert, bedient sie sich nämlich einer Sprache, die an Ovid und insbesondere an dessen *Heroides* – den Liebesbriefen mythischer Heldinnen – geschult ist.¹³ Ähnlich wie Ovids Frauenfiguren schreibt Heloisa in einer Position äußerster Verlassenheit,¹⁴ die dadurch noch gesteigert wird, dass ihre Liebe zu Abälard ihr zugleich den Zugang zu Gott versperrt. Wie Dido betont sie den »Wahnsinn« (2,7) ihrer Liebe, in dem sie sich bis zum vollständigen Selbstverlust dem Geliebten unterordnet, ja ihn über Gott erhebt: Nicht aus Liebe zu Gott, sondern nur, um Abälards Wunsch zu entsprechen, habe sie den Schleier genommen (2,9; 4,11). Und wie Dido ist ihr das Verlorene immer noch präsent, Vergangenheit und Gegenwart vermischen sich: Jahre nach ihrer letzten Begegnung stünden ihr immer noch die Bilder der Lust vor Augen, die sie mit Abälard erlebt habe. Noch im Schlaf, ja selbst beim Hochamt kämen ihr die früheren Vereinigungen in den Sinn:

Mitten im feierlichen Hochamt, wo das Gebet reiner sein soll als sonst, haben mein armes Herz so ganz jene wollüstigen Phantasiebilde eingenommen, daß ich

12 Vgl. B. Vinken: »Autorität der Form«, S. 187.

13 Vgl. Kauffman, Linda S.: *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*, Ithaca: Cornell UP 1988, S. 73, 77, 82f. in Bezug auf die Struktur des »discourse of desire«; Calabrese, Michael: »Ovid and the Female Voice in the ›De Amore‹ and the ›Letters‹ of Abelard and Heloise«, in: *Modern Philology* 95.1 (1997), S. 1-26, 17-19 und Brown Phyllis R./Pfeiffer, John C.: »Heloise, Dialectic, and the Heroides«, in: Bonnie Wheeler (Hg.), *Listening to Heloise: The Voice of a Twelfth-Century Woman*, New York: Palgrave Macmillan 2000, S. 143-160 stellen Parallelen zu Ovidischen Figuren, v.a. zu Dido her.

14 Vgl. Arenberg, Nancy M.: *Textual Transvestism: (Re)Visions of Heloise (17th-18th-Centuries)*, Amsterdam/New York: Rodopi 2014, S. 76 unter Verweis auf 4,4.

nur für ihre Lüsterheiten offen bin, nicht für das Gebet. Die ich aufstöhnen müsste über das Begangene, seufze lieber nach dem Vergangenen. [...] O ich wahrhaft Elende, die ich jenen Seufzer einer jammernden Seele [nämlich Paulus] verdiene: »Ich unglückseliger Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes?« (4,9; vgl. *Röm* 7,24)

Doch löst sich Heloisa im Lauf des Briefdialogs von der antiken Sprache der Passion, die – gerade bei Ovid – keine Konversion, sondern nur die Katastrophe, nämlich den Selbstmord der Verlassenen kennt. Ihm entspricht bei Heloisa der Klostereintritt, mit dem sie in der Nachfolge Jesu der Welt gestorben ist. Doch in der Rückschau wird diese Katastrophe in eine Bekehrung transformiert. Dabei kann man auch von einer Konversion des Liebesdiskurses sprechen, weil Heloisa und Abälard an der Liebe selbst festhalten: Anders als Augustinus, der in seinen *Confessiones* als Konsequenz seiner Bekehrung der Liebe komplett entsagt, kreist der mittelalterliche Briefwechsel um die Frage, wie Liebe als Fundament einer geistlichen Gemeinschaft dienen kann.

3.2 Geistliche Gemeinschaft

Auf diesen Punkt kommt Heloisa zurück, wenn sie Abälard um eine Regel für weibliche Klostersgemeinschaften bittet. Sie begründet ihre Bitte mit dem paulinischen Gesetzesverständnis und insbesondere mit Paulus' Aussagen über Ehe und Keuschheit.¹⁵ So habe dieser zwar Keuschheit gefordert, aber nicht jeden Christen zur Ehelosigkeit angehalten – vielmehr solle ihm zufolge jeder nach seinen Fähigkeiten mit oder ohne Ehe keusch leben (6,8f.; 12). Auch generell gelte, dass sich die Gnade nicht durch Erfüllen irdischer, buchstäblicher Gesetze erreichen lasse (6,18f.) – nicht die Werke, der Glaube zählten und entsprechend sei Keuschheit »nicht eine Tugend des Leibes, sondern der Seele« (6,20). Vor diesem Hintergrund bittet Heloisa Abälard, eine Klosterregel zu entwerfen, die sich nicht an dem starren Buchstaben des Gesetzes orientiert, sondern im paulinischen Sinn flexibel ist. Das heißt konkret, dass Nonnen nicht derselben klösterlichen Strenge unterworfen werden wie Mönche und dass sie Hilfe von männlichen Glaubensbrüdern und Laien bei der Verrichtung ihrer Tätigkeiten in Anspruch nehmen dürfen.

Abälard antwortet, indem er einen geistlichen Bund zwischen den Geschlechtern entwirft, der den alten, fleischlichen ersetzen soll: In Doppelklöstern sollen »beide Geschlechter in dem wahren Mönchtum seiner [Jesu] Gemeinschaft« vereinigt werden (7,2). Das Bild der Ehe legt dabei nahe, dass der Mann – wie 1 *Kor* 11,3 vorgegeben – das »Haupt« der ehelichen Gemeinschaft ist (8,51). Zugleich erkennt Abälard aber an, dass die Nonne als Braut des Herrn über dem Mann stehe, der nur

15 Vgl. dazu v.a. 1 *Kor* 7 und dazu J. Harst: »Universalgeschichte«, S. 54f.

mehr als »Kämmerer im königlichen Palaste zu betrachten« sei (8,56). Die geistliche Gemeinschaft wird also als doppelte Ehe veranschaulicht, wie Paulus es im *Epheserbrief* vorgeführt hat: Zum einen ist das Verhältnis zwischen Jesus und der Gemeinde als Ehe zu deuten, was sich zum anderen in der Ehe zwischen Mann und Frau widerspiegelt (*Eph* 5).

Unterstreichen möchte ich mit dieser kurzen Darstellung, dass die ›brüchige Ehe‹ zwischen Abälard und Heloisa im Briefwechsel eine geistliche Deutung erfährt und damit zu einer Gründungsfigur des Klosters vom Paraklet wird. Die Liebes- und Ehebruchsgeschichte von Heloisa und Abälard erscheint als Passionsgeschichte im doppelten Sinn, deren katastrophales Ende dank der erfolgten Bekehrung in ein fundierendes Heilsversprechen umschlägt. An dieses erinnern sich die Nonnen vom Paraklet, wenn sie den Briefwechsel in ritueller Lektüre verlesen.¹⁶ Wenn sie ihre Gemeinschaft im Bild der Ehe begreifen, steht dabei nicht nur die geistliche Brautschaft der Nonne im Vordergrund, sondern auch die wechselseitige Hilfestellung zwischen Mönchen und Nonnen im Doppelkloster. Dass Heloisa und Abälard in Wirklichkeit nicht als Ehepaar zusammenlebten, ist in dieser Darstellung kein Mangel ihrer Ehe. Denn die Ehe ist hier nicht auf die Paarbeziehung beschränkt, sondern als Form einer geistlichen Gemeinschaft gedacht, die sich im Klosterleben realisiert. Daher schließt sie neben der Paarbeziehung auch das Bildfeld der Familie ein: Heloisa und Abälard sind nicht nur Liebende, sie sind auch Bruder und Schwester im Glauben, Vater und Mutter der geistlichen Gemeinschaft.¹⁷

4. Heroische Passion

Ich habe die Rolle der ›brüchigen‹ Ehe für die Institutionalisierung der Klostergemeinschaft unterstrichen, weil dies ein Punkt ist, der in der Rezeption der Liebesgeschichte lange Zeit übersehen wurde. Stattdessen wurde die leidenschaftliche Liebe betont, die sich v.a. in den ersten Briefen Heloisas äußert. Dabei wird die eingangs bereits zitierte Weigerung Heloisas, Abälard zu heiraten, zu einem

16 Vgl. M. Powell: »Listening to Heloise at the Paraclete«, S. 258f.

17 Diese Überblendung von Ehe und Familie wird bereits an der ersten Anrede deutlich, die Heloisa an Abälard richtet und in der sie ihn zugleich als Herrn, Vater, Gatten und Bruder anspricht (2,1); Abälard betont dagegen die geistliche Mutterschaft Heloisas: »Welch unheilvoller Verlust [...] wenn du dich den schmutzigen Lüsten des Fleisches hingegibst und mit Scherzen wenige Kinder zur Welt gebracht hättest, die du jetzt mit Freuden eine zahlreiche Schar für das Himmelreich gebierst« (5,19). Vgl. dazu Montoya, Alicia C.: »The Function of the Medieval in Jean-Jacques Rousseau's *Nouvelle Héloïse*: A Rereading of the Abélard and Héloïse Motif«, in: *Neophilologus* 94, Nr. 4 (2010): S. 569-584, hier S. 580f. Wie Koschorke herausarbeitet, ist die Zirkulation der verwandtschaftlichen Positionen charakteristisch für die ›heilige Familie‹ (A. Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*).

grundsätzlichen Gegensatz von Liebe und Ehe ausgebaut. So kommt es zu einer fundamentalen Umschreibung des Briefwechsels: Unter Streichung der institutionellen Dimension wird der Briefwechsel zu einer Geschichte unerfüllter Liebe umgeschrieben. So werden Heloisa und Abälard zum Inbegriff einer Liebe modelliert, die sich (angeblich) nicht institutionalisieren lässt.

Ich möchte nun einen recht spezifischen Abschnitt zu Beginn dieser Transformation genauer diskutieren. Ende des 17. Jahrhunderts wird der Briefwechsel von Bussy-Rabutin recht frei auf Französisch ›übersetzt‹ und zirkuliert in den Pariser Salons. Sein Text regt in englischer Übertragung Alexander Pope zu seinem einflussreichen Briefgedicht *Eloisa to Abelard* (1717) an, in dem er auf die antike Form der ›Heroide‹ zurückgreift. Dieses Gedicht löst wiederum in Frankreich eine regelrechte Mode aus: Zahlreiche heute vergessene Dichter – Colardeau, Dorat, Feutry und andere – bauen Popes Gedicht zu einem regelrechten Briefwechsel aus.¹⁸ Die verschiedenen Variationen des Themas werden sodann in Sammelausgaben veröffentlicht, die sich einen philologischen Anstrich geben, indem sie die angeblichen Übersetzungen mit einer historischen Einleitung versehen. Das Spiel mit der historischen Authentizität wird so weit getrieben, dass verschiedene Ausgaben das Kloster vom Paraklet als Erscheinungsort angeben. Doch anders als in dem mittelalterlichen Briefwechsel dient der Verweis auf die Institution nur der Kontrastierung mit der passionalen Liebe.

4.1 Kastration und Entkörperlichung

Bussy Rabutin hat seine Adaption, mit der die Popularisierung der Geschichte von Heloisa und Abälard beginnt, einem Privatbrief an seine Cousine Madame de Sévigné von 1687 beigefügt.¹⁹ Sie ist, wie schon die Adressatin bemerkte, weniger als treue Übersetzung denn als gewitzte Stilübung zu verstehen, die den mittelalterlichen Briefwechsel in die galante Sprache der Salons übersetzt. Zugleich ist seiner Bearbeitung die vorherige Auseinandersetzung mit Ovids *Heroides* (Bussy übersetzte den Briefwechsel zwischen Paris und Helena) anzumerken.

Im Sinne dieser Transposition in die Sprache der Galanterie wird das Verhältnis von Liebe, Begehren und Ehe neu konfiguriert. Die historischen Briefe Heloisas

18 Zu dieser ›heroischen‹ Adaption der Geschichte vgl. überblickshaft Dörrie, Heinrich: Der heroische Brief: Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung, Berlin/Boston: de Gruyter 1968, S. 36-40, 223-241; eingehender N. Arenberg: Textual Transvestism, Kap. 7; Anderson, David J.: »Abélard and Héloïse: Eighteenth-Century Motif«, in: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 146 (1971), S. 7-51; Bray, Bernard: »Héloïse et Abélard au XVIII^e siècle en France: une imagerie épistolaire«, in: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 151 (1976): S. 384-404.

19 Vgl. de Bussy-Rabutin, Roger: Les lettres de messire Roger de Rabutin, Bd. 2, Paris: Delaulne 1697, S. 107-139; dazu N. Arenberg: Textual Transvestism, Kap. 4.

sind auch deshalb bemerkenswert, weil sich in ihnen ein betont körperliches Begehren äußert, das konventionelle Grenzen sprengt. So gesteht Heloisa – wie bereits zitiert – dass ihr selbst während des Hochamts die Erinnerung an die Zusammenkünfte mit Abälard als »wollüstige Phantasiegebilde« vor Augen stehen (4,9). An die Stelle dieses körperlichen Begehrens setzt Bussy eine dezidiert entkörperlichte Liebe, die zudem in Gegensatz zur Ehe gestellt wird. So wiederholt seine Héloïse ihre Ablehnung der Ehe – sie wolle lieber Abeilards Mätresse heißen als des Augustus Ehefrau –, begründet sie jedoch ausgerechnet damit, dass ihr Begehren nie auf Abeilards Körper gezielt habe.²⁰ Die Ehe wird hier also abgelehnt, weil sie im Zeichen der kanonischen Ehezwecke eine Sexualität einschließt, mit der Héloïses Liebe nicht verwechselt werden soll. An die Stelle des ehelich geregelten Verkehrs stellt Héloïse eine freie »sympathie«, die gerade nicht der ehelichen Form bedürfe: »s'il y a une félicité là-bas, ce n'est que par l'union de deux cœurs que la sympathie a joints.«²¹ Diese Gegenüberstellung von Liebe und Ehe wird in späteren Adaptionen weiter ausgebaut. So heißt es in einer Adaption von Colardeau, die Ehe sei eigentlich nur für untreue Liebende da, denn die wahre Liebe benötige keine rechtliche Institutionalisierung. Allein die ungebundene, nicht institutionalisierte Liebe verheißt Glück: »Abeilard, qu'il est doux de s'aimer, de se plaire! C'est la première loi, le reste est arbitraire!«²² Diese Gegenüberstellung der beiden Beziehungsformen entspricht natürlich dem galanten Liebesdiskurs, für den der rechtliche Rahmen der Ehe das reizvolle Spiel der Liebe tötete. »Das Eingehen einer Ehe sei eine ehrenvolle Art, mit der Geliebten zu brechen,« zitiert Luhmann Bussy-Rabutin, um den galanten Gegensatz zu belegen.²³

Die Entkörperlichung der Liebe bei Bussy lässt sich an einer weiteren Modifikation ablesen. Während der historische Abälard auf Heloïses Liebessprache nicht eingeht, vielmehr von ihr fordert, der Liebe zu entsagen, erfindet Bussy einen galanten Liebhaber, der ein schriftliches Liebesspiel mit seiner Adressatin beginnt. Voraussetzung dafür ist die Fiktion, dass Abeilard trotz seiner Kastration weder Liebe noch Begehren verloren habe. In einem feurigen Antwortbrief schreibt er bei Bussy: »Mais me désirs, qui ne peuvent être satisfaits, n'en sont que plus violents.«²⁴ Diese Formel erweist sich als grundlegend für alle weiteren heroischen Adaptionen der Geschichte. Zwei Punkte sind dabei wichtig: Zum einen beschreibt

20 Vgl. R. Bussy-Rabutin: *Lettres*, S. 118.

21 R. Bussy-Rabutin: *Lettres*, S. 119.

22 Anonym (Hg.), *Lettres et Épitres amoureuses d'Héloïse et d'Abeilard*, Brüssel: Flon 1796, S. 116 (Colardeau).

23 N. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 96. Zur *Inkompatibilität* von Ehe und Galanterie vgl. Pelous, Jean-Michel: *Amour précieux, amour galant (1654-1675): Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société*, Paris: Klincksieck 1980, S. 257-274.

24 R. Bussy-Rabutin: *Lettres*, S. 118.

die Formel eine Art intensivierende Rückkopplung. Die grundsätzliche Unmöglichkeit einer Erfüllung steigert das Begehren, anstatt es zu frustrieren. Das gilt auch für die erdichteten Briefwechsel im Ganzen: Die Partner:innen schreiben sich unermüdlich, dass ihre Sehnsucht nicht befriedigt werden kann; von daher liest sich der Briefwechsel wie ein fortgesetztes Echo, das den anfangs festgestellten Affekt immer wieder verstärkt. Zum anderen korrespondiert diese Umdeutung der Kastration mit dem fiktiven Medium der Geschichte: Solange sich die Partner:innen Briefe schreiben, ist eine körperliche Zusammenkunft bereits aus medialen Gründen ausgeschlossen. Doch auch diese Trennung steigert nur die Leidenschaft, denn das Schreiben selbst steigert noch die Lust. So vergleicht Héloïse die Requisiten aller Liebenden, das Porträt und den Brief: »En attendant [vos lettres], je goûte [le plaisir] de regarder souvent votre portrait; [...] mais, si la peinture donne tant de plaisir, qu'elle joye n'inspirent point les lettres; qlle qui parlent, qui allument & qui nourrissent le feu de nos passions!«²⁵ Indem die Schrift an die Stelle der Körper tritt, steht die briefliche Kommunikation des Paares grundsätzlich im Zeichen der Kastration. Wie Héloïse und Abeilard bei Bussy werden später unzählige empfindsame Liebende ihre Briefe mit Tränen und Küssen bedecken – und somit als Fetische einsetzen, die die diskursive Kastration zugleich manifestieren und leugnen.²⁶ Dieser symbolischen Kastration verdankt sich der »Übergang von der *Passion* [...] zur sprachlich ausdifferenzierten *Empfindung*«, wie er in Romanen und Briefen des 18. Jahrhunderts vollzogen wird.²⁷

4.2 Heroisierung

Mit Popes Briefgedicht *Eloisa to Abelard*, das auf einer englischen Übersetzung von Bussy aufbaut, kommt eine weitere Modifikation des Briefwechsels ins Spiel, die ebenfalls in die Richtung der empfindsamen Liebe weist. Dabei greift Pope noch deutlicher als Bussy auf die Liebessprache Ovids und die Form der Heroide zurück. Diese Abhängigkeit von Ovid ist, wie gesagt, einerseits in Heloisas Liebessprache begründet. Ovids Liebesdichtungen, insbesondere die Liebesbriefe der *Heroides*, geben dieser das Vokabular einer passionalen, selbstvergessenen Leidenschaft an die Hand. Allerdings meine ich, dass diese Liebessprache im Briefwechsel bewusst als Zitat eingesetzt wird, weil es letztlich um eine Überwindung dieser Liebe im Sinne der geistlichen Gemeinschaft geht. Pope führt in seiner Nachdichtung jedoch

25 R. Bussy-Rabutin: *Lettres*, S. 114.

26 Zum Zusammenhang von Brief, Schrift und Fetisch in der Heloisa-Rezeption des 18. Jahrhunderts vgl. B. Bray: »Héloïse et Abélard«, S. 404; in der Empfindsamkeit vgl. Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 1999, bes. S. 154-161.

27 A. Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, S. 177.

Ovid wieder als positive Referenz ein, wobei er sich auf dessen Bedeutung für die zeitgenössische Briefkultur stützen kann. So gibt er als erster seiner Dichtung die Form der *Heroide*, also des in elegischem Versmaß verfassten Briefgedichts, und parallelisiert zudem seine Eloisa mit der verlassenen Dido, indem er ihr Verse der heidnischen Heldin in den Mund legt.

Aus dieser formalen und inhaltlichen Orientierung an Ovid folgen wichtige Konsequenzen. Die Ovidische Heroide ist monologisch strukturiert und schließt eine wirkliche Kommunikation mit dem Adressaten aus. Bestes Beispiel dafür ist der Brief Didos, der mit der Ankündigung ihres Selbstmords endet. Eine wechselseitige Lektüre, wie sie der mittelalterliche Briefwechsel von Heloisa und Abälard darstellt, kann so natürlich nicht mehr stattfinden. Allerdings interessiert sich Pope auch nicht für die Dynamik zwischen den Briepartnern, sondern lässt seine Eloisa den Brief mit einer Todesvision enden, die deutlich genug an Didos Brief erinnert. Schon zuvor hat Eloisas Leidenschaft manische Züge gezeigt, die Ovid abgeschaut sind, und das Kloster erscheint als trostloser, gottverlassener Ort:

Black Melancholy sits, and round her throws
A death-like silence, and a dread repose:
Her gloomy presence saddens all the scene²⁸

Dieser »gothic gloom«²⁹ wird noch verstärkt, wenn Eloisa sich am Ende ihres Briefes wie Dido in der Nähe eines Grabes befindet. Bei Ovid wird Dido von ihrem verstorbenen Ehemann, der sie zu sich ruft (»Elissa, veni!«³⁰), in den Selbstmord geführt. Bei Pope hört Eloisa die Stimme einer verstorbenen Nonne und antwortet mit Dido: »I come, I come«.³¹ Anders als Dido darf die Christin natürlich keinen Selbstmord begehen, doch fühlt sie den nahenden Tod, der ihr Gottes Vergebung, die himmlische Gemeinschaft mit den Nonnen und später ein gemeinsames Grab mit Abälard verspricht. Ihre in der wahnhaften Todeserwartung an Abaelard gerichteten Verse sind dennoch ein Dido-Zitat:

See my lips tremble, and my eyeballs roll,
suck my last breath, and catch my flying soul!³²

28 Pope, Alexander: »Eloisa to Abelard« (1717), in: *The Rape of the Lock and Other Poems* (= *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, Bd. 2), hg. von Geoffrey Tillotson, 2. Aufl., London: Methuen 1954, S. 165-167.

29 Tillotson, Geoffrey: »Introduction [to Eloisa to Abelard]«, in: *The Rape of the Lock and Other Poems*, S. 275-294, hier S. 286f.

30 Ovid: *Heroides*, 7,102.

31 Pope: »Eloisa to Abelard«, S. 316; vgl. dazu auch Tillotson: »Introduction«, S. 284.

32 A. Pope: »Eloisa to Abelard«, S. 323f. Die wahnhaft rollenden Augen finden in Dido ein Vorbild (»sanguineam volviens aciem«, Vergil: *Aeneis* 4,643), der zweite Vers verweist auf die Worte Annas angesichts der Sterbenden: »wenn noch ein letzter flüchtiger Atemzug in ihr ist, will ich ihn mit meinem Kuss auffangen« (*Aeneis* 4,684f.).

Popes Briefdichtung endet daher – in Gegensatz zum ursprünglichen Briefwechsel – mit einer deutlichen Absage an eine diesseitige Gemeinschaft. An die Stelle einer geistlichen Transformation der Ehe setzt er die Vision eines Grabsteins, über dem unglückliche Liebende Tränen vergießen und somit Gemeinschaft nur *ex negativo* erfahren werden.

Popes Parallelisierung Eloisas mit Dido wird in den französischen Adaptionen nicht explizit aufgenommen, wohl aber die Form des elegischen Briefgedichts. Der Gedanke einer Transformation der Ehe im geistlichen Sinn wird dabei kategorisch ausgeschlossen. Vielmehr wird auf der Suche nach neuen Pointen die Ehemetaphorik wörtlich genommen: Bei Colardeau etwa verdunkelt sich im Augenblick von Héloïses Schleiernahme die Sonne, um das Unrecht dieses Ehebruchs zu markieren.³³ Andere Dichter lassen umgekehrt Abeilard als Rivalen eines alttestamentarisch eifersüchtigen Gottes erscheinen. So wird bei Dorat Gott als ein Liebhaber charakterisiert, der grundsätzlich nicht zu teilen bereit ist – jede Liebe, die nicht ihm gelte, sei verboten.³⁴ Derartige epigonale Auswüchse sind sicherlich zum Teil gattungsbedingt: Schließlich fordert die Form der Heroide einen möglichst unlösbaren Konflikt, um widerstreitende Emotionen rhetorisch in Szene setzen und steigern zu können. Der Unterschied zum christlichen Ehebegriff, der den Gottesbezug gerade in der zwischenmenschlichen Beziehung erfahbar werden lässt, könnte jedoch nicht deutlicher sein.

Dem widerspricht nicht, dass die auf Pope folgenden französischen Adaptionen Antworten Abeilards auf Héloïses Briefgedicht erfinden, also oberflächlich wieder einen dialogischen Charakter einführen. Denn Abeilard – der nach Bussys Vorlage beim Lesen von Héloïses Brief seine Liebe wiederentdeckt – ist durchweg nicht imstande, auf seine Geliebte einzugehen. Das zeigt sich schon daran, dass er die Todesahnungen Héloïses übergeht und stattdessen den eigenen Liebestod prophezeit – nun soll Héloïse ihn begraben. Und auch in der Bekundung der eigenen Liebe kann Abeilard nur die Formeln wiederholen, die bereits Héloïse verwendet hat – da auch er seit Bussy als Liebender vorgestellt wird, ist sein Konflikt schließlich auch derselbe, und das Genre lässt auch ihm keine andere Wahl, als zwischen den Extremen Liebe und Entsagung zu schwanken. Daher sprechen alle französischen Adaptionen von dem Grab, das die Liebenden zu teilen hoffen. Anders als die mittelalterliche Grabstätte wird es jedoch nicht eine geistliche Gemeinschaft mitbegründen, sondern zu einem Mahnmal der unerfüllten Liebe werden. Wer seine Inschrift – bei Saurin sind es nur noch die Namen der Liebenden – lese, werde mitleidige Tränen vergießen und selbst auf ein besseres Schicksal hoffen.³⁵ Die

33 Anonym: *Lettres et Épitres amoureuses*, Bd. 2, S. 93; vgl. S. 89.

34 »C'est un crime à ses yeux que le moindre partage« (Anonym: *Lettres et Épitres amoureuses*, Bd. 2, S. 199).

35 Anonym: *Lettres et Épitres amoureuses*, Bd. 2, S. 217.

heroische Epistel versagt somit dem Paar jede Form der Gemeinschaft außer der jenseitigen, die es zur Allegorie verflüchtigt.³⁶

5. Ehe als säkulare Gemeinschaft

Die zitierten heroischen Adaptionen der Geschichte von Heloisa und Abälard kommen darin überein, dass sie ein ambivalentes Bild von Liebe und Ehe zeichnen. Zum einen lassen die Briefgedichte keinen Zweifel daran, dass die passionale Liebe sich nicht in die Form der Ehe zwängen lässt.³⁷ Zum anderen lassen sie jedoch auch eine gedämpftere Liebe zwischen den Briefpartner:innen anklingen, wenn sie sich darauf besinnen, dass sie ja bereits verheiratet sind; dann ist nicht mehr die Rede von exaltiertem Gefühl, sondern von Einvernehmen zwischen den Eheleuten. Die Briefgedichte stellen also nicht nur einen Gegensatz von Liebe und Ehe auf, sondern machen beide Seiten an den Figuren deutlich. In diesem Sinne kann man an ihnen erkennen, was Luhmann über die Ausdifferenzierung der Liebe als Intimcode im 18. Jahrhundert schreibt: »Die Kontrastierung von Liebe und Ehe wird so pointiert vorgetragen, daß man nicht fehlgehen wird mit der Vermutung, daß diese *Differenz* der Passion zur gesellschaftlich verfaßten, familiengebundenen Ehe mehr als alles andere die Ausdifferenzierung von Liebesbeziehungen bewußt gemacht hat.«³⁸ Demgegenüber setzt mit Rousseaus romanhafter Adaption der Geschichte in *Julie, ou La nouvelle Héloïse* (1761) ein neuer Vermittlungsversuch zwischen Liebe und Ehe ein.³⁹ Denn zwar kennt Rousseau die heroischen Dichtungen und gestaltet die Liebesgeschichte zwischen dem Hauslehrer Saint-Preux und seiner Schülerin Julie zunächst im Sinn der passionalen, unerfüllten Liebe: Ähnlich wie die angesprochenen Briefdichtungen schreiben sich auch Julie und Saint-Preux unablässig Briefe, mit denen sie ihre Passion steigern und deren Nichterfüllung supplementieren.⁴⁰ Anders als die Briefelegien führt Rousseau jedoch sodann die Frage der Institutionalisierung wieder ins Feld, die im mittelalterlichen Briefwechsel im Vordergrund stand.⁴¹ Anstatt Saint-Preux zu ehelichen, heiratet Julie – zu-

36 Vgl. C. Feilla: »Translating Communities«, S. 373-375.

37 Vgl. Anonym: *Lettres et Épitres amoureuses*, Bd. 2, S. 91: »L'amour n'est point un crime, il est une vertu/Pourquoi donc l'asservir à des lois tyranniques?/Pourquoi les captiver par des nœuds politiques?/[...] Crois-moi, l'hymen est fait pour les âme communes« (Colardeau).

38 N. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 96.

39 Zu Rousseaus Adaption der Geschichte vgl. N. Arenberg: *Textual Transvestism*, Kap. 8; A. Montoya: »The Medieval«.

40 Zu Rousseaus Kenntnis der Briefgedichte vgl. Anderson: »Abélard and Héloïse«, S. 23f.

41 Rousseau könnte sich dabei an der Biografie Abälards und Heloïsas von Gervaise (1720) orientiert haben, die aus monastischer Perspektive geschrieben ist. Vgl. A. Montoya: »The Medieval«, S. 571; Gervaise, F. A.: *La vie de Pierre Abeillard, abbé de S. Gildas de Ruis, Ordre de*

nächst unwillig – die Vaterfigur Wolmar. Anlässlich der kirchlichen Eheschließung erfährt sie eine geistliche Bekehrung, die sie die eheliche Treue als erste Pflicht, welche die Familie und die ganze Gesellschaft zusammenhält, erkennen lässt.⁴²

In der Folge wird ihre Ehe über weite Strecken als modellhaft für eine neue Form der Gesellschaft dargestellt, die umgekehrt bereits in der Eheschließung mitgedacht ist: »Chacque fois que deux époux s'unissent par un nœud solennel, il intervient un engagement tacite de tout le genre humain de respecter ce lien sacré, d'honorer en eux l'union conjugale [...]«. ⁴³ Um dieses Modell unter Beweis zu stellen, reicht es nicht aus, dass Julie ihre (gemäßigte) Liebe zu Wolmar entdeckt, die beiden laden auch Saint-Preux in ihren Haushalt ein: Dort soll Saint-Preux seinerseits eine Bekehrung erfahren, durch die seine leidenschaftliche Liebe in eine sozialverträgliche Freundschaft verwandelt wird und nicht mehr mit der Ehe konkurriert. Die Integration des Dritten in den Ehebund symbolisiert somit die gesellschaftliche Verbindlichkeit der Ehe. Dies geht so weit, dass man die Ehegeschichte als konkrete Veranschaulichung (und Problematisierung) von Rousseaus Überlegungen zum Gesellschaftsvertrag verstehen kann.⁴⁴

Rousseaus Roman kann daher als ein frühes Beispiel für die neue Vorstellung einer Liebesehe gelten, die zugleich eine Vernunftehe ist.⁴⁵ Sie setzt zwar ein Konversionserlebnis voraus, ist dann jedoch markant säkular, diesseitig angelegt. Das zeigt sich generell darin, dass der *ménage à trois* als Modell des Regierens und Wirtschaftens geschildert wird. Im Einzelnen zeigt es sich darin, dass die »neue Héloïse« nicht mehr als geistliche, sondern als körperliche Mutter auftritt,⁴⁶ wie auch der gesamte Haushalt (inklusive Freunden und Dienern) als um die Eltern zentrierter Gemeinschaftskörper, als Familie dargestellt wird. Nicht die leidenschaftliche, sondern die verwandtschaftliche Liebe ist das verbindende Element dieser Gesellschaft.

Doch ist diese Harmonisierung nicht ohne Verluste zu haben. Ein erster Mangel lässt sich in Analogie zur Geschichte von Heloisa und Abälard ausmachen. Zwar

S. Benoist, et celle d'Héloïse son épouse, première abbesse du Paraclet (2 Bd.), Paris: Jean Musier, François Barois 1720.

42 »Je veux aimer l'époux que tu [dieu] m'as donné. Je veux être fidèle, parce que c'est le premier devoir qui lie la famille et toute la société.« (Rousseau, Jean-Jacques: Julie, ou La nouvelle Héloïse (1761), in: Œuvres complètes, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Bd. 2, Paris: Gallimard 1961, S. 1-793, hier 357).

43 Vgl. J.-J. Rousseau: La nouvelle Héloïse, S. 359.

44 Vgl. Stöferle, Dagmar: »Zwischen *Contrat social* und »contrat civil«. Gesellschaftsvertrag und Ehe bei Rousseau«, in: Gregor Albers/Joachim Harst/Katharina Kaesling (Hg.), Wortgebunden. Verbindlichkeit von Versprechen in Recht und Literatur, Frankfurt a.M.: Klostermann 2021, S. 237-260; J. Harst: »Universalgeschichte«, S. 410-412.

45 Vgl. A. Koschorke: Die Heilige Familie und ihre Folgen, S. 175-178, 184-186; N. Luhmann: Liebe als Passion, S. 100-102, 163f.

46 Vgl. A. Montoya: »The Medieval«, S. 580f.

findet Julie nach einem vorehelichen Sündenfall mit Saint-Preux in den Ehestand der Unschuld zurück – ähnlich wie Heloisa ihre sündhafte Liebe durch den (von Abälard betriebenen) Eintritt ins Kloster hinter sich lässt. Doch bleibt die männliche Position in der Beziehung gespalten oder – in Analogie zu Abälard – symbolisch kastriert:

Julie zieht sich statt ins Kloster in die Tugendbastion des Ehestandes zurück. Ihr Bräutigam ist auch nicht Christus, sondern ein älterer, väterlicher Mann. Die Stelle Gottes wird vom legitimen, durch den Vater bestimmten Gatten besetzt, während die Position des entmannten Liebhabers sich in diejenige des fernen Seelenfreundes verwandelt.⁴⁷

Darüber hinaus bleibt zweitens auch das neue Modell der Ehe, wie v.a. das Ende des Romans deutlich macht, ›brüchig‹.⁴⁸ Denn die Beteiligten können sich nur kurzzeitig über die Zerbrechlichkeit dieser Dreierkonstellation täuschen. Als Julie durch einen Unfall zu Tode kommt, fliegt die Illusion auf: Nie habe sie ihre Liebe zu Saint-Preux überwunden, gesteht sie ihm (brieflich) im Sterben.

Wenn Julie auf dem Sterbebett die Hoffnung auf eine Vereinigung mit dem Geliebten im Jenseits artikuliert, kehrt sie zu den Spuren der ›heroischen‹ Heloisa zurück, für die eine Liebesgemeinschaft ja auf dem Grabstein gründete. Von seinen Leser:innen fordert Rousseau jedoch mehr: Sie sollen sich nicht als Liebespaar in der (erfundenen) Liebesgeschichte spiegeln, sondern als Eheleute die (wahre) Moral der Briefsammlung erkennen, dass nämlich die eheliche Gemeinschaft auch ohne Liebe voller Zauber ist.⁴⁹ Mit diesen zwei widersprüchlichen Aussagen ist das charakteristische Schwanken Rousseaus zwischen leidenschaftlicher Liebe und gezähmter Freundschaft bezeichnet, das seine Position an der Schwelle zur ›romantischen‹ Liebesehe markiert.⁵⁰

Bibliografie

- Anderson, David J.: »Abélard and Héloïse: Eighteenth-Century Motif«, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 146 (1971), S. 7-51.
- Anonym (Hg.), *Lettres et Épitres amoureuses d'Héloïse et d'Abelard*. Brüssel: Flon 1796.
- Arenberg, Nancy M.: *Textual Transvestism: (Re)Visions of Heloïse (17th-18th-Centuries)*. Amsterdam/New York 2014.

47 A. Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, S. 182.

48 Vgl. J. Harst: »Universalgeschichte«, S. 414f.

49 Vgl. J.-J. Rousseau: *La nouvelle Héloïse*, S. 20.

50 Vgl. N. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 147, 170f.

- Auerbach, Erich: »Figura« (1939), in: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern: Francke 1967, S. 55-93.
- Bray, Bernard: »Héloïse et Abélard au XVIII^e siècle en France: une imagerie épistolaire«, in: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 151 (1976), S. 384-404.
- Brown, Phyllis R./Pfeiffer, John C.: »Heloise, Dialectic, and the *Heroides*«, in: Bonnie Wheeler (Hg.), Listening to Heloise: The Voice of a Twelfth-Century Woman, New York: Palgrave Macmillan S. 143-160.
- Bussy-Rabutin, Roger de: Les lettres de messire Roger de Rabutin, Bd. 2, Paris: Delaulne 1697.
- Calabrese, Michael: »Ovid and the Female Voice in the ›*De Amore*‹ and the ›*Letters*‹ of Abelard and Heloise«, in: Modern Philology 95.1 (1997), S. 1-26.
- Dörrie, Heinrich: Der heroische Brief: Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung. Berlin, Boston: De Gruyter 1968.
- Feilla, Cecilia A.: »Translating Communities: The Institutional Epilogue to the Letters of Abelard and Heloise«, in: The Yale Journal of Criticism 16.2 (2003), S. 363-379.
- Gervaise, F. A.: La vie de Pierre Abeillard, abbé de S. Gildas de Ruis, Ordre de S. Benoist, et celle d'Héloïse son epouse, premiere abbesse du Paraclet. 2 Bde. Paris: Jean Musier, François Barois 1720.
- Goppelt, Leonhard: Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966.
- Harst, Joachim: »Universalgeschichte des Ehebruchs.« Verbindlichkeit zwischen Literatur, Recht und Religion. Göttingen: Wallstein 2021.
- Harst, Joachim: »Verbriefte Ehe. Heloisa, Abaelard und Ovids *Heroiden* im 18. Jahrhundert«, in: Daphnis 50.2-3 (2022), S. 522-547.
- Kauffman, Linda S.: Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions. Ithaca: Cornell UP 1988.
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München: Fink 1999.
- : Die Heilige Familie und ihre Folgen. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000.
- Koschorke, Albrecht u.a. (Hg.), Der fiktive Staat. Frankfurt a.M.: Fischer 2007.
- Krautz, Hans-Wolfgang (Hg.), Abaelard. Der Briefwechsel mit Heloisa. Stuttgart: Reclam 2001.
- Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Montoya, Alicia C.: »The Function of the Medieval in Jean-Jacques Rousseau's *Nouvelle Héloïse*: A Rereading of the Abélard and Héloïse Motif«, in: Neophilologus 94.4 (2010), S. 569-584.
- Moos, Peter von: »Abaelard, Heloise und ihr Paraklet, ein Kloster nach Maß: Zugleich eine Streitschrift gegen die ewige Wiederkehr hermeneutischer Naivi-

- tät«, in: Ders.: *Abaelard und Heloise. Gesammelte Studien zum Mittelalter*, hg. von Gert Melville, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2005, S. 233-301.
- Newman, Barbara (Hg.), *Making Love in the Twelfth Century. Letters of Two Lovers in Context*. Philadelphia: Pennsylvania UP, 2016.
- Ovid: *Heroides*. Hg. und übers. von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker, Stuttgart: Reclam 2000.
- Pelous, Jean-Michel: *Amour précieux, amour galant (1654-1675): Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société*. Paris: Klincksieck 1980.
- Pope, Alexander: »Eloisa to Abelard« (1717), in: *The Rape of the Lock and Other Poems*, hg. von Geoffrey Tillotson, London: Methuen 1954, S. 298-327.
- Powell, Morgan: »Listening to Heloise at the Paraclete: Of Scholarly Diversion and a Woman's Conversion«, in: Bonnie Wheeler (Hg.), *Listening to Heloise: The Voice of a Twelfth-Century Woman*, New York: Palgrave Macmillan 2000, S. 255-286.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou La nouvelle Héloïse (1761)*, in: *Œuvres complètes*, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris: Gallimard 1961, Bd. 2, S. 1-793.
- Stöferle, Dagmar: »Zwischen *Contrat social* und ›contrat civil‹. Gesellschaftsvertrag und Ehe bei Rousseau«, in: Gregor Albers/Joachim Harst/Katharina Kaesling (Hg.), *Wortgebunden. Verbindlichkeit von Versprechen in Recht und Literatur*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 2021, S. 237-260.
- Tillotson, Geoffrey: »Introduction [to Eloisa to Abelard].«, in: Alexander Pope: *The Rape of the Lock and Other Poems*, hg. von Geoffrey Tillotson, London: Methuen 1954, S. 275-294.
- Vinken, Barbara: »Die Autorität der Form in Abaelard und Heloise«, in: *DVjs* 76.2 (2002), S. 181-194.

»Les bras le plus tendrement fermés sur vous sont encore une chaîne.«

Der Dandy als antibürgerliche Eheverweigerungsfigur

Gregor Schuhen

1. ›Glatte‹ Ehen – nirgends?

In seinem gleichnamigen Buch bezeichnet Wolfgang Matz den Ehebruch als »Kunst«,¹ wobei zunächst offenbleibt, ob er in der Praxis des Ehebrechens selbst eine Kunstform erblickt oder ob es ganz einfach um den Ehebruch *in* der Kunst geht. Tatsächlich spielt Matz mit der Ambivalenz seines Titels und richtet seine Aufmerksamkeit auf die großen Ehebruchsromane der Weltliteratur. »Die Ehe«, so Matz, »ist eine Wette, das ganze Glück durch einen Kompromiss zu bekommen.«² So gesehen wäre der Ehebruch, die brüchige Ehe, nichts als eine verlorene Wette, die jedoch, was das ursprüngliche Glücksversprechen angeht, keine Gewinner und Gewinnerinnen hervorbringt. Der Ehebruchsroman wäre damit das groß angelegte Narrativ dieser Glückseinbuße.

Mit Blick auf die Literatur der Romania um die vorletzte Jahrhundertwende stellt sich unweigerlich die Frage: Gibt es in den Archiven der literarischen Klassiker überhaupt Ehen, die das der Eheschließung innewohnende Glücksversprechen einlösen bzw. Ehen, die *nicht* brüchig sind? Und falls doch: Hat sich jemand dafür interessiert? Zola? Clarín? Huysmans? Svevo? Proust? Gide? Fehlanzeige. Die stabile, monogame Ehe, so scheint es, bietet keine packenden Geschichten. Die Ehebruchsromane des 19. Jahrhunderts haben offenbar als literarische Modelle ganze Arbeit geleistet. Schon in den bürgerlichen Komödien Molières taugte die Ehe nur als Farce; Jane Austen verwendete beinahe ihr gesamtes Können auf die spannungsvolle Darstellung des sog. »marriage plot«, also der Eheanbahnung, verliert jedoch nach dem zwangsläufigen Happy End schnell das Interesse am ehelichen Alltag ihrer Figuren; ein ähnliches Schicksal ereilt Manzonis leiderprobte Dauer-Verlobte am Ende seines Opus Magnum: Hochzeit, Kinder, Ende des Romans.

1 Matz, Wolfgang: Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer, Göttingen: Wallstein 2014.

2 Ebd., S. 12.

Man könnte also die vorsichtige These wagen, dass in derselben Zeit, in der die Verbürgerlichung der Gesellschaft immer weiter voranschreitet und damit auch die bürgerliche Ehe, Bärbel Kuhn zufolge, zum »ideologischen Grundpfeiler«³ bzw. zum Goldstandard partnerschaftlicher Sozialität wird, die Literatur sich nur noch für die Brüchigkeit dieses Fundaments interessiert. Balzac war einer der ersten, der 1830 in seinem Roman-Patchwork *La femme de trente ans* mit der frustrierten Ehefrau mittleren Alters nicht nur einen neuen Weiblichkeitstypus prägte, sondern auch die Solidität der Ehe – wenngleich noch nicht der bürgerlichen – als stabile Grundlage der Familiengründung und damit der Gesellschaft in Frage stellte. Flaubert versetzte 27 Jahre später mit seinem »Jahrhundertroman«⁴ *Madame Bovary. Mœurs de province* dem bürgerlichen Ideal der gesetzlich und religiös verbindlichen Zweisamkeit den ersten Sargnagel und schuf gleichsam das Urmuster des modernen Ehebruchsromans. Viele weitere sollten folgen, etwa von Fontane, Clarín oder Tolstoi.⁵ Diese Klassiker des Ehebruchsromans verbindet nicht nur der Stoff brüchiger Ehen, sondern auch eine analoge Narrativierung: Es ist die Ehefrau, die im Zentrum des Interesses steht, was bereits die Titel der Romane vorwegnehmen, und sie ist es auch, die aus unterschiedlichen Motiven den Bruch der Ehe aktiv herbeiführt. Die Ehemänner in den genannten Romanen werden durchweg als schwache Figuren dargestellt, die nicht dazu im Stande sind, den erotischen oder gesellschaftlichen Ambitionen ihrer Gattinnen gerecht zu werden.⁶

Das Thema des vorliegenden Beitrags sind nun aber nicht die Ehebruchsromane des 19. Jahrhunderts, sondern die antibürgerlichen Eheverweigerungsfiguren der Jahrhundertwende, zumindest eine davon, die besonders öffentlichkeitswirksam und zugleich repräsentativ anmutet. Ich möchte den kurzen Vorspann nutzen, um auf eine weitere Entwicklung im 19. Jahrhundert aufmerksam zu machen, die ebenfalls mit dem Siegeszug des Bürgertums indirekt zusammenhängt. So wie der Ehebruchsroman als frühe Kritik an der »Religion«⁷ des bürgerlichen Familienideals gelesen werden kann, so bildet sich bereits sehr früh eine antibürgerliche

-
- 3 Kuhn, Bärbel: Familienstand: ledig. Ehelose Frauen und Männer im Bürgertum (1850-1914). Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000, S. 10.
 - 4 Erstić, Marijana/Schuhen, Gregor/Tschilschke, Christian von (Hg.), *Madame Bovary, cest nous!* Lektüren eines Jahrhundertromans, Bielefeld: transcript 2021.
 - 5 Vgl. zur Genealogie Flaubert – Tolstoi – Fontane Matz: Die Kunst des Ehebruchs; zum Einfluss von Flaubert auf Clarín vgl. Link-Heer, Ursula: »Leopoldo Alas (Clarín): *La Regenta*«, in: Volker Roloﬀ/Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der spanische Roman. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 272-297, bes. S. 272-278.
 - 6 Zur Rolle der Ehegatten in den genannten Texten hinsichtlich ihrer schwachen männlichen Performance vgl. Fenske, Uta/Schuhen, Gregor: »Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Narrative von Männlichkeit und Gewalt*, Bielefeld: transcript 2016, S. 7-29, bes. 19-23.
 - 7 B. Kuhn: Familienstand: ledig, S. 3.

Protestfigur heraus, die sich auf teils spektakuläre Weise dem Gebot partnerschaftlicher Sozialität widersetzt. Die Rede ist vom Dandy, dem wohl schillerndsten Hagestolz der zweiten Jahrhunderthälfte. Beim Dandy, wie ihn seine prominentesten Theoretiker von Balzac über Barbey d'Aureville bis Baudelaire verstehen, handelt es sich neben dem Kleriker um eines der wenigen Männlichkeitsbilder, das dezidiert auf Ehelosigkeit ausgerichtet ist. War dies lange Zeit im Hinblick auf sein gesellschaftliches Ansehen kein allzu großes Problem, wird der Dandy der Jahrhundertwende im Zuge der Verwissenschaftlichung der menschlichen Sexualität zusehends mit Argwohn bedacht und muss sich vermehrt dem Homosexualitätsverdacht aussetzen.⁸ Prominente Fälle, wie der Prozess gegen Oscar Wilde oder die flamboyante Erscheinung Robert de Montesquiou, leisteten solchen Verdächtigungen weiteren Vorschub. Dies schlägt sich auch zusehends in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts nieder, etwa in den Werken von Marcel Proust und André Gide, in denen mit dem Baron de Charlus oder dem Comte de Passavant schwule Dandyfiguren auftreten, die sich nicht nur jeglicher langfristigen Bindung verweigern, sondern ihre sexuellen Neigungen in den Salons der französischen Hauptstadt kaum verbergen.

Ich möchte im Folgenden zunächst die Genealogie des Dandys im Hinblick auf das Thema der aktiven Eheverweigerung nachzeichnen. Dabei werde ich kurz den zunehmenden Einfluss der modernen Sexualwissenschaft auf das Ansehen des dandyistischen Männlichkeitsideals streifen. Im nächsten Schritt wende ich mich stellvertretend einigen Dandyfiguren im Hauptwerk von Marcel Proust zu, die sich besonders auffällig über das gesellschaftliche Gebot der monogamen Ehe hinwegsetzen. Mit der Frage, inwieweit diese männlichen Figuren immer auch die Unabhängigkeit des idealen Künstlers mitreflektieren, werde ich mich am Ende meiner Ausführungen beschäftigen.

2. Vom Einzelgänger zum »Sodomiten«: Der Dandy als Anti-Sozialfigur

Schaut man sich nur die Titel von einigen der grundlegenden Forschungsarbeiten aus dem Bereich der Dandy-Forschung an, fällt bereits auf, dass Sozialität nicht unbedingt zu den Kernkompetenzen des Dandys gehört: *Kult der Kälte, Des Dandys Wort als Waffe, Depressive Dandys, L'art d'être odieux* oder *Le Dandysme: La création de*

8 Vgl. dazu ausführlich: Schuhen, Gregor: »Manierismen, Manieren und Marginalisierung. Der Dandy zwischen Hegemonieanspruch und Homosexualitätsverdacht«, in: Katja Grönke/Michael Zywiets (Hg.), *Musik und Homosexualitäten. Tagungsbericht Musikwissenschaftliche Homosexualitätenforschung*, Bremen 2017 und 2018, Hamburg: Textem 2021, S. 443-457.

soi.⁹ Kälte, Waffenkunst, Niedertracht und Ich-Kult stehen den Geboten einer insbesondere ›partnerschaftlichen‹ Form von Sozialität fraglos diametral gegenüber. Man ist beinahe versucht – gerade im Spiegel aktueller weltpolitischer Tendenzen –, eher an selbstgerechte, von Populismus und Ego getriebene Herrscherfiguren zu denken als an eine Sozialfigur im engeren Sinne. Im Jahr 2010 erschien der von Stephan Moebius und Markus Schroer herausgegebene Band *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*,¹⁰ in dem Fernand Hörner auch dem Dandy ein Kapitel widmet.¹¹ Daran ist zunächst verwunderlich, dass der Dandy, dessen Blütezeit gemeinhin eher im 19. Jahrhundert verortet wird, offenbar auch im 21. Jahrhundert noch zu den repräsentativen Typen unseres gesellschaftlichen Alltags gehört. Zudem irritiert doch auch, dass der Dandy überhaupt als Figur des Sozialen erachtet wird, zumindest dann, wenn man dieses mit Sozialität gleichsetzt. Die Definition der Sozialfigur, die Moebius und Schroer ihrem Typen-Glossar voranstellen, macht jedoch deutlich, dass es sich nicht zwangsläufig um Akteure innerhalb spezifischer sozialer Netzwerke handeln muss, sondern eher um Subjektpositionen und Typisierungen,¹² beinahe in einem analogen Sinne, wie schon Balzac im »Avant-propos« (1842) zu seiner *Comédie Humaine* ein Modell von Typen zugrunde legt, welche die erzählte Welt seiner zahlreichen Romane bevölkern. Der Dandy gehört ganz ohne Zweifel zum Typen-Inventar Balzacs, hat er doch mit Henri de Marsay oder Eugène de Rastignac unvergessliche Figuren geschaffen, die diesem Typus zugeordnet werden können. Um das schwierige Verhältnis von Dandytum und Sozialität näher in den Blick zu nehmen, möchte ich zunächst ein paar Schlaglichter auf die Kulturgeschichte des Dandys werfen.¹³

-
- 9 Gnüg, Hiltrud: *Kult der Kälte. der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Stuttgart: Metzler 1988; Rossmann, Susanne: *Des Dandys Wort als Waffe: Dandyismus, narrative Ver-
textungsstrategien und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevillys*, Tübingen:
Niemeyer 2002; Tacke, Alexandra/Weyand, Björn (Hg.), *Depressive Dandys: Spielformen der
Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln/Weimer/Wien: Böhlau 2009; Foerster, Maxime: *L'art
d'être odieux. Nouveaux essais sur le dandysme*, Alès: Les Éditions Jean Paul Bayol 2010;
Schiffer, Daniel Salvatore: *Le Dandysme: La création de soi*, Paris: Éditions Les Pérégrines
2019.
- 10 Moebius, Stephan/Schroer, Markus (Hg.), *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Ge-
genwart*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.
- 11 Hörner, Fernand: »Der Dandy«, in: ebd., S. 54-67.
- 12 S. Moebius/M. Schroer: »Einleitung«, in: ebd., S. 7-11. Vgl. insb. S. 8f.: »Sozialfiguren sind zeit-
gebundene historische Gestalten, anhand deren ein spezifischer Blick auf die Gegenwartsge-
sellschaft geworfen werden kann. [...] Hinter diesen Fragen steht die Grundthese, dass jede
Gesellschaft sich unter anderem durch die Konstituierung von Subjektpositionen, Typisie-
rungen und Personenbegriffen strukturiert.«
- 13 Die folgenden Überlegungen habe ich an anderer Stelle bereits ausführlicher dargelegt. Vgl.
G. Schuhen: »Manierismen, Manieren und Marginalisierung.«

Der französische Schriftsteller Jules Barbey d'Aurevilly schrieb mit *Du dandysme et de George Brummell* bereits 1845 eine erste ausführliche Abhandlung über die Figur des Dandys, wobei er sich exemplarisch dem »Ur-Bild des Dandys«¹⁴ widmete, dem Engländer George »Beau« Brummell (1778-1840), der in sämtlichen Kulturgeschichten des Dandytums als Pionier, ja als »Erfinder« desselben gehandelt wird. Brummell schafft es als großbürgerlicher Parvenu in die höchsten Gesellschaftskreise der Regency-Zeit und avanciert gar zum Mode- und Stilberater des Prince of Wales. Seine aufwändigen Halstücher gelten als ebenso extravagant wie seine modischen Urteile über andere als berüchtigt. Letzteres lässt ihn eines Tages in Ungnade fallen, als er auf einem Ball einen Gesprächspartner mit lauter Stimme fragt, wer denn der dicke Mann hinter ihm sei. Dieser entpuppt sich als der Prinz persönlich – ein Fauxpas, der das dramatische Ende von Brummells gesellschaftlicher Karriere einleiten sollte. Spielschulden treiben ihn schließlich ins Exil nach Caen, wo er am 30. März 1840 verarmt stirbt. Brummell hinterlässt keine Kunstwerke, nicht einmal eine Korrespondenz, doch seine Erscheinung beflügelt die Nachwelt bis heute – hat er doch unter dem Strich ein neues, zukunftsweisendes Männlichkeitsideal kreiert, das man vermutlich als eines der ersten Inszenierungsmodelle bezeichnen muss, die das aufstrebende Bürgertum *ex negativo* hervorgebracht hat: den Dandy als anti-bourgeoisen *arbiter elegantiarum* – eine Rolle, in der sich etwa der Modedesigner Karl Lagerfeld bis zu seinem Tod im Jahr 2019 immer gefallen hat.

Barbey, um auf den französischen Chronisten Brummells zurückzukommen, schreibt zwar in Form von geschliffenen Anekdoten und *Aperçus* offiziell die Biographie des englischen Elegants, aber tatsächlich verfasst er mehr, nämlich eine erste umfassende Abhandlung über das Dandytum – und zwar auf ähnlich moralistische – nicht moralisierende – Weise, wie Baldassare Castiglione über den Hofmann (*Il Libro del Cortigiano*, 1528) oder Niccolò Machiavelli über den Fürsten (*Il Principe*, um 1513) geschrieben hatte. Da Brummell weder über eine hohe Geburt noch ein genuin künstlerisches Talent verfügte, befähigt ihn, Barbey zufolge, ausgerechnet dieser Mangel dazu, der zu werden, der er war:

Brummell n'eut point ce quelque chose qui était, chez les uns, de la passion ou du génie, chez les autres une haute naissance, une immense fortune. Il gagna à cette indigence, car, réduit à sa seule force de ce qui le distingua, il s'éleva au rang d'une chose: il fut le dandysme même.¹⁵

14 Erbe, Günter: Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2002, S. 25.

15 Barbey d'Aurevilly, Jules: *Du dandysme et de George Brummell*, hg. von Frédéric Schiffter, Paris: Éditions Payot & Rivages 1997, S. 43f.

Dieser Analogieschluss bringt mich zu einem weiteren: Da der Dandy, auf sich selbst zurückgeworfen, also auf Stil und Performanz, kaum über weiteres Kapital verfügt, verkörpert er gewissermaßen eine Form des Manierismus in Reinkultur, die von seinen Kritikern nicht selten als rein dekorative Leere verspottet wird. Gleichwohl lässt es Barbey nicht bei diesem apodiktischen Urteil bewenden, sondern präsentiert davon ausgehend eine Sammlung von hervorstechenden Merkmalen, die den Dandy auszeichnen: eine ins Positive gewendete Eitelkeit als Grundpfeiler seiner öffentlichen Inszenierung, dann den untrüglichen Sinn für Originalität, die sich zwar nicht nachahmen lässt, die aber trotzdem dazu animiert. Dies bringt Barbey durch seine Überzeugung zum Ausdruck, dass das ganze Leben des Dandys nichts als Einfluss sei: »Sa vie tout entière fut une influence, c'est-à-dire ce qui ne peut guère se raconter.«¹⁶ In die Sprache der Gegenwart übersetzt wäre er damit nichts weniger als der erste ›Influencer‹ der neueren Kulturgeschichte.¹⁷

Des Weiteren wird sein Hang zur Exzentrizität hervorgehoben, der aber doch bestimmte gesellschaftliche Grenzen niemals überschreiten darf. Hier nun kommt neben dem Manierismus ein verwandter Begriff ins Spiel, nämlich der der Manieren – Barbey zufolge das flüchtigste Element jeder Gesellschaft.¹⁸ Die Männlichkeitsmaskerade des Dandys ist zwar unbedingt auf Neues, auf Provokation und auf das Schillernde angewiesen, d.h. auf eine Personifikation des Manieristischen, muss aber gleichwohl bestimmte Regeln beachten, die wiederum durch die bestehenden Manieren, hier verstanden als sozial verbindliches Verhaltensregister, vorgegeben werden. Brummell etwa sei, so Barbey, stolzer auf die Finesse seiner Manieren gewesen als auf seinen sozialen Aufstieg. Diese Ambivalenz von Manierismus und Manieren bringt sein Biograph folgendermaßen zum Ausdruck:

Ainsi, une des conséquences du dandysme [...], est-il de produire toujours l'imprévu, ce à quoi l'esprit accoutumé au joug des règles ne peut pas s'attendre en bonne logique. [...] C'est une révolution individuelle contre l'ordre établi, quelquefois contre la nature: ici on touche à la folie. Le dandysme, au contraire, se joue de

16 Ebd., S. 49.

17 In ihrem Essay zur Sozialfigur des Influencers gehen die Autoren Ole Nymoen und Wolfgang kaum auf die Vorgeschichte dieses Phänomens ein. Lediglich an einer Stelle wird ein lockerer, wenngleich kritischer Bezug zur Bohème des 19. Jahrhunderts hergestellt: »Die Influencer werden zu Lautsprechern eines weitgehend sinnbefreiten und deshalb gut kommodifizierbaren ›I am what I am‹, das die Geste der Subversion imitiert. Diese wird ästhetisch sichtbar nicht mehr als genialischer Pinselstrich, wie ihn im 19. Jahrhundert die Bohemiens pflegten, sondern als kalkulierter Wisch mit dem Daumen auf dem Touchscreen des Smartphones, um einen passenden Filter auf das Foto oder die Story zu legen. Das Hingeworfene, das Virtuose einer Grafik von Toulouse-Lautrec migriert in normierter Form in die entsprechende App, mit der sich alles aufhübschen lässt [...].« (Nymoen, Ole/Schmitt, Wolfgang M.: Influencer. Die Ideologie der Werbekörper, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 66).

18 Vgl. J. Barbey d'Aurevilly, Du dandysme, S. 50f.

la règle et pourtant la respecte encore. Il en souffre et s'en venge tout en la subissant; [...] il la domine et en est dominé tour à tour: double et muable caractère!¹⁹

Barbey macht in dieser Passage darauf aufmerksam, dass es sich bei der Inszenierung des Dandys um eine permanente Gratwanderung handelt, die sich im Spannungsfeld von Exzentrik und bestehender Ordnung vollzieht, d.h. zwischen Manierismus und Manieren. Der dandyistische *modus vivendi* besteht demzufolge in absoluter Affektkontrolle. Interessant an dieser Stelle erscheint mir auch die Wortwahl, wenn Barbey davon spricht, dass der Dandy, der die bestehende Ordnung vollkommen ignoriert, »contre la nature« agiere und somit pathologische Züge aufweise (»on touche à la folie«).

Anknüpfend an den Primat der Affektkontrolle möchte ich mit Baudelaire noch einen zweiten wichtigen Theoretiker anführen, der im Dandy ebenfalls den hervorgehobenen Männlichkeitstypus der Moderne sieht.²⁰ Anders als Barbey stilisiert Baudelaire den Dandy zur heilsbringenden Krisenfigur, die sich der immer weiter voranschreitenden Verbürgerlichung und Uniformierung der Gesellschaft mit der Disziplinierung seiner Seele sowie der Stärke des eigenen Willens entgegenstemme. Der Impetus ist daher anders gelagert: Barbey singt das Hohelied des Dandys, während Baudelaire in seinen Essays und Aphorismen dezidiert Kulturkritik übt. Ein häufig zitierter Aphorismus Baudelaires stammt aus seinem erst posthum veröffentlichten Spätwerk *Mon cœur mis à nu*, in dem er sich dem Dandy, verstanden als Männerdomäne, zuwendet. Dort ist zu lesen: »La femme est le contraire du Dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire. [...] La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du Dandy.«²¹

Nicht nur in diesem Auszug weist der Text misogyne Anteile auf, die ausschließlich durch Gegenüberstellungen des Mannes bzw. der Männlichkeit mit dem ›anderen Geschlecht‹ entstehen. Die Herabsetzung der Frau fällt dann am schärfsten aus, wenn Baudelaire sie in Kontrast zum Dandy setzt, der sich seinerseits durch eine »éternelle supériorité«²² auszeichne. Was genau diese ›ewige

19 Ebd., S. 47f.

20 Vgl. dazu auch Schuhen, Gregor: »Untergeordnet? Sublim? Entartet? Der Dandy aus Sicht der Men's Studies«, in: Joachim H. Knoll/Anna-Dorothea Ludwig/Julius H. Schoeps (Hg.), ›Das Leben als Kunstwerk‹. Der Dandy als kulturhistorisches Phänomen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Berlin/New York: De Gruyter 2013, S. 29-42.

21 Baudelaire, Charles: »Mon cœur mis à nu«, in: Ders.: Œuvres complètes, Bd. 1, hg. von Claude Pichois, Paris: Édition de la Pléiade 1976, S. 677. Zum Spätwerk von Baudelaire allgemein vgl. Wild, Cornelia: Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände, München Fink 2008. Wild rückt den Baudelaire'schen Dandy in die Nähe von Nietzsches »Übermenschen« (S. 113f.) und beobachtet auch die schon bei Barbey sichtbare Gratwanderung zwischen Manieren und Manierismus: »Der Dandy bewegt sich an den äußersten Grenzen der Konventionen« (S. 116).

22 C. Baudelaire: »Mon cœur mis à nu«, S. 682.

Überlegenheit« des Dandys kennzeichne, erklärt Baudelaire in seinem berühmten Essay über die Modernität, *Le Peintre de la vie moderne*, der verschiedene thematische Kapitel beinhaltet, von denen eines dem Dandy gewidmet ist. Dieser wird dort vom bürgerlichen Zeitgeist abgegrenzt, und diese Abgrenzung erfolgt durch den Modus des Emporhebens. Auf paradigmatischer Ebene wird diese herausragende Stellung des Dandys semantisch unterfüttert durch Baudelaires leitmotivische Attribuierungen: Die Rede ist vom »homme élève«, der »supériorité«, der »caste si hautaine«, der »attitude hautaine«, den »dons célestes« und von »superbe«. ²³ Dieses semantische Feld der Erhabenheit lässt keinen Zweifel daran, dass der Dandy in Baudelaires androzentrischer Geschlechterordnung die unübertreffliche Klimax darstellt, die nichts weniger als uneingeschränkte Hegemonialität beansprucht.

Es besteht mithin bei Baudelaire kein Anlass, seine »Behauptung des Dandys« ²⁴ mit dem Signum der Effeminatio oder gar der Androgynität zu versehen, auch wenn man aus heutiger Sicht geneigt sein mag, insbesondere in der akribisch ausgeführten Toilettenkunst einen Hinweis darauf zu sehen. Im Gegenteil: Sein Idealbild gleicht in auffälliger Weise einem Manifest hegemonialer Männlichkeit. Das gezeichnete Bild ist jedoch nicht so schwarz-weiß, wie es in *Mon cœur mis à nu* den Anschein erwecken mag. Baudelaire ist umsichtig genug, sein Dandy-Porträt im vorhergehenden Kapitel zum Militär vorzubereiten durch die Beobachtung, dass auch der Soldat durch den Schmuck der Uniform und seine »coquetterie militaire« ²⁵ das Potenzial zum Dandy habe, und im folgenden Kapitel zur »Femme« zu konstatieren, dass auch die geschminkte Frau bisweilen dandyhafte Züge trage. Da sich jedoch der Dandy in Baudelaires Verständnis keineswegs nur durch den Kult um sein Äußeres auszeichnet, sondern vor allem auch durch seine geistigen Vorzüge, die wie bei Barbey als Aristokratie des Geistes bewertet werden, bleibt er das Ideal.

Trotz allen Bemühungen, den Dandy zum Leitbild auszurufen, trotz allen geschliffen-pointierten Zeitdiagnosen angesichts des gesellschaftlichen Wandels in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gelingt es weder Barbey noch Baudelaire, den Dandy vor Verdächtigungen, Anfeindungen und Pathologisierungstendenzen zu bewahren. Das hat mehrere Ursachen, von denen die zunehmende Verbürgerlichung im 19. Jahrhundert nur die offensichtlichste ist, die eben auch neue maßgebliche Männlichkeitsbilder hervorbringt, insbesondere den Familiernährer, aber auch den Arbeiter und den Soldaten. Die schillernden Extravaganzen des Dandys

23 Charles Baudelaire: »Le Peintre de la vie moderne«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Claude Pichois, Paris: Édition de la Pléiade 1976, S. 683-724, S. 709-712.

24 Vgl. Hörner, Fernand: Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie, Bielefeld: transcript 2009.

25 C. Baudelaire: »Le Peintre de la vie moderne«, S. 707.

mögen in der noch vom Adel dominierten Gesellschaft der ersten Jahrhunderthälfte kein Problem gewesen sein, dem erstarkenden Bürgertum jedoch gelten sie, und damit der Dandy selbst, als Affront. Ein weiterer Grund verdankt sich der Wissenschaftsgeschichte, deren rasante Transformationsprozesse ich nur grob skizzieren kann: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet eine sukzessive Ausdifferenzierung der Lebenswissenschaften statt, von denen sich die Psychopathologie gegen Ende des Jahrhunderts zur medizinischen Leitdisziplin entwickelt. Diesen epistemologischen Wandel mitsamt seinen gesellschaftlichen Normierungs- und Exklusionsmechanismen hat u.a. Foucault im ersten Band seiner *Histoire de la sexualité* nachgezeichnet.²⁶ An der Schnittstelle von Medizin und Zeitkritik entwickelt sich ein pathologisierender Diskurs über Degeneration und Entartung, in dessen Umfeld auch die erstmals systematische Erforschung der (vorwiegend männlichen) Homosexualität stattfindet.

Für den Dandy wird in diesem Zusammenhang die Frage nach seiner unklaren Sexualität zunehmend zum Problem – eine Frage, die sowohl Barbey als auch Baudelaire auf dieselbe Weise beantworten: Der Dandy hat keine – zumindest in der Theorie. Barbey spricht ihm ein Sexualeben ab, da er »vollkommen souverän zu sein habe: »Aimer, même dans le sens le moins élevé de ce mot, désirer, c'est toujours dépendre, c'est être esclave de son désir. Les bras le plus tendrement fermés sur vous sont encore une chaîne.«²⁷ Der Baudelaire'sche Dandy erblickt ebenfalls in der Liebe kein »spezielles Ziel«²⁸ – sein Verhältnis zu Frauen changiert zwischen adorativ und pejorativ. Bindungen sind nicht vorgesehen – schon gar keine im Sinne einer eindeutigen bürgerlich codierten Sozialität. Diese Form der sexuell-partnerschaftlichen Askese sorgte laut Barbey bereits in der englischen High Society des beginnenden 19. Jahrhunderts für ein gewisses Befremden, insbesondere auf Seiten der höheren Ladys, deren »orgueil romanesque«²⁹ der Dandy durch seinen Gleichmut verletzte. Aber zum Problem wird dies erst in einer Zeit, in der Fortpflanzungsfähigkeit, sexuelle Potenz, Eheschließung und Familiengründung zu den wesentlichen Grundpfeilern hegemonialer bürgerlicher Männlichkeit avancieren, wie man etwa in den frühen Klassikern der Sexualwissenschaft von Richard Krafft-Ebing nachlesen kann.³⁰ Indem sich der Dandy – zumal als öffentliche und

26 Vgl. Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité*, Bd. 1. *La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976.

27 J. Barbey d'Aureville: *Du dandysme*, S. 65.

28 Vgl. Baudelaire: »Peintre de la vie moderne«, S. 710: »Mais le dandy ne vise pas à l'amour comme but spécial.«

29 J. Barbey d'Aureville: *Du dandysme*, S. 66.

30 Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung [141912], Reprint: München: Matthes & Seitz 1997. Vgl. darin insbesondere den ersten Teil: »Fragmente einer Psychologie des Sexualebens« (S. 1-22).

mondäne Figur – diesem Diktat verweigert, marginalisiert er sich selbst innerhalb der heteronormativen Matrix und bietet allerlei Angriffsflächen, von denen der Homosexualitätsverdacht in der Logik des Diskurses der naheliegendste ist.

Neben dem mentalitätsgeschichtlichen, dem wissenschaftshistorischen und dem sozialen Wandel sorgt mit dem Fall Oscar Wilde auch die Ereignisgeschichte des Fin-de-Siècle für eine weitere Pathologisierung. Oscar Wilde gilt bis heute als die Inkarnation des modernen englischen Dandys in der Zeit des Viktorianismus, was er sowohl durch seinen exzentrischen Lebensstil als auch in seinen Schriften zum Ausdruck bringt. Der Parvenü avanciert schnell zum Vorzeigedichter des Vereinigten Königreichs und zum gern gesehenen Gast in den mondänen Salons der europäischen und US-amerikanischen Metropolen, d.h. er ist in einer Zeit, in der die Boulevardisierung des öffentlichen Lebens ihren Ausgang nimmt, bereits eine öffentliche Figur, ein Star mit internationaler Ausstrahlung. Seine den Idealen des Dandytums geschuldeten Manierismen und Exzentrizitäten mochte man ihm aufgrund seines »hochkultivierten Charme[s]«³¹ verzeihen – seine zunehmend publik werdende Homosexualität hingegen wird schließlich zum öffentlichen Ärgernis, weshalb es im Jahr 1895 zu einem veritablen Schauprozess wegen Sodomie gegen ihn kommt. Dieser spektakuläre Prozess und vor allem der Schuldspruch besiegeln sozusagen den Verlust der Unschuld des Dandys. In der Folge scheint der Konnex von Dandytum und Homosexualität kaum noch lösbar.

3. Kaputte Ehen und umtriebige Dandys bei Proust

Die einzige wirklich glückliche Ehe, an der uns Proust auf den mehreren tausend Seiten seines siebenbändigen Hauptwerks *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) teilhaben lässt, ist wohl diejenige der Eltern des Ich-Erzählers. Sie ist aber offenbar wegen ihrer Harmonie so uninteressant, dass Proust sie zu Beginn des Romans lediglich kurz andeutet. Man geht gemeinsam durch die Umgebung des Dorfes Combray spazieren, die Mutter lobt den Vater ob dessen vorzüglichem Orientierungssinn – »Ma mère lui disait avec admiration: Tu es extraordinaire«³² –, und viel mehr erfahren wir nicht. Im weiteren Verlauf des Romans lässt Proust Vater und Mutter nur noch getrennt auftreten – die geliebte Mutter deutlich häufiger als den Vater. Alle anderen Ehen – und auch Liebesbeziehungen – des Romans sind entweder schon von Anfang an zum Scheitern verurteilt (Swann und Odette), ähneln inquisitorischen Foltergefängnissen (Marcel und Albertine), oder lösen sich

31 G. Erbe: Dandys, S. 221.

32 Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu* I: Du côté de chez Swann, hg. von Antoine Compagnon, Paris: Gallimard 1988, S. 188.

sukzessive auf, weil einer der Partner seine Vorliebe fürs eigene Geschlecht entdeckt (Robert de Saint-Loup und Gilberte Swann). Die letzte Eheschließung des Romans ist die der bürgerlichen Matrone und Salonlöwin Madame Verdurin mit dem verwitweten Prinzen von Guermantes, ein für Proust rein erzählerisch motiviertes Zweckbündnis, eine konjugale Götterdämmerung, die einzig dazu dient, die finale Deklassierung des Adels durch das aufstrebende Großbürgertum zu illustrieren.

In Ulrike Sprengers *Proust-ABC* gehört folgerichtig der Eintrag zur Ehe zu den kürzesten:

Bereits der Entschluß zur Ehe zeigt das Ende der Liebe an, da er erst gefaßt werden kann, wenn man glaubt, den anderen besitzen zu können, wenn man glaubt, ihn heiraten zu können und ihn daher schon nicht mehr begehrt. [...] Damit ist [...] die Ehe [...] lediglich der letzte Schritt auf dem zwangsläufigen Weg jeder Liebe in die Gleichgültigkeit der Gewohnheit.³³

Sprenger spielt hier vor allem auf die ausführlich geschilderte und in jeder Hinsicht selbstquälerische Ehe von Swann und Odette an, aber auch auf Marcells Pläne, seine stets flüchtige Geliebte Albertine durch Eheschließung an sich zu binden. Für den hier gegebenen Kontext weitaus interessanter sind jedoch zwei Figuren – Onkel und Neffe – die zu den ausgemachten Dandyfiguren der *Recherche* gehören, und denen wohl beiden die eheliche Gemeinschaft lediglich als Alibi diene, um von ihren homosexuellen Neigungen abzulenken. Der Baron de Charlus, der lange Zeit als elitärster und grausamster Spross des Guermantes-Geschlechts mit etlichen Frauengeschichten gilt, war vor Einsatz der Romanhandlung offenbar verheiratet, entpuppt sich aber nach dem Outing durch den Ich-Erzähler zu Beginn von *Sodomie et Gomorrhe* zusehends als tuntiger, in die Jahre gekommener Schürzenjäger mit einer Vorliebe für deutlich jüngere Künstler, geschäftstüchtige Handwerker und brutale Metzgersburschen. Sein Neffe, der dauernd bewegte Robert de Saint-Loup, von Proust als Mischung aus Baudelaires *passante* und Botticellis Venus in die Romanhandlung eingeführt,³⁴ gilt lange als Elitesoldat und Frauenheld, heiratet Swanns Tochter Gilberte und landet schließlich als Kunde in einem von seinem Onkel betriebenen Männerbordell.

Als Vorbild für den Baron de Charlus hat die Proust-Forschung längst den Grafen Robert de Montesquiou identifiziert,³⁵ jenen schwulen Vorzeigedandy der Pa-

33 Sprenger, Ulrike: »Ehe«, in: Dies. (Hg.), *Proust-ABC*, Leipzig: Reclam 1997, S. 60f.

34 Vgl. dazu Schuhen, Gregor: »Der bewegte Mann. Proust und die Ästhetik des verschwindenden Körpers«, in: Ursula Link-Heer/Ursula Hennigfeld/Fernand Hörner (Hg.), *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*, Bielefeld: transcript 2006, S. 177-198.

35 Vgl. Adams, William Howard: *Prousts Figuren und ihre Vorbilder*; Frankfurt a.M.: Insel 2000.

riser Belle Epoque, der bereits das Vorbild für Huysmans' Dandy-Eremiten Des Esseintes aus *A rebours* (1884) war, und der später noch einmal für die Figur des Comte de Passavant in André Gides *Les faux-monnayeurs* (1925) Pate stehen sollte. Das traurige Schicksal von Robert de Montesquiou war es demnach, mindestens drei der bedeutendsten Werke der französischen Jahrhundertwende inspiriert zu haben, ohne jedoch selbst den erwünschten Ruhm als Schriftsteller zu erlangen.

Proust stattet seinen Baron de Charlus in der ersten Hälfte der *Recherche* noch nahezu lehrbuchhaft mit allen Facetten des Dandys aus. Zu nennen wären etwa seine raffinierte Kleidung im zweiten Band *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, sein Hang zu boshaften Geschmacks- und Gesellschaftsurteilen in Band 3 (*Le Côté de Guermantes*) sowie seine umfassende literarische Bildung, die sich am augenfälligsten in der glühenden Balzac-Verehrung niederschlägt. Der »Mann der tausend Gesichter«³⁶, wie ihn Sprenger nennt, darf zweifelsohne der Kategorie des impertinenten und eloquenten Schiedsrichters der Eleganz zugerechnet werden. Auch wenn der Ich-Erzähler bis zum Beginn von *Sodome et Gomorrhe* angesichts der Rätselhaftigkeit dieser Figur nachgerade verzweifelt, kommt die Leserschaft nicht umhin, die von Charlus ausgehenden Zeichen in eine bestimmte Richtung zu deuten: Begehrliche Blicke auf den Protagonisten oder hypervirile Paraden, die ihn aufgrund ihrer Übertriebenheit eher tuntig wirken, lassen die Ahnungslosigkeit des Erzählers unglaublich erscheinen. Dieser hatte den merkwürdigen Dandy noch vor dem ersten Kennenlernen für einen »escroc d'hotel«, einen »fou«, einen »aliéné« oder einen »espion«³⁷ gehalten. Sämtliche dieser Negativeinschätzungen – der Verrückte, der Geistesgestörte, der Kriminelle – spielen im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs über Homosexualität zur Zeit Prousts eine direkte oder zumindest indirekte Rolle.³⁸

Es ist schließlich jedoch ausgerechnet die Balzac-Leidenschaft, die den enigmatischen Baron enttarnt – zumindest in den Augen der Leserschaft. In einer seiner Lobreden auf den Schöpfer der *Comédie Humaine* gibt Charlus zum Besten, dass

36 U. Sprenger: »Charlus oder Baron Palamède de Guermantes«, in: Proust-ABC, S. 53.

37 Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, Bd. 2: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, hg. von Pierre-Louis Rey, Paris: Gallimard 1988, S. 319.

38 Vgl. dazu Schuhen, Gregor: *Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Marcel Proust*, Heidelberg: Winter 2007, S. 104: »Diese Assoziationskette ist insofern sehr aufschlussreich, als sie in dichter Form recht präzise die zeitgenössischen Attribuierungen reflektiert, die den Homosexuellen zu Prousts Zeiten gemeinhin angehängen wurden. Die Kategorien »geisteskrank« und »entfremdet« repräsentieren [...] den vorherrschenden medizinischen Diskurs über Homosexualität im ausgehenden 19. Jahrhundert; »kriminell« spiegelt den juristischen oder aber gesellschaftlichen Leumund der Invertierten [wider].« Bei »espion« handelt es sich um eine Anspielung auf die deutsche Eulenburg-Affäre, in deren Rahmen einem engen Mitarbeiter von Kaiser Wilhelm II. Spionage vorgeworfen und der später von seinen Gegnern als homosexuell diffamiert wurde.

der Tod von Lucien de Rubempré in *Splendeurs et misères des courtisanes* eines der schmerzhaftesten Erlebnisse seines Lebens gewesen sei.³⁹ Bei diesem Ausspruch handelt es sich um ein direktes Zitat aus dem Essay *The Decay of Lying* (1889) von Oscar Wilde, wodurch Proust das Bild des schwulen Dandys auch auf intertextueller Ebene mitgestaltet. Auch Balzacs Figur des facettenreichen Verbrechers Vautrin – ebenfalls ein Mann der tausend Gesichter – dürfte eines der zahlreichen Vorbilder für den Baron de Charlus gewesen sein, was in einer Szene deutlich zum Ausdruck kommt, als er dem Ich-Erzähler seine Dienste als gesellschaftlicher Mentor in Aussicht stellt:

Avec l'inconsidération de votre âge, me dit-il, vous pourriez parfois avoir des paroles capables de creuser un abîme infranchissable entre nous. Celles que vous venez de prononcer au contraire sont du genre qui est justement capable de me toucher et de me faire faire beaucoup pour vous.⁴⁰

Diese Szene erinnert bis in die Diktion stark an Vautrins Auftritt im *Père Goriot* (1835), als dieser dem jungen, noch unerfahrenen Eugène de Rastignac ein vergleichbares Angebot macht. Vautrins Gefühle gegenüber seinen männlichen Schützlingen Rastignac und später Lucien de Rubempré werden von Balzac unmissverständlich mit homoerotischen Untertönen versehen, weshalb diese Figur sowohl für Charlus als auch für seinen Schöpfer so faszinierend gewesen sein dürfte.

Proust hält die Ahnungslosigkeit des Ich-Erzählers vermutlich deshalb so lange aufrecht, um das Erkennen des »wahren« Charakters des Barons zu Beginn von *Sodome et Gomorrhe* umso epiphanischer zu gestalten. Daran schließt sich eine beinahe wissenschaftliche Abhandlung über die »Race des Tantes«, die Rasse der »Invertierten« an – Inversion war zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch der gängige Ausdruck für Homosexualität.⁴¹ Proust setzt den Begriff jedoch nicht nur inhaltlich ein, sondern nutzt seine doppelte Bedeutung für einen kompositorischen Trick. Der Beginn von *Sodome et Gomorrhe* stellt nämlich – sowohl im Hinblick auf die Seitenzahl als auch die Handlung – die Spiegelachse des gesamten Romans dar. Interessant für unser Thema ist die Tatsache, dass der Ich-Erzähler, nun endlich mit dem nötigen Wissen ausgestattet, nach und nach ein Netzwerk von Homosexuellen enttarnt, das im Grunde die subversive, lange im Verborgenen gebliebene Gegenwelt zum glamourösen und elitären Faubourg Saint Germain darstellt – die

39 Vgl. Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu IV: Sodome et Gomorrhe*, hg. von Antoine Compagnon, Paris: Gallimard 1989, S. 437f.

40 Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu III: Le Côté de Guermantes*, hg. von Thierry Laget, Paris: Gallimard 1988, S. 276.

41 Vgl. G. Schuhen: *Erotische Maskeraden*, S. 22.

zweite Hälfte der *Recherche* gibt tatsächlich Einblicke in ein regelrechtes Paralleluniversum alternativer Sozialität: verheiratete Herzöge vergnügen sich mit jungen Türstehern, andere buhlen und konkurrieren um die Söhne von Marquisen, ja sogar die hohe Falsettstimme des verheirateten Monsieur de Vaugoubert lässt den Ich-Erzähler schlussfolgern: »C'est un Charlus!«⁴² Auch außerhalb der mondänen Salons entdeckt der Ich-Erzähler immer mehr die Orte dieses subversiven Netzwerks: In einem Park wird er Zeuge einer Schlägerei zwischen Charlus' Neffen Saint-Loup und einem ihm Unbekannten, der jenem offenbar eindeutige Avancen gemacht hatte. Wenig später entflieht derselbe verheiratete Saint-Loup einem Etablissement, das der Ich-Erzähler nur wenig später als Männerbordell entlarvt und das ihm zuvor als Spionagenest vorgekommen war. Um sich vor den deutschen Fliegerangriffen in Sicherheit zu bringen, flüchtet Marcel in dieses dubiose Haus und wird Zeuge eines sadomasochistischen Rituals, in dessen Rahmen sich der nackte Baron de Charlus von einem jungen Metzger auspeitschen lässt. Dieses in vielfacher Hinsicht spektakuläre Finale im letzten Band der *Recherche* markiert den Schlusspunkt der Degradation des Barons und damit auch das Ende des Dandys. So buchstäblich exponiert stellt der Baron am Ende in dieser pervertierten Fassung der Heilsgeschichte nicht nur das Opferlamm des untergegangenen Adels dar, sondern auch des gesamten Dandytums, dessen antibürgerlicher Protest in einer endgültig verbürgerlichten Gesellschaft keinen Resonanzraum mehr findet. Wenn Baudelaire einst im Dandytum den »dernier éclat d'héroïsme dans les décadences«⁴³ erblickte, so ist mit dem Baron de Charlus nun auch dieser letzte Funke erloschen.

4. Das Scheitern des Dandys als Scheitern der Kunst

Um das Scheitern der Dandys bei Proust zu verstehen, bedarf es mehrerer Erklärungen. Die erste lässt sich kulturgeschichtlich herleiten: Der Dandy scheitert, weil er sich bindet. Sowohl bei Barbey als auch bei Baudelaire wird die Ungebundenheit als gleichsam natürliche Daseinsform des Dandys ins Spiel gebracht. Nur indem er sich sowohl der bürgerlichen Gebundenheit der Eheschließung als auch den Verlockungen des sexuellen Begehrens aktiv verweigert, kann er seine Unabhängigkeit des Geistes aufrechterhalten, die für seine antibürgerliche Selbstinszenierung so entscheidend ist. Hier spielt die sexuelle Orientierung nur eine untergeordnete Rolle, da auch heterosexuelle dandyhafte Liebhaber, wie etwa Charles Swann, versagen, weil sie ihre Ungebundenheit an die Leiden der Liebe verlieren. Gleichwohl spielt die Homosexualität eine wichtige Rolle, da das zunehmende Öffentlich-

42 M. Proust: *Sodome et Gomorrhe*, S. 63.

43 C. Baudelaire: »Le Peintre de la vie moderne«, S. 711.

werden von Charlus' Neigungen in einer Zeit der zunehmenden Verbürgerlichung seines einstmals gesicherten Habitats den gesellschaftlichen Niedergang noch beschleunigt. Zumindest in den adeligen Kreisen war es lange Zeit stillschweigend geduldet, schwul zu sein, so lange man es nicht ostentativ zur Schau stellte. Doch ab dem Zeitpunkt, da das Bürgertum immer einflussreicher wird und Zugang zu den vormals hermetischen Zirkeln der Hocharistokratie findet, ändert sich auch dieser Kodex des »Don't ask, don't tell«. Ja, man könnte sagen, dass die Homosexualität das Bürgertum mitsamt seiner rigiden Sexualmoral noch mehr herausfordert als es der ehelose Dandy vermochte, der nun gewissermaßen mit seinen eigenen Waffen geschlagen wird: mit scharfen Urteilsprüchen und Rufkampagnen. Spätestens wenn am Ende des Romans eine einflussreiche Bürgerliche den Prinzen von Guermites heiratet, ist es vorbei mit den Freiheiten. Noch ein letzter Grund darf nicht verschwiegen werden, da er in Prousts eigener Konzeption von essentieller Bedeutung ist: Der Dandy scheitert, wenn er nicht imstande ist, sein Leben der Kunst zu opfern. Bei Barbey war er eine Künstlerfigur eher im Sinne eines Lebenskünstlers, der seine eigene Erscheinung als Kunstwerk zu inszenieren und promoten wusste. Schon Baudelaire geht weiter: Sein idealer Dandy, wie er ihn in *Le Peintre de la vie moderne*, einem Essay über den Maler Constantin Guys, entwirft, ist unmissverständlich eine alleinstehende Künstlerfigur, die einzig der Kunst seine wie auch immer geartete Sozialität opfert. Marcells Urteil über das Scheitern des Baron de Charlus lautet ganz ähnlich:

Quel malheur que M. de Charlus ne soit pas romancier ou poète! Non pas pour décrire ce qu'il verrait, mais le point où se trouve un Charlus par rapport au désir fait naître autour de lui les scandales, le force à prendre la vie sérieusement, à mettre des émotions dans le plaisir, l'empêche de s'arrêter, de s'immobiliser dans une vue ironique et extérieure des choses, rouvre sans cesse en lui un courant douloureux. [...] Mais M. de Charlus n'était en art qu'un dilettante, qui ne songeait pas à écrire et n'était pas doué pour cela.⁴⁴

Dieses Schicksal verbindet Charlus mit Swann, beide mit Abstrichen Alter-Ego-Figuren des Ich-Erzählers, wie auch Erich Köhler schon früh herausgefunden hat:

Swann ist in vielen Zügen ein Double Marcells. Er ist ein Marcel, der nicht wie der Ich-Erzähler zur Lösung durch die Kunst gelangt, der – ähnlich wie der Baron de Charlus – es nicht versteht, die Summe seiner Erfahrungen und Leiden, die ihn doch zu einem so tiefen Erfassen des Wesens der Kunst geführt haben, in die schöpferische Tat umzusetzen.⁴⁵

44 Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu VII: Le Temps retrouvé*, hg. von Pierre-Louis Rey, Paris: Gallimard 1990, S. 138.

45 Köhler, Erich/Corbineau-Hoffmann, Angelika: Marcel Proust, Berlin: Erich Schmidt Verlag 31994, S. 38.

Und etwas später lautet es, nur leicht variiert: »Charlus ist nicht wegen seines Lasters verdammt, sondern wegen seiner Unfähigkeit, es in schöpferisches Tun umzusetzen. Darin ist er – in ähnlicher Weise wie Swann – ein an der Fatalität scheiterndes Double des Erzählers.«⁴⁶ Auch wenn die Proust-Forschung eine Gleichsetzung des Ich-Erzählers mit dem Autor Marcel Proust penibel vermeidet, bin ich am Ende dennoch geneigt, diese Trennung kurz zu vernachlässigen. Wie Charlus und Swann pflegte Proust bis zu seinem Rückzug aus der mondänen Welt das Leben eines dandyhaften Salongängers. Wie Charlus beehrte er junge Männer. Wie Swann liebte er meist unglücklich, insbesondere den Komponisten Reynaldo Hahn, jedoch verweigerte er sich zeitlebens einer längeren Bindung.⁴⁷ Wie Charlus neigte er bisweilen zu bizarren, teils grausamen Äußerungen und Handlungen. Anders allerdings als beide seiner Figuren löste er ab 1908 sein eigenes Kunst- und Dandyideal ein, indem er tatsächlich in den letzten vierzehn Jahren seines Lebens all sein Leiden und Lieben in Kunst verwandelte. Damit verschwimmen einmal mehr, wie so oft bei Proust, die Grenzen zwischen Leben und Literatur, und wir landen wieder beim ursprünglichsten aller Dandy-Ideologeme, nämlich das eigene Leben in ein Kunstwerk zu verwandeln – und das – wie sollte es anders sein? – als überzeugter Eheverweigerer.

Bibliografie

- Adams, William Howard: Prousts Figuren und ihre Vorbilder; Frankfurt a.M.: Insel 2000.
- Barbey d'Aureville, Jules: Du dandysme et de George Brummell, hg. von Frédéric Schiffter, Paris: Éditions Payot & Rivages 1997.
- Baudelaire, Charles: »Le Peintre de la vie moderne«, in: Ders.: Œuvres complètes, Bd. 2, hg. von Claude Pichois, Paris: Édition de la Pléiade 1976, S. 683-724.
- : »Mon cœur mis à nu«, in: Ders.: Œuvres complètes, Bd. 1, hg. von Claude Pichois, Paris: Édition de la Pléiade 1976.
- Erbe, Günter: Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2002.
- Erstić, Marijana/Schuhen, Gregor/Tschiltschke, Christian von (Hg.), Madame Bovary, c'est nous! Lektüren eines Jahrhundertromans, Bielefeld: transcript 2021.

46 Ebd., S. 42.

47 Ausführlich nachzulesen in: Foschini, Lorenza: Und der Wind weht durch unsere Seelen: Marcel Proust und Reynaldo Hahn. Eine Geschichte von Liebe und Freundschaft, München: Nagel & Kimche 2021.

- Fenske, Uta/Schuhen, Gregor: »Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Narrative von Männlichkeit und Gewalt*, Bielefeld: transcript 2016, S. 7-29.
- Foerster, Maxime: *L'art d'être odieux. Nouveaux essais sur le dandysme*, Alès: Les Éditions Jean Paul Bayol 2010.
- Foschini, Lorenza: *Und der Wind weht durch unsere Seelen: Marcel Proust und Reynaldo Hahn. Eine Geschichte von Liebe und Freundschaft*, München: Nagel & Kimche 2021.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité*, Bd. 1. *La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976.
- Gnüg, Hiltrud: *Kult der Kälte. der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Stuttgart: Metzler 1988.
- Hörner, Fernand: *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*, Bielefeld: transcript 2009.
- : »Der Dandy«, in: Stephan Moebius/Markus Schroer (Hg.), *Diven, Hacker, Spekulantent. Sozialfiguren der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, S. 54-67.
- Köhler, Erich/Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Marcel Proust*, Berlin: Erich Schmidt Verlag³ 1994.
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung [141912]*, Reprint: München: Matthes & Seitz 1997.
- Kuhn, Bärbel: *Familienstand: ledig. Ehelose Frauen und Männer im Bürgertum (1850-1914)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000.
- Link-Heer, Ursula: »Leopoldo Alas (Clarín): *La Regenta*«, in: Volker Roloff/Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der spanische Roman. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 272-297.
- Matz, Wolfgang: *Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*, Göttingen: Wallstein 2014.
- Moebius, Stephan/Schroer, Markus: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Diven, Hacker, Spekulantent. Sozialfiguren der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010S. 7-11.
- Nymoan, Ole/Schmitt, Wolfgang M.: *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper*, Berlin: Suhrkamp 2021.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu I: Du côté de chez Swann*, hg. von Antoine Compagnon, Paris: Gallimard 1988.
- : *À la recherche du temps perdu II: À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, hg. von Pierre-Louis Rey, Paris: Gallimard 1988.
- : *À la recherche du temps perdu III: Le Côté de Guermantes*, hg. von Thierry Laget, Paris: Gallimard 1988.

- : *À la recherche du temps perdu IV: Sodome et Gomorrhe*, hg. von Antoine Compagnon, Paris: Gallimard 1989.
- : *À la recherche du temps perdu VII: Le Temps retrouvé*, hg. von Pierre-Louis Rey, Paris: Gallimard 1990.
- Rossmann, Susanne: *Des Dandys Wort als Waffe: Dandyismus, narrative Vertexungsstrategien und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevilys*, Tübingen: Niemeyer 2002.
- Schiffer, Daniel Salvatore: *Le Dandysme: La création de soi*, Paris: Éditions Les Pérégrines 2019.
- Schuhen, Gregor: »Der bewegte Mann. Proust und die Ästhetik des verschwindenden Körpers«, in: Ursula Link-Heer/Ursula Hennigfeld/Fernand Hörner (Hg.), *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*, Bielefeld: transcript 2006, S. 177-198.
- : *Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Marcel Proust*, Heidelberg: Winter 2007.
- : »Untergeordnet? Sublim? Entartet? Der Dandy aus Sicht der Men's Studies«, in: Joachim H. Knoll/Anna-Dorothea Ludewig/Julius H. Schoeps (Hg.), »Das Leben als Kunstwerk«. *Der Dandy als kulturhistorisches Phänomen im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Berlin/New York: De Gruyter 2013, S. 29-42.
- : »Manierismen, Manieren und Marginalisierung. Der Dandy zwischen Hegemonieanspruch und Homosexualitätsverdacht«, in: Katja Grönke/Michael Zywiets (Hg.), *Musik und Homosexualitäten. Tagungsbericht Musikwissenschaftliche Homosexualitätenforschung*, Bremen 2017 und 2018, Hamburg: Textem 2021, S. 443-457.
- Sprenger, Ulrike: *Proust-ABC*, Leipzig: Reclam 1997.
- Tacke, Alexandra/Weyand, Björn (Hg.), *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln/Weimer/Wien: Böhlau 2009.
- Wild, Cornelia: *Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände*, München Fink 2008.

Liebe(sm)arkt) jenseits der Ehe

Die Prostituierte als Denkfigur kultureller Dekadenz bei Galdós und Zola

Anne-Sophie Donnarieix

1. Französischer und spanischer Prostitutionsmarkt im 19. Jahrhundert

Die Ehe stellt in vielerlei Hinsicht ein Kernstück der bürgerlichen Gesellschaft im Europa des 19. Jahrhunderts dar. Sie beruht auf einer klar definierten Sozialität, die eine relativ feste Rollenverteilung von Ehemann und -frau vorsieht: der Mann auf der Seite des Öffentlichen, der Politik und der Arbeitswelt, die Frau auf der Seite des Privaten, der Kindererziehung und der häuslichen Tätigkeit. Als ›Gehilfin‹ soll sie ihrem Ehemann dienen, ihn stützen, ihm gefallen.¹ Der sexuelle Bereich unterliegt ebenfalls einer gesellschaftlichen Normierung, an die Foucault in seiner *Histoire de la sexualité* mit Nachdruck erinnert: Da die bürgerlich und kapitalistisch geprägte Institution der Ehe auf einer restriktiven und heteronormativen Sexualität beruhe, zielen die ehelichen Beziehungen auf eine vor allem funktionale Dimension hin, nämlich die der Reproduktion.² Doch am Rande toleriere und fördere die Gesellschaft die Entwicklung sexueller Räume außerhalb der Ehe, wodurch dieser in gewisser Weise von der moralisch kontroversen Frage der Sexualität befreit, ja gereinigt werde.

S'il faut vraiment faire place aux sexualités illégitimes, qu'elles aillent faire leur tapage ailleurs: là où on peut les réinscrire sinon dans les circuits de la production, du moins dans ceux du profit. La maison close et la maison de santé seront ces lieux de tolérance: [...] les mots, les gestes, autorisés alors en sourdine, s'y

-
- 1 Schmaußer, Beatrix: *Blaustrumpf und Kurtisane. Bilder der Frau im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Kreuz 1991, S. 34-35.
 - 2 Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité*, Bd. 1. *La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976, S. 10: »Le couple, légitime et procréateur, fait la loi. Il s'impose comme modèle, fait valoir la norme, détient la vérité [...]. Dans l'espace social, comme au cœur de chaque maison, un seul lieu de sexualité reconnue, mais utilitaire et fécond: la chambre des parents.«

échangent au prix fort. Là seulement le sexe sauvage aurait droit à des formes de réel, mais bien insularisées, et à des types de discours clandestins, circonscrits, codés.³

Die historische Entwicklung der Prostitutionsökonomie belegt offensichtlich Foucaults Urteil: Wenngleich diese ›Liebesmärkte‹ seit jeher die Entwicklung menschlicher Gesellschaften begleiten,⁴ so erfahren sie im 19. Jahrhundert einen deutlichen Aufschwung, der teils auf die demografische und wirtschaftliche Expansion der großen Industriestädte zurückzuführen ist, teils aber auch auf die Einführung einer Reglementierungspolitik, die sexuelle Dienstleistungen⁵ legalisiert und zu regulieren versucht,⁶ auch wenn dieser Ökonomie des Begehrens von Land zu Land jeweils unterschiedliche Grade an Toleranz und sozialer Akzeptanz entgegengebracht werden.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt sich Paris zu einer Welthauptstadt des Vergnügens und zum Zentrum eines aufkommenden europäischen Sextourismus.⁷ Mit dem Beginn des Zweiten Kaiserreichs im Jahr 1852 ist der sexuelle Markt in vollem Gange – mehr noch als in anderen europäischen Ländern. Er breitet sich in allen Gesellschaftsschichten aus, von den elenden Pariser Vororten bis hinauf in die höchsten Kreise des Kaiserreichs, und etabliert sich in diversifizierten Räumen gesellschaftlicher Sozialität: in Alkoven, Bordellen oder auf der Straße.⁸ Auch erlangt die Prostituierte eine mediale Sichtbarkeit. Journalisten, Schriftsteller, Maler und Karikaturisten stilisieren sie in unterschiedlichen Frauentypen: Die *Grisette* stammt aus benachteiligten Verhältnissen und erarbeitet sich mickrige Einkünfte; die *Lorette* gilt als arbeitslose, gern künstlerisch anmutende

3 M. Foucault: *Histoire de la sexualité*, S. 11.

4 Zur weltweiten Geschichte der Prostitution vgl. Dufour, Pierre: *Weltgeschichte der Prostitution. Von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Eichborn 1995.

5 Auch wenn der Versuch einer allgemeinen Definition von Prostitution Schwierigkeiten mit sich bringt, soll sich hier der Begriff vor allem auf den Konsum sexueller Dienstleistungen beziehen. Siehe hierzu Grenz, Sabine: *(Un)heimliche Lust. Über den Konsum sexueller Dienstleistungen*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007 und Lacroix, Paul: *Weltgeschichte der Prostitution von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Eichborn 1995.

6 Maugère, Amélie: *Les politiques de la prostitution. Du Moyen Âge au XXI^e siècle*. Paris: Dalloz 2009, S. 73–78. Vgl. auch König, Malte: *Der Staat als Zuhälter. Die Abschaffung der reglementierten Prostitution in Deutschland, Frankreich und Italien im 20. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter 2016, S. 15–53.

7 Gonzalez-Quijano, Lola: *Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisir à Paris au XIX^e siècle*, Paris: Vendémiaire 2015, S. 203.

8 Für Laure Adler handelt es sich um die drei hauptsächlichen Räume des Pariser Prostitutionsgeschäfts der damaligen Zeit. Adler, Laure: *La vie quotidienne dans les maisons closes. 1830–1930*, Paris: Hachette 1990.

Dirne; die *Cocotte* schließlich bezeichnet die siegreiche Kurtisane, die mit ihren Reizen die obersten Ränge der kaiserlichen Elite erobert.⁹ Dieser rasanten Entwicklung der Prostitutionsszene wegen setzt sich die reglementaristische Politik zum Ziel, den expandierenden Markt zu zügeln. In seiner Pionierstudie von 1836, *De la prostitution dans la ville de Paris*, die bald als politisches Programm umgesetzt wird, schlägt der bedeutende Arzt Alexandre Parent-Duchâtelet vor, dass der Staat die Prostitution dort, wo sie entsteht, belassen, aber verbergen müsse.¹⁰ Die Prostituierte wird folglich an geschlossene und streng überwachte Orte verbannt, die in der Terminologie Foucaults insofern als Heterotopien bezeichnet werden könnten, als sie autonome, disruptive Infrastrukturen am Rande der Gesellschaft darstellen¹¹: darunter das Bordell, das Krankenhaus, das Gefängnis, die Besserungsanstalt. Sie soll aus einer Gesellschaft herausdrängt werden, die das Eindringen der Sexualität in öffentliche Räume fürchtet, die Verbreitung von Geschlechtskrankheiten vermeiden und die bürgerlichen Sitten aufrechterhalten will.

In soziokultureller und rechtlicher Hinsicht herrscht im Spanien des 19. Jahrhunderts ein noch wesentlich traditionalistischeres, kurz: katholisches Frauenbild. Die verheiratete Frau hat juristisch gesehen kaum Rechte und lebt unter weitgehender Vormundschaft des Ehemannes.¹² Ihre Sozialität wurzelt im dogmatischen Archetyp des sogenannten *ángel del hogar*, der bereits ab dem 16. Jahrhundert zum weiblichen Ideal stilisiert worden war¹³ und die Ehefrau auf wenige Grundfunktionen und -tugenden reduziert: Keuschheit, verehrende Hingabe an ihren Ehemann, Fähigkeiten in Haushalt sowie Kindererziehung.¹⁴ Dem Bild der Ehefrau gegenüber steht das der Prostituierten. Sie wird – wortwörtlich – als öffentliche

9 Pierrat, Emmanuel: Les Lorettes. Paris, capitale mondiale des plaisirs au XIX^e siècle, Paris: Le Passage 2013, S. 8.

10 Parent-Duchâtelet, Alexandre: De la prostitution dans la ville de Paris, Paris 1836.

11 Foucault, Michel: »Les hétérotopies« [1966] in: Le corps utopique, les hétérotopies, Paris: Lignes 2009.

12 Vgl. Nash, Mary: Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936), Barcelona: Anthropos 1983, S. 19-25.

13 Genau genommen ist das dogmatisch-biblische Bild paulinischer Tradition, wird aber im *Siglo de Oro* vor dem Hintergrund der *querelle des femmes* (und der Reformation) auf Spanisch in sogenannten Erziehungsbüchern festgeschrieben. Im Jahre 1892 beklagte Emilia Pardo Bazán, das weibliche Vorbild in Spanien sei im 19. Jahrhundert immer noch weitgehend von zwei Werken geprägt: *Instrucción de la mujer cristiana* von Juan Luis Vives (1528) und *La perfecta casada* von Fray Luis de León (1583), welche beide die Unterwerfung der Frau unter ihren Ehemann verherrlichen. Vgl. Pardo Bazán, Emilia: »La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias – Memoria del día 16 de octubre leída en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano«. La mujer española y otros artículos, Madrid: Editora Nacional 1976, S. 71-97.

14 Vgl. Mornat, Isabelle: Femmes en images. La caricature de mœurs espagnoles au XIX^e siècle, Strasbourg: PUS 2016, S. 14.

Frau und außerhäusliche Gestalt angesehen, die zwar verborgen bleiben soll, der aber auch eine gewisse soziale Legitimität zugesprochen wird. Nachdem die Prostitution in Spanien lange Zeit (offiziell zumindest) untersagt war, wird sie unter der Herrschaft von Isabella II (1839-1868) wieder eingeführt, ohne dass jedoch eine nationale Gesetzgebung damit verbunden wird, so dass diese vor allem den regionalen Mächten unterliegt.¹⁵ Als »menor mal«¹⁶, das zwar toleriert, von der katholischen Moral aber missbilligt wird, steht die Prostituierte unter umso strengerer Bewachung: In Madrid z.B. muss sie sich registrieren, sie darf weder mit Mann noch eigenen Kindern zusammenzuleben und kann zudem bestimmte männlich dominierte Räume des gesellschaftlichen Lebens (u.a. Cafés) nur zu bestimmten Zeiten betreten.¹⁷ Diese starken Einschränkungen erklären, weshalb der Prostitutionsmarkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vornehmlich illegale Wege einschlägt. Nach Antonio Navarro Fernández sollen zwischen fünf und elf Prozent der weiblichen Bevölkerung als Prostituierte tätig gewesen sein – wenngleich die Zahlen selbstredend schwer zu überprüfen sind.¹⁸ Auch wird gegen Ende des Jahrhunderts zwischen zwei Arten von Prostituierten in Madrid unterschieden: Die »pupilas de mancebía« arbeiten in Bordellen, genießen wenig Autonomie und werden von der Gesellschaft oft als notdürftige Opfer wahrgenommen, die den Sicherheitskräften sowie den männlichen Gelüsten ausgeliefert sind. Die Straßenprostituierte hingegen, die »carrerista«, übt ihre Tätigkeit auf eigene Rechnung aus und kann teilweise eine persönliche, wenn nicht sogar wirtschaftliche Unabhängigkeit erreichen.¹⁹

Abgesehen von diesen strukturellen Unterschieden bleibt die grundsätzliche, moralische Frage der Prostitution und ihrer Beziehung zur herrschenden bürgerlichen Wirtschaft in Frankreich und Spanien jedoch im Wesentlichen ähnlich. Auf der einen Seite wird die Prostituierte regelmäßig als Gefahr für die Aufrechterhaltung der bürgerlichen Werte betrachtet: Ihre Tätigkeit bedroht die soziale Ordnung und die Institution der Ehe, sie weicht von den gesetzlichen und reglementierten

15 Vgl. Guereña, Jean-Louis: *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid: Martial Pons 2003.

16 Vgl. Vázquez, Francisco (Hg.), »Mal menor«. *Políticas y representaciones de la prostitución. Siglos XVI-XIX*. Cádiz: Universidad de Cádiz 1998, S. 14-15. Der Ausdruck geht auf Augustinus zurück, der einen bedeutenden Einfluss auf die spanische Prostitutionspolitik ausübte. Augustinus zufolge entwickelt sich die Prostitution aus einer unveräußerlichen Neigung des Menschen heraus, die kaum zu bändigen ist und deren schädlichen Auswüchse man lediglich zu mindern versuchen kann.

17 Vgl. Guereña, Jean-Louis: *Les Espagnols et le sexe. XIX^e-XX^e siècles*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2013, S. 169-176.

18 Vgl. Navarro Fernández, Antonio: *La prostitución en la villa de Madrid*, Madrid: Rojas 1909.

19 Vgl. Bernaldo de Quirós, Constanancio/Llanas Aguilaniedo, José: *La mala vida en Madrid*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza, Egido 1998 [1901], S. 241.

Arbeitsstrukturen ab (da Prostitution nicht offiziell als Arbeit anerkannt wird) und untergräbt durch die Exzesse, die sie erlaubt oder zu den sie führt, die damals geltende Sexualmoral. Sie stellt außerdem eine finanzielle Gefahr dar, indem sie das finanzielle Kapital bürgerlicher Haushälter massiv bedroht, ja, zuweilen sogar angesehenen Männer in den finanziellen Ruin treibt.²⁰ Andererseits fungiert der Prostitutionsmarkt als ein ›kleineres Übel‹, das den Fortbestand der Institution Ehe insofern sichert, als es die tabuisierte Frage der Sexualität aus dem häuslichen Bereich verbannt und ihr einen kontrollierbaren – und nicht zuletzt rentablen – Platz zuweist.²¹

Aus diesem Grund darf Prostitution keinesfalls als isoliertes oder marginales Phänomen betrachtet werden. Denn über die physische Intimität zwischen Prostituierten und Freiern hinaus involviert sie zahlreiche soziale Räume und Akteur:innen (von den Zuhältern und Bordellangestellten bis zum juristischen, polizeilichen, medizinischen, politischen Personal) und weist folglich auf eine epochenspezifische Konstruktion von Sozialität hin. Und dennoch lässt sich nur bedingt von partnerschaftlicher Sozialität sprechen. Erstens, weil die geschäftliche Partnerschaft zwischen Mann und Frau auf den sozialen Normen einer patriarchalischen Gesellschaft basiert, die Frauen grundsätzlich benachteiligt und ihre finanzielle, rechtliche oder familiäre Abhängigkeit teils begünstigt. Zweitens, weil die Prostitution eine Sozialität paradoxer Natur offenbart: Ihre Akteur:innen erlangen immer mehr Sichtbarkeit, werden aber gleichzeitig stigmatisiert, fern von öffentlichen Orten gehalten und im Falle illegaler Prostitution sogar versteckt. Und drittens, weil die vielfältigen Kanäle und geheimen Wege der Prostitution zu keinen festen gesellschaftlichen Strukturen führen, die sich der hierarchischen bürgerlichen Ordnung fügen. Die Prostituierten verwischen vielmehr die Grenzen zwischen unterschiedlichen sozialen Milieus, sie können von einer sozialen Schicht in die höhere (oder niedrigere) wechseln – und beunruhigen daher die politischen Mächte, die mit dem Zuwachs der Prostituierten eine wachsende soziale Unordnung fürchten.

Diese wirtschaftlichen, kulturellen, ethischen und politischen Dimensionen spiegeln sich in der Art und Weise wider, wie literarische Texte im 19. Jahrhundert die Figur der Prostituierten stilisieren. Symbolisch beladen wird sie zur Gallionsfigur einer entarteten kapitalistischen Ökonomie und verkörpert eine dysfunktionale Gesellschaft, in der man sich verkauft und vermarktet²², in der Menschen zu benutzbaren Waren werden; sie versinnbildlicht eine geduldete Alternative zur Institution Ehe, die sie damit zugleich festigt und desavouiert. Während

20 Vgl. Corbin, Alain: *Les filles de nocés. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris: Aubain Montaigne 1978.

21 Vgl. I. Mornat: *Femmes en images*. S.134.

22 Vgl. Reverzy, Éléonore: *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris: CNRS éditions 2016, S. 15-61.

die Ehe um 1800 zur »Nationalfiktion«²³ geworden war und, wie Dagmar Stöferle gezeigt hat, als Reflexionsfigur für den modernen Nationalstaat inszeniert wurde, so schreibt sich durch die Figur der Prostituierten möglicherweise eine neue Nationalfiktion fort, die sexuelles Begehren und soziale Organisation, politische Dekadenz eines Landes und moralischen Verfall eng und nicht immer eindeutig miteinander verflucht. Zwischen moralischer Verurteilung und gesellschaftlicher Akzeptanz, als unterwürfige oder subversive Figur wird die Prostituierte zur Allegorie einer urbanen Krankheit der Metropolen stilisiert, anhand derer die meist männlichen Romanautoren die Entwicklung der weiblichen Sozialität ebenso wie das kulturpolitische Bild der Epoche hinterfragen.

Im Weiteren möchte ich diese paradoxe Sozialität der Prostitution und deren ambivalentes Verhältnis zur bürgerlichen Ehe im literarischen Spiegel des späten 19. Jahrhunderts untersuchen. Hierzu sollen zwei kanonische Werke aus Spanien und Frankreich gegenübergestellt werden, die sich durch ihre zeitliche und ästhetische Nähe besonders gut vergleichen lassen: *Nana* (1880) von Émile Zola und *La desheredada* (1881) von Benito Pérez Galdós. Anhand dieser fiktionalen Werke soll die Wahrnehmung und Stilisierung der Prostituierten im kollektiven Diskurs kulturübergreifend untersucht werden: Wie wird jeweils die Prostituierte fiktional inszeniert? Welchen Bezug weist sie zu den damaligen Prostitutionsmilieus der beiden Länder auf? Welche Rolle wird ihr im Hinblick auf die bürgerliche Konzeptualisierung der Ehe zugeschrieben?

2. Sozialporträt der Kurtisane bei Zola

Mehr noch als die anderen Romane des *Rougon-Macquart*-Zyklus ist *Nana* von einem deutlich panoramaartigen Anspruch gekennzeichnet. Die Handlung erstreckt sich von 1867 bis 1870 und kreist um das Aufkommen einer neuen Art von Prostitution im mondänen und halb-mondänen Paris im Zweiten Kaiserreich: Den ehemaligen *grisettes* stehen nun die von ganz Paris beachteten und begehrten *cocottes* gegenüber. Mit nicht weniger als rund 300 Figuren wird Zola zum Soziologen, er stellt diese Frauen in ihrem sozialen Umfeld dar (Vororte, Theater, Boulevards, Bälle und Pferderennbahnen). Und wenngleich Zola bei weitem nicht der erste ist, der sich der zum literarischen Stereotyp gewordenen »Hure« bedient,²⁴ setzt er dennoch

23 Vgl. Stöferle, Dagmar: *Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne*, Berlin: J.B. Metzler 2020.

24 Zu seinen Vorgängern zählen der Abbé Prévost, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Charles Baudelaire und Honoré de Balzac. Zola schreibt sich somit in eine Tradition ein, die sich später mit Werken wie *Les courtisanes du monde* von Houssaye, *La fille Élixa* von Edmond de Goncourt (1877), *Boule de suif* von Maupassant (1880) ou *À vau-l'eau* von Huysmans fortsetzen wird.

neue Akzente in deren Darstellung. Es geht ihm nicht mehr darum, ein kokettes oder erotisches Porträt von ihr zu zeichnen, sondern vielmehr über diese Figur hinaus, die zügellose Ausschweifung eines politischen Regimes zu analysieren. Der naturalistische Roman der Prostitution markiert das Ende der individuellen und romantisierten Porträts der Prostituierten zugunsten der Berücksichtigung ihrer gesamten gesellschaftlichen Strukturen.²⁵

2.1 »La biche de haut vol«

Die Hauptfigur Nana entspricht einer neuen sozialen Realität. Sie gehört zu den hochkarätigen Kurtisanen, die sich vom Elend der Arbeitervororte bis zur kaiserlichen Elite heraufgearbeitet hat. Sie verkörpert den Typus der halb-mondänen Frau, die nicht in den Bordellen oder auf der Straße, sondern in einem Privathaus lebt, sich mit der männlichen Aristokratie, mit Prinzen und sogar Mitgliedern der kaiserlichen Familie umgibt – und deren Vermögen verschleudert. Im Gegensatz zum Straßenmädchen gilt die Kurtisane insofern als eine Art gesellschaftliches Schaufenster, als sie gerade nicht versteckt oder heimlich gehalten, sondern unter Männern *présentiert* wird: Sie stellt ein sichtbares Zeichen von Reichtum dar, einen hochgepreisenen Fang, den man unter Männern gerne gesteht und der mitunter auch zu Rivalitäten führt.²⁶ Zola arbeitet während der Vorbereitung seines literarischen Projektes übrigens mit existierenden Vorbildern: die Marquise de Païva, Anna Deslions oder Cora Pearl, allesamt belegte Porträts dieses neuen Typs von Kurtisane, die in den 1830er Jahren auftaucht und in den 1850er/1860er Jahren ein goldenes Zeitalter erlebt.²⁷ Auch Nana gehört zu denjenigen, die sozial aufsteigen:

Alors, Nana devint une femme chic, rentière de la bêtise et de l'ordure des mâles, marquise des hauts trottoirs. Ce fut un lançage brusque et définitif, une montée dans la célébrité de la galanterie, dans le plein jour des folies de l'argent et des audaces gâcheuses de la beauté. Elle régna tout de suite parmi les plus chères. Ses photographies s'étaient étalées aux vitrines, on la citait dans les journaux. Quand elle passait en voiture sur les Boulevards, la foule se retournait et la nommait, avec l'émotion d'un peuple saluant sa souveraine; tandis que, familière, allongée dans ses toilettes flottantes, elle souriait d'un air gai, sous la pluie de petites frisures blondes, qui noyaient le bleu cerné de ses yeux et le rouge peint de ses lèvres. [...] C'étaient des souplesses de couleuvre, un déshabillé savant, comme involontaire, exquis d'élégance, une distinction nerveuse de chatte de race, une aristocratie du

25 Vgl. Dottin-Orsinin, Mireille/Grojnowski, Daniel (Hg.), *Un joli monde. Romans de la prostitution*, Paris: Laffont 2008, S. XXXIII.

26 Vgl. Heinich, Nathalie: *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Gallimard 1996, S. 238.

27 Vgl. L. Adler: *La vie quotidienne dans les maisons closes*, S. 24.

vice, superbe, révoltée, mettant le pied sur Paris, en maîtresse toute-puissante. Elle donnait le ton, de grandes dames l'imitaient.²⁸

Der rasante Aufstieg von Nana in den sichtbaren Wohlstand veranschaulicht eine Umwälzung des sozialen Status der Prostituierten. Nana bekommt ein eigenes Anwesen, Bedienstete, Ställe, Köch:innen und erlangt einen prunkvollen Lebensstil, der bis dahin den adeligen und besonders wohlhabenden bürgerlichen Familien vorbehalten war. Wichtiger noch: Sie erringt dadurch eine soziale Sichtbarkeit. Die Pariser Prostitution, die bis dahin auf Bordelle oder von der Gesellschaft abgegrenzte Orte beschränkt war, erobert im 19. Jahrhundert den öffentlichen Raum.²⁹ In der Hauptstadt des Vergnügens wird die Prostituierte zunehmend zugelassen, toleriert, ja sogar zur Schau gestellt, sie entwickelt sich zu einer polemischen, aber angesagten sozialen Figur, zu deren weitreichenden Sichtbarkeit die Presse (und die Literatur) erheblich beiträgt. Dieser möglich gewordene Aufstieg ehemaliger Arbeiterinnen in die gehobenen Schichten der Gesellschaft führt dabei außerdem zur latenten Verwischung der vermeintlich undurchlässigen Grenzen zwischen den sozialen Klassen: Das Arbeiterelend und die kaiserliche Aristokratie trennen nur noch wenige Schritte, die Nana theatralisch überspringt.

2.2 Ehe vs. erotische Sozialitäten

In diesem Sinne stellt die neue, auffällige und hemmungslose Prostitution eine Bedrohung für die bürgerliche Ordnung und deren sozialen Sitten dar. Vor allem die Beständigkeit der ehelichen Partnerschaft wird ihr geopfert – nicht vorrangig wegen der außerehelichen Beziehungen von Prostituierten mit verheirateten Freieren (die kein neues Phänomen darstellen), sondern weil die plötzliche Sichtbarkeit des Freudenmädchens mit einer polemischen Lockerung der bürgerlichen Sitten einhergeht. Zola entwirft hierbei ein literarisches Szenario, das zwar auf einer gewissen Referenzialität beruht, die flächendeckende soziale Realität aber auch stark zuspitzt: In der Folge ist der Ehemann nicht mehr der Einzige, der Affären unterhält, auch die Ehefrau nimmt mehr oder minder öffentlich gestandene Liebhaber zu sich. Das mondäne und bürgerliche Paar gibt der Wollust nach, zerbricht hinter dem Schein ehelicher Festigkeit, der manchmal nur mit Mühe aufrechterhalten wird; die soziale Verwahrlosung nimmt zu. Das Ehepaar des Grafen Muffat und dessen Frau Sabine liefert ein prägnantes Zeugnis davon: Während Muffat zu einem der eifrigsten Freier Nanas wird und sich ihren Launen hingibt, sucht seine einst keusche und zurückhaltende Ehefrau ihr Vergnügen zunehmend in den

28 Zola, Émile: Nana [1880], Paris: Gallimard/Folio 2020, S. 342.

29 Vgl. Retailaud, Emmanuelle: La Parisienne. Histoire d'un mythe, du siècle des Lumières à nos jours, Paris: Seuil 2020, S. 106.

Armen von Fauchery.³⁰ Die Opposition zwischen der perfekten Ehefrau und der Prostituierten droht zu kippen: Auf der einen Seite erlangt die (erfolgreiche) Prostituierte zunehmend Macht, Autonomie und Anerkennung, auf der anderen bröckelt die Ehe als Idealform sozialer Partnerschaft. Die Vorstellung einer ehelichen Bindung selbst wird regelmäßig von Nana desavouiert, genießt sie doch als Kurtisane deutlich mehr Freiheit:

Un silence régna. Elle s'habillait. Lui, appuyait le front à une vitre. Au bout d'une minute, il revint, il reprit avec lenteur:

»Nana, tu devrais m'épouser.«

Du coup, cette idée égaya tellement la jeune femme, qu'elle ne pouvait achever de nouer ses jupons.

»Mais, mon pauvre chien, tu es malade!... Est-ce parce que je te demande dix louis que tu m'offres ta main?... Jamais. Je t'aime trop. En voilà une bêtise, par exemple!«³¹

Gegenüber der bürgerlichen Ehe, die durch die losen Sitten der Zeit bedroht wird, erkundet der Roman alternative erotische Modelle, darunter polyamoröse Beziehungen: Nana verkehrt mit einem guten Dutzend männlicher Figuren und sowohl Männer als auch Frauen erobern stets neue Liebschaften, deren Dauer und Ernsthaftigkeit variieren. Zola untersucht außerdem die lesbische Liebe anhand der Figur Satin, eine der wenigen, in die sich Nana tatsächlich verliebt, wobei Zola hier seinen Roman in einen kollektiven Diskurs einschreibt, der in den zunehmenden gleichgeschlechtlichen Bindungen unter Sexarbeiterinnen eine moralische Gefahr für die bürgerlichen Sitten sieht.³² Doch gerade die Frage der Bindung erweist sich als problematisch. Liebe wird stets aus diesen Beziehungen verbannt, teils, weil sie nicht erwidert wird, teils, weil sie auf einem rein kommerziellen Geschäft beruht, so dass den erotischen Beziehungen die sentimentale Romantik systematisch vorenthalten wird. Die Liebe wird genauso wie die Ehe zur Herausforderung. Ihnen gegenüber bevorzugt der Roman die Darstellung des kommerziellen, Sexhandels und seiner Auswirkungen auf die bürgerliche Moral.³³

30 Die von Zola im Laufe des Buches gezogene Parallele zwischen Nana (der Prostituierten) und Sabine (der perfekten Ehefrau und *femme du monde*) ist in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich. Vgl. É. Zola: Nana, S. 92. Dabei fällt sogar eine gewisse Doppelbödigkeit auf: Während der Ausdruck ›Frau von Welt‹ eine öffentliche Dimension anklingen lässt, wird diese der Prostituierten wiederum angekreidet.

31 É. Zola: Nana, S. 457.

32 Für Parent-Duchâtelet stellt die Realität lesbischer Beziehungen im Prostitutionsmilieu eine der besorgniserregendsten moralischen Abweichungen gegenüber der aufrechtzuerhaltenen ›guten‹ Sitten dar. Vgl. A. Parent-Duchâtelet, De la prostitution dans la ville de Paris.

33 Vgl. M. Dottin-Orsinin/D. Grojnowski (Hg.), Un joli monde, S. XXXIII.

2.3 Allegorische Wollust und sozialer Abstieg im Zweiten Kaiserreich

Die Fiktion Zolas lädt in vielerlei Hinsicht dazu ein, der neuen Prostitutionsform eine politische Dimension zu verleihen. Nanas Aufstieg und ihr Erfolg bei Männern, die sich ganz ihren Trieben hingeben, steht auch symbolisch für den kulturellen Niedergang des Zweiten Kaiserreichs. Zola stattet außerdem seine Heldin mit wenig positiven Eigenschaften aus: Dummheit, Grausamkeit, Masochismus, Unreife. Darin lässt sich der naturalistische Gestus erkennen: Nanas Perversität hat sie von ihren wenig vorbildlichen, alkoholabhängigen und gewalttätigen Eltern Gervaise und Coupeau geerbt.³⁴ Auf relativ explizite Weise wird Nanas Laster mit der kulturellen, sozialen und erzieherischen Bedürftigkeit einer Epoche in Verbindung gebracht, die Zola mit aller Schärfe anprangert.³⁵ Zahlreiche Metaphern zeigen die Stadt im Spiegelbild einer wollüstigen Perversion, wie im folgenden Zitat, in dem Nana durch das Bild der Giftpflanze zur Verwesungskraft stilisiert wird:

Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige [...].³⁶

Dieser wirtschaftliche und moralische Verfall zieht sich durch den gesamten Roman: Die Vermögen der großen Pariser Familien werden von Nanas verheerenden Ausgaben verschlungen. Ihre Kunden enden im Ruin, verlieren ihre Ehre und begehen aus Verzweiflung Selbstmord. Der soziale Aufstieg der Kurtisane ist mithin eng mit der Dekadenz der Gesellschaft verknüpft. Die ganze Stadt, wie angesteckt, verbreitet das Laster – die Kehrseite der *Ville-Lumière*:

Les soirs humides, lorsque Paris mouillé exhalait une odeur fade de grande alcôve mal tenue, [Nana] savait que ce temps mou, cette fétidité des coins louches enrageaient les hommes. Et elle guettait les mieux mis, elle voyait ça à leurs yeux pâles. C'était comme un coup de folie charnelle passant sur la ville. Elle avait bien un peu peur, car les plus comme il faut étaient les plus sales. Tout le vernis craquait, la bête se montrait, exigeante dans ses goûts monstrueux, raffinant sa perversion.³⁷

34 Beide sind Protagonisten des Romans *L'Assommoir* (1877).

35 Vgl. Darbouze, Gilbert: *Dégénérescence et régénérescence dans l'œuvre d'Émile Zola et celle de Manuel Zeno Gandía*, Paris: Peter Lang 1997, S. 116-117.

36 É. Zola: *Nana*, S. 245.

37 Ebd., S. 300.

Dieser Logik folgend verwundert es kaum, dass Nana in einem erbärmlichen Zustand endet, mitten im Februar 1870, als sich der französisch-preußische Krieg ankündigt: Der Niedergang der Gesellschaft, die abgehalfterte Prostituierte und der bevorstehende (und schnell verlorene) Krieg werden miteinander über die Vorstellung des moralischen und nationalen Verfalls verbunden. Der Roman endet mit dem Tod Nanas, die an den Folgen von Pocken stirbt. Die ausführliche Beschreibung der Krankheit hebt aber nicht nur die hygienischen Missstände der Zeit und die grassierende Zunahme venerischer Krankheiten hervor,³⁸ sondern weist insofern auch symbolische Bedeutung auf, als hiermit das Bild einer pervertierten Gesellschaft gezeichnet wird, die an ihrem eigenen Verfall stirbt.

C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétris, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits [...]. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.³⁹

Das etwa willfährige Zitat zeigt, wie stark das Prostituiertenbild bei Zola in der kollektiven Vorstellung verankert ist und durchaus ambivalente Züge aufweist. Es zeugt einerseits von den Entwicklungen einer Tätigkeit, die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewinnt und das Gleichgewicht der bürgerlichen Werte, der Ehe und der sozialen Hierarchie zu erschüttern droht. Andererseits aber wird gerade die Prostituierte als Sündenbock für den sozialen und moralischen Niedergang inszeniert. Somit scheint sich wiederum eine jahrhundertlange, patriarchale Tradition fortzuführen, in der das Weibliche und das Sündhafte eng miteinander verwoben sind, und die nicht zuletzt mit der zweideutigen Moral dieser suggestiv strafenden Krankheit von Nana gespiegelt wird.

Dabei reproduziert Zolas Text etwas, das wir mit René Girard eine Verfolgungslogik nennen könnten.⁴⁰ Angesichts einer realen sozialen Krise – der des Zweiten Kaiserreichs und der bevorstehenden französischen Niederlage – suggeriert er einen Zusammenhang zwischen individueller und kollektiver Verantwortung und weist der Figur der Prostituierten die Schuld für eine nationale, unbestimmte Plage zu. In seiner Studie *Le bouc émissaire* (1982) erinnert Girard an die diesem Verfolgungsmythos zugrunde liegenden Mechanismen:

38 Zahlreiche naturalistische Romanen enthalten eindrucksvolle klinische Beschreibungen der Pathologien von Prostituierten. Vgl. dazu Wald-Lasowski, Patrick: *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, Paris: Gallimard 1982.

39 É. Zola: *Nana*, S. 517–518.

40 Girard, René: *Le bouc émissaire*, Paris: Grasset 1982.

[L]es victimes sont choisies en vertu non des crimes qu'on leur attribue mais de leurs signes victimaires, de tout ce qui suggère leur affinité coupable avec la crise, [...] le sens de l'opération est de rejeter sur les victimes la responsabilité de cette crise et d'agir sur celle-ci en détruisant lesdites victimes ou tout au moins en les expulsant de la communauté qu'elles »polluent«. ⁴¹

Der gewaltvolle Tod Nanas folgt in diesem Sinne einer expiatorischen Logik: Die von Pocken verursachte Defiguration der Protagonistin funktioniert in vollem Umfang als Figuration einer nationalen Krankheit, der sie visuellen Ausdruck verleiht und deren Ausmaß sie auch zugleich abwenden soll. Als könne der Todeskampf der Prostituierten die Säuberung des nationalen Übels herbeiführen und ihre symbolische Opferung, vielleicht, die kollektive Regeneration ermöglichen.

3. *La desheredada*: Viktimisierung und Subversion bei Galdós

Blicken wir nun über die Pyrenäen hinweg nach Spanien, wo ein Jahr später *La desheredada* erscheint. Der Roman eröffnet den Zyklus der *Novelas españolas contemporáneas* (Gegenzyklus zu den *Episodios Nacionales*) und erzählt den Lebensweg einer weiblichen Figur bis zu ihrer Prostitution im Madrid der 1870er Jahre. Die in Spanien besonders traditionsreiche Figur der Prostituierte ⁴² ermöglicht es Galdós somit, anhand weiblicher Randfiguren die ehelichen, familiären und sozialen Institutionen der Bourgeoisie im ausgehenden 19. Jahrhundert zu hinterfragen ⁴³ und den intertextuellen Bogen zu vergleichbaren Figuren weiterer Romane des Autors – den Prostituierten *Fortunata* ⁴⁴ und *Rosalía*, ⁴⁵ der emanzipierten *Tristana* ⁴⁶ – zu schlagen. Im Mittelpunkt der *desheredada* steht die junge, aus einfachen Verhältnissen stammende Isidora Rufete, die fälschlicherweise glaubt, im Besitz von Dokumenten zu sein, die sie als Enkelin und Erbin der Marquesa von Arransis ausweisen. Nachdem sie von ihrer vermeintlichen Großmutter zurückgewiesen wurde,

41 Ebd., S. 37.

42 Unter anderem bei Enrique Sánchez Seña: *Las rameras del salón* (1886), José Ortega Munilla: *Cleopatra Pérez* (1884), Eduardo López Bago: *La prostituta. Novela médico-social* (1884). Vgl. hierzu Simón Palmer, María del Carmen: »La prostitución en la novela madrileña del siglo XIX. Realidad social y representación novelística«, in: Raphael Carrasco (Hg.), *La Prostitution en Espagne. De l'époque des Rois catholiques à la II^e République*, Paris: Les belles lettres 1994, S. 359-371.

43 Über die weiblichen Figuren Galdós', vgl. Jiménez Gómez, Cristina: *Construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una perspectiva de mujer*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo 2019.

44 Pérez Galdós, Benito: *Fortunata y Jacinta*, Madrid: La Guirnalda 1887.

45 Pérez Galdós, Benito: *La de Bringas*, Madrid: La Guirnalda 1884.

46 Pérez Galdós, Benito: *Tristana*, Madrid: La Guirnalda 1882.

beginnt ihr sozialer Abstieg: Sie lässt sich mit mehreren Männern ein, wird (zu Unrecht) wegen Dokumentenfälschung beschuldigt, ins Gefängnis gesperrt und endet schließlich in einem Zustand avancierter Verwahrlosung, verlässt ihren Sohn und verschwindet in den Straßen Madrids.

3.1 Sozialer Abstieg, nationale Dekadenz

Der Lebensweg von Isidora verstößt gegen die gesellschaftlichen Ideale und Normen. Im Gegensatz zu Nana, deren außerehelichen Affären den Beginn eines rasanten Aufstiegs markierten, geht Isidora Rufete einen umgekehrten Weg. Zu Beginn des Romans träumt die schöne, elegante und großzügige Frau noch von der Aristokratie und weist tugendhafte Merkmale auf, doch die verschiedenen Affären, auf die sie sich wegen finanzieller Schwierigkeiten einlässt, verwandeln sie in eine blasse Gestalt, die ihre vormalige Größe kaum noch erkennen lässt und sowohl vom moralischen als auch vom körperlichen und sprachlichen Verfall gezeichnet ist.

Augusto subió y entró en la casa. Si pasmada y llena de turbación se quedó Isidora al verle, mayor fue el asombro y pena del joven médico al ver en deplorable facha y catadura a la que cononoció en forma tan distinta. No sólo había perdido grandemente en el aspecto general de su persona, en su aire distinguido y decoroso, sino que su misma hermosura había padecido bastante, a causa del decaimiento general, y más aún del chirlo que tenía en la mandíbula inferior, bajo la oreja izquierda. Estaba ella plachando unas chambras, y la ligereza de su vestido permitía ver sus bellas formas enflaquecidas. Dejó la plancha y se sentó en un miserable sofá de paja [...]. – ¿He perdido mucho? ¿No me respondes? He estado muy mala, ¡qué puño!...⁴⁷

Und auch hier wird die körperliche Zerrüttung immer wieder mit dem Niedergang der spanischen Nation in ethischer wie politischer Dimension suggestiv verknüpft. Ähnlich wie bei Zola fungiert das Porträt der Prostituierten als symbolisches Bild einer dekadenten Nation, während die Prostitution zur urbanen Krankheit der Metropolen stilisiert wird, mit ihren eigenen sozialen, physischen und psychischen Symptomen.⁴⁸ Gleich zu Beginn des Romans wird die Dekadenz auch onomastisch-räumlich spürbar: Madrid wird in *Envidiosa* umgetauft, und von der Stadt werden hauptsächlich marode Viertel, Irrenanstalten und Gefängnisse gezeigt. Dabei lässt sich die Metaphorik nicht übersehen: Die negative Entwicklung der verträumten Frau entspricht, wenngleich in umgekehrter Weise, den enttäuschten

47 Pérez Galdós, Benito: *La desheredada*, Madrid: Catédra 2004, S. 487.

48 Vgl. Fernández, Pura: *Mujér publica y vida privada. Del arte eunucuo a la novela lupanaria*, Madrid: Tamesis 2008, S. 114.

Träumen eines Spanien, das von den politischen Ideologien – der Karlist:innen, der Republikaner:innen, der Sozialist:innen oder der Anarchist:innen – gespalten wird.

1873. 1 de marzo. – Instalación de Isidora en su casa de la calle de Hortaleza, no se sabe si con propios recursos o a expensas del marqués viudo de Saldeoro. Escándalo. Pronuncia doña Laura su célebre frase: »Ya veía yo venir esto.« Disturbios en Barcelona; cunde la indisciplina militar. [...]

Julio. – Alcoy, Sevilla, Montilla. Sangre, fuego, crímenes, desbordamiento general del furor político. – Doña Laura cae gravemente enferma. – La guerra civil crece. Cada día le nace una nueva cabeza y un rabo nuevo a esta idea execrable. Isidora, sin esperanzas de encontrar a su hermano, toma el tren y se va a Santander, donde llama la atención y se hacen acerca de ella novelescos comentarios.⁴⁹

3.2 Viktimisierung

Anders als Nana verkörpert Isidora einen bestimmten Frauentyp: die naive und leichtgläubige Frau, die vom Größenwahn der Aristokratie geblendet wird und nicht in der Lage ist, sich der Realität zu stellen. Umso tiefer fällt sie, als sie dazu gezwungen ist, auf ihre gehobenen Träume zu verzichten. Die *desheredada* ist vor allem eine *engañada*. Als Kind bereits – so führt der Text erläuternd aus – wurde sie von einem realitätsfernen und verträumten Onkel großgezogen, der sie auf ein ungewisses Erbe warten ließ, ihr beibrachte, nicht zu arbeiten, und sie in eine falsche, quichoteske Vorstellung von Palast und Luxus zwängte⁵⁰. Der intertextuelle Bezug auf Cervantes ist von großer Bedeutung: Über ihn inszeniert Galdós in erster Linie die Prostituierte als Opfer, deren Blindheit und Bildungsmangel sie ins Verderben stürzen. Die Frage der Erziehung steht nämlich insofern im Zentrum, als sie auf die soziale Realität der Bildungsarmut damaliger Prostituiertter verweist – und darüber hinaus aller Frauen, welche von den erzieherischen und politischen Bestrebungen des Landes grundsätzlich und weitgehend ausgeschlossen waren.

49 B. Pérez Galdós, *La desheredada*, S. 293-294.

50 Der Text enthält unzählige Verweise auf Cervantes: Isidora kommt unter anderem aus »La Mancha« und ihr Onkel, der sich als Kanoniker ausgibt, wird Santiago Quijano-Quijana genannt. Vgl. S. 463: »Como don José, su tío el canónigo daba calor en su entendimiento a las ideas más absurdas, las fomentaba y se engreía con ellas. Su tío, engañado por Rufete, había representado con ella la comedia funesta que tan desgraciada la había hecho. ¡Cuántas veces, en las noches del invierno, él la embelesaba diciéndole que sería marquesa, que tendría palacio, coches, lacayos, lujos sin fin y riquezas semejantes a las de *Las mil y una noches*! Él la había enseñado a no trabajar, a esperar todo de una herencia, a soñar con grandezas locas, a enamorarse de fantasmagorías. Habíale llenado la cabeza de grivolidades, habíale educado en la contemplación mental de un orden de vida muy superior a su verdadero estado«.

3.3 *Ángel del hogar* und weibliche Unsichtbarkeit

Die Figur der Isidora ermöglicht es Galdós daher, den Status der Frau in einer weitgehend patriarchalischen Gesellschaft zu thematisieren. Mehrmals versuchen die Männer, sich Isidora, ihren Körper und ihre Person untertan zu machen. Dies gilt beispielsweise für den besonders gewalttätigen Gaítica, der sie regelmäßig prügelt und ausbeutet, oder für ihren ersten wohlhabenden Liebhaber Botín, der sie vom Rest der Welt abzuschotten und sie im häuslichen, geschützten und unsichtbaren Raum einzusperren versucht.

Él gasta en mí su dinero a la calladita; y me compra cuanto apetezco con tal que no lo luzca, con tal que nadie me vea. Quiere que me ponga guapa para él solo. Basta que cualquier persona me mire para que él se enfade, porque cree que con los ojos se le roba algo de lo que tiene por suyo. No quiere que me dé a conocer en la calle, porque no gusta de escándalos, y se asusta de que esto se descubra. Dice que aquí no estamos en París, y que es preciso no chocar, no dar motivo a la murmuración, no faltar a las buenas apariencias sociales.⁵¹

Indem Isidora nicht nur dem Blick der Stadt entzogen, sondern auch in die Privatsphäre gedrängt wird, verweist der Roman auf die Bedeutung des weiblichen Sozialstatus. Die Figur wird auf einen *ángel del hogar* reduziert, auf das Ideal einer unterwürfigen, zurückhaltenden und wahrhaft »unsichtbaren« Frau. Sie dem Blick der Welt zu entziehen, dient dazu, ihre Keuschheit und Reinheit zu bewahren – und natürlich ihre Abhängigkeit von der männlichen Autoritätsfigur aufrecht zu erhalten.⁵² Botín, hingegen, ist verheiratet; seine Frau ist folgsam und katholisch; die Erotik hat in seinem Ehevertrag kaum einen Platz und führt ihn fast logischerweise dazu, sich sexuelles Vergnügen bei »leichten Mädchen« zu suchen. In diesem Sinne stellt die Prostitution kein Hindernis für die eheliche Vorstellung dar, sondern sie begleitet, ergänzt und festigt sie, indem die entwürdigenden, aber tolerierten sexuellen Aktivitäten des Ehemanns aus dem bürgerlichen Haushalt verlagert werden.⁵³

3.4 Subversive Prostitution

Jedoch veranschaulicht Galdós' Protagonistin im Laufe ihrer Enttäuschungen eine andere, weitaus subversivere Art der Prostitution. Während sie einst von einer

51 B. Pérez Galdós, *La desheredada*. S. 349.

52 Vgl. A. Aldaraca, *Bridget: El ángel del hogar. Galdós and the ideology of domesticity in Spain*, University of North Carolina Press 1991, S. 55-87.

53 Vgl. Karanović, Vladimir: »La marginalidad social como materia novelable: modos de prostitución en tres novelas galdosianas«, in: *Verba Hispanica*, XXVIII, 2020, S. 57.

Liebesheirat und einer providentiellen Erbschaft träumte, führt Isidoras *desengaño* auf einen Weg der Emanzipation. Entgegen der bürgerlichen Ideale, die sie zu Beginn des Romans durchaus noch teilt, wird sie die Ehe allmählich als erniedrigende Institution ansehen, welche die Frau unter die alleinige rechtliche und finanzielle Vormundschaft des Ehemannes stellt und sie zwar finanziell absichert, aber dennoch in ihrer Freiheit einschränkt:

Isidora. Calla, calla. [...] Porque no me casaré, Joaquín; viviré soltera, riéndome del mundo.

Joaquín. ¡Soltera! Si yo no me casara contigo, tendrías ocho mil pretendientes por semana.

Isidora. (*Decidida.*) A todos les daría con mi puerta dorada en los hocios. ¡Soltera, libre!⁵⁴

Isidoras Emanzipation nimmt gegen Ende des Romans zu, als sie mit bitterem Elend konfrontiert wird. Ihre Entscheidung, sich zu prostituieren, ist eine bewusst selbstständige: Zum ersten Mal wird sie aktiv, verlässt in einem wütenden Rausch ihre Rollen als Mutter, Frau oder Tochter. Sie verlässt ihr Kind, schlägt ihren väterlichen und treuen Beschützer Don José und zieht durch die Straßen der Hauptstadt, um sich an den Männern zu rächen. Indem sie ihren Körper bewusst zum Konsumobjekt macht, vollendet die Protagonistin paradoxerweise ihre Flucht aus den Normen einer klassen- und geschlechtsdiskriminierenden Gesellschaft, von der sie schmerzlich ausgegrenzt wurde. Der fügsamen und unwissenden Idealfrau, die sich ihrem Ehemann gänzlich unterwirft, setzt Isidora eine Selbstbestimmung entgegen, die aber zugleich autodestruktive Züge annimmt. Sie vollzieht dabei sowohl räumlich als auch semantisch einen bedeutenden Übergang: Vom privaten und kontrollierten Innenraum zieht sie in den öffentlichen Raum – die Straße⁵⁵ – und emanzipiert sich somit von ihrer bisherigen Rollenzuweisung, auch wenn dieser Grenzübergang einem sozialen Selbstmord gleicht (und als solcher beschrieben wird).⁵⁶ Besonders aufschlussreich ist der Moment, als Isidora so stark missbraucht wird, dass ihr Leben an ihr vorbeizieht und sie in der Folge Rache am Patriarchat beschließt:

54 B. Pérez Galdós: *La desheredada*, S. 419.

55 Bezüglich des Romans *La prostituta* (1884) von López Bago beschreibt Sara Muñoz-Muriana bereits die Straße als semantisch beladenen Ort der Marginalisierung, wobei diese Aussage ebenfalls auf *La desheredada* zutreffen könnte: »La calle como espacio común de ambos colectivos socialmente marginalizados [los mendigos y las prostitutas] sirve para transmitir el asco y la repugnancia, expresión burguesa del malestar ante los mismos, que tanto los individuos como los edificios enmohecidos entre los que se mueven inspiran.« Muñoz-Muriana, Sara: »Andando se hace el camino«. *Calle y subjetividades marginales en la España del siglo XIX*, Madrid: Iberoamericana, 2017, S. 109.

56 Nicht zufällig trägt das letzte Kapitel den Titel: »Muerte de Isidora«.

Salí de la carcel, le debía dinero, no tenía sobre qué caerme muerta, me llevó a su casa, me dio cuanto necesitaba, mucho más de cuanto necesitaba... [...] Pero donde aparece de oro el tal es en el trato. Coge la desvergüenza, la traición, la rapiña, la crueldad, jústalo todo, añadele toda la basura que puedas encontrar, revuelve, haz un muñeco, sopla, dale vida y tendrás al que ha sido mi señor y dueño durante tres meses: peor que Bou, peor que Botín, y que Joaquín, el cual era ya más malo que Judas. En fin, los hombres sois todos unos. Hay que vengarse, perdiéndoos a todos y arrastrándoos a la ignominia. Nosotras nos vengamos con nosotras mismas.⁵⁷

Am Ende gibt Isidora ihren Traum von Reichtum, Ehre und Liebe auf. Sie verzichtet zudem auf ihren eigenen Namen und verkauft sich als anonyme Prostituierte. Dies stellt vielleicht die größte Provokation der bürgerlichen Gesellschaft dar, die jedem eine singuläre Identität zuweist.⁵⁸ Indem Isidora diese bewusst und endgültig verleugnet, entzieht sie sich durch ihre Unsichtbarkeit den gesellschaftlichen Normen und erlangt somit eine relative Freiheit – auch wenn sie dafür einen hohen Preis zahlen muss: »No dependo de nadie, ¿estamos? Soy dueña de mi voluntad, ¿estamos? [...] Ya no soy Isidora. No vuelve usted a pronunciar este nombre.«⁵⁹

4. Resümee

Die beiden literarischen Porträts der Freudenmädchen knüpfen an die soziokulturellen Paradigmen des Prostitutionsmarktes in Frankreich und Spanien des späten 19. Jahrhunderts an: das Aufkommen der hochrangigen Kurtisane bei Zola; die Darstellung der naiven und ausgebeuteten jungen Frau bei Galdós. Beide Figuren gehen jedoch über stereotype Dimensionen hinaus: Sie zeugen von der ambivalenten sozialen Akzeptanz von Prostituierten, im Hinblick auf ihre erhöhte Sichtbarkeit, auf die Gefahr sich verbreitender Geschlechtskrankheiten und auf die Angst um den Verfall gesellschaftlicher Sitten.

Zunächst kann man feststellen, dass diese Randfiguren Figuren der Transgression sind. Beide Heldinnen verstoßen gegen die bürgerlichen Familienideale: Sie lehnen das Eheleben ab, sind Mütter, verlassen diese Rolle aber weitgehend und überlassen die Betreuung ihrer Kinder anderen; sie erkunden auch – insbesondere bei Zola – alternative Formen erotischer Beziehungen. Die Prostituierte ist folglich subversiver Natur: Durch ihre Eroberung des öffentlichen Raums verlagert sie ihr Leben aus dem häuslichen Bereich heraus, in den die Ehefrau gemeinhin gedrängt wurde. Insbesondere dort, wo sich Frauen auf eigenen Wunsch prostituieren, kann von einer Form weiblicher Emanzipation gesprochen werden.

57 B. Pérez Galdós: *La desheredada*, S. 489.

58 Vgl. V. Karanović: »La marginalidad social como materia novelable«, S. 58.

59 B. Pérez Galdós: *La desheredada*, S. 496-498.

Und doch bleibt die Figur der Prostituierten in beiden Romanen eng mit der Idee eines sozialen Verfalls verbunden. Die Autoren hinterfragen die Expansion der Prostitution aus der Perspektive einer nationalen Zerrüttung, bei der die Prostituierte sowohl als Opfer als auch als Anstifterin zu verstehen ist. Isidoras Lebensweg begleitet den Zusammenbruch eines Landes, das von politischen Krisen geplagt wird (und dies auch wenn Galdos' Blick auf die missbrauchte Prostituierte empathisch ist); Nana hingegen symbolisiert gerade durch ihren Triumph den wahrhaftigen Niedergang des von Zola verabscheuten Zweiten Kaiserreichs. In beiden Fällen wurzelt das gewaltsame Ende der beiden Heldinnen in der öffentlichen Verurteilung von Prostituierten sowie in der zweideutigen sozialen Funktion, die ihnen zugewiesen wird: Missbilligt werden sie insofern, als sie die moralische Schande des männlichen sexuellen Verlangens auf sich nehmen und die Sittlichkeit der Ehe dadurch gleichzeitig schützen.

Diese fiktionale Instrumentalisierung der Prostituierten scheint in diesem Sinne repräsentativ für die Widersprüche einer Gesellschaft zu sein, welche die Prostitution verurteilt, ihre Etablierung aber zulässt und sogar unterstützt. Selbst in den zwei Romanen, die deren Strukturen und Gefahren in Frage stellen, unterliegt die Prostituierte einem strafenden – und übrigens ausschließlich männlichen – Blick. Darin zeigt sich nicht zuletzt, inwiefern die Literatur die gesellschaftlichen Hierarchien zwischen Mann und Frau im 19. Jahrhundert nicht nur kritisch beleuchtet, sondern auch, in gewisser Hinsicht, fortschreibt.

Bibliografie

- Adler, Laure: *La vie quotidienne dans les maisons closes. 1830-1930*, Paris: Hachette 1990.
- Aldaraca, Bridget: *El ángel del hogar. Galdós and the ideology of domesticity in Spain*, University of North Carolina Press 1991.
- Bernaldo de Quirós, Constancio/Llanas Aguilaniedo, José: *La mala vida en Madrid. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza, Egido 1998 [1901]*.
- Corbin, Alain: *Les filles de nocés. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris: Aubain Montaigne 1978.
- Darbouze, Gilbert: *Dégénérescence et régénérescence dans l'œuvre d'Émile Zola et celle de Manuel Zeno Gandía*, Paris: Peter Lang 1997.
- Dottin-Orsinin, Mireille/Grojnowski, Daniel (Hg.), *Un joli monde. Romans de la prostitution*, Paris: Laffont 2008, S. XXXIII.
- Dufour, Pierre: *Weltgeschichte der Prostitution. Von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Eichborn 1995.
- Fernández, Pura: *Mujér publica y vida privada. Del arte eunucuo a la novela lupanaria*, Madrid: Tamesis 2008.

- Foucault, Michel: »Les hétérotopies« [1966] in: *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris: Lignes 2009.
- : *Histoire de la sexualité*, Bd. 1. *La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976.
- Girard, René: *Le bouc émissaire*, Paris: Grasset 1982.
- Gonzalez-Quijano, Lola: *Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisir à Paris au XIX^e siècle*, Paris: Vendémiaire 2015.
- Grenz, Sabine: *(Un)heimliche Lust. Über den Konsum sexueller Dienstleistungen*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007
- Guereña, Jean-Louis: *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid: Martial Pons 2003.
- : *Les Espagnols et le sexe. XIX^e-XX^e siècles*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2013.
- Heinich, Nathalie: *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Gallimard 1996.
- Jiménez Gómez, Cristina: *Construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una perspectiva de mujer*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo 2019.
- Karanović, Vladimir: »La marginalidad social como materia novelable: modos de prostitución en tres novelas galdosianas«, in: *Verba Hispanica*, XXVIII, 2020, S. 57.
- König, Malte: *Der Staat als Zuhälter. Die Abschaffung der reglementierten Prostitution in Deutschland, Frankreich und Italien im 20. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter 2016.
- Lacroix, Paul: *Weltgeschichte der Prostitution von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Eichborn 1995.
- Maugère, Amélie: *Les politiques de la prostitution. Du Moyen Âge au XXI^e siècle*. Paris: Dalloz 2009.
- Mornat, Isabelle: *Femmes en images. La caricature de mœurs espagnoles au XIX^e siècle*, Strasbourg: PUS 2016.
- Muñoz-Muriana, Sara: »Andando se hace el camino«. *Calle y subjetividades marginales en la España del siglo XIX*, Madrid: Iberoamericana, 2017.
- Nash, Mary: *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona: Anthropos 1983.
- Navarro Fernández, Antonio: *La prostitución en la villa de Madrid*, Madrid: Rojas 1909.
- Pardo Bazán, Emilia: »La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias – Memoria del día 16 de octubre leída en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano«. *La mujer española y otros artículos*, Madrid: Editora Nacional 1976, S. 71-97.
- Parent-Duchâtelet, Alexandre: *De la prostitution dans la ville de Paris*, Paris 1836.
- Pérez Galdós, Benito: *La desheredada*, Madrid: Catédra 2004.

- Pierrat, Emmanuel: *Les Lorettes. Paris, capitale mondiale des plaisirs au XIX^e siècle*, Paris: Le Passage 2013.
- Retaillaud, Emmanuelle: *La Parisienne. Histoire d'un mythe, du siècle des Lumières à nos jours*, Paris: Seuil 2020.
- Reverzy, Éléonore: *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris: CNRS éditions 2016.
- Schmaußer, Beatrix: *Blaustrumpf und Kurtisane. Bilder der Frau im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Kreuz 1991.
- Simón Palmer, María del Carmen: «La prostitución en la novela madrileña del siglo XIX. Realidad social y representación novelística», in: Raphael Carrasco (Hg.), *La Prostitution en Espagne. De l'époque des Rois catholiques à la II^e République*, Paris: Les belles lettres 1994, S. 359-371.
- Stöferle, Dagmar: *Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne*, Berlin: J.B. Metzler 2020.
- Vázquez, Francisco (Hg.), «Mal menor». *Políticas y representaciones de la prostitución. Siglos XVI-XIX*, Cádiz: Universidad de Cádiz 1998.
- Wald-Lasowski, Patrick: *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, Paris: Gallimard 1982.
- Zola, Émile: *Nana* [1880], Paris: Gallimard/Folio 2020.

Unamunos Bienengleichnis

Familienkonzept und Romanpoetik in *La tía Tula*

Rita Rieger

1. Liebes- und Ehevorstellungen im spanischen Roman um 1900

Carmen Martín Gaité stellt in ihrer sozialhistorischen Studie *Usos amorosos del dieciocho en España* fest, dass spätestens Ende des 18. Jahrhunderts der romantische Ruf nach freier Liebe, die ungeachtet gesellschaftlicher Schranken Erfüllung in der Ehe verspreche, verstumme, da die Ehe dermaßen an Prestige verloren habe, dass niemand mehr ernsthaft glaube, aus Liebe zu heiraten.¹ Das »Wesen« der Ehe bestehe, so Luhmann in *Liebe als Passion*, im »Sichverstehen und nicht [in der] Leidenschaft«.² Diese »douce société de vie« entbehre jeglicher aufwühlender Gefühle und fungiere als Vehikel gesellschaftlicher Werte wie Nutzen, Gerechtigkeit, Ehre und Beständigkeit.³ Als monopolisierter Raum einer institutionellen Kanalisierung von Sinnlichkeit, die im glücklichsten Fall auf einem respektvollen Umgang miteinander beruhe, sicherte die Ehe Foucault nach die dynastische Sukzession.⁴ Für Eheanbahnungen in modernen Gesellschaften lässt sich beobachten, dass Liebe zwar zum einzig-legitimen Grund der Partnerwahl avanciert, zugleich jedoch »alle bedrohlichen, existenzgefährdenden, Leben und Tod auf die Waage bringenden Momente der Passion ausgefiltert werden müssen«.⁵ An die Stelle der *amour passion* tritt die Freundschaft als Garant dauerhafter Intimbeziehungen. Dies lässt

1 Vgl. Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona: Anagrama 2005, S. 136.

2 Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 150.

3 Lancelin, Aude/Lemonnier, Marie: *Les philosophes et l'amour. Aimer de Socrate à Simone de Beauvoir*, Paris: Plon 2008, S. 61.

4 Vgl. Foucault, Michel: *Le souci de soi. Histoire de la sexualité 3*, Paris: Gallimard 1984, S. 206-207.

5 N. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 186.

sich auch im europäischen Roman um 1900 beobachten, in dem leidenschaftliche Intimbeziehungen zumeist in den außerehelichen Bereich verlagert werden.⁶

Miguel de Unamunos Roman *La tía Tula* (1921), dessen Entwurf Unamuno bereits 1902 in einem Brief an Juan Maragall erwähnt,⁷ thematisiert die Ehe, die sich innerhalb der Familie entfaltet und zugleich die Basis der Familie bildet, in ihrer Prozessualität.⁸ Der bislang vorwiegend in Hinblick auf die ambivalent konzipierte, titelgebende Protagonistin analysierte Roman⁹ präsentiert anhand von Tulas Handlungen nicht nur ein unkonventionelles, als »anarchistisch« apostrophiertes Familienkonzept, vielmehr problematisiert er differente Vorstellungen von Liebe, Ehe und Familie, die aufgrund der abstrahierten Figurenkonzeption ein modernes familiäres Zusammenleben im Luhmannschen Sinn, in dem »Menschen ausschließlich als Personen behandelt« werden, konterkariert.¹⁰ Tulas Streben nach Autonomie und Unsterblichkeit, die über eine »proxy motherhood role«¹¹ erlangt werden soll, kontrastiert hierbei mit der jeweils fatal endenden biologischen Mutterschaft von Rosa und Manuela. Augenscheinlich wird dies durch die Bienenmetaphorik, in die Unamuno neue Erkenntnisse der Imkerei um 1900 einfließen lässt. Als intertextuelle Quelle für die Umformung des Bienengleichnisses wird in diesem Beitrag die von Unamuno in dem kurzen Artikel »Avispas, Abejas y Moscas« (1924) erwähnte theoretische Studie *La Vie des Abeilles* (1901) von Maurice Maeterlinck herangezogen.¹² Wie zu zeigen bleibt, übernimmt das erweiterte Bienen-

-
- 6 Als paradigmatische Exempel der spanischen Literatur könnten hier die Schicksale der Protagonistinnen Ana Ozores aus Claríns *La Regenta* (1884/85), Tristana aus Benito Pérez Galdós' gleichnamigem Roman (1892) oder auch die titelgebende Heldin aus Azoríns metafiktionalem Roman *Doña Inés. Historia de Amor* (1922) genannt werden. Vgl. Rieger, Rita: Liebe poetologisch und kulturell. Figurationen im spanischen Roman um 1900, Göttingen: V&R unipress 2016.
- 7 Vgl. Ribbans, Geoffrey: »A New Look at *La tía Tula*«, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11.2 (1987), S. 403-420, hier S. 406.
- 8 Vgl. Diez, Ricardo: *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid: Playor 1976, S. 193.
- 9 Zur Ambivalenz der Protagonistin vgl. Biggane, Julia: »From Separate Spheres to Unilateral Androgyny: Gender and Sexuality in the Work of Unamuno«, in: Dies/John. J. Macklin (Hg.), *A Companion to Miguel de Unamuno*, Woodbridge: Tamesis 2016, S. 175-196. Vgl. Longhurst, Carlos: »Para una interpretación de *La tía Tula*«, in: María D. Gómez Molleda (Hg.), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*. Universidad de Salamanca, 10-20 diciembre 1986, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1989, S. 143-151, hier S. 143. Vgl. Franz, Thomas R.: »The Crone Figure of Gertrudis in Unamuno's *La tía Tula*«, in: *Hispanic Journal* 24.1/2 (2003), S. 103-115, hier S. 107.
- 10 Baraldi, Claudio/Corsi, Giancarlo/Esposito, Elena: GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 56.
- 11 Biggane: *Gender and Sexuality*, S. 183.
- 12 Vgl. Unamuno, Miguel de: *Ensayos erráticos o a lo que salga* (1901-1924), in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 7. *Meditaciones y ensayos espirituales*, hg. v. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer 1969, S. 1341-1512, hier S. 1498.

gleichnis zwei Funktionen: Einerseits fungiert es auf Figurenebene als Sinnbild des familiären Zusammenlebens, da die Figurenkonstellation wie die Interaktionen der Familienmitglieder mit den Rollen von Königin, Arbeiterbiene und Drohne in einem Bienenstock verglichen werden. Andererseits zieht Unamuno die der Bienenzucht entnommenen Begriffe als poetologische Metaphern heran, um neben dem Bild der Blütenlese und der *melificación* im Sinne eines transformierenden Aneignens gelesener Texte im Schreiben die Ausdifferenzierung des Schreibens um 1900 in ein literarisches und ein philologisches Schreiben sowie die für die Moderne charakteristischen Entgrenzungsbewegungen zwischen dichotomen Bereichen zu veranschaulichen.

Das überraschende Moment des Romans liegt meines Erachtens in der literarischen Gestaltung einer sozialen Reflexion von Liebe, Ehe, Familie und deren Funktionen, die mit einer Ausweitung des Bienengleichnisses in poetologischer Hinsicht einhergeht. Die soziale Reflexion von Intimbeziehungen folgt hierbei einer unausgesprochenen Logik, die von den Figuren ausagiert wird und zumindest drei verschiedene Konzeptualisierungen von Liebe in Relation auf Ehe und Familie kontrastiert: Erstens ein Ehe-Konzept, in dem die Freundschaft als Auslöser, Komplementär oder Ersatz leidenschaftlicher Liebe fungiert, das von Tulas Schwester Rosa und Ramiro verkörpert wird. Zweitens eine Ehe, die in Folge leidenschaftlicher Abenteuer zwischen dem Dienstmädchen Manuela und dem nunmehr verwitweten Ramiro als soziale Pflichterfüllung eingefordert wird, um das ungeborene Kind zu schützen. Drittens die an einen mystischen Anarchismus und an das Liebeskonzept der *Caritas* anknüpfende Schwesternliebe Tulas, welche das Zusammenleben organisiert, eine Ehe verstanden als patriarchales Konzept weiblicher Unterwerfung und metaphysischer Sklaverei hingegen ablehnt.¹³ Während die ersten beiden Typen eine freundschaftliche Zuneigung sowie die Sicherung von blutsverwandten Nachkommen problematisieren, repräsentiert der dritte Typ ein Liebeskonzept der *sororidad* sowie eine ›bevollmächtigte Mutterschaftsrolle‹, die auf eine geistig-spirituelle Reproduktion abzielt. Sowohl das individualisierte, auf Freundschaft beruhende Liebes- und Ehekonzept, wie die Vorstellung einer Institutionalisierung der Sinnlichkeit in der Ehe oder das auf ›Schwesternlichkeit‹ basierende, ›anarchistische‹ Liebeskonzept resultieren aus einem gesteuerten Auswahlverfahren, das die Familie formt und über die Zusammensetzung der nächsten Generation entscheidet. Diese Steuerung, so die Annahme, gründet nicht allein auf Tulas Handeln, wie Julián Marías vorschlägt,¹⁴ vielmehr entspricht sie der Logik eines Bienenstocks, die den Ausführungen Maeterlincks zufolge auf den Fortbestand und das Wohl der

13 Zur Kritik an patriarchalen Eheverständnissen in *La tía Tula* vgl. R. Diez: El desarrollo estético de la novela, S. 195.

14 Vgl. Marías, Julián: Miguel de Unamuno, Harvard University Press 1966, S. 105.

Sozietät ausgerichtet ist.¹⁵ Im Roman äußert sich dies darin, dass die zwischen Tula, Rosa, Ramiro und Manuela etablierte Form des Zusammenlebens auch nach dem Tod der Vorfahren durch die aus beiden Ehen hervorgegangenen Kinder eine Fortsetzung findet, da die Ehe des ältesten Sohnes Ramirito mit Caridad ein auf freundschaftlicher Zuneigung basierendes Liebes- und Ehemodell perpetuiert, während die jüngste Tochter Manolita die geistig-spirituelle Erbschaft Tulas antritt. Wie abschließend gezeigt werden soll, findet diese soziale Reflexion der Intimbeziehungen eine Entsprechung in der poetologischen Bedeutungsebene des Bienengleichnisses, das für die literarische Produktion um 1900 und Unamunos Romanpoetik im Besonderen adaptiert wird.

2. Freundschaftliche Zuneigung als Basis der Ehe in *La tía Tula*

Echte Freundschaft zeichne sich, so Lancelin et Lemonnier, durch wechselseitige Wahlfreiheit, Anerkennung und Bereicherung aus und realisiere »la parfaite unité entre attachement et liberté«.¹⁶ Im Kontext der Ehe hingegen, so Luhmann, erfolge durch die Umstellung des Codes für Intimbeziehung von *amour passion* auf »innige« Freundschaft im 18. Jahrhundert eine Rückholung der Liebe in die Ehe, denn die Freundschaft inkludiere das Potenzial, Liebe zu induzieren, wodurch Vorstellungen von Ehe als soziale Pflichterfüllung in den Hintergrund rücken.¹⁷ Voraussetzung für ein Entfachen der Liebe in der Ehe durch Freundschaft sei eine Partnerwahl, die rational erfolge und nicht vom Gefühlswirbel einer *amour fou* geleitet werde.¹⁸ Der erste Liebes- und Ehetyp in *La tía Tula* referiert auf diese Neuausrichtung der Liebessemantik von Passion auf Freundschaft, die sich im 18. Jahrhundert vollzieht.

Anders als in der Liebessemantik der *amour passion*, die auf das Kokettieren und die doppelte Lesbarkeit der Kommunikationsangebote zur Geselligkeit oder zur Liebesleidenschaft abzielt, präsentieren die Dialoge zwischen Tula, Rosa und Ramiro ein Liebeskonzept, das von Anfang an auf Eindeutigkeit und Ernsthaftigkeit ausgerichtet zu sein scheint und zunächst die weibliche Perspektive auf die Relation von Liebe und Ehe präsentiert.¹⁹ Der Beginn einer potentiellen Liebesbeziehung soll nicht länger durch Zweideutigkeiten hinausgezögert werden, denn »Así

15 Vgl. Maeterlinck, Maurice: *La Vie des Abeilles*, Paris: Fasquelle 1963, S. 233.

16 A. Lancelin/M. Lemonnier: *Les philosophes et l'amour*, S. 58.

17 N. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 102.

18 Vgl. ebd., S. 102-103.

19 Zur doppelten Anschlussmöglichkeit der Liebeskommunikation vgl. Werber, Niels: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, München: Fink 2003, S. 54 u. S. 63.

no te haces valer, Rosa; y ese coqueteo es cosa muy fea«. ²⁰ Die vertrauten Gespräche zwischen Rosa, Ramiro und Tula verweisen insofern auf ein sozial reflektiertes Liebeskonzept, als die Zuneigung der beiden Verliebten jeweils vorab von Tula geprüft und ähnlich einem Gewissensbericht durch die Antworten auf die mehrfach und unerbittlich gestellten Fragen »¿le quieres?, ¡sí o no!« bzw. »¿La quieres, sí o no?« bestätigt wird. ²¹ Nach diesen Geständnissen, die nicht im Zwiegespräch der Liebenden, sondern im Familienverbund erfolgen, wird nach einer weiteren Unterredung zwischen Tula und dem Onkel/Priester Primitivo die Vermählung der beiden in die Wege geleitet.

Während Rosa in Fortsetzung der romantischen Liebessemantik kaum in der Lage scheint, ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen, symbolisiert Tula die Eingliederung individueller Selbstreflexion hinsichtlich leidenschaftlicher Liebe in eine soziale Reflektiertheit, die Liebe, Sexualität und Ehe aus Sicht der Frauen zusammendenkt. ²² Die Gewissensbefragung Ramiros hingegen, der erfolglos versucht, seiner künftigen Schwägerin seine Gefühle mitzuteilen, verdeutlicht die soziale Reflexion der Liebes- und Ehevorstellung, denn nachdem sich Ramiro in Rosa verliebt hat, lehnt Tula nicht nur jede Phase des Hinauszögerns – wie etwa in Ramiros Einwand »Tenemos que probarnos...« ²³ –, sondern auch jeglichen Sinneswandel seinerseits ab. Auf all seine Einwände kontert sie mit: »Si la quieres, a casarte con ella, y si no la quieres, estás de más en esta casa«. ²⁴ Ungeachtet Ramiros unartikulierter Gefühle für sie treibt sie seine Heirat mit Rosa voran. Hinweise darauf, dass sowohl Rosa als auch Ramiro bis zu jenem Zeitpunkt lediglich freundschaftliche Gefühle füreinander hegen, liegen im beidseitigen Zögern, wenn es um die Entscheidung der Eheschließung geht und der Versicherung, dass sie sich mögen und künftig wohl lieben werden. ²⁵ Um das Wesen dieser Ehe zwischen Rosa und Ramiro wie auch der zweiten mit Manuela zu kommunizieren, recurriert Unamuno auf unterschiedliche Bedeutungsebenen des Bienengleichnisses.

20 Unamuno, Miguel de: La tía Tula, in: Ders.: Obras Completas, Bd. 1, hg. v. Ricardo Senabre, Madrid: Turner 1994, S. 793-903, S. 804. Kurz darauf bekräftigt Tula ihre Ansicht: »Sí, que te parece un guapo mozo y simpático. Dile, pues, que sí y no andes con más coqueterías, que eso es feo. Dile que sí.« Ebd., S. 805.

21 Ebd., S. 809 u. S. 811.

22 Zur sozialen Reflexivität von Intimbeziehungen vgl. N. Luhmann: Liebe als Passion, S. 173-174.

23 M. de Unamuno: La tía Tula, S. 811.

24 Ebd., S. 812.

25 Während Rosa die Liebe in die Zukunft verlagert, indem sie angibt »Sí, creo que le querré..., mucho..., mucho...«, antwortet Ramiro zwar »¡Claro que la quiero!«, sieht darin jedoch nicht zwingend einen Heiratsgrund. Ebd., S. 810 u. S. 811.

3. Von Blumen, Bienen und Vaterschaft

Gleich zu Beginn des Romans wird Rosa, wie auch der sprechende Name indiziert, über ihre blumengleiche Schönheit charakterisiert, welche die Biene als Sinnbild des liebenden Mannes anzieht: »la hermosura espléndida y algún tanto provocativa de Rosa, flor de carne que se abría a flor del cielo a toda luz y todo viento«. ²⁶ Dieses passive, pflanzengleiche Frauenbild kontrastiert mit dem Bild der Ehefrau und Mutter als Bienenkönigin, ohne die es keinen Bienenstock gäbe. Dass es sich hierbei um eine indirekte Regentschaft handelt, verdeutlicht die Geburtsszene des ersten Kindes von Rosa, die von Tula organisiert in Ramiro letztlich die Frage aufkeimen lässt »¿Cuál es la madre?«. ²⁷ Wie Maurice Maeterlinck in *La Vie des Abeille* erläutert, unterscheidet sich die Regentschaft der Bienenkönigin deutlich von den menschlichen Herrschaftsvorstellungen: »[La reine] n'y donne point d'ordres, et s'y trouve soumise, comme le dernier de ses sujets, à cette puissance masquée et souverainement sage que nous appellerons, en attendant que nous essayions de découvrir où elle réside, l'esprit de la ruche«. Mais elle en est la mère et l'unique organe de l'amour«. ²⁸ Analog zur Bienenstockmetapher unterwirft sich Rosa einer befremdlich anmutenden familiären Herrschaftsstruktur, in der Tula die Erziehung des Kindes mit den Worten »Dámelo, Rosa, dámelo, y vete a entretener a tu marido« ²⁹ gleichsam einfordert und derart die Mutterschaft in eine materielle und eine geistig-spirituelle Prokreation aufgeteilt wird.

Während diese Figurenkonstellation jener von Bienenkönigin, Drohne und Arbeiterbiene entspricht, überwiegt in der Schilderung von Ramiros Sicht auf Rosa – nach dem Abklingen der ersten leidenschaftlichen Phase der Ehe – das Sinnbild der nährenden Blüte, das Unamuno ins Alltägliche transponiert und dabei frei von pathetischen Überformungen den süßen und edlen Nektar durch den alltäglich-nährhaften »pan de cada día« ersetzt:

[Rosa] era como el pan de cada día, como el pan casero y cotidiano y no un raro manjar de turbadores jugos. [...] Tenía su pobre mujer algo de planta en la silenciosa masedumbre, en la callada tarea de beber y atesorar luz con los ojos y derramarla luego convertida en paz; tenía algo de planta en aquella fuerza velada y a la vez poderosa con que de continuo, momento tras momento, chupaba jugos de las entrañas de la vida común ordinaria y en la dulce naturalidad con que abría sus perfumadas corolas. ³⁰

26 Ebd., S. 803.

27 Ebd., S. 817.

28 M. Maeterlinck: *La Vie des Abeilles*, S. 26.

29 M. de Unamuno: *La tía Tula*, S. 818.

30 Ebd., S. 829.

Gestärkt wird dieses unter anderem auf den Prozess der Photosynthese referierende Bild einer idealisierten stillen, friedlichen, doch starken Ehefrau als Fundament des Zusammenlebens der Eltern. Nach Rosas Tod bezeichnet Ramiro in einer Retrospektive auf seine Ehe die Vaterschaft als Beginn der »wahren Liebe«. Vergleichbar mit den Liebeskonzeptionen der Romantik finden Intensität und Authentizität der Liebe ihren Ausdruck in der Inkommunikabilität: »¿Amor? No, ni cariño siquiera, sino algo sin nombre y que no se dice por confundirse ello con la vida misma«. ³¹ Der liebende Witwer verurteilt jegliche literarische Repräsentation der Liebe als lebensfern. ³² Diese sei, so setzt er seinen Gedankengang fort, eine Art Zuneigung, die vergleichbar dem wahren Gebet, nicht auf bestimmte Rituale begrenzt sei, sondern das gesamte Leben durchziehe. ³³ Die im Laufe der Ehe sich einstellende gesteigerte Dauer der Liebe ruft die Freundschaft als geeignete Grundlage der Ehe in Erinnerung.

Während Rosas Sicht auf die Ehe ausgespart bleibt, erfahren die Lesenden durch die geschilderten nächtlichen Gedanken Ramiros die Wandelbarkeit der Liebe innerhalb des Ehelebens aus Sicht des Ehemannes, die metaphorisch in eine Einverleibung der Partnerin mündet, denn auf das »imperio del deseo« folgt eine Phase der Besitznahme, die mit einer Ent-Erotisierung korreliert: »pero luego, cuando ponía su mano sobre la carne desnuda de ella, era como si en la propia la hubiese puesto, tan tranquilo se quedaba«. ³⁴ Ramiros Sicht reflektiert eine Selbstverdoppelung im Sinne einer Aufnahme des Anderen in sich selbst, wie sie auch die Freundschaft charakterisiert. Die Herausforderung in diesem Aufgehen im Anderen in der Intimbeziehung bildet hierbei das Identischbleiben mit sich, ³⁵ das insofern als gegeben erachtet werden kann, als Ramiro trotz Trauer und Verlustschmerz nach Rosas Tod weiterlebt. Hierin zeigt sich auch ein Bruch des Vorhabens, die Bienenstockmetaphorik nach den Erkenntnissen der Imkerei konsequent umzuschreiben, da die Drohnen meist kurze Zeit nach erfolgreicher Befruchtung der Königin verenden, in Unamunos Roman hingegen die Königinnen sterben.

Konträr dazu gestaltet Unamuno in *La tía Tula* die zweite Ehe Ramiros mit Manuela. Nach dem Tod Rosas und einem gescheiterten Versuch, Tula für sich als Ehefrau zu gewinnen, kanalisiert der Witwer seine überschießende Sinnlichkeit in einer Liebschaft mit dem in einem Waisenhaus aufgewachsenen Dienstmädchen

31 Vgl. ebd., S. 830.

32 Ironisch gebrochen wird dieses Ideal der ehelichen Liebe jedoch durch die große Ähnlichkeit der Textstelle mit einer aus *Niebla* (1914), die auf performativer Ebene die Repräsentation innerer Regungen und wahrhafter Liebe unterläuft, wie auch die Anspielungen auf Teresa de Ávilas berühmt gewordene Verse von *Vivo sin vivir en mí*. Vgl. R. Rieger: *Liebe poetologisch und kulturell*, S. 239-240.

33 Vgl. M. de Unamuno: *La tía Tula*, S. 830.

34 Ebd., S. 831.

35 Vgl. N. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 178.

Manuela. Als Tula deren Schwangerschaft bemerkt, veranlasst sie trotz anfänglicher Proteste beider deren Hochzeit, um das Schicksal eines weiteren elternlosen Sprösslings abzuwenden. Doch statt freudiger Gefühle verbreitet sich nach der Trauung von Ramiro und der als »la hospiciana«, »la pobre Manuela« oder »la esclava« apostrophierten zweiten Ehefrau im Haus eine »profunda tristeza«. ³⁶ Auch die ebenfalls für die Mutter existenzbedrohende Geburt des gemeinsamen Kindes ändert an Ramiros Gefühlszustand nichts. Analog zur ersten Ehe wird in der Beschreibung der Beziehung von Ramiro und Manuela die Sicht der Ehefrau ausgeblendet. Stattdessen handeln Tula und Ramiro den Umgang zwischen Mann und Frau aus. Während sie ihm vorwirft, seine Ehefrau »con ese cariñoso despego y como a una carga« zu behandeln, statt sie zu lieben, verteidigt sich Ramiro damit, sich nicht willentlich verlieben zu können: »Pero si es la menor cantidad de mujer posible, si no es nada!«. ³⁷ Tula plädiert hingegen für das Recht der Ehefrau, mehr als ein *ángel del hogar* oder ein *remedio* gegen die sexuellen Bedürfnisse des Mannes zu sein und konstatiert: »Aún no la has conocido«. ³⁸ Jenseits der Konnotation körperlicher Intimität beinhaltet das Verb »conocer« eine geistig-spirituelle Bedeutungsebene, die Unamuno in *La agonía del cristianismo* (1924) ausführt: »Conocer es, en efecto, engendrar, y todo conocimiento vivo supone la penetración, la fusión de las entrañas del espíritu que conoce y de la cosa conocida«. ³⁹ Tulas Anspielung auf ein mystisches Eheverständnis lässt nicht nur eine fehlende geistige Durchdringung der Eheleute in Ramiros zweiter Ehe offenkundig werden, auch lassen sich die negativen Konsequenzen einer auf moralischem Pflichtgefühl basierenden Eheschließung nicht verbergen, die entgegen romantischer Prämissen die Herausforderungen standesübergreifender Ehen skizziert. ⁴⁰ Auch wenn Tula in der Rolle der Königsmacherin versucht, Manuela in die Königin des Bienenstocks und damit in das »unique organe de l'amour« zu transformieren, bleibt Manuelas Leben bis nach den Tod Ramiros in einer vegetabilen Metaphorik verhaftet und unterscheidet sich damit von Rosas Rollenbild, das zwischen nektar spendender Blume und Liebe induzierender Bienenkönigin changiert. Für die Charakterisierung Manuelas hingegen sind weder betörende Schönheit noch köstlicher Nektar die Bildspender, vielmehr hebt der Vergleich Manuelas mit einer Pflanze den Eindruck von Passivität und Ohnmacht angesichts leidvoller Lebensherausforderungen hervor: »y Manuela, la viuda casi sin saberlo, concentraba su vida y su ánimo todos en luchar,

36 Vgl. M. de Unamuno: *La tía Tula*, S. 860-863.

37 Ebd., S. 862.

38 Ebd.

39 Unamuno, Miguel de: *La agonía del cristianismo*, in: Ders.: *Obras Completas*, Bd. 7. *Meditaciones y ensayos espirituales*, Madrid: Escelicer 1967, S. 303-364, hier S. 324.

40 Vgl. M. de Unamuno: *La tía Tula*, S. 860.

al modo de una planta, por la otra vida que llevaba en su seno«. ⁴¹ Nach Manuelas Tod bleibt schließlich Tula als Tante und ›bevollmächtigte‹ Mutter von fünf Kindern zurück und scheint alles daran zu setzen, eine neue ›Königin‹ heranzuziehen.

4. »Sororidad«: Anarchistisch-poetische Liebes- und Lebensformen

Unamuno leistet der vielfach analysierten Komplexität der Figur der Tula im Prolog des Romans Vorschub, wenn er auf die teresianischen und quijotesken Wurzeln des Romans verweist. Die unkonventionellen Verhaltensweisen des historischen und fiktiven Modells zogen Spott und Hohn der Mitmenschen nach sich, wie Unamuno anhand Don Quijotes anmerkt: »fue el ludibrio y juguete de padres y madres, de zánganos y de reinas«. ⁴² Vergleichbar dem Ritter der traurigen Gestalt resultiert Tulas eigensinnige Verhaltensweise aus einer Vermischung von gehörten Gesprächsfragmenten und Lektüererfahrungen und richtet sich insbesondere gegen eine männliche Fremdbestimmung der Frau, wie es die Erzählinstanz zu Beginn des 12. Kapitels beschreibt. »Porque esta mujer había rehuido siempre ser dirigida, y menos por un hombre. Sus normas de conducta moral, sus convicciones y creencias religiosas se las había formado ella con lo que oía a su alrededor y con lo que leía, pero las interpretaba a su modo«. ⁴³ Als Quelle von Tulas Blütenlese wird im Roman allerdings nur ein nicht näher bestimmtes Buch über das Leben der Bienen erwähnt, deren soziale Organisationsform Tula auf die Familienmitglieder überträgt. ⁴⁴ Aus einer gendersensiblen poetologischen Sicht fungiert Tula damit als Autorin ihres eigenen Textes, der im spanischen Liebes-, Ehe- und Familiendiskurs um 1900 einen Raum für ein weibliches Narrativ schafft, das mit hegemonialen Frauenbildern und Erzählungen von Mutterschaft kontrastiert und sich zugleich in sie einschreibt, indem die Protagonistin die Alternative einer alleinstehenden Frau mit einer nicht-leiblichen Mutterschaftsrolle kreiert, die mit Manolita als Tulas geistig-spirituelle Erbin fortgesetzt wird und damit eine eigene neue Tradition etabliert. ⁴⁵

Im Prolog zu *La tía Tula* und ähnlich auch in dem Artikel »Sororidad. Angeles y Abejas« assoziiert Unamuno dieses unkonventionelle Frauenbild mit dem anarchistischen Verhalten Antigones, die »el eterno modelo de la piedad fraternal y del anarquismo femenino« symbolisiere, wobei er fortsetzt, dass es sich präziser

41 Ebd., S. 867.

42 Ebd., S. 798.

43 Ebd., S. 850.

44 Vgl. ebd., S. 842.

45 Vgl. Gabriele, John P.: »From Sex to Gender: Toward Feminocentric Narrative in Unamuno's *La tía Tula* or *Cómo se hace una novela feminista*«, in: *Hispanic Journal* 20/1 (1999), S. 105-117, hier S. 107.

um ein ›schwesterliches‹ Mitgefühl handle, für das im Kastilischen erst ein Begriff geschaffen werden müsse.⁴⁶ Über eine, philologischen Schreibearbeiten ähnelnde, etymologische Herleitung von *maternidad*, *paternidad* und *fraternidad* schlägt Unamuno mit Referenz auf Antigones ›anarchistisches‹ Liebeskonzept das aus dem Lateinischen »soror« bzw. »sororius, a, um« abgeleitete Wort »sororidad« als neue Bezeichnung vor.⁴⁷ »Antígona, la anarquista« handle konform alter, ungeschriebener Gesetze und breche damit das weltliche Gesetz Kreons, um aus Gründen der Menschlichkeit ihren durch Brudermord getöteten, jedoch verstoßenen Bruder-Neffen Polyneikes zu beerdigen.⁴⁸ Wie aus Primitivos Charakterisierung seiner Nichten hervorgeht, stellt Tula Antigone vergleichbar die herrschenden Gesetze und sozialen Normen in Frage und folgt einem ungeschriebenen, in mütterlicher Linie tradierten Gesetz:

Tenía el sentimiento de que la sabiduría iba en su linaje por vía femenina, que su madre había sido la providencia inteligente de la casa en que se crió, que su hermana lo había sido en la suya, tan breve. Y en cuanto a su otra sobrina, a Rosa, le bastaba para protección y guía con su hermana.⁴⁹

Jenseits der Anspielung auf Sophokles' Tragödie verbindet die Vorstellung einer harmonischen Koexistenz verschiedener Individuen, die mittels dialogischer Verhandlung zu einem intersubjektiven Konsens gelangen und die Grundlage für ein neues Verständnis von Sozietät führen, wie es *La tía Tula* exponiert, Unamunos Roman mit dem Gedankengut des historischen spanischen Anarchismus.⁵⁰ Die

46 Der Artikel stammt aus dem Fondo Miguel de Unamuno. Unamuno, Miguel de: »Sororidad. Ángeles y Abejas«, in: Caras y Caretas (1920), s.p. Online: <http://hdl.handle.net/10366/80440> vom 10.06.2022.

47 Vgl. M. de Unamuno: *La tía Tula*, S. 799, Herv. i.O. Tatsächlich wurde das Wort ›sororidad‹ auch erst 2018 in das *Diccionario de la Real Academia Española* aufgenommen.

48 Vgl. M. de Unamuno: *La tía Tula*, S. 800.

49 Ebd., S. 806-807. Weiterführend dazu siehe Bravo Guerreira, María Concepción: »Algunos aspectos del problema de la genericidad en *La tía Tula* de Miguel de Unamuno«, in: María Dolores Gómez Mollada (Hg.), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*. Universidad de Salamanca, 10-20 diciembre 1986, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1989, S. 409-416, hier S. 415.

50 Vgl. García Mateo, Rogelio: Unamuno y el pensamiento anarquista, in: Bert Hofmann/Pere Joan i Tous/Manfred Tietz (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 1995, S. 121-128, hier S. 125. Die anarchistischen Reformvorschläge der Sexuallehre, die von der Eugenik bis zur Empfängnisverhütung reichen und sich vor allem in den 1930er in Spanien verbreiten, spielen in *La tía Tula* kaum eine Rolle. Zur Sexualreform des spanischen Anarchismus siehe Nash, Mary: *La reforma sexual en el anarquismo español*, in: Bert Hofmann/Pere Joan i Tous/Manfred Tietz (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 1995, S. 281-296.

Kehrseite dieses schwesterlichen Mitgeföhls bildet Tulas mitleidsloses Verhalten, wenn es darum geht, das Zusammenleben nach der Logik des Bienenstocks zu realisieren. Zugleich entspricht es einem der von Maeterlinck in *La Vie des Abeilles* genannten Mängel der Bienen: »le manque de pitié, le sacrifice presque monstrueux de l'individu à la société«. ⁵¹ Tulas, den Stachel und die Wehrhaftigkeit der Biene evozierendes Handeln, kontrastiert hierbei mit der Fürsorge im Umgang mit den Kindern und partiell auch mit Rosa. Doch dieses ambivalente Verhalten ist nach Maeterlinck durchaus jenem von Arbeiterbienen vergleichbar: »Mais bien qu'elles [les abeilles] aient l'aiguillon toujours prêt, qu'elles s'en servent à tout moment pour se combattre entre elles, pour mettre à mort les mâles, les ennemis ou les parasites, elles ne le tirent jamais contre une reine [...]«. ⁵²

Auch wenn die wiederholten Stichworte der »virgen madre« wie der »castidad« scheinbar das Primat eines spirituellen Kontexts der präsentierten ent-sexualisierten Mutterschaft nahelegen – die im Kontext der Bienenmetaphorik auf die Parthenogenese der Arbeiterbiene als Sinnbild der Keuschheit und Jungfrauengeburt im christlichen Mittelalter anspielen ⁵³ und Tula in dieser Hinsicht die Rolle der Bienenkönigin einnimmt –, verkörpert die Protagonistin kein religiöses Dogma, vielmehr stehen die sozialen Praktiken in institutionalisierten Intimbeziehungen und in der Familiengründung im Zentrum des Romans, wie Alison Sinclair anmerkt. ⁵⁴

Zu den sozialen Praktiken zählt in *La tía Tula* die Tradierung von Wissen, das die Geschichte und die spezifischen Fähigkeiten innerhalb des familiären Zusammenlebens betrifft und von Tula an Manolita vererbt wird, wie die Erzählinstanz mittels Bienenmetapher gegen Ende des Romans erläutert:

¿Herencia? Se transmite por herencia en una colmena el espíritu de las abejas, la tradición abeijil, el arte de la melificación y de la fábrica del panal, la *abejidad*, y no se transmite, sin embargo, por carne y por jugos de ella. La carnalidad se perpetúa por zánganos y por reinas, y ni los zánganos ni las reinas trabajaron nunca, no supieron ni fabricar panales, ni hacer miel, ni cuidar larvas, y no sabiéndolo, no pudieron transmitir ese saber, con su carne y sus jugos, a sus crías. La tradición del arte de las abejas, de la fábrica del panal y el laboreo de la miel y la cera, es, pues, colateral y no de trasmisión de carne, sino de espíritu, y débese a las tías, a las abejas que ni fecundan huevecillos ni los ponen. Y todo esto lo sabía Manolita,

51 M. Maeterlinck: *La Vie des Abeilles*, S. 229.

52 Ebd., S. 61, Herv. i.O.

53 Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim: »Biene«, in: Dies. (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler 2021, S. 74-76, hier S. 75.

54 Vgl. Sinclair, Alison: »A Question of Ethics. Exploring Issues of Right and Wrong in Unamuno«, in: Julia Biggane/John Macklin (Hg.), *A Companion to Miguel de Unamuno*, Woodbridge: Tamesis 2016, S. 137-152, hier S. 147.

a quien se lo había enseñado la Tía, que desde muy joven paró su atención en la vida de las abejas y la estudió y meditó, y hasta soñó sobre ella.⁵⁵

Das geschilderte Vermächtnis bezieht sich auf die Gesamtheit der immateriellen kulturellen Eigenschaften und Praktiken der Sozietät samt der Gestaltungsmöglichkeiten des eigenen Lebens, der Intimbeziehungen und des familiären Zusammenlebens im Allgemeinen. Dass es sich hierbei um keine realistische Schreibweise, sondern mehr um ein Gedankenspiel handelt, verdeutlicht Unamunos strenge Trennung in biologische und geistig-spirituelle respektive kulturelle Prokreation, die in Analogie zur Bienenstockmetapher erfolgt. Der Abstraktionsgrad der Figuren, die ohne soziale, ökonomische, zeitliche und räumliche Situiertheit präsentiert werden, wie ihre Verknüpfung mit verschiedenen Bedeutungsebenen des Bienenvergleichnisses, rufen Unamunos Poetik eines beständigen Werdens in Erinnerung, das den Roman nicht mit der letzten Seite des Buches enden lässt, sondern darauf abzielt, zu weiteren Gedanken anzustoßen und derart das Leben der Lesenden zu verändern.⁵⁶

Unamunos Roman entzieht sich einer abschließenden Interpretation, auf die der Prolog durch die Thematisierung zweier simultan vorliegender, unterschiedlicher Lesarten verweist. Zum einen, eine Interpretation der Bienen-Metapher entlang hegemonialer Geschlechter- und Familienmitgliederrollenzuschreibungen, die in der Bienenkönigin die Mutter, in der Drohne den Vater und in der Arbeiterbiene die unverheiratete, kinderlose Schwester/Tante sieht. Zum anderen schlägt der Prolog eine zweite Lesart vor, welche sowohl die Wissen sammelnde, verarbeitende und verbreitende Tätigkeit der Arbeiterbiene wie die befruchtende Funktion der Drohne unabhängig von einer starren Zuschreibung an spezifische Geschlechteridentitäten und Familienmitglieder denkt, denn »el varón hereda feminidad de su madre y la mujer virilidad de su padre. ¿O es que el zángano no tiene algo de abeja y la abeja algo de zángano? O hay, si se quiere, *abejos y zánganas*«. ⁵⁷ Mit diesen für Unamuno typischen Neologismen wird zudem die

55 M. de Unamuno: *La tía Tula*, S. 897, Herv. i.O.

56 Im Gegensatz zu einer realistischen Schreibweise bleiben die Figuren des Romans insofern flach, als außerhalb ihrer Interaktion kaum persönliche Information preisgegeben werden. Die Lesenden erfahren weder den Nachnamen von Tula und Rosa, noch deren Wohnort, Bildung oder Vorlieben. Ramiro wird lediglich als Sohn der verwitweten Doña Venancia vorgestellt. Auch werden die Figuren kaum physisch beschrieben, sieht man von Anspielungen auf Rosas Schönheit, auf Manuelas kränkliche Konstitution und auf Tulas viel zitierte »ojos de luto« ab. Weiterführend zu Unamunos lebendiger Poetik, wie er sie unter anderem in *Cómo se hace una novela* formuliert vgl. R. Rieger: *Liebe poetologisch und kulturell*, S. 212.

57 M. de Unamuno: *La tía Tula*, S. 802, Herv. i.O. Für eine sozialpolitisch-spirituelle Deutung der Bienenstockmetapher vgl. Navajas, Gonzalo: *Unamuno desde la posmodernidad. Antinomia y síntesis ontológica*, Barcelona: PPU 1992, S. 127.

poetologische Bedeutungsebene der Bienenmetaphorik aufgerufen, die über *La tía Tula* hinausweist.

5. Bienen, Hummeln und Fliegen als poetologische Metaphern

Der Vergleich von Schriftsteller:innen mit blütenlesenden, honigproduzierenden und wehrhaften Bienen, die emsig von Blüte zu Blüte fliegen, erlesenen Nektar sammeln, sich das Gesammelte aneignen, es transformieren oder neugestalten und sich mit Hilfe ihres Stachels zu verteidigen wissen, zählt zu den ältesten Metaphern der Literatur wie auch der literarischen Produktion,⁵⁸ die Miguel de Unamuno in *La tía Tula* sowie in verstreuten Essays und Artikeln aufgreift und weiterschreibt.

Bekanntlich vollzieht sich die Ausdifferenzierung des modernen Schreibens gegen Ende des 18. Jahrhunderts als sich im Zuge der literarischen Autonomie ein emphatischer Literatur-Begriff wie auch der Geniegedanke durchsetzt und das Primat der Imitatio vom Gedanken selber zu denken und selber zu schreiben abgelöst wird.⁵⁹ Mit der Wende um 1900 erfolgt ein *re-entry* dieser Differenzierung, das in einer gehäuften Problematisierung des Schreibens in literarischen Texten zum Ausdruck gelangt. Die Prozessualität des Schreibens sowie die facettenreichen Wechselwirkungen zwischen Schreibwerkzeugen, involvierter Materialien wie Feder, Tinte oder Schreibkugel, Gedanken und Geschriebenem zählen zu den privilegierten Themen.⁶⁰

Im Prolog von *La tía Tula* bringt Unamuno den Lesenden zunächst, wie insbesondere die Zitate aus Teresa de Ávilas *Libro de la Vida* und aus ihren Korrespondenzen sowie die Verse aus Sophokles' *Antigone* belegen, vergleichbar der Biene eine ›erlesene‹ Selektion kanonisierter und eigener Texte dar. Unamunos Poetik entspricht allerdings weniger einer Blütenlese als einer *melificación* im Sinne der Einverleibung und Transformation des Gesammelten. Wie Ana María Fernández ausführt, kennzeichnet ein beständiger Wandel Unamunos Romanpoetik, da er die Dichotomie zwischen menschlicher Existenz samt kultureller Praktiken und abstrakter Vernunft produktiv setzt und ihr Spannungsverhältnis zur ästhetischen

58 Vgl. Stackelberg, Jürgen von: »Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen ›Imitatio‹«, in: Romanische Forschungen 68.3/4 (1956), S. 271-293, hier S. 271-272.

59 Zanetti, Sandro: Logiken und Praktiken der Schreibkultur, in: Uwe Wirth (Hg.), Logiken und Praktiken der Kulturforschung, Berlin: Kadmos 2009, S. 75-88, hier S. 80.

60 Zu den prominentesten Vertretern, welche das Verhältnis von Sprachverwendung, Schreibumgebung, involvierten Materialien, Techniken, Gesten, Vorkehrungen und Schreibanlässen reflektieren, zählen etwa Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, Paul Valéry oder Miguel de Unamuno.

und ethischen Grundlage seiner Romane oder besser *nivolos* erklärt.⁶¹ Die Adaptierung des klassischen Bienengleichnisses für poetologische Reflexionen um 1900 ist ein Beispiel dafür, existentielle Themen wie Intimbeziehungen und familiäres Zusammenleben mit einer an der Prozessualität orientierten Romanpoetik sowie Schreibreflexion zusammenzuführen.

In »El filólogo y la abeja«, ein Artikel, der am 17. Dezember 1920 in der Madrider Zeitung *Nuevo Mundo* publiziert wurde, vergleicht Unamuno die Biene nicht etwa mit Dichter:innen oder Schriftsteller:innen, sondern mit Philolog:innen, Kritiker:innen, Gelehrten und Erfinder:innen mechanischer Apparaturen. Zu den gemeinsamen Charakteristika zählen neben einer gewissen Intelligenz – die im Bienenvergleich durch die effiziente hexagonale Form der Waben symbolisiert wird – die Produktion von Honig und Wachs, der Stachel sowie eine unheimliche Wirkung, die eine Entsprechung in der Erstellung von Wörterbüchern finde: »Sí: un diccionario es una cosa que infunde, como una colmena o como un telar mecánico, misterioso pavor.«⁶² Die wissenschaftliche Tätigkeit der Sprachgelehrten wird in Folge mit einem Bienenstock und dessen Organisationsform bestehend aus zahlreichen Bienen, einer einzigen Königin und einigen Drohnen verglichen. Von Interesse ist hierbei, dass Unamuno insbesondere die Rolle des »zángano científico« ausführt, dem er die Verbreitung und Vulgarisierung der Erkenntnisse zuschreibt und mit dessen Rolle er sich in diesem Artikel identifiziert:

Si el gran Poeta del Universo nos da tiempo, humor e ingenio para ello, pensamos escribir una disertación sobre el papel del zángano científico, o sea del vulgarizador. Y luego de compuesta la disertación, la exornaremos con toda clase de citas eruditas y de requilorios de rigor. Y haremos de ella una edición crítica, en que anotemos las variantes de nuestro manuscrito. [...] ¡Ya verán, ya verán las abejas filológicas de lo que es capaz un zángano!⁶³

Ungeachtet apikultureller Erkenntnisse überträgt Unamuno die Fähigkeiten der Arbeiterbiene auf die Drohne, die als Sinnbild wissenschaftlich schreibender und den Text architektonisch gestaltender Philolog:innen fungiert, die den nicht näher spezifizierten Philolog:innen-Bienen gegenübergestellt werden. Die Prozessualität des Schreibens, die durch die Herausgabe von kritischen Editionen und den in ihnen enthaltenen Löschungen, Ergänzungen und Umschriften einzelner Texte zum Vorschein kommt, bildet hierbei nicht nur die Grundlage des literarischen, sondern auch des literaturwissenschaftlichen Schreibens. Dass Unamunos Romanpoe-

61 Vgl. Fernández, Ana María: *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, Madrid: Pliegos 1991, S. 10.

62 M. de Unamuno: *Ensayos erráticos*, S. 1402.

63 Ebd., S. 1402-1403.

tik philologisches und literarisches Schreiben bisweilen entgrenzt, verdeutlichen die Überlegungen zu *sororidad* im Prolog von *La tía Tula*.

Schreiben, so Unamuno in einem Essay über »Ganas de escribir« von 1911, sei zudem an den Wunsch gebunden, den Lesenden etwas zuteilwerden zu lassen: »No debe uno tomar la pluma en la mano para dirigirse al público, solicitando su atención, sino cuando tenga algo que decirle«. ⁶⁴ Es handelt sich hierbei weniger um den Appell an ein sozial engagiertes, ideologisch gefärbtes Schreiben als um ein Befragen der kommunikativen Funktion von Schreibakten, die neben einem spezifischen Ausdruckswillen von einem unbewussten Wunsch, einem »apetito de exteriorizarse por escrito« motiviert sein können. ⁶⁵ Auf diese Weise positioniert sich Unamuno gegen ein sich selbst genügsames Literaturverständnis, das er auch in *Cómo se hace una novela* ausführt. Mit Rekurs auf Schopenhauer differenziert er verschiedene Schreibtypen nach dem Verhältnis von Schreiben und Denken: Einige schreiben, ohne zu denken, andere denken, um zu schreiben und wieder andere schreiben, weil sie nachgedacht haben. Diesen drei von Schopenhauer genannten Typen fügt Unamuno den Typus derer hinzu, die »escriben para pensar«, um ihre Gedanken auf diese Weise kommunizierbar zu gestalten. ⁶⁶

In Anlehnung an Nietzsche und im Sinne einer Selbstsorge wird das Schreiben als »necesidad psíquica« vorgestellt, die losgelöst von einem bestimmten Inhalt oder von ökonomischen Bedürfnissen einer Psychohygiene gleicht, »para liberarse de las ideas, para quitárselas de encima del espíritu«, da eine nicht kommunizierte Idee einem Störfaktor oder gar einer Gefahr gleiche. ⁶⁷ Bevor sich die Schriftsteller:innen ihrer Ideen entledigen könnten, müssten diese jedoch erhascht werden, ein Unterfangen, das sich vor allem für jene Schreibende als Herausforderung darstelle, die zu Digressionen neigten und ihren Gedanken nachjagten, so Unamuno bereits in »A propósito y con excusa del estilo« (1892): »¡Cuántas veces se forcejea hasta sentir cosquilleo ardoroso en la frente por recojer esos zumbones abejorros

64 Unamuno, Miguel de: »Ganas de escribir«, in: Ders.: Obras completas, Bd. 7. Meditaciones y ensayos espirituales, hg. v. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer 1969, S. 471-474, hier S. 471.

65 Ebd., S. 473. Diese Lust der Veräußerung des Innerlichen kann in seltenen Fällen auf den Beruf des Schriftstellers bzw. der Schriftstellerin zurückgeführt werden, und sie büßt an Lektürelust ein, wenn Unamuno unter den möglichen Schreibmotivationen Blähungen und Brechreiz anführt, die in Fortsetzung der Metapher, den Text als Resultat von etwas schwer Verdaulichem präsentiert. Vgl. ebd.

66 Ebd., S. 471. Siehe auch den Essay »Pensar con la pluma« vom zwölften November 1915, publiziert in *El Día Gráfico*. Unamuno, Miguel de: »Pensar con la pluma«, in: Ders.: Obras completas, Bd. 7. Meditaciones y ensayos espirituales, hg. v. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer 1969, S. 870-873, hier S. 870.

67 M. de Unamuno: Ganas de escribir, S. 471.

y uncirlos en apretada falange!«. ⁶⁸ Statt als emsige Biene summend von Blüte zu Blüte zu fliegen, um die selegierten Rohstoffe in Honig zu verwandeln, thematisiert Unamuno die Hindernisse in der Verschriftung von Gedanken im Schreiben und zeichnet das Bild von leicht zu zerstreuen Schriftsteller:innen, die Hummeljäger:innen gleichen, und die vergeblich in gedanklicher Detailarbeit Baupläne, Marksteine oder Formen für ihre Werke ersinnen, bevor diese ungeachtet aller Mühen im umsetzenden Schreibfluss wieder zerstört werden. Der Vorteil eines Schreibens, um zu denken liege hingegen darin, dass die erst im Entstehen begriffenen Gedanken das Geschriebene um ein Vielfaches lebendiger erscheinen ließen, da sich Schreibende und Lesende nicht mit einem abgeschlossenen, logischen, aber toten Gedanken, sondern mit einem dynamischen Prozess konfrontieren. ⁶⁹ Eine Umsetzung dieser poetologischen Reflexionen lässt sich im dialogischen Aufbau von *La tía Tula* erkennen, der gerade aufgrund der zurücktretenden Erzählinstanz und der zahlreichen Dialoge das Ausverhandeln verschiedener Liebes-, Ehe- und Familienkonzepte vor Augen führt, statt eine in sich geschlossene Vorstellung des familiären Zusammenlebens zu präsentieren.

Konträr zu diesen poetologischen Prämissen der Bienenmetaphorik, liest sich im Artikel »Avispas, abejas y moscas« das Lob der Fliege, deren Unbekümmertheit angesichts ihrer Bedeutungslosigkeit und Kurzlebigkeit wie auch deren parasitäre Lebensweise als alternativer Bildspender für literarisch Schreibende präsentiert werden. ⁷⁰ Anders als die summende, nützliche, aber mitunter auch ironische Biene, stoße die lautlos durch den Raum fliegende, Krankheiten übertragende und störende Fliege die Menschen zu körperlichen und erfinderischen Höchstleistungen an, woraus Unamuno schließt: »Es [la abeja], sí, más poética que la mosca, pero menos estética y acaso menos retórica. Bueno; pero no se crea el lector que me estoy sonriendo por dentro. Estoy revoloteando sin zumba, como una mosca«. ⁷¹ Als poetologische Metapher verweist die Fliege auf das ludische Moment des literarischen Schreibens, auf die Funktion der Unterhaltung, auf den ästhetischen und sprachkünstlerischen Aspekt literarischer Werke wie auf den parasitären Zug des Schreibens hinsichtlich des Umgangs mit anderen Texten, die zusammengenommen nach einer Revision des Bienengleichnisses als poetologische Metapher verlangen.

68 Unamuno, Miguel de: »A propósito del estilo (1892-1924)«, in: Ders.: Obras completas, Bd. 7. Meditaciones y ensayos espirituales, hg. v. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer 1969, S. 821-882, hier S. 826.

69 Vgl. M. de Unamuno: *Pensar con la pluma*, S. 872.

70 Mayer, Mathias: »Fliege«, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler 2021, S. 185-186.

71 M. de Unamuno: *Ensayos erráticos*, S. 1500.

6. Konklusion

Miguel de Unamuno präsentiert in *La tía Tula* Variationen des Bienengleichnisses, durch die er die Bandbreite der literarischen Bienensymbolik veranschaulicht, die von der Liebes- und Keuschheitsthematik über die soziale Organisationsstruktur in Form der Familie bis hin zur literarischen Produktion reicht. Wie gezeigt wurde, handelt es sich hierbei jedoch nicht um *eine* ausgewählte Bedeutungsebene des Gleichnisses, die eine bestimmte Lesart des Romans nahelegt, vielmehr präsentiert Unamuno Fragmente des altbekannten Gleichnisses und verwebt auf diese Weise verschiedene Lesarten, die abwechselnd in den Vordergrund treten und dadurch seinem Ideal einer lebendigen Literatur entsprechen. Im Bereich der tradierten Bienenmetaphorik werden die Ehefrauen Rosa und Manuela in Relation auf Ramiro als betörende oder passive Blume geschildert und evozieren damit verschiedene Bedeutungsebenen der Liebe. Zugleich stellen dieselben Frauenfiguren im Verhältnis zur sterilen Schwester-Tante Tula die Bienenköniginnen dar. Während Ramiro in erster Lesart die den süßen Nektar sammelnde Honigbiene versinnbildlicht, nimmt er in der zweiten Lesart die Rolle der auf die Befruchtung reduzierten Drohne ein. Tula wiederum steht mit Ausnahme der Parthenogenese, die eine Interpretation als Königin nahelegt, zumeist für die Arbeiterbiene oder noch abstrakter für die Logik des Bienenstocks, nach der die Eheschließungen organisiert, die Nachkommen erzogen und die Vererbung von Fähigkeiten und Wissen des Zusammenlebens weitergegeben werden. Durch die auf den Tod Tulas folgenden Kapitel transportiert der Roman den Gedanken eines harmonischen, gesicherten und auf die Zukunft hin orientierten Zusammenlebens, das auf sozial reflektierten Liebes-, Ehe- und Familienverständnissen beruht. In der Konfrontation verschiedener Liebes- und Ehemodelle wird das auf freundschaftlicher Zuneigung, Dauer der Liebe und physische Prokreation hin ausgerichtete Modell von Ramirito und Caridad perpetuiert, während in Manolita das geistig-spirituelle, sich der Sexualität und Ehe verweigernde Modell der *sororidad anarquista* weiterlebt. Beiden ist gemein, dass sie auf Auswahlverfahren beruhen, die nicht nur die Familienmitglieder, sondern auch die Zusammensetzung der nächsten Generation bestimmen, und einer unausgesprochenen Logik des Bienenstocks gleichen. Als poetologische Metapher wiederum verdeutlicht Unamunos Erweiterung des Bienengleichnisses einmal mehr sein Streben nach diversen Entgrenzungsbewegungen, die aus einer produktiven Konfrontation von sozialem Leben und Roman, literarischem Schreiben und Philologie sowie sozialer und ästhetischer Reflexion resultieren – Prozesse, in denen die Schriftsteller:innen vergleichbar der kunstfertigen Biene, der gewitzten Drohne oder der schlaun Fliegen vielfältige Rollen einnehmen.

Bibliografie

- Baraldi, Claudio/Corsi, Giancarlo/Esposito, Elena: GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Biggane, Julia/Macklin, John (Hg.), *A Companion to Miguel de Unamuno*, Woodbridge: Tamesis 2016.
- Biggane, Julia: »From Separate Spheres to Unilateral Androgyny: Gender and Sexuality in the Work of Unamuno«, in: dies/John. J. Macklin (Hg.), *A Companion to Miguel de Unamuno*, Woodbridge: Tamesis 2016, S. 175-196.
- Bravo Guerreira, María Concepción: »Algunos aspectos del problema de la genericidad en *La tía Tula* de Miguel de Unamuno«, in: María Dolores Gómez Molleda (Hg.), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*. Universidad de Salamanca, 10-20 diciembre 1986, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1989, S. 409-416.
- Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler 2021.
- : »Biene«, in: Dies. (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler 2021, S. 74-76.
- Diez, Ricardo: *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid: Playor 1976.
- Fernández, Ana María: *Teoría de la novela en Unamuno*, Ortega y Cortázar, Madrid: Pliegos 1991.
- Foucault, Michel: *Le souci de soi. Histoire de la sexualité*, Bd. 3, Paris: Gallimard 1984.
- Franz, Thomas R.: »The Crone Figure of Gertrudis in Unamuno's *La tía Tula*«, in: *Hispanic Journal* 24.1/2 (2003), S. 103-115.
- Gabriele, John P.: »From Sex to Gender: Toward Feminocentric Narrative in Unamuno's *La tía Tula* or *Cómo se hace una novela feminista*«, in: *Hispanic Journal* 20/1 (1999), S. 105-117.
- García Mateo, Rogelio: *Unamuno y el pensamiento anarquista*, in: Bert Hofmann/Pere Joan i Tous/Manfred Tietz (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 1995, S. 121-128.
- Gómez Molleda, María D. (Hg.), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*. Universidad de Salamanca, 10-20 diciembre 1986, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1989.
- Hofmann, Bert/Joan i Tous, Pere/Tietz, Manfred (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 1995.
- Lancelin, Aude/Lemonnier, Marie: *Les philosophes et l'amour. Aimer de Socrate à Simone de Beauvoir*, Paris: Plon 2008.
- Longhurst, Carlos: »Para una interpretación de *La tía Tula*«, in: María D. Gómez Molleda (Hg.), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*. Universidad de Salamanca, 10-20 diciembre 1986, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1989, S. 143-151.

- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Maeterlinck, Maurice: *La Vie des Abeilles*, Paris: Fasquelle 1963.
- Marías, Julián: *Miguel de Unamuno*, Harvard University Press 1966.
- Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona: Anagrama 2005.
- Mayer, Mathias: »Fliege«, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler 2021, S. 185-186.
- Nash, Mary: *La reforma sexual en el anarquismo español*, in: Bert Hofmann/Pere Joan i Tous/Manfred Tietz (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 1995, S. 281-296.
- Navajas, Gonzalo: *Unamuno desde la posmodernidad. Antinomia y síntesis ontológica*, Barcelona: PPU 1992.
- Ribbans, Geoffrey: »A New Look at *La tía Tula*«, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11.2 (1987), S. 403-420.
- Rieger, Rita: *Liebe poetologisch und kulturell. Figurationen im spanischen Roman um 1900*, Göttingen: V&R unipress 2016.
- Sinclair, Alison: »A Question of Ethics. Exploring Issues of Right and Wrong in Unamuno«, in: Julia Biggane/John Macklin (Hg.), *A Companion to Miguel de Unamuno*, Woodbridge: Tamesis 2016, S. 137-152.
- Stackelberg, Jürgen von: »Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen ›Imitatio‹«, in: *Romanische Forschungen* 68.3/4 (1956), S. 271-293.
- Unamuno, Miguel de: *La agonía del cristianismo*, in: Ders.: *Obras Completas*, Bd. 7. *Meditaciones y ensayos espirituales*, Madrid: Escelicer 1967, S. 303-364.
- : »Ganas de escribir«, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 7. *Meditaciones y ensayos espirituales*, hg. v. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer 1969, S. 471-474.
- : »Pensar con la pluma«, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 7. *Meditaciones y ensayos espirituales*, hg. v. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer 1969, S. 870-873.
- : »A propósito del estilo (1892-1924)«, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 7. *Meditaciones y ensayos espirituales*, hg. v. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer 1969, S. 821-882.
- : »Ensayos erráticos o a lo que salga (1901-1924)«, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 7. *Meditaciones y ensayos espirituales*, hg. v. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer 1969, S. 1341-1512.
- : »*La tía Tula*«, in: Ders.: *Obras Completas*, Bd. 1, hg. v. Ricardo Senabre, Madrid: Turner 1994, S. 793-903.
- : »Sororidad. Ángeles y Abejas«, in: *Caras y Caretas* (1920), s.p. Online: <http://hdl.handle.net/10366/80440> vom 10.06.2022.
- Werber, Niels: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, München: Fink 2003.

Zanetti, Sandro: Logiken und Praktiken der Schreibkultur, in: Uwe Wirth (Hg.),
Logiken und Praktiken der Kulturforschung, Berlin: Kadmos 2009, S. 75-88.

»Paris était là.«

Wie Theater, Oper und Salon außereheliche Lust befriedigten und Ehen stabilisierten

Walburga Hülk

1. Einleitung

»Die Ehe stellt das Sozialmodell *par excellence* der bürgerlichen Moderne in der Romania dar. Mit der Integration von Liebe, Freundschaft und Sexualität schafft sie den Brückenschlag zwischen Privatheit und Öffentlichkeit.« Diese Prämisse der Wiener Tagung und des vorliegenden Tagungsbandes, die sich auf Niklas Luhmanns *Liebe als Passion* und namentlich auf seine Darstellung der romantischen Ehe berufen kann, wird in den zahlreichen Ehebruch- und Kurtisanenromanen des 19. Jahrhunderts als einem besonders prägnanten Ausdruck des bürgerlichen Zeitalters und seines Normengefüges infrage gestellt.¹ Im Folgenden werden Ermöglichungsbedingungen ›brüchiger Ehen‹ bei gleichzeitiger Stabilisierung der Ehe anhand einiger französischer Beispiele aus dem genannten Zeitraum skizziert. Der totalisierende Anspruch des monogamen heterosexuellen Ehemodells, der *de nome* den ganzen Menschen, *de facto* jedoch die ganze Frau verpflichtete, lag in dem 1803 vom *Conseil d'État* verabschiedeten und 1804 im *Code civil* verankerten Scheidungsrecht begründet, mit dem das revolutionäre Scheidungsrecht und die 1792 festgelegte Scheidungsfreiheit und -gleichheit aufgehoben wurden. Die neue Ehegesetzgebung restituierte, wie Dagmar Stöferle fundiert ausführt, ein »ungleiches Scheidungsrecht« auf Basis der Eigentums- und Disziplinar-macht des Gatten. Während ein Ehebruch der Frau für den Gatten grundsätzlich einen Scheidungsgrund darstellte, galt dieses umgekehrt nur dann, wenn der Mann den Ehebruch im Familienhaus respektive der ehelichen Wohnung vollzog.² Eine Scheidung aufgrund der Unvereinbarkeit der Gemüter – die vor allem in Flauberts *Madame Bovary*

1 Matz, Wolfgang: Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer, Göttingen: Wallstein Verlag 2014. Bei Matz geht es allerdings, wie der Untertitel nahelegt, vorrangig um den unerhörten Ehebruch von Ehefrauen.

2 Stöferle, Dagmar: Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne, Berlin: J. B. Metzler 2020, bes. S. 47ff.

gnadenlos zur Sprache gebracht wird – wurde ausgeschlossen, dem einvernehmlichen Scheidungswunsch nur in Ausnahmefällen stattgegeben und die Annullierung der Ehe verunmöglicht, es sei denn im Falle ihrer Kinderlosigkeit. Die mit der Ehe postulierte Modellierung von Empfindung sowie geschlechtlichem Verlangen und Vollzug sah verschiedene Rollenmuster vor: für die Frau Gehorsam gegenüber dem Mann, für diesen den Schutz der Frau. Die Ungleichheit der Geschlechter vor dem Zivilrecht und die im kanonischen Recht verfasste Unauflösbarkeit des Sakraments der Ehe auf Erden waren die Grundlagen der im 19. Jahrhundert in Frankreich herrschenden Normen, die wesentlich auf die Bewahrung von Familie, Religion, Vaterland ausgelegt waren. Das Ehemodell bildete mit der heterosexuellen monogamen Bindung als Regelform und der hier zu erwartenden Nachkommenschaft und Generationenfolge die Grundlage der nationalen Stabilität. In der Schrift *Du Divorce* des Staatsphilosophen Louis de Bonald hieß es bereits 1801, der »unauflösliche konjugale Herrschaftskonsens« bilde das Fundament der politischen Gesellschaft; Scheidung, Bi- und Polygamie bewirkten eine »déconstitution de la famille«³ und nachfolgend eine Schwächung der Nation.

Es waren diese Grundbedingungen, die dazu führten, dass die meisten Ehen im 19. Jahrhundert nicht aufgelöst wurden, anders als heute, da »in den vergangenen Jahrzehnten kaum ein gesellschaftlicher Bereich« so tiefgreifende Veränderungen erfahren hat wie die Ehe. Was auch die »Trivialisierung ihrer Auflösung« betrifft, »Scheidungen und Wiederverheiratungen können inzwischen geradezu erwartet werden.«⁴ Damals galt die Unwahrscheinlichkeit einer Scheidung hingegen noch dann, wenn eine Ehe bezüglich des Anspruchs der Integration von Liebe, Freundschaft und Sexualität ganz offenbar gescheitert war oder zumindest aus heutiger Sicht als »brüchig« gelten konnte. Flauberts *Madame Bovary* ist gerade auch deshalb das scharfsinnigste Beispiel für die Entzweiung der idealtypischen Modellierung von Empfindung, Wunsch und Geschlechtlichkeit, weil die Ehe der Bovarys weiterbesteht und sich in Emmas Leiche, in Charles' Trauer sowie der emotionalen Verlassenheit und dem sozialen Elend der Tochter das gesamte Normengefüge, alle familiären Positionen einschließlich derjenigen des (schwachen) *pater familias*, als unglücklich darstellen. In der Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts gab es freilich, namentlich im Leben bekannter Autoren und Autorinnen oder Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, auch Arrangements beidseitiger Untreue. Während in den unteren und ländlichen Bevölkerungsschichten Armut oder gemeinsame Arbeit zumeist ein zwingendes Bindeelement waren, wurden in mondänen Beziehungen oder Künstlerehen auch, wie in der vormodernen Zeit, Arrangements und

3 D. Stöferle, Ehe als Nationalkonflikt, S. 55.

4 Kaube, Jürgen: »Warum Frauen weniger verdienen«, in: FAS vom 15. Mai 2022, S. 18, h <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/warum-frauen-weniger-verdienen-18028746.html> vom 14.6.2022.

Übereinkünfte beider Partner getroffen, so im Falle der Eheleute Victor und Adèle Hugo. In ganz seltenen Fällen gelang nach einer Trennung eine Teilübertragung des kindlichen Sorgerechts an die Frau. So geschehen im Falle George Sands, die sich während des Prozesses gegen ihren Ehemann Casimir Dudevant der Protektion Georges-Eugène Haussmanns, des damals einflussreichen Regionalpolitikers und späteren Pariser Stadtpräfekten, versichern konnte.

Ich konzentriere mich im Folgenden auf drei Beispiele außerehelicher Intimisierung, die an öffentlichen Orten wie Oper, Theater, Salon, Pferderennbahn, Restaurant oder auch *guinguette*, vor allem in ihren semi-öffentlichen Bereichen (Kulissen, Hinterbühne oder *foyer*, Umkleide- und Probenräume, *Séparées*) angestrebt und eingeleitet wurde: zunächst die Bildserien junger Tänzerinnen von Edgar Degas (zumeist 1870er Jahre), sodann *La Dame aux Camélias* (1848) von Alexandre Dumas d.J., zuletzt *Nana* (1880) von Émile Zola. Die hier jeweils im Zentrum stehenden Orte waren im 19. Jahrhundert, auch aufgrund der genannten gesetzlichen Auflagen für die Autorisierung des männlichen Ehebruchs, privilegierte Orte erotischer Kontaktaufnahme, *dating*-Plattformen *in situ*. Als Orte künstlerischer und ästhetischer Kommunikation und Darbietung mit einer hohen Dichte an jungen Menschen, vor allem Mädchen, und als ausgelagerte heterotopische Räume wurden sie von Männern, die keineswegs an Scheidung dachten, auf der Suche nach außerehelichen Beziehungen gezielt aufgesucht. »Le foyer accueille, pendant un demi-siècle, le Tout-Paris masculin en quête de muse et de charmantes maîtresses.«⁵ Die an den Kulturstätten aufgenommenen erotischen und sexuellen Beziehungen zu Tänzerinnen und Schauspielerinnen, die vielfach ein offenes Geheimnis waren, erhöhten in der mondänen Welt, dem *monde* oder *Tout-Paris*, sowie in der sog. Halbwelt, dem *demi-monde*, das Attraktionskapital des Mannes und galten als sicheres Zeichen für einen hervorgehobenen sozialen Status. Die häufig langfristigen Liaisons blieben gleichwohl informelle, nicht in Ehen überführbare Kommunikations- und Tauschbeziehungen mit erheblichen rechtlichen und strukturellen Unterschieden für Mann und Frau. Sie durchkreuzten zwar die klare Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, da außereheliche Privatbeziehungen an öffentlichen Orten initiiert wurden. Sie bestätigten hingegen das traditionelle Doppel-Fantasma des Weiblichen (»Heilige« und »Hure«), befriedigten auf diese Weise die außereheliche Lust von wohlhabenden Ehemännern und dienten zugleich der Stabilisierung von Ehe und Heim. Während das Familienfoyer ein abgeschirmter privater Ort war, demgegenüber Diskretion zu wahren war, stellten die genannten Orte der Kultur spektakuläre und promiskuitive Bereiche des *demi-monde* dar. Sie gehörten, wie Boudoir und Bordell, zu jenen »Räume[n] der Moderne«, die »eine Schnittstelle

5 Sirvin, René: »Le foyer, paradis des abonnés«, in: Laurence Peydro/Claude Pommereau (Hg.), *Degas Danse Dessin. Un hommage à Degas avec Paul Valéry*, Paris: Éditions BeauxARTs 2017, S. 21.

zwischen Klasse und Gender [bilden] und [...] in ganz entscheidender Weise überdeterminiert [sind], da sie Räume des Sozialkontakts zwischen den Geschlechtern sind.«⁶

Die in Oper, Salon und Theater zu den genannten Bedingungen geknüpften außerehelichen intimen Beziehungen beruhten wesentlich auf der Kultur des Kurtisanentums, das die Liebesdienste einer *femme entretenue* im Begriff der höfisch konnotierten *courtisane*, *cortegiana* galant verschleierte. Die Kurtisane war in der Regel eine noch junge Frau aus bescheidenen Verhältnissen, die eine gewisse Bühnenerfahrung als Schauspielerin oder Tänzerin erworben hatte. Als prägnante Sozialfigur des gesellschaftlichen Lebens ist sie auch in der Literatur, in den Künsten und in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts außerordentlich präsent. Sie tritt als Neben-, Haupt- oder sogar Titelfigur auf die Bühne des hochromantischen Theaters, beispielsweise in dem zunächst verbotenen Drama *Marion de Lorme* (1829/31) von Victor Hugo; sie entwickelt sich zur ergreifenden und moralisch geadelten Instanz in dem Bestseller-Roman *La Dame aux Camélias* (1848) von Alexandre Dumas d.J., aus dem eine ebenfalls erfolgreiche Bühnenfassung (1852) und die grandiose Verdi-Oper *La Traviata* (1853, Libretto: Francesco Maria Piave) hervorgingen. Sie stellt überdies ein Beispiel prekärer weiblicher Existenz dar, wie in Balzacs *Splendeurs et misères des courtisanes* (1845), oder zeigt sich, wie in Émile Zolas *Nana* (1880), als zur Kokotte und Sexarbeiterin degradierte Kurtisane. Gerade in der unverhüllten Darstellung der Prostitution gelingt es Zola, den Mythos der Kurtisane zu entzaubern und zu profanieren. Als Sozialfigur namentlich des Pariser Lebens im 19. Jahrhundert veranschaulicht die Kurtisane auch die geschlechtliche und soziale Ungleichheit hinsichtlich der biografischen Möglichkeiten von Männern und Frauen. Während in dieser Zeit die jungen Männer in ihrem Ehrgeiz *de monter à la capitale* und in ihren Karriereplänen von ihren Familien – oft unter großen Entbehrungen – unterstützt wurden, hofften viele junge Frauen aus der Provinz oder den populären Pariser Vierteln auf Erfolge als Schauspielerin oder Tänzerin. Häufig waren es nachweislich die Mütter, die selbst als Platzanweiserin, Wäscherin oder Putzmacherin ihren Lebensunterhalt verdienten und ihre Töchter zu diesem Schritt ermutigten oder sogar drängten. Die Chancen eines Engagements oder gar einer tragenden Rolle erhöhten sich für die oft erst 15 oder 16 Jahre alten Mädchen durch sexuelle Dienstleistungen, sei es als Gespielin von Intendanten, Regisseuren oder Tanzlehrern, sei es als Geliebte einflussreicher, vermög-

6 Pollock, Griselda: *Moderne und die Räume der Wirklichkeit*, hg. von Marius Babias, Köln: Walther König 2020 (*Modernity and the Spaces of Femininity*, in dies., *Visions and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London/New York, 1988, S. 50–90), zit. in *Renoir Rococo Revival*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Städel/Frankfurt a.M., hg. von Alexander Eiling in Zusammenarbeit mit Juliane Betz und Fabienne Ruppen, Berlin: Hatje Cantz 2022, S. 216.

der *abonnés*, die das Privileg des Zutritts zu den weiblichen Räumen, besonders zum *foyer de la danse* hatten und dort den Mädchen ›den Hof machten‹. Da der Zutritt erheblich mehr nachgefragt war als es die räumliche Situation zuließ, musste das exklusive Vergnügen durch Subventionen für das Haus und unterschiedliche Formen von Patronage erkaufte werden. »À l'époque de Degas, des familles dans le besoin n'hésitent pas à jeter leur fille en pâture dans l'espoir de lui trouver un protecteur.«⁷ Name und Einfluss der einflussreichen Sexualpartner aber, im zeitgenössischen Kontext in Anlehnung an die Pflichten eines Ehemanns ›Beschützer‹ genannt, hingen weiblichen Künstlerinnen selbst dann noch an, wenn sie längst, was nur wenigen gelang, eine große Karriere gemacht und Diven-Status hatten. Während sich zum Beispiel Rachel Félix und Sarah Bernhardt diesem System fügten und allenfalls gezielt Frivolitäten und Intimitäten preisgaben, verwahrte sich die Sängerin und Komponistin Pauline Viardot, ein Star des Pariser Kulturlebens, ganz entschieden gegen dieses ›Courtisanenwesen‹ und vertraute ihrem Können und dem Schutz von Familie, Freundinnen und Freunden.⁸

Es sind vor allem Dumas und Zola, die das Kurtisanentum als Geschäftsmodell mit Variablen und Mehrfachfunktion darstellen: 1. Die Kurtisane als Akteurin im Rahmen der erotischen Initiation junger Männer aus gutem Hause, in Ergänzung zu *Grand Tour* oder Kavaliertour und als Lektion der Erziehung zur Weltläufigkeit; 2. Die Kurtisane als Satellitin von Ehemännern, die als ›Dritte‹ den emotionalen und sexuellen Totalanspruch tendenziell überforderte Ehe entlasten und ausbalancieren und dadurch die herrschenden Normen und die auf Nachkommenschaft angelegte Kohäsion des Ehepaars bestätigen sollte; 3. Die Kurtisane als Partnerin eines klassenübergreifenden informellen Dienstleistungs- und Finanzierungsvertrags, der ihr jedoch, anders als bei dem vormodernen Modell der *Maitresse*, keine institutionalisierten Aufgaben oder Rechte zuerkannte. Dieses Geschäftsmodell und die von Ehemännern praktizierte erotische Freizügigkeit rechneten aufgrund der Gesetzgebung und der geltenden Normen mit der Tolerierung durch die Ehefrau. Neben dem Normalfall der erzwungenen oder unter den gegebenen Bedingungen auch ratsamen Ambiguitätstoleranz bildete die Selbstermächtigung der Ehefrau eine Ausnahme. Das Einvernehmen bestand dann darin, dass die Eheleute sich, wie im Falle von Monsieur und Madame Victor Hugo, wechselseitig Freiheiten zubilligten und diese, auch wenn sie ein offenes Geheimnis waren, nie öffentlich praktizierten und sich zu diesen nie öffentlich bekannten. So hatte Adèle Hugo

7 Kraft, Joséphine: »Salle de spectacle ou maison close? Des abonnés qui mènent la danse«, in: Sandrine Rosenberg (Hg.), *Degas à l'opéra*, Paris: Éditions BeauxArts 2019, S. 54.

8 Selger-Vogt, Marianne: »Die genialste Frau, die mir je vorgekommen«, *Neue Zürcher Zeitung* vom 18.07.2021, online: <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-genialste-frau-die-mir-je-vorgekommenviardot-i-ld.1635129>, vom 13.06.2022.

in den 1830er Jahren eine erotische Beziehung zu Sainte-Beuve, die der Concierge mit mehr oder weniger Diskretion behandelte; Victor Hugo seinerseits pflegte nicht nur etliche Liaisons mit jungen Frauen aus der mondänen Welt und dem Volk, sondern auch eine 50 Jahre dauernde Partnerschaft mit der Schauspielerin Juliette Drouet, die ihm bedingungslos ergeben war, überallhin folgte und sich im Hintergrund und mit dem Wissen der Familie als Sekretärin, Managerin und unermüdliche Korrespondentin betätigte. Dass ausgerechnet die Ehe des Nationaldichters die »Ehe als Nationalfiktion« zugleich unterläuft und bestätigt, ist doch eine hübsche Pointe.

2. Degas im Opernhaus

Ich dachte darüber nach, dass Tiffany-Lampen nie wieder attraktiv sein würden, das hatten sie sich für immer verdorben, diese anomalen Lampen, zusammen mit den schrecklichen Belle-Époque-Gemälden [...] und den Balletttänzerinnen von Degas und den mundgeblasenen, lilafarbenen Floralglasfiguren aus Murano und den Absinthflaschen von Toulouse-Lautrec. Dieser Plunder würde nie wiederkommen [...].⁹

Christian Kracht beschimpft Degas' Serien junger Tänzerinnen als *Eurotrash*, zusammen mit weiteren ikonischen Kunst- und Designgegenständen. Es ist vielleicht frech, in jedem Falle aber höchst komisch, die kunsthistorisch avantgardistischen Bilder in dieser Weise zu schmähen und mit ihnen den Stil und Geschmack des späteren 19. Jahrhunderts und der sogenannten Belle-Époque. Dass jedoch Degas' Tänzerinnen, die hübschen Mädchen und der luftige Wirbel ihrer Tutus auch die fragwürdigen Kulissen und Kommunikationsmodi des Opernbetriebs zur Schau stellen, war auch ein Thema in der 2019 für ein großes Publikum konzipierten Ausstellung *Degas à l'Opéra* im Musée d'Orsay. Während in Degas-Ausstellungen¹⁰ traditionell die ästhetischen und stilistischen Aspekte der Bilder im Vordergrund standen und weltweit Bewunderung hervorriefen – Farbe und Linie, Ausdruck und Schönheit, Bewegungsmuster und Rhythmus von Figuren und Formen auf Gemälden und Skizzen in Konkurrenz zur Chronofotografie –, vollzog sich mit dieser Ausstellung ein Perspektivenwechsel. Denn sie zeigte, unterstützt durch Bildlegenden und Katalogbeiträge und im Einvernehmen mit dem heutigen Zeitgeist, die Pariser Opernhäuser und Ballettsäle des 19. Jahrhunderts – *Palais Royal*, die Oper

9 Kracht, Christian: *Eurotrash*, Köln: Kiepenheuer&Witsch 2021, S. 60.

10 Z.B. *Degas and the Dance*, Detroit: Institute of Arts, und Philadelphia, Museum of Art 2002-2003; *Degas and the Ballet. Picturing Movement*, London: Royal Academy of Arts 2011.

Le Pelletier, ab 1875 auch die *Opéra Garnier* – nicht nur als glamouröse *salles de spectacle*, sondern auch als *maisons closes*. Degas' Zeitgenossen kannten das Ballett als eine »exhibition of girls for sale«¹¹, und diejenigen, die genau hinschauten, stimmten darin überein, dass die »Opera, in sum, had the delicate whispered function of operating as the smartest brothel in Paris, one in which the Emperor kept his own *loge intime* [...]«. ¹² Ludovic Halévy, Dramaturg und berühmter Librettist der Operetten Jacques Offenbachs, enthüllte mit seinen Erzählungen *La Famille Cardinal* (1883) die Promiskuität des Opernbetriebs, getragen vom Ehrgeiz der Eltern, dem jugendlichen Reiz der zu Tänzerinnen ausgebildeten Töchter Pauline und Virginie, dem Begehren ihrer zahllosen Freier und der institutionellen Verankerung.¹³ Degas wiederum nahm diese Erzählungen zum Anlass für Zeichnungen. Insgesamt hielten Degas' Serien diese frivolen Wahrheiten buchstäblich in der Schwebel, wengleich hier und da Herren mit Zylindern, halb verdeckt oder schemenhaft verschwommen, ins Bild treten. Anders als beispielsweise Jean Béraud, der auf seinem Bild *Les Coulisses de l'Opéra* (1889) erotische Annäherungsversuche und Gesten offen zeigt, wahrt Degas Diskretion. So sprach er schon zu Lebzeiten ein schaulustiges, wissendes Publikum an, das bei der Betrachtung der Bilder wie beim Besuch der Oper selbst auf erotische Reize im Abseits der Bühne, im »Obszönen«, setzen konnte. Im Jahr 1869 hingegen offenbarten der Farbanschlag auf ein Kunstwerk und die Reaktionen auf den Vandalismus bereits das Ausmaß der Widersprüche und der in der Welt des Tanzes herrschenden Hypokrisie: An der vollendeten Fassade der künftigen Oper war eine Marmorskulptur von Jean-Baptiste Carpeaux mit einer Ladung schwarzer Tinte verunstaltet worden. Der angesehene, auch als Hofbildhauer beschäftigte Carpeaux hatte mit der Schaffung des Kunstwerks einem Wunsch seines Freundes Garnier entsprochen, im Juli war die Figurengruppe *La Danse* feierlich enthüllt worden. Sie zeigte Bacchus, den Genius der Musik und des Tanzes, und nackte, mit Weinlaub umkränzte Gespielinnen. Carpeaux' neobarocke, höchst bewegte und lustvolle Szene aber erschien vielen Betrachtern und Betrachterinnen als zu realistisch, weil sie Gesichter aus dem Ballettensemble des Palais-Royal zu erkennen glaubten; die auffallende Empörung erinnerte an den Skandal um Manets *Déjeuner sur l'herbe* sechs Jahre zuvor, auch damals ging es vordergründig um »Realismus«. Manche Bürger und Bürgerinnen verstiegen sich jetzt zu der Äußerung, sie könnten ihre Töchter nicht mehr in die Oper führen, während die Sensationslust stieg, Postkarten mit der Skulptur in Umlauf kamen und Carpeaux

11 So Hippolyte Taines *Figur Monsieur Graindorge*, zit.n. Christiansen, Rupert: *Tales of the New Babylon. Paris in Mid-19th Century*, London: Minerva 1995, S. 64.

12 Ebd.

13 Halévy, Ludovic: *La Famille Cardinal*, Paris: Calmann-Lévy 1883; vgl. dazu J. Kraft: »Salle de spectacle ou maison close«, S. 53.

auf sein Copyright pochte. Schaulustige wurden zur Oper chauffiert und begutachteten zuerst den Schaden und zuletzt den wie durch ein Wunder gereinigten Marmor. Chemiker, Steinmetze, Färber, Dekorateure und Glaser hatten dem Management des Opernhauses ihre Dienste und Rezepte angeboten und zuletzt die Tinte mit einer Mischung aus Aluminiumhyperchlorid, Soda, Kalk und destilliertem Wasser vollständig entfernt. Während der Reinigungsaktion wurde am Tatort ein Zettel gefunden mit der Forderung, nicht die Tinte, sondern die unsittliche Statue zu entfernen, ansonsten werde man sie zertrümmern. Daraufhin gab es Überlegungen, sie an einem weniger auffälligen und symbolträchtigen Ort, in einer Turnhalle oder einem Ballsaal, zu zeigen. Aufgeklärt wurde der Fall nie, die unsittlichen, nicht beanstandeten und doch dem *Tout Paris* bekannten Geschäfte im *foyer de la danse* gingen weiter.¹⁴

Degas' Name verbindet sich bis heute in unvergleichlicher Weise mit der Welt der Oper und der Inszenierung von Tänzerinnen als Objekte des Voyeurismus. Er war freilich keineswegs der einzige, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die außereheliche Intimisierung an kulturellen oder allgemein geselligen Orten zum Thema ganzer Bilder-Serien machte. Auch seine Kollegen waren an erotischen Szenen jenseits des Modells der bürgerlichen Ehe interessiert und stellten diese dar, wenn sie nicht gerade mit Auftragsarbeiten für Familienporträts und häusliche Szenen beschäftigt waren. Sie wählten jedoch oft andere Formen oder Muster außerehelicher Partnerschaftsbeziehungen. Salonmaler wie Alexandre Cabanel verfremdeten die Laszivität der *vie parisienne* durch mythologische Titel und Figuren, passierten auf diese Weise die Zensur und befriedigten in den großen Jahresausstellungen, den *salons*, den Voyeurismus eines großen Publikums. Die Impressionisten Gustave Caillebotte und Frédéric Bazille zeigten vorzugsweise erotisierte sportliche Beziehungen unter Männern – Ruderern, Paddlern, Badenden – und deuteten damit, mit aller damals gebotenen Vorsicht, eine Subversion des heteronormativen Allianzmodells an. Manet, Monet und Renoir wiederum setzten Orte der *villégiature* und Freizeitkultur ins Bild – den Montmartre und den Bois de Boulogne, Bougival nahe Versailles, den Wald von Fontainebleau, die Ufer von Seine und Marne – die seit dem Beginn des Second Empire 1852 durch den Ausbau der Infrastruktur, vor allem der Vorort-Eisenbahnlinie der *petite ceinture*, gut erreichbar waren und außerhäusliche Abenteuer in Parks, in der freien Natur oder bei Geselligkeiten in populären *guingettes* begünstigten. Renoirs *Bal au Moulin de la Galette* (1876) legt die Vermischung sozialer Schichten und Bindungen bei diesen Vergnügungen nahe – man sieht junge volkstümliche Männer mit Strohhut und Bürger mit Zylindern sowie junge Frauen mit freundschaftlichen oder intimen Gesten –, während Manets *Déjeuner sur l'herbe* (1863) das wohl raffinierteste

14 R. Christiansen, *Tales of the New Babylon*, S. 58-63; Hülk, Walburga: *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2019, S. 310f.

Bild eines Stelldicheins im Grünen ist: ein erotisches Picknick dort, wo Damen und Herren des 18. Jahrhunderts sich zur *fête galante* trafen. Das feinste literarische Beispiel der Verführung einer verheirateten Bürgersfrau und ihrer Tochter während eines sommerlichen Ausflugs ist Guy de Maupassants *Une partie de campagne* (1881).

3. *La Dame aux Camélias*: Doppelmoral und die Ehe als nationale Pflicht

Toute Manon peut faire un Des Grieux¹⁵

Mit seinem 1848 veröffentlichten Roman *La Dame aux Camélias* trat der 24-jährige Alexandre Duma d.J. aus dem Schatten seines Vaters, Autor der Romane *Les Trois Mousquetaires* (1843/44) und *Le Conte de Monte-Cristo* (1845/46). 1855 feierte der Sohn auch mit seinem Theaterstück *Le Demi-Monde* einen großen Erfolg und trug damit zur rasanten Verbreitung des Begriffs bei. Die Kameliendame aber, Marguerite Gautier, wurde zur berühmtesten und berührendsten Kurtisane der französischen Literatur, Zeitgenossen erkannten in ihr die Züge der Pariser Kurtisane Marie (eigentlich Alphonsine) Duplessis. Die Geschichte der Kameliendame scheint freilich zunächst nicht in den Zusammenhang der Brüchigkeit des normativen Ehemodells zu passen. Schließlich ist ihr Liebhaber Armand Duval kein Ehemann, sondern zunächst einmal der 24-jährige Sohn einer ehrenwerten Familie aus der Provinz, der mit einer großen Reise und der erotischen Initiation durch eine erfahrene Frau auf ein späterhin geordnetes bürgerliches Leben vorbereitet werden soll. Die Kameliendame erfüllt an ihm die erste Aufgabe einer Kurtisane: junge Männer in die Liebe einzuführen. Sie selbst wird vorgestellt als distinguierte Kurtisane von großer, nachgerade königlicher und zugleich anmutiger Schönheit, zeichnet sich durch musikalische und literarische Bildung aus und genießt das Ansehen einer Salonnière. Während ihre Schwester und spätere Alleinerbin als robuste bäuerliche Frau auftritt und ihrer beider Herkunft erkennen lässt, scheint sich für Marguerite der Wunschtraum vieler junger Mädchen erfüllt zu haben: der Aufstieg in die Oberschicht des Liebesdienstwesens. Der wichtigste Intertext von Dumas' Roman ist der 1731 erschienene Roman des Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, der die Liebesgeschichte zwischen der »gefallenen«, nach Nordamerika deportierten jungen Frau, und ihrem Geliebten in die Rahmenerzählung des sogenannten *homme de qualité* einbettet, wobei diese Form dazu dient, die Wahrhaftigkeit der Geschichte zu verbürgen. Auch in der *Dame aux Camélias* findet sich die Rahmenfigur eines vertrauenswürdigen, namenlosen Mannes, der sich die ergreifende Liebesgeschichte

15 Dumas fils, Alexandre: *La Dame aux Camélias*, Paris: Gallimard 1974, S. 228.

von Armand Duval erzählen lässt. Während Manon in den Armen ihres Liebhabers stirbt, nachdem dieser ihr bis in die Wildnis gefolgt ist, erliegt Marguerite ihrer Krankheit, als Armand auf Reisen im Orient ist. Er kommt erst zurück, als »toutes les célébrités du vice élégant«¹⁶ schon ihren Besitz ersteigert haben und »la vente de Marguerite«¹⁷ beendet ist. Um sich mit eigenen Augen vom Tod Marguerites zu überzeugen, lässt Armand – ein schauerromantisches Intermezzo – ihren Leichnam exhumieren.

La Dame aux Camélias endet mit dem Frauenopfer, im Zentrum jedoch agiert die Figur des Vaters, im Roman komplex angelegt, in der Oper pointiert und mit dem Auftritt zur Verdichtung des Geschehens beitragend. Auch wenn von einer Ehe zwischen Armand und Marguerite nicht die Rede ist, entwickelt sich ihre Beziehung zu einer Irritation des bürgerlichen Allianzmodells. Denn die beiden, die sich im Salon Marguerites kennengelernt haben, verlieben sich aufrichtig ineinander, ein Widerfahrnis, das im Geschäftsmodell des Kurtisanentums nicht vorgesehen ist. Sie durchleben die Stadien der Verzauberung und Hingabe und beziehen gemeinsam eine Wohnung in Bougival, damals ein emblematischer Unschuldsort fern der Halbwelt der Hauptstadt oder des neuen Babylons; in *Nana* ist Bougival Endstation einer romantisierten Landpartie an einem Freier-freien Tag. Die auf Verstetigung angelegte Liaison zwischen Armand und Marguerite ruft Armands Vater auf den Plan. Er weiß nicht um die »maladie poitrinière« der Kurtisane. Die Krankheit verleiht dieser eine vornehme Blässe und der Geschichte früh eine pathetische Note; darüber hinaus diente der Begriff oft auch als Euphemismus für eine venerische Krankheit. Der Vater also schreibt seinem Sohn zunächst vier mahnende Briefe, reist dann nach Paris und bestellt ihn zu sich. In eine »robe de chambre« gekleidet und somit demonstrativ Haus und Heim repräsentierend, empfängt er Armand und beschwört seinen Ruin: »Toute Manon peut faire un Des Grieux.« Dann lässt er die bereits zirkulierenden Gerüchte über die skandalöse Beziehung anklingen und appelliert, mit Verweis auf die ihm notfalls gegebenen väterlichen Befugnisse und das Andenken der verstorbenen »geheiligten« Mutter, an Armands Bewusstsein für Respekt und Familienehre. Die Sorge um das Wohl seiner beiden Kinder lasse ihn nicht ruhen, die Zukunft seines Sohnes und die bevorstehende Liebesheirat seiner tugendhaften Tochter, Armands Schwester, seien aufgrund der fatalen Beziehung

16 Ebd., S. 32.

17 Ebd., S. 45. Diese Szene, vor allem die im Ausdruck »la vente de Marguerite« bitter pointierte Käuflichkeit der Kurtisane, dürfte ein Vorbild für die Auktion in Flauberts *Éducation sentimentale* (1869) gewesen sein, auf der am Vorabend des Staatsstreichs vom 2. Dezember 1851 Mobilien und Wertgegenstände der Arnoux' veräußert werden. Dabei stellt der junge Frédéric sich vor, dass mit den Perlen und Kaschmirschals Marie Arnoux auch ihr Körper von den Händen der Menschenmenge profaniert wird. In dieser Fantasie verschmelzen die Konzepte von »Heiliger« und »Hure«.

gefährdet. Da Armand sich der väterlichen Anordnung nicht beugt, schreibt der Vater an Marguerite und stattet ihr sodann einen Besuch ab. Nach ersten, von »assez de hauteur, d'impertinences und même de menaces«¹⁸ geprägten Worten und Versuchen, Marguerite Gautier zum Liebesverzicht zu bewegen, wechselt er den Ton und erklärt, sie zu dieser Entscheidung nicht zwingen zu wollen, sondern sie, da er ihre wahre Empfindung anerkenne, darum zu bitten. Vielleicht ist diese Bitte der subtilste Ausdruck der patriarchalen Herrschaft, die über unterschiedliche Rhetoriken verfügt und zuletzt den Edelmut des Vaters hervorzuheben sucht. Doch es ist das Gesetz des Vaters, das von Marguerite die Anerkennung der bürgerlichen Ehe als Norm und damit die Erfüllung einer altruistischen und nationalen Pflicht verlangt: Armand für eine bürgerliche Zukunft freizugeben und das Eheglück seiner Schwester nicht durch Eigeninteressen oder eigene Empfindungen zu torpedieren. Marguerite Gautier, die ihr Schicksal angesichts der Umstände klug einschätzt und auf die Liebe verzichtet, stirbt zuletzt einen mit christlicher Symbolik aufgeladenen Tod. Sie hatte als Sünderin gelebt und wird als Märtyrerin verewigt.¹⁹ Über sie heißt es im neunten Kapitel der *Dame aux Camélias*: »Bref, on reconnaissait dans cette fille la vierge qu'un rien avait faite courtisane, et la courtisane dont un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure.«²⁰ Der Operntitel *La Traviata*, »Die vom rechten Wege Abgekommene«, verweist in besonderer Weise auf den Widerspruch, der das Kurtisanentum konstituiert und das bürgerliche Ehemodell stabilisiert. Denn es gibt letztendlich zwei Verirrungen: einmal die Tatsache, dass das junge tugendhafte Mädchen aus der Provinz den freilich erwartbaren Weg gegangen ist. Und die unerwartete Tatsache, dass die Kurtisane liebt. *La Traviata* akzentuiert die Normalität des Kurtisanentums im Gesamtsystem des bürgerlichen Geschlechtsverkehrs und die Abweichung durch die unerhörte Liebe der Kurtisane. Die Mitleid erregende Fatalität des romantischen Stoffes; die Figur des drohenden, da sorgenden Vaters erzwingt die Bestätigung des normativen Modells der bürgerlichen Ehe in dem Moment, in dem das von der Gesellschaft getragene Geschäftsmodell des Kurtisanentums durch Liebe gestört wird. Damit wirft Dumas d.J. die eigentlich moralische Frage auf: Welche Opfer fordert dieses Modell?

18 A. Dumas fils, *La Dame aux Camélias*, S. 282.

19 Vgl. zum Frauenopfer in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts grundlegend: Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München: dtv 1996. Die *Dame aux Camélias* wird hier nicht berücksichtigt.

20 A. Dumas fils, *La Dame aux Camélias*, S. 102.

4. *Nana*: »spermal economy«²¹ und die nationale Gesundheit

Actrices. La perte des fils de famille. – Sont d'une lubricité effrayante, se livrent à des orgies, avalent des millions (finissent à l'hôpital). – Pardon, il y en a qui sont de bonnes mères de familles.²²

Die käufliche Liebe als kulturelle Praxis stand im französischen 19. Jahrhundert stets auch im Fokus biopolitischer und juristischer Interessen, sozialer und medizinischer Studien sowie medikamentöser Ratschläge und Therapien. Sie alle wurden, wie Alain Corbin in seiner eindrucksvollen Studie *Les Filles de noce* dargelegt hat, intensiviert durch Statistiken, die für das *Second Empire* und die III. Republik sinkende Geburtenzahlen und damit eine gravierende demografische Krise aufzeigten.²³ Als Ursachen vermuteten Mediziner eine durch Promiskuität und venerische Krankheiten, vorrangig Syphilis, schwindende männliche Potenz und Fertilität. Der Schweizer Arzt Dr. Tissot empfahl bereits im 18. Jahrhundert bei abnehmender »vigueur masculine« infolge zu vieler »pèlerinages à l'île de Cythère«²⁴ die Einnahme von Chinin und Ziegenmilch, gebratenes Hühnchen, rotes Fleisch und Rotwein sowie kalte Bäder, Mittagsschlaf und Frischluft. Die Konsequenz der Angst vor Geschlechtskrankheiten war, dass die im Normengefüge grundsätzlich geduldete, ja vorgesehene käufliche Liebe streng überwacht wurde. Denn die Ansteckungsgefahr durch Schauspielerinnen, Tänzerinnen, gleichgesetzt mit Liebeshilfswesen, war zu einem Gemeinplatz geworden: »[Ils f]inissent à l'hôpital«, mochtet sich Flaubert in seinem *Dictionnaire des idées reçues*. Dabei wurde zwischen »Oberschicht« und »Unterschicht« im Sexbetrieb differenziert. Denn der Salon einer angesehenen, galanten Kurtisane, das registrierte Bordell und die Straße, auf der *filles publiques* ihrer Arbeit nachgingen, wurden von Polizei, Behörden und Ärzten unterschiedlich stark beargwöhnt oder sanktioniert. Während eine anerkannte Kurtisane oder *femme galante* selten Besuch von der Polizei bekam und die Oper offiziell als Heiligtum der Hochkultur in Ehren stand, fanden unter den im Zuge der Haussmannisierung aus dem Zentrum der Hauptstadt in die Faubourgs getriebenen Straßenmädchen regelmäßige Razzien statt, denn vor allem sie, die *filles*

21 R. Christiansen, *Tales of the New Babylon*, S. 80-92. Hier wird Bezug genommen auf Tissots, Samuel Auguste: *Essai sur les maladies des gens du monde*, Lausanne: François Grasset et Cie 1770.

22 Flaubert, Gustave: *Dictionnaire des idées reçues*, in: Ders., *Œuvres*, II, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade 1952, S. 999f.

23 Corbin, Alain: *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (19^e siècle)*, Paris: Flammarion 1978.

24 R. Christiansen, *Tales of the New Babylon*, S. 80.

de noce, standen im Ruf, Multiplikatorinnen venerischer Krankheiten zu sein. Den größten Einfluss hatte bis zum Ende des Jahrhunderts die 1836 erschienene Schrift des Hygienikers Alexandre Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, die ausschließlich die »niedere« Prostitution berücksichtigte. Diese bezeichnete Parent-Duchâtelet als »notwendiges Übel« und schrieb: »[L]es prostituées sont aussi inévitables, dans une agglomération d'hommes, que les égouts, les voiries et les dépôts d'immondices. [...] elles contribuent au maintien de l'ordre et de la tranquillité dans la société.«²⁵

Es ist Zolas Roman *Nana*, der die käufliche Liebe *in toto* ungeschönt darstellt und die Unterscheidung von elegantem Kurtisanentum und gemeiner Prostitution als Selbstlüge der bürgerlichen Gesellschaft enttarnt. Im neunten Teil seines Zyklus *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* erzählt er die »histoire naturelle et sociale« des Freudenmädchens Nana, Tochter der Wäscherin Gervaise und des Säufers Coupeau, die dem Lesepublikum aus dem Roman *L'Assommoir* (1877) bekannt waren. Die in *La Dame aux Camélias* noch mit-schwingende Galanterie und die romantische Intensität sind in *Nana* vollständig getilgt, das Liebeswerben gerät zur Treibjagd auf junges Fleisch. Die Handlung setzt im Jahr 1867, dem glanzvollsten Jahr des Second Empire und Jahr der zweiten Pariser Weltausstellung ein, die Hauptstadt präsentiert sich erstmals als *ville lumière*. Nana, die 1851, im Jahr des Staatstreichs geborene, nun 16-jährige Protagonistin wird nur mit ihrem Vornamen genannt: »Nana«, Anagramm und Kosename von »Anna«, mit der umgangssprachlichen Bedeutung »petite copine«, Konkubine, »ma nana«. Sie ist ein Mädchen aus dem Arbeiterviertel La Goutte d'Or, aus der Gosse, eine »fille de la gouttière«, mit 14 Jahren schon eine Straßendirne, die sich in Tanzlokalen herumtreibt. Inzwischen ist sie aufgestiegen zur Schauspielerin im Théâtre des Variétés und zur *femme entretenue*, die der Bankier Steiner und der Graf Muffat, ein Förderer des Theaters, luxuriös finanzieren. Als Hauptdarstellerin in der Operette *La blonde Vénus* ist sie zugleich die Attraktion der orgiastisch gestimmten Hauptstadt. »Paris était là, le Paris des lettres, de la finance et du plaisir [...] fait de tous les génies, gâté par tous les vices, où la même fatigue et la même fièvre passaient sur les visages.«²⁶ Allabendlich stürmt eine Meute von Männern mit dem Brunftschrei »Ohé! Nana! [...] Nana, ohé! Nana!«²⁷ ins Theater und erwartet das Erscheinen der blonden Venus. Manche kommen in Begleitung ihrer Ehefrauen, um zunächst den Schein der Wohlständigkeit zu wahren. Der Theaterdirektor selbst jedoch, der mit dem Stück Riesengewinne erzielt, nennt sein Haus gerne »Bordell«. Im Olymp aus Pappe, unter dem Theaterhimmel im nackten Gaslicht, zu

25 Parent-Duchâtelet zitiert in A. Corbin, *Les filles de noce*, S. 15.

26 Zola, Émile: *Nana, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey*, Paris: Pocket 1991, S. 31. Die folgenden Zitate und Details finden sich auf den Seiten 23-35.

27 Ebd., S. 28f.

einer billigen Dekoration im Empire-Stil und einem Walzer »dont le rythme canaille avait le rire d'une polissonnerie«²⁸, tanzt und singt Nana: »Jamais on n'avait entendu une voix aussi fausse, menée avec moins de méthode. [...] C'était toujours la même voix vinaigrée.«²⁹ Alles ist falsch. Wenn Nana, in einen Umhang aus leichter Gaze, gehüllt, ihre »épaules rondes, sa gorge d'amazone, dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches [...], ses cuisses de blonde grasse« erahnen und die Erregung den Saal erzittern lässt,³⁰ ist sie die blonde Venus. Doch der freche kleine Reporter des *Figaro* lässt sich vom Glanz nicht täuschen und nennt sie »mouche d'or«.³¹ Golden, aber eine Fliege.

Zola hat Nana als Allegorie des Second Empire angelegt, eine blonde Venus, scheinbar aus Zuckerwerk wie auf Alexandre Cabanels Bild *La Naissance de Vénus* und doch längst von innen verdorben. Sein Roman erschließt den Resonanzraum der bürgerlichen Doppelmoral, die hegemoniales Ehemodell, patriarchale Privilegien und krude käufliche Liebe in ein Verhältnis zueinander setzt und dieses Gefüge mit Blick auf das Sexualverhalten des *Tout Paris* generalisiert. Zugleich steht sein Roman *Nana* im Bann biopolitischer und medizinischer Diskurse, die Zola im Gesamtzyklus der *Rougon-Macquart* aus unterschiedlichen Perspektiven immer wieder aufruft. 1884, vier Jahre nach dem Erscheinen von *Nana*, äußert sich Horace de Viel Castel in seinen *Mémoires sur le règne de Napoléon III* in ähnlicher Weise wie Zola: »Pauvre nation française! vaniteuse putain qui roule d'amours en amours, toujours désireuse de se farder pour le dernier venu.«³² Nana ist nicht galant, sondern obszön, ihre eigenen romantischen Liebesträume, Träume eines jungen Mädchens, zerbrechen an den Lebensmöglichkeiten, die ihr zur Verfügung stehen. Mit desaströsen Folgen für die Titelfigur und das Second Empire vermischen sich in diesem Roman Kurtisanentum und Prostitution, Orgie und Geldherrschaft, die »Ehe als Nationalfiktion« und biopolitischer Diskurs. Als der Deutsch-Französische Krieg ausbricht, stirbt die zuvor umjubelte blonde Venus an Pocken, sie ist jetzt entstellt und allein.

5. Abschließende Bemerkungen

Degas, Dumas, Zola. Sie und andere führen ihr Publikum an jene kulturell geachteten Pariser Orte, an denen junge Mädchen als Objekte der Schaulust und des

28 Ebd., S. 32.

29 Ebd., S. 35f.

30 É. Zola, *Nana*, S. 47.

31 Ebd., S. 224.

32 Viel Castel, Honoré de: *Mémoires sur le règne de Napoléon III*, Paris: L. Léouzon le Duc 1884, online: https://archive.org/stream/mmoiresducomteho1vielgoog/mmoiresducomteho1vielgoog_djvu.txt vom 14.6.2022.

Begehrens dienen und die außereheliche Intimisierung wohlhabender Ehemänner ihren Anfang nimmt: Oper, Salon, Theater. Die dort erwartbare und von dort aus organisierte käufliche Liebe stützt sich auf Gesetzgebung und Normengefüge der bürgerlichen Gesellschaft und ist in der Regel kein Anlass für eine Ehescheidung. Im Gegenteil, das Geschäftsmodell der außerehelichen Beziehung zu einer *femme entretenue*, *grande horizontale* oder *amazone*, als Kurtisanentum galant oder romantisch übertüncht, stabilisiert das Ehemodell des 19. Jahrhunderts. Allfällige Störungen wie die Liebe einer Kurtisane werden, literarisch verdichtet und gewiss auch in der Realität, durch patriarchalen Diskurs, Ausschluss oder Tod der Liebesdienerin behoben. Im gleichen Zeitraum geht das Gespenst venerischer Krankheiten um. Vielfach getarnt als *maladie poitrinière* oder *petite vérole*, besetzen diese die Einbildungskraft und prägen den hygienischen und moralischen Diskurs, der nicht die Doppelmoral, sondern allein die Sexarbeiterinnen stigmatisiert.

Bibliografie

- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München: dtv 1996.
- Christiansen, Rupert: Tales of the New Babylon. Paris in Mid-19th Century, London: Minerva 1995.
- Corbin, Alain: Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (19^e siècle), Paris: Flammarion 1978.
- Dumas fils, Alexandre: La Dame aux Camélias, Paris: Gallimard 1974.
- Eiling, Alexander (Hg., in Zusammenarbeit mit Juliane Betz/Fabienne Ruppen): *Rococo Revival*, Berlin: Hatje Cantz 2022.
- Flaubert, Gustave: »L'Éducation sentimentale«, in: Ders., *Œuvres*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade 1952.
- : Dictionnaire des idées reçues, in: Ders., Ebd.
- Halévy, Ludovic: La Famille Cardinal, Paris: Calmann-Lévy 1883.
- Hülk, Walburga: Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand, Hamburg: Hoffmann und Campe 2019.
- Kracht, Christian: Eurotrash, Köln: Kiepenheuer&Witsch 2021.
- Kraft, Joséphine: »Salle de spectacle ou maison close? Des abonnés qui mènent la danse«, in: Sandrine Rosenberg (Hg.), *Degas à l'opéra*, Paris: Éditions BeauxArts 2019.
- Kaube, Jürgen: »Warum Frauen weniger verdienen«, in: FAS vom 15. Mai 2022, S. 18, <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/warum-frauen-weniger-verdienen-18028746.html>.

- Matz, Wolfgang: Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer, Göttingen: Wallstein Verlag 2014.
- Pollock, Griselda: Moderne und die Räume der Wirklichkeit, hg. von Marius Babias, Köln: Walther König 2020 (*Modernity and the Spaces of Femininity*, in dies., *Visions and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London/New York, 1988).
- Selger-Vogt, Marianne: »Die genialste Frau, die mir je vorgekommen«, Neue Zürcher Zeitung vom 18.07.2021, online; <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-genialste-frau-die-mir-je-vorgekommenviardot-i-ld.1635129>.
- Sirvin, René: »Le foyer, paradis des abonnés«, in: Laurence Peydro/Claude Pommerau (Hg.), Degas Danse Dessin. Un hommage à Degas avec Paul Valéry, Paris: Éditions BeauxArts 2017.
- Stöferle, Dagmar: Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne, Berlin: J.B. Metzler 2020.
- Viel Castel, Honoré de: Mémoires sur le règne de Napoléon III, Paris: L. Léouzon le Duc 1884, online: https://archive.org/stream/mmoiresducomtehoivielgoog/mmoiresducomtehoivielgoog_djvu.txt.
- Zola, Émile: Nana, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris: Pocket 1991.

»Dans les rues calmes, sans horizon, uni par l'habitude.«

Feministische Avantgardefilme der Germaine Dulac

Sabine Schrader

1. Einleitung

Über Germaine Dulac, eine der wohl interessantesten Filmmacher*innen, Theoretiker*innen und Produzent*innen der französischen Stummfilmzeit zu schreiben, heißt fast zwingend auch über brüchige Ehen nachzudenken, deren filmischer Ausdruck nicht anders als experimentell sein kann. In fast allen ihren Filmen entlarvt sie das Konzept einer geglückten, bürgerlichen Ehe aufgrund der damit verbundenen Ordnung der Geschlechter als Illusion und entwickelt eine immer deutlicher werdende feministische Perspektive qua ebensolcher Blickregime und revolutioniert die Filmsprache der 1920er Jahre. Im vorliegenden Beitrag stehen drei exemplarische Filme im Vordergrund, mit deren Hilfe dieser filmästhetische Weg hin zu feministischen Blickregimen nachvollzogen werden kann: Dulacs erster längerer und überhaupt erhaltener, wenn auch beschädigter Film *LA CIGARETTE* (1919) bereitet den Boden für die kommenden experimentellen Inszenierungen. Dulac erzählt dort die Geschichte einer jungen emanzipierten Pariserin namens Denise (Andrée Brabant), die der fast krankhaften Eifersucht ihres Mannes Pierre Guérande (Gabriel Signoret), eines konservativen Ägyptologen, ausgesetzt ist, der mit einer von ihm selbst vergifteten Zigarette seinem Leiden ein Ende bereiten möchte, was allerdings nicht gelingt, sodass die beiden am Ende doch zusammenbleiben. Um Todesabsichten geht es auch in dem bekannten Film *LA SOURIANTE MME BEUDET* (1923). Mme Beudet, Ehefrau des gleichnamigen geldgierigen Tuchhändlers, lächelt im Film eigentlich nur zweimal: Als sie von einer Affäre mit einem Tennisspieler aus ihrer Illustrierten träumt und bei dem Gedanken, ihren Mann zu ermorden; am Ende hat sie aber Angst vor ihrer eigenen Courage. Der Film endet mit dem ehelichen Sonntagsspaziergang durch ein menschenleeres Provinzstädtchen, wir sehen in der Totalen ihre Rückansicht, dann den lakonisch hoffnungslosen Text auf der Zwischentafel: »Dans les rues calmes,/sans horizon/sous le ciel

bas.../uni par l'habitude.«¹ *L'INVITATION AU VOYAGE* (1927) ist im übertragenden Sinne eine Fortsetzung von *La souriante Mme Beudet*: In diesem Film rücken die Träume und sexuellen Fantasien einer ebenfalls ins private Heim verbannten und vernachlässigten Ehefrau in den Vordergrund. Der (gesichtslose) Ehemann ist überhaupt nur einmal qua Flashback präsent; seine Abwesenheit ist vielmehr die Ursache der erotischen Tagträume der Ehefrau und Mutter. Seinen Anfang nimmt der Film mit Textauszügen aus Baudelaires gleichnamigen Gedicht. *L'INVITATION AU VOYAGE* ist zudem der Name einer Seemannsbar, in der die namenlose Frau heimlich ausgeht, sich dort im Tanz von den verinnerlichten, bürgerlichen Konventionen befreit und von exotischen Reisen und Affären zu träumen beginnt. Doch am Ende des Films, kurz vor dem ersten Kuss eines Bewunderers entdeckt dieser (von ihr unbemerkt) in ihrem Medaillon das Foto ihrer Tochter und zieht sich zurück; sie geht alleine nach Hause und macht, als ihr Ehemann heimkommt, rasch das Licht aus. Bevor in chronologischer Reihenfolge die Filme nach Blickregimen, weiteren feministischen Strategien filmischer Subjektsetzung, intermedialer als auch avantgardistischer Verfahren analysiert werden, möchte ich eingangs in Anlehnung an Laura Mulvey das Konzept des Blickregimes im Kino sowie einige grundsätzliche Überlegungen zur feministischen Filmproduktion in Frankreich der Stummfilmzeit skizzieren.

2. Feministische Blickregime und Filmproduktion in der Stummfilmzeit

In der Forschung sind gegenderte Blickregime erstmals mit Laura Mulveys Texten »Visuelle Lust und narratives Kino« (1975) und die späteren »Afterthoughts« (1981) in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt und die Texte zu wahren Klassikern der Filmtheorie und der feministischen Filmkritik geworden.² Im Folgenden seien die zentralen Thesen kurz in Erinnerung gerufen, um sie für die Stummfilme Dulacs fruchtbar zu machen. Dem *gaze* (auf Deutsch am ehesten mit Blickregime zu übersetzen) haftet eine historische und damit auch gegenderte Strukturiertheit hat. Grundlegend ist für Mulvey die folgende Ausdifferenzierung des Blicks im Film:³ (a) im Rahmen der Diegese, d.h. wer blickt in der Diegese wen an, (b) die

1 [»In den einsamen Gassen/ohne jeden Ausblick/unter tiefem Wolkenhimmel/durch Gewohnheit vereint.«]

2 Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino« (1975), in: Franz Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 389-408. Dies.: »Afterthoughts on *Visual Pleasure and Narrative Cinema* Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)«, in: Sue Thomham (Hg.), *Feminist Film Theory – a Reader*, Edinburgh: University Press 1999, S. 122-130. In eine ähnliche Stoßrichtung zielt auch Doane, Mary Ann: »Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator«, in: *Screen* 23/3-4 (1982), S. 74-88.

3 Vgl. L. Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, S. 407.

Inszenierung des Blicks und die damit verbundene Frage, wie fokalisiert die Kamera und aus welcher Perspektive findet die Aufzeichnung des Geschehens statt und (c) das filmische Arrangement, sozusagen der übergeordnete Blick, der zwar für das Verschwinden der Kamerapräsenz im Bewusstsein der Zuschauer*innen sorgen kann, aber dennoch jedem Film eingeschrieben ist und sozusagen die Übertragungsleistung auf die Zuseher*innen ermöglicht und die Frage aufwirft, mit wem wir schauen. Dem Konzept des Blickregimes sind damit immer auch Machtverhältnisse eingeschrieben, denn das Kino ist für Mulvey ein »hochentwickeltes Repräsentationssystem«, das das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft auch im Film strukturiert.⁴ Blicke bzw. Blickregime koppelt sie also an Machthierarchien. In ihren Überlegungen geht sie von dem dominanten klassischen Hollywoodkino der 1930-1960er Jahre aus, das sowohl in der Diegese als in der Kameraführung einen hegemonialen männlichen, unterwerfenden Blick (*male gaze*) ausgebildet hat. Die Folge dieses *male gaze* ist, dass die Zuseher*innen Frauen zum Objekt degradieren und sexualisieren, so dass erotische Fantasien nicht nur auf Frauen projiziert werden, sondern Frauen das objektifizierte Symbol für das meist männliche Verlangen werden. Aus einer weiblichen Perspektive heißt es, dass Frauen sich mit diesem Objektstatus identifizieren bzw. ganz aus der symbolischen Ordnung gedrängt werden. Mulveys feministische Perspektive und die gegenderte Ausdifferenzierung des Blicks ist bis heute einschlägig, auch wenn ihre Analyse heteronormativ ist und weitere intersektionale Kategorien vernachlässigt.⁵ Auch Angerers Einwand, dass Mulvey kinematographische Verfahren der Projektion und Identifikation auf Visualität beschränkt, ist berechtigt.⁶ In zahlreichen weiteren Forschungsarbeiten sind Mulveys Thesen zum klassischen Hollywoodkino dennoch bestätigt worden, aber weder zum Avantgardefilm noch zum Stummfilm liegen ausreichend Studien vor.⁷ So gibt es auch recht wenig Forschungsarbeiten zum gegenderten Blick im bis ca. 1908 währenden frühen Kino, das, so Tom Gunning in seinen Überlegungen

4 L. Mulvey, S. 389, S. 391.

5 Ein guter Überblick über die Rezeption Mulveys vgl.: Ingelfinger, Antonia/Penkwith, Meike: »Einleitung: Screening Gender – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm«, in: Dies. (Hg.), *Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm*, Freiburg: Budrich 2014, S. 11-37. Klippel, H.: »Feministische Filmtheorie und Genderforschung«, in: Bernhard Groß/Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 1-18.

6 Angerer, Marie-Louise: »Wo bin ich, wenn ich sehe? Wer sieht, wenn ich genieße?«, in: Marion Strunk (Hg.), *Gender Game (= Konkursbuch 39)*, Tübingen: Konkursbuchverlag 2002, S. 56-69, hier S. 59f.

7 Dass ausgerechnet das Hollywoodkino von Feministinnen so häufig analysiert worden sei, das feministische Avantgarde-Kino dagegen vergleichsweise wenig Beachtung finde, hänge vermutlich damit zusammen, dass Ersteres letztlich mehr Vergnügen bereite, so etwas ironisch die Filmwissenschaftlerin Kaplan. Vgl. Kaplan, E. Ann: »Is the Gaze Male?« (1983), in: Dies. (Hg.), *Feminism and Film*, Oxford: University Press 2000, S. 119-138, hier S. 124.

zum *cinema of attraction*, eine Apotheose des Schauens darstellt und dessen Spiel mit der Schaulust, so meine These, beispielsweise im Kino der Germaine Dulac der ausgehenden 1910er und 1920er Jahre unter feministischen Vorzeichen fortlebt.

Aus heutiger Perspektive und vor dem Hintergrund, dass erst 2010 ein Oscar für die beste Regie an eine Frau ging, nämlich an Kathrin Bigelow für *THE HURT LOCKER* (2008), ist es überraschend, wie sehr gerade die Stummfilmzeit ein Experimentierfeld für Frauen darstellte. Das war nicht zuletzt möglich, weil das junge Medium des Films in den ersten Jahrzehnten als unseriös wahrgenommen wurde. Daraus resultiert in einem weiteren Schritt dann auch die mangelnde Archivierung und Dokumentation des frühen Filmschaffens.⁸ Erst mit der Konsolidierung des Mediums Film und den damit einhergehend potenziellen kommerziellen Erfolgen in den 1920er und endgültig in den 1930er Jahren änderte sich das kinematographische Feld; das hieß aber auch, dass Frauen von nun an vorrangig als Stars und damit Projektionsfiguren männlicher Regisseure und Zuseher sichtbar waren.

Eine dieser frühen experimentierfreudigen Frauen war die aus einer großbürgerlichen Familie stammenden Germaine Dulac (geb. als Charlotte Elisabeth Germaine Saisset-Schneider), die ihr Leben (und ihr Vermögen) dem Film widmete.⁹ Sie startete ihre Karriere als Journalistin und Theaterkritikerin in der feministischen Zeitschrift *La Française*, schon während des Ersten Weltkriegs begann sie sich theoretisch und praktisch mit dem Film auseinanderzusetzen. Sie trug dann in den 1920er Jahren maßgeblich zur Theorie des *cinéma pur* bei – also der Konzentration des Films auf seine Visualität und den Rhythmus, der Dulac'sche Begriff für Montage. Sie erkannte die Emanzipation des *film d'art* vom Mainstreamkino und stand am Anfang der französischen Ciné-Club-Bewegung, aus der in den 1920er Jahren die ersten *Arthouse* Programmkinos (*salles de cinéma spécialisées*) hervorgingen,¹⁰ in

8 Vgl. Dalle Vacche, Angela: *Diva: defiance and passion in early Italian cinema*, Austin: University of Texas Press 2008, S. 16-18; zur mangelnden Dokumentation und Archivierung der Filmpionierinnen wie Dulac vgl. Williams, Tami: *Germaine Dulac. A Cinema of Sensations*, Illinois: University of Illinois Press 2014, S. 58.

9 Vgl. zu ihrem Leben T. Williams: *Germaine Dulac*, S. 9-44. Kurzfassung: Schlüpmann, Heide: »Biographische Notiz zu Germaine Dulac«, in: Dies./Brigitte Mayr (Hg.), *Germaine Dulac – der Film ist ein weit auf das Leben geöffnetes Auge*, Wien: Synema 2017, S. 34-36. Erster Einstieg: van Wert, William: »Germaine Dulac, First Feminist Filmmaker«, in: *Women and Film* 5/6 (1974), S. 58-61. Silberschmidt, Catherine: »Kino das ist Bewegung, Rhythmus, Leben: Germaine Dulac – Filmpionierin der 20er Jahre«, in: Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hg.), *Weiblichkeit und Avantgarde*, Hamburg: Argument 1987, S. 67-88.

10 Die Ciné-Clubs sind oftmals wechselnde Orte, wo eine geschlossene Gruppe experimentelle Filme zeigt, sieht und diskutiert. Im Publikum traf sich die Pariser Künstlerszene, darunter André Breton, Man Ray, Fernand Léger, René Clair und Robert Desnos. Vgl. Gauthier, Christophe: *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris: École des Chartes 1999, S. 29ff. Ghali, Noureddine: *L'Avant-garde cinématographique*

denen auch Dulacs Filme gezeigt wurden. Grundsätzlich aber bewegte sich Dulacs Filmschaffen stets zwischen Avantgarde und Kommerz. Ab den ausgehenden 1920er Jahren widmete sie sich dem politischen Dokumentarfilm und agierte vorrangig als Filmproduzentin. Sie war eine überaus schillernde und gut vernetzte Persönlichkeit und eben nicht die einzige Frau im Filmbetrieb, ganz im Gegenteil: Dulac hat eine berühmte Vorgängerin, die in diesem Zusammenhang erwähnt werden muss. Fast zeitgleich mit den Brüdern Lumières und mit Georges Méliès experimentierte nämlich auch Alice Guy-Blaché (1873-1968) mit dem Film. Zunächst als Sekretärin bei Gaumont angestellt, begann sie ihre Karriere mit *LA FÉE AUX CHOUX* (1896) – einem Fantasyfilm, einer der ersten narrativen Filme überhaupt. Sie arbeitete als erfolgreiche Regisseurin und Produktionsleiterin bei Gaumont bis sie im Jahre 1907 in die USA zog, um dort ihre eigene Produktionsfirma Solax zu gründen. Insgesamt drehte und/oder produzierte sie bis 1920 700-1000 Filme, von denen weniger als ein Zehntel erhalten ist. Sie hat früh mit handkolorierten Filmen und synchronen Film- und Musikaufnahmen (auf einer Spur) gespielt, darüber hinaus suchte sie auch in narrativer Hinsicht neue Wege: In *A HOUSE DIVIDED* (1913) und *MATRIMONY'S SPEED LIMIT* (1913) geht es um gleichberechtigte Partnerschaft in der Ehe, der Action Western *TWO LITTLE RANGERS* (1912) rückt zwei Frauen ins Zentrum und nicht zuletzt dreht sie mit *A FOOL AND HIS MONEY* (1912) einen Film mit einer kompletten Besetzung nicht weißer Schauspieler*innen.¹¹ In der Science Fiction Komödie *IN THE YEAR 2000* (1912) geht es um vertauschte Rollen, dieser verlorengegangene Film ist ein Remake mit feministischer Wende des 6-Minüters *LES RÉSULTATS DU FÉMINISME* (1906), den Guy bei Gaumont produzierte.¹² Parodiert wird die Verkehrung der Geschlechter, deren Performativität so vorgeführt wird. Der Film zeigt die männlichen Schauspieler als Frauen, die weiblichen als Männer, die sich für ihre Frauen (gespielt von Männern) anheben, nähern, bügeln und die Kinder erziehen (Abb. 1-2). Die Travestie ist kein wirkliches *cross dressing*, denn bis auf die gegenderten Hüte tragen die Männer Männerkleidung und die Frauen Frauenkleidung. Der Fokus liegt vielmehr ganz im Sinne der frühen Slapstickkomödien auf Körperlichkeit und ihren sozialgesellschaftlichen Zuschreibungen – hier unter gegenderten Vorzeichen. Das gilt auch für die Frauen, die jetzt als Männer um »unschuldige« Frauen rivalisieren, vergeblich zur Raison gebracht werden sollen, sie weiter unsanft bedrängen, ansonsten in Cafés sitzen, trinken und rauchen (Abb. 3). Am Ende erobern sich die biologischen Männer physisch ihr Café und

en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories, Paris: Paris experimental 1995, S. 53-69.

- 11 Navone, David: »Recovering History: Movie Review: A Fool And His Money (1912) – A Black-Cast Film by Alice Guy Blaché«, in: Black Camera: The newsletter of the Black Film Center/Archives 16/1 (2001), S. 10.
- 12 Vgl. Simon, Joan: »The great Adventure: Alice Guy Blaché. Cinema Pioneer«, in: Dies. (Hg.), Alice Guy Blaché. Cinema Pioneer, London: Yale University Press 2009, S. 1-32, hier S. 12.

ihre Macht zurück.¹³ Auf der Folie von Judith Butlers Unterscheidung von der affirmativen Parodie zur subversiven Pastiche kann dem Film dennoch ein subversives Potenzial zugeschrieben werden, schließlich offenbart er die »Imitationsstruktur der Geschlechteridentität«,¹⁴ indem er zeigt, dass Weiblichkeit und Männlichkeit Körperstile sind, die mit Machtpositionen einhergehen und die in der Not mit Gewalt zurückerobert werden ›müssen‹.



Abb. 1-3 Screenshots aus LES RÉSULTAT DU FÉMINISME (weiblicher Körperstil, Haushalt, Männer im Café)

LES RÉSULTATS DU FÉMINISME (1906) ist noch mit einer Standkamera gedreht worden, die theatral in der Zentralperspektive das Gezeigte aufzeichnet, die feministische Perspektive ist im frühen Film also vom Schauspiel der Protagonist*innen und nicht von der Kameraführung abhängig. Nichtsdestotrotz hat es schon im frühen Film *point-of-view shots* gegeben, also Einstellungen deren Perspektive einer wahrnehmenden Figur zugeordnet werden kann. Diese sind aber nicht mit einer subjektiven Kamera zu verwechseln, die den blickenden Protagonist*innen eine bewusste Individualität zuweist.¹⁵ Diese subjektive Kamera wird eine der wichtigsten Errungenschaften des Films in der ersten Hälfte der 1920er¹⁶ und bei Dulac direkt zu einer feministischen. Das zunächst nicht etablierte Medium Film hat in Produktion, Rezeption, Narration und Ästhetik ungeahnte Freiräume für Frauen geschaffen, aus denen sie mit dem zunehmenden Erfolg des neuen Mediums gedrängt werden.¹⁷ In diesem feministisch selbstbewussten, sich neu erfindenden Kontext muss Germaine Dulac mindestens genauso angesiedelt werden, wie im Kontext der impressionistischen, surrealistischen Avantgarden.

13 Mc Mahan, Alison: Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema, New York: Continuum 2002, S. 239.

14 Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 202.

15 Vgl. dazu Dagrada, Elena: Between the Eye and the World, Brüssel: Peter Lang 2015, S. 189ff.

16 Vgl. Fahle, Oliver: Jenseits des Bildes: Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre, Mainz: Bender 2000, S. 109.

17 Dass diese Frauen auch in der Filmgeschichtsschreibung lange Zeit vernachlässigt wurden, ist in der Forschung unbestritten. Inzwischen gibt es vereinzelte, aber sehr gute Arbeiten zu Alice Guy Blaché, Germaine Dulac oder der Neapolitanierin Elvira Notari, doch der größte Teil ihrer Filme bleibt verloren.

3. LA CIGARETTE (1919)

Die frühen Filme Dulacs (bis ca. 1923) können als ein Ausloten feministischen Denkens unter kommerziellen Vorzeichen in Zeiten einer doppelten Krise verstanden werden: Der Krise des europäischen Films, der sich nach dem Ersten Weltkrieg neu erfinden muss und der Krise der Männlichkeit in ebendieser Nachkriegszeit.¹⁸ Noch aber traut Dulac nicht ganz ihren Bildern, denn die Zwischentitel übernehmen eine (über)erklärende Funktion. LA CIGARETTE (Drehbuch: Jacques de Baroncelli; Kamera: Louis Chaix) ist zudem weniger experimentell im Sinne des späteren *cinéma pur*.¹⁹ De facto aber experimentiert Dulac im Rahmen der Nachkriegszeit schon, und zwar, indem sie außerhalb des Studios *on location*, wie in dem *Musée national des Arts asiatiques – Guimet*, kurz *Musée Guimet* oder auf den *Champs Élysées*, dreht. Auch das Schauspiel ist weniger *overacted* als üblich, was Dulac übrigens in ihren zahlreichen theoretischen Überlegungen zum Film durchgängig gefordert hat.

Aufgegriffen wird in LA CIGARETTE auf den ersten Blick das Sexualitäts- und Liebesnarrativ des Boulevardtheaters und der späteren romantischen Filmkomödie à la Hollywood. Wir sehen in der Exposition das ungleiche, sich aber liebende Paar, die fast krankhafte Eifersucht des Mannes und der daraus resultierende Gedanken an den Freitod werden als Missverständnis inszeniert, so dass die Geschichte ein scheinbar glückliches Ende nimmt.²⁰ Dulac parodiert dieses Narrativ. Auf der Handlungsebene findet also, mit Linda Hutcheon gesprochen, eine »repetition with a critical difference, which marks difference rather than similarity« statt.²¹ Die kritische Distanz entsteht zu allererst durch die auktorial anmutenden Zwischentitel, in denen der große Altersunterschied, ein der Gattung der Komödie inhärentes, stereotypes Handlungsmuster, aber auch in der Gesellschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht unübliche Eherealität, von Beginn an als zentrales Problem herausgestellt wird. Mit einer ebenso parteilichen wie »problembewussten« Kamera und Kontrastmontage bringt Dulac etwas holzschnittartig eine aus ihrer Perspektive anachronistisch gewordene hegemoniale Männlichkeit gegen ei-

18 Diese Krise ist in der Öffentlichkeit entsprechend diskutiert worden, auch Dulacs Ehemann hat sich über diese Krise und die (un)mögliche Reintegration der Männer in die französische Gesellschaft geäußert. Vgl. T. Williams: Germaine Dulac, S. 57.

19 Williams rechnet LA CIGARETTE ausschließlich zu Dulacs kommerziellen Filmen; vgl. T. Williams: Germaine Dulac, S. 89.

20 Vgl. ähnliche, ausgesprochen erfolgreiche Hollywoodfilme mit Gloria Swanson über gelangweilte Eheleute wie DON'T CHANGE YOUR HUSBAND (USA 1919, R. Cecil & B. DeMille) oder WHY CHANGE YOUR WIFE (USA 1920, R. Cecil & B. DeMille).

21 Hutcheon, Linda: Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms, New York/London: Meuthen 1985, S. 6.

ne moderne selbstbewusste Frau in Anschlag. Eine subjektive Kamera, die von den Innenleben der Figuren zu erzählen vermag, gibt es hier jedoch noch nicht.

Der Film beginnt ungewöhnlicher Weise *in medias res*, der *establishing shot* mit einer Standkamera zeigt das Museum als Pierres Wirkungsstätte als Ägyptologe und später sehen wir sein Arbeitszimmer; offensichtlich wird, wie sehr der Mitfünfziger in vergangenen Zeiten lebt. Dulac inszeniert die überladenen, holzverkleideten Räume mit geschlossenen Kadrierungen – ein Außerhalb existiert quasi nicht (Abb. 4). In dieser ersten Szene wird zwischen den antiken Statuen die Mumie einer Prinzessin ins Museum gebracht. Die ägyptische Prinzessin wird von Pierre in einer seiner Studien explizit als zu lebenslustig, zu flirtend und zu frivol charakterisiert, so dass sie ihren viel älteren Ehemann einst zur Verzweiflung trieb, der sich infolgedessen mit einem vergifteten Kuchen das Leben nahm. Für gewisse Zeit wird die Mumie zur ›Partnerin‹ Pierres, da er sie direkt mit ins Schlafzimmer nimmt. In dem Spiel mit dem Tod liegt nicht zuletzt die morbide Komik des Films wie sie narrativ aber auch visuell durch die physische Nähe der beiden Frauen dargestellt wird hervorgebracht wird (Abb. 5).



Abb. 4 u. 5 Geschlossene Kadrierungen und die Mumie im Schlafzimmer. Screenshot aus LA CIGARETTE

Von eigener Eifersucht getrieben plant Pierre, sich statt mit Hilfe des vergifteten Kuchens mit einer vergifteten Zigarette das Leben zu nehmen. Er mischt diese unter seine übrigen selbstgedrehten Zigaretten, um dem Tod zufällig zu begegnen. Das Leben wird für ihn zum Russischen Roulette und die Zuseher*innen, denn in der zweiten Hälfte des Films bietet er die Zigaretten immer wieder Gästen an – ein *running gag* des Films. Seine Frau ahnt aber sein Vorhaben und versteckt die

potenziell giftigen Zigaretten, was wir aber erst am Ende des Films durch einen Flashback erfahren.²²

Die Parallelen zwischen der Prinzessin und Denise sind für Pierre, aber auch die Zuseher*innen offensichtlich, schließlich unterstellt er seiner Frau ebenfalls einen ›frivolen‹ Lebenswandel. Mit Pierre zeigt Dulac eine längst überkommene bzw. anachronistische hegemoniale Männlichkeit. Jenseits seiner Arbeit vermag er nicht angemessen zu kommunizieren. Inbegriff dessen ist sein Todeswunsch, motiviert von seiner Unfähigkeit, eine Beziehung im Heute einzugehen und auch da orientiert er sich an dem Vorbild vergangener Zeiten. Moderne Männer hingegen, so könnte man aus eigentlich sämtlichen Filmen Dulacs konkludieren, treiben Sport, tanzen und sind auf keinen Fall verheiratet – letztlich wie die modernen Frauen.

Mit Denise, einer reflektierten, selbstbewussten jungen Frau, inszeniert die Regisseurin eine Antagonistin zu Pierre, die sie meistens in die Kamera lachend in helles Licht setzt. Obwohl sie manchmal angelehnt an den zeitgenössischen Mainstreamfilm präraffaelitisch mit Blumen daherkommt oder in ein orientalisierendes, sensuelles Ambiente gesetzt wird, liegt der Fokus Dulacs auf Denise als ›moderner Frau‹, die alles sein kann. Die Zuseher*innen sehen sie auf einer Einweihungsparty, auf der sich die Gastgeberin und ihre ebenfalls selbstbewussten Freundinnen freuen, alleine, »à la garçon« zu leben. Denise sitzt lachend auf dem Sofa, während eine andere Frau tanzt – übrigens auf einem ähnlichen, orientalisierenden Tierfell, wie er auch bei den Guérandes daheim dekorativ vor dem Kamin liegt. In anderen Einstellungen sehen wir Denise tanzen und in einer Außenaufnahme bei ihrer ersten Golfstunde (Abb. 6), wo sie von einem gutaussehenden jungen Mann namens Maurice Herbert (Jules Raucourt) unterrichtet wird. Es ist zwar in der Regel die gleiche, eher immobile Standkamera, aber Licht, Kadrierungen und Montage verleihen dem Vitalitätskult und damit den neuen Freizeitbeschäftigungen wie dem Sport oder dem Tango eine positive Bedeutung, dass diese bei Dulac auch weiblich konnotiert ist, steht im Gegensatz zu der um 1900 beginnenden Sportbewegung als ein männliches Phänomen. Die mit dem Sport verbundenen Konzepte von selbstbewusster Körperlichkeit wurden in der zeitgenössischen Presse bekanntlich als unweiblich diskutiert.²³

In anderen Szenen wird Denise in der Nahe oder Großaufnahme gezeigt, so dass die Zuschauer*innen so an ihrer Lebensfreude teilhaben können. Es ist al-

22 Das Spiel mit dem Tod wird übrigens auch in *LA SOURIANTE MME BEUDET* aufgegriffen, allerdings möchte der Ehemann damit regelmäßig seine Frau erschrecken, denn seine Pistole ist nicht geladen.

23 Fenske, Uta/Stieglitz, Olaf: »Sport treiben«, in: *Netzwerk Körper* (Hg.), *What can a body do? Praktiken/Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2012, S. 111-126, hier S. 114.



Abb. 6 u. 7 Denise beim Golf und in der Kreisblende. Screenshot aus LA CIGARETTE



Abb. 8 Gegensatz im Bild. Screenshot aus LA CIGARETTE.

so kein männlich hegemonialer, abtastender Blick à la klassisches Hollywoodkino, die Kamera schaut vielmehr näher hin und bewegt sich auf Augenhöhe mit einer selbstbewussten Frau; alles andere wird im wahrsten Sinne des Wortes ausgeblendet (Abb. 7). Dulac arbeitet hier mit einer nicht zentrierten Kreisblende. Das rechteckige Filmbild wird auf einen kreisförmigen Ausschnitt verengt, als würden wir uns dem Dargestellten beispielsweise mit einem Teleskop nähern, um Nicht-Sichtbares sichtbar zu machen. Die Kreisblende dient dazu, Blicke in ›andere Welten‹ zu ermöglichen, so konnte das technische Wunderwerk des Films und die

Schaulust zelebriert werden.²⁴ Während dort aber die Kreisblende oftmals diege-
tische *point-of-view-shots* ermöglicht (es schaut z.B. jemand mit dem Teleskop gen
Mond), wird sie in dieser Szene von Dulac heterodiegetisch eingesetzt: Die Kamera
schaut mit großer Lust starke Frauen an, die Zuschauer*innen übernehmen diesen
Blick, womit meines Erachtens eine feministische Subjektivierung beginnt.

Die Handlung erzählt von einem Paar, das am Ende trotz der Differenzen wie-
der zusammenfindet. Dulac zeigt uns jedoch gleichzeitig mit Bildausstattung, Ka-
mera und Montage, dass die Bedürfnisse der beiden zu weit auseinandergehen
bzw. dass die Männer ihrer Zeit zu wenig gewachsen sind, als dass diese Ehe ein
gutes Ende nehmen könnte. Großartig und ironisch sind die Einstellungen, die
das Paar zusammen zeigen: Im Automobil, nicht nur für die Futurist*innen der
Inbegriff der Moderne, in dem nur *Dénise* die Geschwindigkeit genießt, *Pierre*
sitzt hingegen steif mit seinem Gehstock, der wohlgemute Hund befindet sich in
der Nähe von *Denise* oder aber ironisch und repetitiv (ebenfalls fast als visueller
running gag) der gemeinsame Gang in den Garten – umgeben von den weißen Tur-
teltauben (Abb. 8).

4. LA SOURIANTE MADAME BEUDET

Während in *LA CIGARETTE* Germaine Dulac mit einem feministischen Blick das
Geschehen zeigt, montiert und kommentiert, lotet sie in *LA SOURIANTE MME BEU-
DET* (Kamera: Maurice Forster, Paul Parguel)²⁵, neben der ebenfalls parteilichen
Kontrastmontage das Innenleben der *Mme Beudet* (*Germaine Dermoz*) aus. Auch
dafür nutzt Dulac die Schaulust des frühen Films unter feministischen Vorzeichen.
Der Ehealltag der *Beudets* ist – wie auch später in *L'INVITATION AU VOYAGE* – durch
die Langeweile der Frauen gekennzeichnet. Während *M. Beudet* (*Alexandre Arquil-
liere*) über seinen Finanzbüchern sitzt und seine Frau ab und an ihre Ausgaben vor-
hält, bleiben ihr im privaten Raum die Musik, die Literatur und die Illustrierten.
Mme Beudet blickt immer wieder aus dem Fenster auf das auf der anderen Stra-
ßenseite liegende Gefängnis, das durch diese Parallelmontage zum Sinnbild ihres
eigenen Lebens wird. Die Monotonie des weiblichen Alltags wird mit dem sich
wiederholt eingblendeten Motiv des Zeitmessers konterkariert: Wir sehen unter-
schiedliche Uhren, läutende Glocken und aufgeschlagene Kalender, obwohl die Zeit
in dieser ehelichen Zweisamkeit für die Protagonistinnen keine Rolle spielt. Mit
anderen Worten: Absolute Zeit wird hier gegen subjektives Zeitempfinden gesetzt.

24 E. Dagrada: *Between the Eye and the World*, S. 15.

25 Das Drehbuch geht auf das gleichnamige Theaterstück zurück (1920). Dulac hat gemeinsam
mit dessen Autoren *Denys Amiel* und *André Obey* das Drehbuch verfasst.

Kurz vor der Mitte des Films – inszeniert sozusagen als Höhepunkt bürgerlicher Dumpfheit – liest Mme Beudet das Gedicht *La Mort des amants* aus den *Fleurs du Mal* (1857) von Charles Baudelaire. Die Zuschauer*innen lesen mit ihr die ersten Verse: »Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,/Des divans profonds comme des tombeaux,/Et d'étranges fleurs sur des étagères«. Das Pathos Baudelaires wird in *LA SOURIANTE MME BEUDET* Vers für Vers mit statischen Einstellungen aus ihrem Haushalt banalisiert. Mit den jeweils eingblendeten Versen interagiert ein unbenutztes Bett, zwei hübsch arrangierte Kissen im Sessel und die von den Eheleuten immer wieder auf den vermeintlich richtigen Platz geschobene Vase mit künstlichen Blumen. Am Ende wirft Mme Beudet resigniert das Buch zu Boden. Offensichtlich ist auch ein anderer Prätext, nämlich Flauberts bürgerliche Epopöe *Madame Bovary. Mœurs de Province* (1856), der schon mit der erste Zwischentafel (»En province«) markiert wird.²⁶ Der *bovarysme* der Mme Beudet wird allerdings nicht durch romantische Literatur ausgelöst, sondern durch eine Illustrierte, ein augenzwinkernder Hinweis auf die wachsende Bedeutung dieses Mediums in den 1920er Jahren und auch darauf, dass die Protagonistin als moderne Frau zu verstehen sei, die als mediales Idealbild eben in diesen Illustrierten und anderen visuellen Medien gezeigt wird.



Abb. 9-11 Die subjektive Kamera – Mme Beudets Tagträume. Screenshot aus *LA SOURIANTE MME BEUDET*

In Anwesenheit des Gatten sehen wir eine in sich gekehrte, durch Augenrollen und Schulterzucken resigniert wirkende Ehefrau, die ihren Tagträumen nachhängt – »Rêves« (»Träume«) lautet der extradiegetische Kommentar auf der Zwischentafel. Die Kamera zeigt im Profil Mme Beudet in der *Vogue* blätternd auf die Insignien einer »modernen«, massenmedialen, mobilen Welt blicken: Die Reklame eines Autos, in der nächsten Einstellung zeigt die Panoramaaufnahme, wie ein Auto

26 Vgl. ausführlicher und auch zu Dulacs theoretischen Schriften: Schrader, Sabine: »Germaine Dulac: La Souriante Mme Beudet (1923)«, in: Christian von Tschiltschke/Ralf Junkerjürgen (Hg.), *Klassiker des französischen Kinos in Einzeldarstellungen*, Berlin: Schmidt Verlag 2021, S. 57-73.

auf der Wolkendecke fährt, es folgt ein Closeup ihrer verträumten Augen (Abb. 9-11), die später auf die wütenden Fäuste des nahezu kopflos gefilmten Mannes blicken, bevor der angebetete Tennisspieler Charles Adden (gespielt von dem Sportler, mehrfachen Olympiateilnehmer und Schauspieler Raul Paoli) für sie zum Leben erwacht. Vor schwarzem Hintergrund nähert sich der Tennisspieler dem Geschehen in Zeitlupe. Es ist eine Bewegungsstudie des Aufschlags, die Germaine Dulac visualisiert. Plötzlich steht der Tennisspieler – in der Totalen in Doppelbelichtung und daher transparent wirkend – an der Tür, um M. Beudet aus der Wohnung zu befördern. Die anschließende Großaufnahme zeigt in leichter Vogelperspektive das lachende Gesicht der Mme Beudet, effektiv angeleuchtet wird dabei ihr Dekolleté, ihr Körper scheint lebendig.

Der Tennisspieler wird Mme Beudet in der zweiten Hälfte des Films erneut erscheinen. Ihr Gatte ist zur Oper aufgebrochen, vor ihrem geistigen Auge vollzieht sich ein ganz anderes Spektakel. Der (doppelbelichtete, verschwommen dargestellte) Sportler streckt ihr die Arme entgegen, doch sein Antlitz verwandelt sich plötzlich in das verhasste Gesicht M. Beudets. Nun scheint der Gatte auch ihre Träume zu beherrschen, die zur Horrorvision werden. Schnell geschnitten sehen wir ihn aus ihrer Perspektive (ebenfalls in Doppelbelichtung) mal am Fenster, mal an der Tür stehen. Das Wechselspiel von Zeitlupe, Zeitraffer und den verzerrten Closeups seiner Mimik verdichtet die Szene zu ihrem Alptraum. Das ist der Moment, in dem Mme Beudet sich entschließt, sich an ihrem Mann zu rächen und den Revolver für sein Russisches Roulette-Spiel mit einer Patrone zu füllen. Danach wird sie aber von Zweifeln geplagt und versucht diese wieder zu entfernen.



Abb. 12 u. 13 Die durch Weitwinkel hervorgebrachte Fratzenhaftigkeit des M. Beudet. Screenshot aus LA SOURIANTE MME BEUDET

Auch in anderen Einstellungen verstärkt Dulac die Beudet'sche Wahrnehmung ihres Gatten mit Verfremdungseffekten. Die verzerrte Mimik des M. Beudets (Abb. 12-13), sich später auch noch vertikal bewegend, gerät in Opposition zum stoisch gleichmütigen Gesichtsausdruck von Mme Beudet, deren Emotionen weniger mi-

misch als über die Visualisierung ihrer Träume zum Ausdruck gebracht werden. Eine fratzenhafte Oberfläche des Mannes wird gegen ein bewegtes Innenleben der Frau gesetzt. Die Montage offenbart damit auch einen Gegensatz von Oberfläche und Seelentiefe. Die Kamera übernimmt dabei die Perspektive von Mme Beudet und die Zuseher*innen identifizieren sich mit ihr.

Die oftmals dem impressionistischen bzw. surrealen Kino zugerechneten Verfahren wie die Doppelbelichtung, die Überblendungen zu den Träumen oder die Großaufnahmen der Gesichter waren allesamt aus dem frühen Film bekannt. Erinnert sein beispielsweise an die frühen *facial expression comedies*, deren technische Realisierung der Segmentierung und übermenschliche Vergrößerung das Bild zur Attraktion gemacht haben.²⁷ Ganz Ähnliches gilt für die filmische Attraktion des Traums bzw. der Vision, wenn beispielsweise qua Montage aus dem potenziellen Liebespaar plötzlich unerotische Schlafmützen im ehelichen Bett werden. Diese dem Kino bekannten Verfahren sind von Elena Dagrada überzeugend aufgelistet worden,²⁸ Blickträger dieser kurzen Filme sind in der Regel jedoch Jungen oder Männer, Dulac stellt diese Verfahren in eine narrative Linearität unter feministischen Vorzeichen.



Abb. 14 u. 15 Die Kamera inszeniert eine kopf- und seelenlose Männlichkeit. Screenshot aus LA SOURIANTE MME BEUDET

Männlichkeit ist, so zeigt die Kamera in anderen stilllebenartigen Einstellungen, nichts anderes als eine kopf- und seelenlose Chiffre des Bürgerlichen (Abb. 14-15). Das Spiel mit Licht und Schatten in den ansonsten meistens in natürlichem Licht gehaltenen Szenen,²⁹ dramatisiert die Abwesenheit von Leben (und Geist).

27 E. Dagrada: *Between the Eye and the World*, S. 61-70.

28 Z.B. LET ME DREAM AGAIN (GB 1900, R: Smith), RÉVE ET RÉALITÉ (F 1901, R: Zecca). Vgl. dazu E. Dagrada: *Between the Eye and the World*, S. 197-207. Dagrada legt allerdings keine gegenerte Betrachtung der Schaulust vor.

29 Dulac betont in zahlreichen Texten die Bedeutung der Lichtsetzung und rechnet dabei mit dem künstlichen Licht des Studiokinos ab. Vgl. Dulac, Germaine: »L'Essence – l'idée visuelle

So ist auch *LA SOURIANTE MME BEUDET* nicht zuletzt ein Film über die Krise der Männlichkeit, zu deren Attributen M. Beudets vermeintliches Spiel mit dem Tod, die Finanzen und die Faust gehören, alles Attribute, die Dulac in ihrem Film ins Leere laufen lässt. Auch der Gatte des befreundeten Paares, mit denen der Opernbesuch anstand, ist übrigens eine Karikatur, aber anders profiliert: Diesmal steht der hagere Mann unter der Regie seiner ebenfalls grotesk zum Hausdrachen verzerrten Gattin.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Germaine Dulac mit *LA SOURIANTE MME BEUDET* den französischen Film gleich dreifach revolutioniert: Sie stellt die *point-of-view-shots* in den Dienst einer subjektiven Kamera. Die Frau wird zur Blickträgerin in der Diegese. Darüber hinaus richtet sich der Blick auch nach innen, womit Dulac eine ihrer zentralen filmtheoretischen Forderungen einlöst, nämlich die filmische Sichtbarmachung des Nicht-Sichtbaren, da es Aufgabe des jungen Mediums sei, mehr zu zeigen als die Banalität der Oberfläche. Gerade in diesem geistigen Sinn bzw. im Zeigen der inneren Bewegung sieht sie die herausragende Qualität des neuen Mediums:

Avec le cinéma, pas de pays inexplorés, plus de barrière entre notre esprit et la vérité dans sa subtilité. De plus, scientifiquement, il jette sur tout ce qu'il enregistre une clarté qui évite les erreurs ou les déformations./Le cinéma est un œil grand ouvert sur la vie, œil plus puissant que le nôtre et qui voit ce que nous ne voyons pas.³⁰

Das Nicht Sichtbare ist bei Dulac gegendert, wie natürlich überhaupt Träume gegendert sind, nur hielten insbesondere die männlichen Surrealisten ihre bekanntlich für universal. So bindet sie die subjektive Perspektive an die Frau, das Recht auf den *gaze* wird zum Recht auf Selbstbestimmung und weibliche Subjektivität.³¹

(1925)«, in: P. Hillairet (Hg.), *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*, Paris: Editions Paris expérimental 1994, S. 62-67, hier S. 64.

30 G. Dulac: »L'Essence«, S. 65. [»Mit dem Film gibt es keine unerforschten Länder mehr, keine Barriere zwischen den Dingen und uns, zwischen unserem Geist und der Wirklichkeit in ihrer Nuancierung. (...) Der Film ist ein weit auf das Leben geöffnete Auge, ein Auge, das mächtiger ist als das unsere, und das sieht, was wir nicht sehen.« G. Dulac: »Das Wesen des Films: Die visuelle Idee«, S. 238.]

31 Vgl. Schlüpmann, Heide: »Die Emanzipation des Films. Zu Germaine Dulacs und Maya Derens Theorien der Avantgarde«, in: *Frauen und Film 37* (1984) = *Avantgarde und Experiment*, S. 38-51, hier S. 46.

5. L'INVITATION AU VOYAGE

L'INVITATION AU VOYAGE ist Dulacs experimentellster und auf alle Fälle bildmächtigster Film in diesem Kontext, das Drehbuch hat Dulac mit ihrer Partnerin Irène Hillel-Erlanger geschrieben, Kamera führten Paul Guichard und Lucien Bellavoine. Auf der anfänglichen und einzigen Texttafel wird erneut auf Baudelaire rekurriert, indem aus dem 49. Gedicht der Gruppe *Spleen et Idéal* zitiert wird. Das Lyrische Ich verspricht seiner Geliebten dort, ein ideales Land, in dem sie in Ruhe lieben und sterben können, in dem alles »möglich« (ordre) und schön ist. »L'invitation au voyage« heißt in Dulacs Film auch die Seemannsbar, die die namenlose Protagonistin (Emma Gynt) besucht und wo sie sich nur kurz an ihr monotones Eheleben erinnert. Ihr Gatte wird ausschließlich von hinten, Zeitung lesend gezeigt. Für den Flashback nutzt Dulac die Tricktechnik, so wird zunächst sie nährend in den Sessel geblendet, dann erscheint sein Sessel, im Anschluss wird der Gatte eingeblendet – nach einem Blick auf die Uhr verlässt er das leblose Wohnzimmer. Die Wiederholung der Szene und der Abrisskalender in der Großaufnahme (eingeblendet wird der 1.1. und danach der 31.12.) zeigen die Routine und Monotonie der Ehe. Wie auch schon in *LA SOURIANTE MME BEUDET* wird das moderne Zeitmessen gegen die Monotonie des Ehelebens gesetzt. Dieser Flashback legitimiert dann auch den Besuch der Bar und die Tagträume der Protagonistin. Maßgebliche Trägerin des *gaze* ist also die Protagonistin, deren Blicke wir uns zu eigen machen. Darüber hinaus gönnt sich die Kamera, wie ich am Ende kurz zeigen werde, auch queere, nicht heteronormative Blicke, die wir auf die Protagonistin übertragen können, aber nicht müssen.

Im Zentrum der Films stehen die Tagträume. Schon die Bar mit ihrer Leuchtschrift wird kulissenhaft ausgestellt, die Aura des Unbewussten, Geheimnisvollen, Verbotenen wird eingangs durch eine stark verengte (Schlüsselloch-)Kreisblende betont,³² durch die Drehtür werden die Barbesucher*innen in eine andere Welt katapultiert (Abb. 16). Es scheint, als schlüpfen wir mit der Protagonistin, die sich ebenfalls versucht im Verborgenen zu halten, durch das Schlüsselloch in die Bar. Dass neugierige Teenager zuvor schon von einem Polizisten vertrieben wurden, betont den Reiz des Verbotenen. Erneut greift Dulac auf ein erfolgreiches Format des frühen Films zurück, die *keyhole* Filme, in denen ein meist männlicher Protagonist voyeuristisch für ihn verbotene Welten entdeckt. Im prototypischen *PAR LE TROU DE SERRURE* (F 1902, F. Zecca) beobachtet ein Hotelportier u.a. eine leicht bekleidete Frau sich die Haare kämmend und einen Mann, der sich seiner Frauenkleidung entledigt – genau mit dieser Erwartungshaltung spielt Dulac.

Und so zeigt die Kamera die Protagonistin als Beobachterin im Wechsel mit der als unreal markierten Bar und ihren Träumen. Erneut inszeniert Dulac dabei

32 E. Dagrada: *Between the Eye and the World*, S. 73-98.

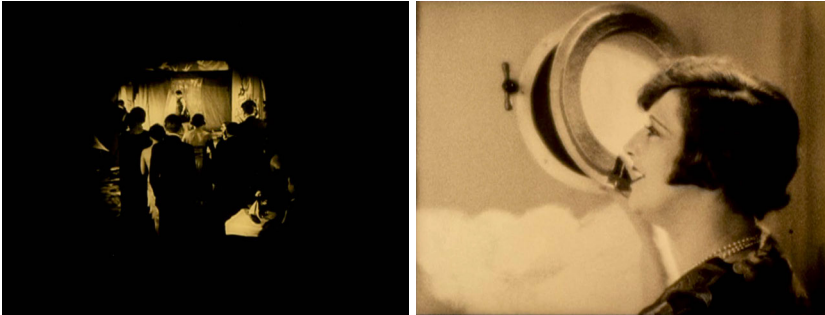


Abb. 16 u. 17 Die Kreisblende und andere Ausblicke öffnen den Blick in verheißungsvolle Welten. Screenshot aus *L'INVITATION AU VOYAGE*

genderte Schaulust. So schaut die Frau in der Bar durch ein Bullauge, das in der Wand eingelassen ist (Abb. 17). Sie sieht das Meer, einen leidenschaftlichen Liebhaber und die Wolken als Inbegriff des Fernwehs. Diese Traumbilder werden in Variationen regelmäßig montiert und rhythmisieren den Film. Untergeordnet ist der Traum des schmachtenden Seemanns: Er blickt ebenfalls durch das Bullauge, doch vermag er zunächst nicht zu träumen (die Kamera zeigt uns einen unaufgeräumten Hinterhof). Später sehen wir zunächst mit Blick auf ihn – im Wechsel mit den romantischen Träumen der Frau – einen sexualisierten Traum. Wie erigerte Penisse ploppen Segelschiffe am Horizont auf, dann zeigt sich ein nackter Frauentorso. Die Montage führt vor, dass die beiden selbst in ihren Wünschen und Träumen nicht wirklich zusammenkommen. Dass der ersehnte Ausbruch aus der Ehe in *L'INVITATION AU VOYAGE* an der bürgerlichen Moral des potenziellen Liebhabers scheitert, potenziert Dulacs kritische Haltung zur bürgerlichen Moral.

Zentrales filmisches Prinzip ist dabei erneut die Überblendung, um Wahrnehmungsebenen bzw. Bewusstes und Unbewusstes, Sichtbares und Nicht-Sichtbares zu montieren. Durch die Überblendung wird wie in *LA SOURIANTE MME BEUDET* klar, dass die Protagonistin träumt und die diegetische Jetzt-Zeit sich in ein diegetisches Anderswo verwandelt.³³ Zugleich findet eine Irrealisierung der Lebenswelt statt: Durch die Kulissenhaftigkeit der Bar, die Trickaufnahmen im Flashback und beispielsweise dem Split Screen, in dem neben dem attraktiv imaginierten Kellner diverse Cocktails einblendend werden.

Hinzu kommt ein für die 1920er Jahre neues Verfahren am Beispiel eines männlichen Blickes. Die Kamera zeigt uns den, unsere Protagonistin anschmachtenden

33 Vgl. zum Traum im Film: Brütsch, Matthias: Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv, Marburg: Schüren 2011, S. 10ff.

Marineoffizier (Raymond Dubreuil), dessen Blick diese zunächst kaum erwidert. Sie wiederum ahmt den Blick des Mannes vom Barhocker aus nach, der Blick schwankt ein wenig und fokussiert die etwas höher sitzende Frau schräg von unten. In beiden Einstellungen werden zentralperspektivische Kadrierungen gesprengt (im futuristischen Sinne streben die Kraftlinien vom Zentrum weg). Nun ist die verkantete Kamera spätestens seit Orson Wells der Inbegriff einer aus den Fugen geratenen Welt, die interessanterweise aber schon von Dulac in ihrem Film analog implementiert wird, wo sie sich genau vor dieser Welt zu verbeugen scheint. Das Spiel mit dem Medium Film als Traummaschine treibt Dulac mit der Inszenierung des Seemanns, gespielt vom unbekanntenen Raymond Dubreuil auf die Spitze (Abb. 18), der in Schminke (v.a. der Augenbrauenstrich, den es sonst in Dulacs Filmen nicht zu sehen gibt), Gestik und Mimik an den ersten großen Star Hollywoods, Rudolph Valentino (1895-1926) erinnert (Abb. 19-20). Die Zeitung *Chicago Tribune* bezeichnete diesen bekanntlich einst abfällig als »pinkfarbene Puderquaste«,³⁴ die das Bild des US-amerikanischen Mannes verweichliche. Valentino wurde von der Filmindustrie erfolgreich als *Latin Lover* schlechthin aufgebaut (und damit als ein Gegenbild zum bürgerlichen, US-amerikanischen Ehemann). Gerade sein Blick galt als unwiderstehlich und sein früher Tod 1926 löste Massenhysterien aus. Miriam Hansen hat gezeigt, wie Valentino in seinen Filmen als »Schauobjekt« inszeniert wird und so sind seine Filme, wie sie so schön schreibt, ein exzessives »Schwelgen am Abgrund der patriarchalen Ordnung«. ³⁵ In Dulacs Film wird der ideale männliche Liebhaber in doppelter Hinsicht als reine (kinematographische) Projektion inszeniert.

Dulac lässt vorrangig unsere Protagonistin träumen, die Kamera trennt sich aber auch regelmäßig von ihr und deutet in *L'INVITATION AU VOYAGE* ein queeres Begehren an – weitgehend jenseits der Protagonistin. Abgesteckt wird dieser Rahmen durch »Bilder des Möglichen«: Die Kamera zeigt anfangs eine Frau, die als Polizist gekleidet ist, der Portier ist eine androgyne Frau in Männerkleidung (Abb. 21-22). Das Spiel mit den Blicken ins Verborgene, mit der erotischen Erwartungshaltung nicht zuletzt durch die *keyhole* Filme zum einen und mit den verwischten Gendergrenzen zum anderen macht so von Anfang des Films an queere Lesarten möglich. In der Bar entziehen sich einige der Männer in ihrer Performanz hegemonialer, heterosexueller Männlichkeit, die Kamera zeigt sie miteinander flirtend, mal kokettierend wegschauend (Abb. 23), mal zugewandt. Vor allem aber – wie schon in *LA CIGARETTE* – zeigt die Kamera selbstbewusste Frauen, sei es als Musikerinnen, beim Tanz oder eine eher androgyne anmutende Frau an der Bar, die

34 Editorial: »Pink Powder Puffs«, in: The Chicago Tribune on Sunday, July 18, 1926. Die Bezeichnung erfreute sich größte Beliebtheit und findet sich auch in diversen anderen Artikeln.

35 Hansen, Miriam: »S.M. Rodolfo«, in: *Frauen und Film* 33 (1982) S. 19-33, S. 24 und S. 20.



Abb. 18 Raymond Dubreuil. Die Doppelbelichtung verweist auf eine kommende Traumsequenz. Screenshot aus *L'INVITATION AU VOYAGE*.



Abb. 19 u. 20 Rodolfo Valentino (Autogrammkarte und Screenshot aus seinem Kassenschlager *THE SHEIKH* (USA 1921, Melford)

scheinbar ebenfalls in Aufbruchstimmung ist (Abb. 24-26). Sie zeigt sie uns auktorial, aber auch unsere Protagonistin beobachtet sie – wenn auch sehr verhalten. Mit anderen Worten: Die Kamera zeigt queere Menschen und queere Blicke und,

indem im Film diese Bilder wiederholt festgehalten werden, queert sie m.E. auch die Träume der Protagonistin.



Abb. 21-26 Queere Menschen, queere Blicke. Screenshots L'INVITATION AU VOYAGE.

6. Abschließende Bemerkungen

So unterschiedlich die analysierten Filme sind, wie überhaupt die Filme der Germaine Dulac, so ähnlich ist doch ihr Blick auf die bürgerliche Ehe. Es ist ein dezidiert feministischer Blick, der das bürgerliche Heim aufgrund seiner Geschlechterordnung als Gefängnis inszeniert. Im letzten Drittel von *LA SOURIANTE MME BEUDET* sitzen die Eheleute scheinbar vereint auf ihrem Sofa, die Zuschauer*innen wissen mehr, denn sie kennen die Träume und Rachegefühle der Mme Beudet, während die Kamera Empathie mit ihrem Gatten verunmöglicht. In diesem Moment wird das Gemälde über ihnen lebendig, in einer den Beudets identischen Haltung umarmen sich zwei Marionetten. Der Vorhang fällt, wir lesen *théâtre*. Für Dulac ist die auf die bürgerliche Ordnung der Geschlechter basierende Ehe nur schlechtes Theater und so blickt sie mit einer auktorialen feministischen Kamera kritisch auf die bürgerliche Ehe. Die traurige Ehefrau wiederum blickt uns, wie im frühen Film, dabei leicht an, denn auch sie teilt diese Meinung über die Ehe.

In *LA SOURIANTE MME BEUDET* und in *L'INVITATION AU VOYAGE* verwebt Dulac die Elemente der Schaulust des frühen Films wie der Kreisblende und den Verfahren der *facial expressions comedies* mit neueren Tricktechniken wie ausgedehnten Weitwinkelverzerrungen, den Überblendungen, den Doppelbelichtungen. Sie bettet diese Verfahren in eine feministische Narration ein. Die in der Regel männlich kodierte Schaulust wird der feministischen Perspektive der in der bürgerlichen Ehe gefangenen Protagonistinnen untergeordnet, so dass eine subjektive, feministische Kamera entsteht. Der Blick ist vorrangig auf das weibliche Innenleben gerichtet und zeigt das Nicht-Sichtbare und das Nicht-Sagbare. Es geht also um nichts Geringeres als um ein surrealistisches Experimentierfeld für eine neue ›Poetik der Innerlichkeit‹ bzw. um die Sichtbarmachung unbewusster Phänomene. Dulac selbst spricht von einer »surimpression, c'est la pensée, la vie intérieure,«³⁶ die nicht zuletzt auch einen subversiven, queeren Blick hervorbringt.

Der Film wird bei Dulac zum Medium der feministischen Erkenntnis, indem sie eben Nicht-Sichtbares gendert, so sichtbar macht und damit auch die Grenzen des Sichtbaren kritisch hinterfragt. Nicht zuletzt findet dabei qua intra- und intermedialer Bezüge ein feministisches *re-writing* der ästhetischen Moderne statt (von Flaubert über Baudelaire bis zu populärkulturellen Phänomenen wie Rudolph Valentino). Der von Mulvey später für das klassische Hollywoodkino diagnostizierte dominante patriarchale Blick ist in Dulacs Filmen quasi nicht existent bzw. wird als anachronistisch entlarvt.

Filmografie

- A FOOL AND HIS MONEY (USA 1912, R: Alice Guy-Blaché)
- A HOUSE DIVIDED (USA 1913, R: John Kent Harrison)
- IN THE YEAR 2000 (USA 1912, R: Alice Guy-Blaché)
- LA CIGARETTE (F 1919, R: Germaine Dulac)
- LA FEE AUX CHOUX (F 1896, R: Alice Guy-Blaché)
- LES RÉSULTATS DU FÉMINISME (F 1906, R: Alice Guy-Blaché)
- LA SOURIANTE MME BEUDET (F 1923, R: Germaine Dulac)
- L'INVITATION AU VOYAGE (F 1927, R: Germaine Dulac)
- MATRIMONY'S SPEED LIMIT (USA 1913, R: Alice Guy-Blaché)
- PAR LE TROU DE SERRURE (F 1902, R.: Ferdinand Zecca)
- THE HURT LOCKER (USA 2008, R: Kathryn Bigelow)
- TWO LITTLE RANGERS (USA 1912, R: Alice Guy-Blaché)

36 G. Dulac: »Les procédés expressifs«, in: P. Hillairet (Hg.), *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*, Paris: Editions Paris expérimental 1994, S. 31-41, S. 37. *Surimpression* meint für Dulac sowohl den Gedanken als auch das Innenleben, was visuell durch die Montage realisiert werden kann.

Bibliografie

- Angerer, Marie-Luise: »Wo bin ich, wenn ich sehe? Wer sieht, wenn ich genieße?«, in: Marion Strunk (Hg.), *Gender Game = Konkursbuch 39*. Tübingen 2002, S. 56-69.
- Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg: Schüren 2011.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Dagrada, Elena: *Between the Eye and the World*, Brüssel: Peter Lang 2015.
- Dalle Vacche, Angela: *Diva: defiance and passion in early Italian cinema*, Austin: University of Texas Press 2008.
- Doane, Mary Ann: »Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator«, in: *Screen* 23/3-4 (1982), S. 74-88.
- Dulac, Germaine: »L'Essence du cinéma – l'idée visuelle (1925)«, in: Prosper Hillairet (Hg.), *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*, Paris: Editions Paris expérimental 1994, S. 62-67 [dt.: »Das Wesen des Films: Die visuelle Idee (1925)«, in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Meliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 234-241].
- : »Les procédés expressifs«, in: Prosper Hillairet (Hg.), *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*, Paris: Editions Paris expérimental 1994, Paris: Editions Paris expérimental 1994, S. 31-41.
- Editorial: »Pink Powder Puffs«, in: *The Chicago Tribune on Sunday*, July 18, 1926.
- Fahle, Oliver: *Jenseits des Bildes: Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz: Bender 2000.
- Fenske, Uta/Stieglitz, Olaf: »Sport treiben«, in: *Netzwerk Körper* (Hg.), *What can a body do? Praktiken/Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2012, S. 111-126.
- Gauthier, Christophe: *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris: École des Chartes 1999.
- Ghali, Noureddine: *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris: Paris experimental 1995.
- Hansen, Miriam: »S.M. Rodolfo«, in: *Frauen und Film* 33 (1982), S. 19-33.
- Hutcheon, Linda: *Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York/London: Meuthen 1985.
- Ingelfinger, Antonia/Penk Witt, Meike: »Einleitung: Screening Gender – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm«, in: Dies. (Hg.), *Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm*, Freiburg: Budrich 2014, S. 11-37.
- Kaplan, E. Ann: »Is the Gaze Male?« (1983), in: Dies. (Hg.), *Feminism and Film*, Oxford: University Press 2000, S. 119-138.

- Klippel, Heike: »Feministische Filmtheorie und Genderforschung«, in: Bernhard Groß/Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 1-18.
- Mc Mahan, Alison: *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*, New York: Continuum 2002.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 389-408.
- : »Afterthoughts on *Visual Pleasure and Narrative Cinema* Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)«, in: Sue Thomham (Hg.), *Feminist Film Theory – a Reader*, Edinburgh: University Press 1999, S. 122-130.
- Navone, David: »Recovering History: Movie Review: A Fool And His Money (1912) – A Black-Cast Film by Alice Guy Blaché«, in: *Black Camera: The newsletter of the Black Film Center/Archives* 16/1 (2001), o.S.
- Simon, Joan: »The great Adventure: Alice Guy Blaché. Cinema Pioneer«, in: Dies. (Hg.), *Alice Guy Blaché. Cinema Pioneer*, London: Yale University Press 2009, S. 1-32.
- Schlüpmann, Heide: »Die Emanzipation des Films. Zu Germaine Dulacs und Maya Derens Theorien der Avantgarde«, in: *Frauen und Film* 37 = *Avantgarde und Experiment* 1984, S. 38-51.
- Schlüpmann, Heide: »Biographische Notiz zu Germaine Dulac«, in: Dies./Brigitte Mayr (Hg.), *Germaine Dulac – der Film ist ein weit auf das Leben geöffnetes Auge*, Wien: Synema 2017, S. 34-36.
- Schrader, Sabine: »Germaine Dulac: La Souriante Mme Beudet (1923)«, in: Christian von Tschiltschke/Ralf Junkerjürgen (Hg.), *Klassiker des französischen Kinos in Einzeldarstellungen*, Berlin: Schmidt Verlag 2021, S. 57-73.
- Silberschmidt, Catherine: »Kino das ist Bewegung, Rhythmus, Leben« Germaine Dulac – Filmpionierin der 20er Jahre«, in: Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hg.), *Weiblichkeit und Avantgarde*, Hamburg: Argument 1987, S. 67-88.
- Van Wert, William: »Germaine Dulac, First Feminist Filmmaker«, in: *Women and Film* 5/6 (1974), S. 58-61.
- Williams, Tami: *Germaine Dulac. A Cinema of Sensations*, Illinois: University of Illinois Press 2014.

Zur Verortung des weiblichen Begehrens

Federica Montsenys anarchistisch-literarische Entwürfe von Liebe und Freund*innenschaft

Christina Wieder

1. Frauenfiguren der Massenkultur

Figuren wie die ›moderne Frau‹, die ›Garçonne‹ oder die ›Flapper‹ wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts von zahlreichen Schriftsteller*innen – etwa Carmen de Burgos oder Victor Margueritte¹ – literarisch verarbeitet, neu konzipiert und als wiederkehrende Protagonistinnen ihrer Erzählwelten etabliert. Diese Frauenfiguren, deren Erscheinen ein international synchron auftretendes Phänomen war,² oszillierten zwischen literarischen, künstlerischen und vor allem avantgardistischen Kreisen und hingen in ihrer Genese eng mit den sich im Aufbau befindlichen Massenmedien der 1920er und 1930er Jahre zusammen.³ Sie wurden nicht nur zu berühmte-berühmten Figuren im Film, in der Fotografie oder in Magazinen und Bildillustrierten, auch in populären Literaturformaten – etwa jenen der anarchistischen Presse – traten sie durch ihre weitreichende Strahlkraft in Erscheinung.

-
- 1 Carmen de Burgos beschäftigte sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl in ihrer journalistischen als auch in ihrer literarischen Arbeit mit den Anliegen der ›modernen Frau‹, etwa in *El divorcio en España* (1904) und *La mujer en España* (1906) oder in dem Roman *La malcasada* (1923). Victor Margueritte schuf mit *La Garçonne* (1922) eine moderne Titelheldin sowie eine über literarische Kreise hinaus wirksame Symbolfigur für sexuelle Befreiung und Emanzipation.
 - 2 Insbesondere die Beiträge des Sammelbandes von Weinbaum, Alys Eve (Hg.), *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*, Durham: Duke University Press 2008, zeigen, dass die ›moderne Frau‹ keine Figur ist, die in ihrer Entstehung einem spezifisch nationalen Kontext zugeordnet werden kann, sondern zu Beginn des 20. Jahrhunderts an verschiedenen Orten auftritt.
 - 3 Vgl. Breuss, Susanne: »Inszenierungen des modernen Körpers. Mode, Konsum und Geschlecht um 1930«, in: Wolfgang Kos (Hg.), *Kampf um die Stadt*, Wien: Czernin 2010, S. 168-176; Otto, Elizabeth/Rocco, Vanessa (Hg.), *The New Woman International. Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2011.

Solche neuen Medien und Publikationsformate brachten schließlich Plattformen und Diskussionsforen für junge, unter anderem kunstschaftende Frauen hervor, um darin Rollenbilder und Geschlechterstereotypen zu verhandeln und die Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit in den Blick zu nehmen, zu überdenken oder gar neu zu setzen. Zwar unterschieden sich ›moderne Frauen‹ in ihren politischen und emanzipativen Anliegen sowie in ihrer visuellen, literarischen oder ideologischen Ausgestaltung graduell, und existierten in erster Linie als mediales Ideal eines neuen und (sexuell) selbstbestimmten Frauseins.⁴ Doch waren sie gleichzeitig ein unübersehbares Zeugnis einer krisenhaften Männlichkeit sowie eines als verstaubt geltenden und krisenbehafteten Beziehungsmodells: der Ehe.⁵

Die ›moderne Frau‹ trat schließlich als Idealbild und ›progressiver‹ Gegenentwurf zu ›konservativen‹ Frauenfiguren, die durch Mutterschaft und Häuslichkeit definiert wurden, in eine ihr neue Öffentlichkeit ein und begeisterte durch ihr modebewusstes, freiheitsliebendes und emanzipiertes Auftreten. Eine solche, den emanzipativen Gestus der ›modernen Frau‹ unterstreichende Lesart ignoriert jedoch den Umstand, dass dieser Identitätsentwurf schon durch seine tiefe Verwobenheit mit den Massenmedien auf das Engste mit der modernen Konsumkultur verbunden war und damit auch seine politischen Anliegen in einer kapitalistischen Logik verhaftet blieben. Die ›moderne Frau‹ wurde zwar zu einer Trendfigur der modernen Zeit, es lassen sich an ihr allerdings auch die Ambivalenzen der Moderne und ihrer gesellschaftlichen Entwicklungen aufzeigen. Denn so sehr das Bestreben, die Moderne in epochale Kategorien zu zwingen, fortbesteht, der Wunsch nach klaren Grenzen nach Außen und innerer Geschlossenheit vorherrscht, so deutlich zeigen die parallel existierenden künstlerischen Strömungen und Positionen sowie die in ihnen kursierenden Figuren – etwa die ›moderne Frau‹ –, dass die Komplexität der Moderne genau in der Parallelität und Widersprüchlichkeit von Ideen fortwirkt.⁶

4 Für Analysen, die weniger das mediale Bild der ›modernen Frau‹, sondern ihre gesellschaftspolitische Handlungsmacht in den Blick nehmen, vgl. Cott, Nancy F.: »Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre«, in: Françoise Thébaud (Hg.), *Geschichte der Frauen*, Bd. 5. 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1995, S. 93-110; Gehmacher, Johanna: »Die ›moderne Frau‹. Prekäre Entwürfe zwischen Anspruch und Anpassung«, in: Werner Michael Schwarz/Ingo Zechner (Hg.), *Die helle und die dunkle Seite der Moderne*, Wien: Turia+Kant 2014, S. 152-161.

5 Die konfliktreiche Beziehung zwischen neuen Frauenbildern, veralteter Männlichkeit und der Krise der Ehe beschreibt auch der Historiker Hanisch, Ernst: *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau 2005, S. 195-212.

6 Peter Gay bringt diese ideologische Ambivalenz und Gleichzeitigkeit auf den Punkt, wenn er schreibt, dass die Moderne sich mit »nahezu jedem Glaubensbekenntnis einschließlich Konservatismus oder gar Faschismus und mit nahezu jedem Dogma von Atheismus bis hin zum Katholizismus« vertragen würde. Gay, Peter: *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*, Frankfurt a.M.: Fischer 2008, S. 24.

Während viele Kunsttreibende in hoffnungsvoll-utopischen Entwürfen eine bessere Gesellschaft imaginierten, skizzierten andere düstere Szenarien der Moderne, die sie etwa im ›Moloch Stadt‹ mit Hochhäusern umgeben von dunklen Wolken realisiert sahen. Für die genannten Frauenfiguren der Massenkultur war das städtische Umfeld jedoch ein faszinierendes Experimentierfeld. Die neuen Medien von Film bis Bildillustrierte unterstrichen den urbanen Charakter der ›modernen Frau‹ und inszenierten die Großstadt als ihr natürliches Habitat. Dort konnte sie sich frei bewegen, ob in schicken Schuhen oder sportlichen Schritts, mit Hut oder in Hosen, die Straßen entlang flanierend, teils hastig, teils träge von der Arbeit,⁷ ins Café oder ins Kino schlendernd oder den Nachtclub erkundend. Die Stadt schien für all ihre Facetten etwas parat zu haben. Während die einen also die modernen Metropolen als Emanzipations- und Möglichkeitsraum verstanden, war sie für die anderen das Epizentrum moderner Schreckensbilder. Nicht selten wurde die Frauenemanzipation und die damit einhergehenden politischen und gesellschaftlichen Errungenschaften selbst dazugezählt – etwa das Wahl- oder das Scheidungsrecht.

Ich möchte nun aber diese modernen Aushandlungen zu Emanzipationsräumen sowie zu Orten des weiblichen Begehrens nicht als vereinfachten Generationenkonflikt im Umbruch der Moderne skizzieren oder kritische Blicke auf Darstellungen weiblicher Handlungsräume in der Stadt als reaktionäres oder gar anti-emanzipatives Denken abhandeln. Vielmehr möchte ich durch Einbezug weniger bekannter Texte der spanischen Populärkultur darauf hinweisen, dass eine solche allzu starre Kategorisierung nur durch gewisse historische und kulturelle Auslassungen fortgeschrieben werden kann. Denn wie ein Blick auf das literarische Schaffen der Anarchistin Federica Montseny beweist, wurden durchaus andere Räume und Sphären erkundet, die außerhalb des städtischen Bereichs im ruralen Raum oder in den Bergen lagen und in denen weibliches Begehren abseits ehelicher Verbindungen und abseits der großen Metropolen erforscht, entwickelt und entfaltet werden konnte. Mein Beitrag fragt deshalb nach alternativen Konzeptualisierungen neuer Frauenrollen und damit zusammenhängenden Modellen der Partner*innenschaft in populären Literaturformaten der anarchistischen Presse Spaniens, konkret im Werk von Federica Montseny. Er nimmt insbesondere zwei Werke der Autorin – *Amor en Venta* (1934) und *Heroínas* (1934) – in den Blick, welche eben genannte Herausforderungen von neuen Geschlechterrollen und die Notwendigkeit zu neuen Beziehungsmodellen zentral verhandeln.

7 Die ›moderne Frau‹ ist zudem eine, die stark das öffentliche Bild der sich neu herausbildenden Angestelltenkultur prägte. Unter anderem durch sie fanden solche neuen Anstellungsverhältnisse mediale Repräsentationen, die nicht zuletzt von zeitgenössischen Beobachter*innen, z.B. von Siegfried Kracauer, analysiert wurden. Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Angestellten (1939), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

2. Anarchistisch lieben

Die Tatsache, dass die anarchistische Bewegung in Spanien zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre weitreichenden Einfluss hatte und die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Entwicklungen des Landes maßgeblich mitgestaltete, ist heute – nicht zuletzt aufgrund der jahrzehntelangen Verdrängung des anarchistischen Erbes während des Franquismus – weitgehend in Vergessenheit geraten.⁸ Das literarische Schaffen der Schriftstellerin, Gewerkschafterin und Politikerin Federica Montseny erinnert jedoch an ihren weitreichenden gesellschaftlichen und politischen Einfluss und ist ein bemerkenswertes Zeugnis des Engagements der Schriftstellerin für die Emanzipation der Frau, insbesondere der Arbeiterin.

Federica Montseny Mañé wurde am 12. Februar 1904 in eine äußerst aktive anarchistische Familie geboren. Heute ist sie in erster Linie durch ihre gewerkschaftliche Tätigkeit sowie ihre Rolle als erste spanische Ministerin (für Gesundheit) bekannt. Ihre Mutter war Teresa Mañé (auch bekannt als Soledad Gustavo), Reformpädagogin und Pionierin der *Escuela Moderna*, ihr Vater Juan Montseny (auch bekannt als Federico Urales), der wie die Mutter als Schriftsteller und Herausgeber aktiv war. Gemeinsam begründeten Federica Montsenys Eltern die populäre Romanreihe *La Novela Ideal*, die von ca. 1925 bis 1938 in zahlreichen Ausgaben erschien und mit je 10.000 bis 50.000 Exemplaren weite Verbreitung fanden. Als Supplement der *Revista Blanca*, der meistgelesenen anarchistischen Zeitung Spaniens, zirkulierten die *Novelas Ideales* in fast allen Regionen des Landes. Diese Kurzromane, die sich literarisch mit anarchistischen Agenden und Positionen beschäftigen, können als Subgenre des spanischen Groschenromans beschrieben werden und sollten durch ihre einfache und zugängliche Sprache, Leser*innen die Prinzipien des Anarchismus näherbringen. Zudem nutzen die Herausgeber*innen intensiv die Möglichkeiten der neuen Medien, etwa kleine und damit leicht produzier- und konsumierbare Formate sowie visuell ansprechende, oft plakative Covergestaltungen, und positionierten sich damit inmitten der Entwicklungen zur populären Massenkultur.⁹ Dies, sowie der zentrale Stellenwert der Frauenemanzipation in der anar-

8 Vgl. Edelmayr, Friedrich (Hg.), *Anarchismus in Spanien/Anarquismo en España*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2008; Esenwein, George Richard: *Anarchist Ideology and the Working-Class Movement in Spain, 1868-1898*, Berkeley: University of California Press 1989; Hofmann, Bert/Joan i Tous, Pere/Tietz, Manfred (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1995; Vicente Villanueva, Laura: *Historia del anarquismo en España: utopía y realidad*, Madrid: Catarata 2013.

9 Wie Marisa Siguan Boehmer festhält, ist die spanische Massenkultur der 1920er und 1930er Jahre ein wenig erforschtes Gebiet, insbesondere die anarchistische Literatur wurde dabei vernachlässigt. Bis dato existieren kaum Studien, die sich der Bedeutung dieser *Novelas Ideales* in der Entwicklung der spanischen Massenkultur widmen. Vgl. Siguan Boehmer, Marisa:

chistischen Bewegung, führte schließlich dazu, dass Verhandlungen um die Figur der ›modernen Frau‹ essenzielle Bedeutung in den Romanen bekamen. Die *Novelas Ideales* wurden schließlich zu einem literarischen Diskussionsforum, um die Stellung der (modernen) Frau, ihr Begehren und ihre Beziehungsvorstellungen in der (anarchistischen) Gesellschaft zu debattieren.

Durch ihre familiäre Nähe zur anarchistischen Bewegung und Literatur wurde Federica Montseny schon früh schriftstellerisch tätig. Sie verkehrte in avantgardistischen Literaturkreisen und veröffentlichte mit nur fünfzehn Jahren ihre erste Novelle *Horas Trágicas* (1920). Zahlreiche weitere, in der Romanreihe *La Novela Ideal* publizierte Werke folgten, darunter *Amor de un día* (1920), *El amor nuevo* (1920) oder *Maternidad* (1920), die sich, wie die Titel bereits anklingen lassen, mit Mutterschaft, Modellen der Partner*innenschaft sowie der Liebe aus weiblicher Perspektive beschäftigten. Diese teils abschätzig als *novelas rosas* klassifizierten kurzen Narrationen bedienen zwar gewisse Klischees des Genres, erweiterten dieses jedoch markant, wie Nuria Cruz-Cámara argumentiert, indem sie eine weibliche Erzählerperspektive etablierten, die Anliegen von Frauen sichtbar machten und schließlich zur Schaffung einer feministischen Öffentlichkeit beitrugen.¹⁰ Mit nur zwanzig Jahren veröffentlichte Montseny ihren ersten Roman, *La Victoria* (1925), mit dem selbstsprechenden Untertitel »Novela en la que se narran los problemas de orden moral que se le presentan a una mujer de ideas modernas.«¹¹ Sie leitete damit eine Debatte rundum das Bild der ›modernen Frau‹ ein, die über anarchistische Kreise hinaus Wellen schlagen sollte. Der Text nahm einen zentralen Platz in den Kontroversen rundum Geschlechterrollen in Spanien ein und schuf einen literarischen Raum für kritische Perspektiven auf scheinbar neue und progressive Weiblichkeits- und Beziehungsvorstellungen.¹²

Wie die meisten spanischen Anarchist*innen vertrat Montseny die Position, die Ehe basiere auf Ausbeutungsverhältnissen und stelle primär eine wirtschaftliche Übereinkunft dar, denn sie sei nicht mehr als eine staatlich legitimierte Form der Prostitution.¹³ Gleichmaßen wie im Bordell für Sex bezahlt würde, sei die Frau

Literatura popular libertaria (1925-1938), Barcelona: Península 1981; Dies.: »La Novela Ideal – Anarchistische Volksliteratur (1925-1938)«, in: Bettina Bannasch (Hg.), *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, Tübingen: Narr 2005, S. 77-86.

10 Cruz-Cámara, Nuria: *La mujer moderna en los escritos de Federica Montseny*, Suffolk: Boydell & Brewer 2015, S. 60-69.

11 Montseny, Federica: *La victoria*, Barcelona: Costa 1930.

12 N. Cruz-Cámara: *La mujer moderna*, S. 59-60.

13 Die aktuelle Forschung brachte unterschiedliche Begrifflichkeiten hervor, um über sexuelle Handlungen zu sprechen, die gegen Entgelt verrichtet werden, darunter Sexarbeit, Sex als Tauschmittel oder kommerzielle Sexualität. Der Begriff ›Prostitution‹ wurde von Anarchistinnen zeitgenössisch selbst verwendet und übernahm in dieser Form auch eine durchaus provokative und argumentative Funktion, da er insbesondere den Zwangs- und Ausbeu-

in der Ehe in den wirtschaftlich-patriarchalen Fängen des Familienoberhauptes gefangen, erst denen des Vaters und dann des Ehegattens. Montseny und andere Anarchist*innen folgten damit keinem romantisch-idealisierten Bild der Ehe, allerdings findet sich eine Form der romantischen Beziehung durchaus in Ansätzen ihres Verständnisses der Freien Liebe.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts existierten diverse Varianten und unterschiedliche Interpretationen der Freien Liebe. Neben naturwissenschaftlichen Modellen oder sozialistischen und kommunistischen Entwürfe,¹⁴ lassen sich in der anarchistischen Konzeption resümierend zwei Strömungen feststellen: einerseits jene, die die Freie Liebe in ihrer absoluten Form anstrebten und im *amor libérrimo* für die gleichzeitige Liebe zu mehreren Partner*innen eintraten, andererseits jene, die die *unión libre* als monogame, wenngleich zeitlich begrenzte Alternative zur Ehe forcierten und für eine freie Vereinigung kämpften, die mit der Liebe enden sollte.¹⁵ Die Kategorie Geschlecht scheint ein nicht zu vernachlässigender Faktor in der Positionierung zur jeweiligen Strömung gewesen zu sein, denn tendenziell strebten anarchistische Frauen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eher das Modell der *unión libre* an, während die vehementesten Befürworter des *amor libérrimo* primär Männer waren. Dieser Umstand kann auch darauf zurückgeführt werden, dass Frauen gleichzeitig für die Befreiung aus patriarchalen Strukturen kämpften und sie diese im *amor libérrimo* nicht eingelöst sahen. Vielmehr wurde vermutet, dass es sich dabei schlicht um eine männliche Phantasie handle, die keine Verbesserung der Lebenssituation von Frauen mit sich bringen, sondern patriarchale und kapitalistische Ausbeutungsverhältnisse weiter (re)produzieren würde.¹⁶

tungscharakter der Tätigkeit hervorstreichen sollte. Aus diesem Grund werde auch ich im Folgenden den Begriff ›Prostitution‹ verwenden. Die frühe anarchistische Debatte um kommerzielle Sexualität zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass sie die Strukturen der Prostitution überhaupt problematisiert, ohne dabei die Prostituierte zu kriminalisieren. Später entwickelt insbesondere die Gruppe der *Mujeres Libres* in Spanien neue Ansätze, die ein neues Framing im Sinne von ›Sexarbeit‹ erlauben. Vgl. Ackelsberg, Martha A.: *Free Women of Spain: anarchism and the struggle for the emancipation of women*, Bloomington: Indiana University Press 1991, S. 133-140.

14 Saurer, Edith: *Liebe und Arbeit. Geschlechterbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien: Böhlau 2014, S. 133-145.

15 Für weiterführende Analysen unterschiedlicher Positionen zu Liebes- und Beziehungskonzepten innerhalb des Anarchismus, siehe: Fernández Cordero, Laura: *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*, Buenos Aires: siglo XXI 2019, S. 101-140; insbesondere mit Hinblick auf Geschlechterverhältnisse empfiehlt sich der Sammelband von Kellermann, Philippe (Hg.), *Anarchismus und Geschlechterverhältnisse*, Bd. 1, Lich: Verlag Edition AV 2016.

16 Vgl. Prado, Antonio: *Matrimonio, familia y estado. Escritoras anarco-feministas en La Revista Blanca (1898-1936)*, Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo 2011, 139-170.

Eine ähnliche Problematik beobachtete Federica Montseny in Bezug auf die ›moderne Frau‹, weshalb sie dieser – milde gesagt – durchaus skeptisch gegenüberstand. Denn obgleich sie in ihrer medialen Inszenierung als von ehelichen Abhängigkeiten emanzipiert gezeichnet wurde, argumentierte Montseny, dass sie diesem Bild nicht entsprechen könne, solange sie sich nicht auch aus den Fängen des Kapitalismus befreien würde. Insbesondere dem amerikanischen Stil der ›modernen Frau‹¹⁷ begegnete Montseny mit Vorbehalt und schrieb, dass es sich dabei um einen »ridículo timo de modernidad«¹⁸ handeln würde. Wie sie zugespitzt formuliert, würde sich die ›moderne Frau‹ nur weiterhin Tyrannei unterwerfen, ihre Erscheinung sei sogar eine »sumisión precisamente a las formas más estúpidas de la tiranía: la moda.«¹⁹

Ähnlich analysierte rückblickend die Historikerin Nancy Cott die Entwicklungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Cott hält fest, dass die Figur der ›modernen Frau‹ zahlreiche Herausforderungen bewältigen mussten: beispielsweise die Rolle der Mutter und der Freundin, der Hausfrau und der Lohnarbeiterin sowie der Ehepartnerin und der Kameradin miteinander zu vereinen. Mit Blick auf die USA stellt Cott dennoch fest, dass in den 1920er Jahren ein deutlicher Umbruch gelungen wäre, der die Durchsetzung eines neuen Geschlechtermodells erwirkt hätte. Dies gelang nicht zuletzt durch die Einführung fordistischer Produktionsweisen und das intensive Bespielen von Massenmedien. Radio, Film und Populärliteratur beförderten also diese Entwicklung und viele darin transportierte Aspekte dieses neuen Lebensstils verbanden sich mit neuen Beziehungsmodellen und Geschlechterbildern. Dies zeigt sich auch in der zunehmenden Akzeptanz gegenüber der Berufstätigkeit verheirateter (bürgerlicher) Frauen sowie darin, dass Frauen vermehrt über Fruchtbarkeit in der Ehe bestimmen konnten. Diese wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen, die von einer Liberalisierung der Sexualmoral begleitet waren, mündeten, so Cott, in dem Modell der modernen Ehe, in dem neben der emotionalen Befriedigung auch die individuelle sexuelle Entfaltung zunehmend eine Rolle spielte. Die wachsende Attraktivität des Modells der *companionate marriage* führte allerdings in der Folge zu einer Abwertung jener Frauenbilder, die sich durch ihre Unabhängigkeit von Männern auszeichneten, und damit auch zu einer Abwehr gegenüber dem medial zunehmenden Bild der berufstätigen Frau, die finanziell und emotional autark von Männern agieren konnte.²⁰

17 Vgl. Cott, Nancy F.: »Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre«, in: Françoise Thébaud (Hg.), *Geschichte der Frauen*, Bd. 5. 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1995, S. 93-110.

18 Montseny, Federica: *La mujer, problema del hombre III*, *La Revista Blanca*, Nr. 93, 1. April 1927, S. 656-659, S. 658.

19 Ebd.

20 Vgl. Cott, Nancy F.: *Public Vows: a History of Marriage and the Nation*, Boston: Harvard University Press 2009, S. 156-179.

Während Cott also die Entdeckung der ›modernen Frau‹ als Konsumentin als letztlich stabilisierenden Wendepunkt der Ehedebatten beschreibt, bemerkt die Soziologin Eva Illouz eine damit einhergehende Romantisierung der Ware und die Einbindung der Liebe in marktwirtschaftliche Strukturen.²¹ Daran anschließend beschreibt Illouz eine aus der kapitalistischen Logik resultierende serielle Beziehungsstruktur, die stets aufs Neue einer romanistischen Illusion nahefiebert und das Augenblickhafte der romantischen Erfahrung in der Beschleunigung sucht.²² Diese Eigenschaften erkennt die Historikerin Johanna Gehmacher schließlich auch im Charakter der ›modernen Frau‹ und argumentiert, dass ihr Lebensstil selbst Ausdruck ständiger Erneuerungsanliegen der kapitalistischen Konsumgesellschaft sei.²³

Während sich Federica Montseny also noch inmitten dieser Entwicklungen bewegte und durch ihr politisches und literarisches Schaffen einen Gegenpol zu den beschleunigenden Dynamiken des Liebes- und Beziehungsmarktes schuf – obwohl sie sich paradoxerweise genauso die Medien der Populärkultur zu eigen machte, die diese beförderten –, beobachteten Cott, Illouz und Gehmacher rückblickend, dass das Versprechen der Befreiung der Frau durch die Befreiung der Liebe in Form der *companionate marriage* nicht eingelöst wurde. Schließlich prägten weiterhin (vielleicht sogar mehr denn je) wirtschaftliche Interessen das Beziehungsleben (insbesondere heterosexueller Paare) und trugen damit nicht dazu bei, die Mehrfachbelastung von Frauen durch Lohn- und Reproduktionsarbeit abzubauen. Kinderbetreuung und Hausarbeit blieben bestimmende Faktoren für Arbeiterinnen und die Emanzipation der ›modernen Frau‹ einer privilegierten Minderheit vorbehalten.

3. Befreite Orte für freie Frauen

Wenn nun weder die Ehe ein befreiter Ort für weibliches Begehren war, noch die ›moderne Frau‹, die üblicherweise im städtischen Umfeld positioniert wurde, als von patriarchal-kapitalistischen Strukturen emanzipiert angesehen wurde, wo erkannte Federica Montseny Orte und Möglichkeiten, um die Emanzipation der Frau und der Arbeiterin zu befördern? Eine Analyse der beiden Romane *Amor en venta*

21 Illouz, Eva: Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 315-325.

22 Ebd.

23 Gehmacher, Johanna, »Die ›moderne Frau‹. Prekäre Entwürfe zwischen Anspruch und Anpassung«, in: Werner Michael Schwarz/Ingo Zechner (Hg.), Die helle und die dunkle Seite der Moderne, Wien: Turia+Kant 2014, S. 152-161.

und *Heroínas* soll Antworten auf diese Fragen und Aufschluss über die Positionen Montsenys zu anarchistischer Beziehungsgestaltung und Ehekritik geben.

Dass Federica Montseny insbesondere die Sphären abseits der Stadt als emanzipative Räume begreift, kann nicht allein durch die in Spanien starke Tradition des literarischen Naturalismus erklärt werden,²⁴ sondern ist ebenso im Kontext des anarchistischen Interesses an naturistischen Theorien²⁵ sowie an der bereits formulierten antikapitalistischen Modernekritik zu sehen. Insbesondere durch die Gleichsetzung von ehelicher und kommerzieller Sexualität in *Amor en venta* untermauert Montseny in ihrem literarischen Schaffen ihre Argumentation.

Auf dem Cover des Romans (Abb.1) ist eine Frau in rotem Kleid zu sehen, sie steht an einer Straßenecke, sieht mysteriös aus, scheint sich gleichzeitig ihrer sexuellen Vorzüge bewusst zu sein und diese nicht verstecken zu wollen. Sie wirkt selbstbewusst, elegant und gliedert sich in ihrer Erscheinungsform deutlich in die Reihe intensiv zirkulierender Bilder der ›modernen Frau‹ in den Medien der Populärkultur ein. Während das Cover also mit dem Mythos der urbanen Emanzipationswege der ›modernen Frau‹ spielt, wendet sich mit dem Einstieg in die Narration das Blatt. Denn die Freiheit der Protagonistin durch ihre Positionierung auf der Straße und damit im öffentlichen Raum erweist sich rasch als Trugschluss und katapultiert die Leser*innen zurück in den monotonen Alltag der Hausarbeit:

La casa olía a lejía recién hecha. Brillaban las baldosas del piso y los retretes despedía esa rara fragancia de limpieza propia de las mansiones donde la higiene está impuesta por los preceptos legales. Las pupilas acababan de arreglarse en sus habitaciones respectivas. La hora de la tarea comenzaba. La noche era el día para ella. La jornada sería tanto o más improba, según fuese el número de visitantes que al domicilio acudiera.²⁶

Montseny beginnt die Erzählung ausgehend vom Haus, konkret im Bordell, in dem Ursula, eine neununddreißigjährige Prostituierte arbeitet. Es handelt sich um ei-

24 Im Dissens der ›Zwei Spanien‹ traten nicht zuletzt weibliche Schriftstellerinnen wie Emilia Pardo Bazán oder Carmen de Burgos in die Öffentlichkeit und trugen durch ihr literarisches Schaffen dazu bei, Positionen von Frauen in der Literatur herauszustellen. Obgleich sich Pardo Bazán und andere den Lebensverhältnissen und Beziehungskonstellationen von Frauen in den spanischen Provinzen widmeten, blieben ihre Positionen dennoch in der bürgerlichen Sphäre verhaftet und war ihr Emanzipationsverständnis keines, das die Anliegen von Arbeiterinnen inkludiert hätte. Vgl. Espino Bravo, Chita: Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos: Resistencia al Matrimonio desde la Novela de la Restauración, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza 2017.

25 Vgl. Cleminson, Richard: Anarquismo y sexualidad (España 1900-1939), Cádiz: UCA 2008; Masjuan, Eduard: La ecología humana en el anarquismo ibérico. Urbanismo »orgánico« o ecológico, neomaltusianismo y naturismo social. Barcelona: Iciara 2000.

26 Montseny, Federica: Amor en Venta, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca, S. 3.



Abb. 1 Cover von *Amor en venta* (Federica Montseny, 1934)

ne sterile Beschreibung des Geruchs nach Laugenwasser, der glänzenden Fliesen sowie der jungen Frauen, die sich in ihren Zimmern fertigmachen. Ähnlich der Frau auf dem Cover, die modern und vital erscheint, werden die Bewohnerinnen als »pupilas« vorgestellt, wodurch ihre Jugendlichkeit unterstrichen wird. Ursula hingegen ist ausgelaugt und entmutigt und übernimmt gewissermaßen eine didaktische Warnfunktion, um der nachkommenden Generation aufzuzeigen, welche Gefahren mit der Figur der »modernen Frau« verbunden sind. Parallel dazu wird das Bediensteten-Dasein der Frauen akzentuiert, wiederum konkret im Bor-

dell, implizit aber auch in der Ehe, und untermauert die Argumentation, dass Ehe und Prostitution gleichermaßen patriarchal-wirtschaftliche Interessen konsolidieren.

Montseny kreiert semantisch ein Bild von Häuslichkeit (durch Begriffe wie »casa«, »pisos«, »domicilio«), unterstrichen durch Verweise auf die Hausarbeit (»tarea«, »jornada«), das sich durch physisch und moralisch Reinheit und Sauberkeit im Privaten auszeichnet. Sie schafft damit eine Assoziation zum Modell der bürgerlichen Ehe, das konservative Zeitgenoss*innen ganz in der Tradition christlicher Vorstellungen in seiner scheinbaren Reinheit zu bewahren suchten.²⁷ Die Sauberkeit des Hauses exzessiv betonend, stellt die Autorin schließlich die präsentierte Form von Häuslichkeit als Konstrukt heraus, indem sie deutlich macht, dass es sich um eine Inszenierung allein für die »visitantes« handle. Dass das Heim allein für die Blicke von außen geschaffen wird, wird noch expliziter, wenn es in der Folge heißt, dass Ursula »nunca como entonces añoró la felicidad de un hogar tranquilo.«²⁸ Dass dieser unglückliche Umstand zudem ein Resultat ihres Begehrens als »moderne Frau« ist, suggeriert Montseny, indem sie die vorgegangene Entwicklung rückblickend als Verfallsgeschichte und Resultat der Urbanisierung erzählt:

Cuando contaba veinte años; cuando llegó de su pueblo a Barcelona, entrando a servir en aquella casa que se convirtió para ella en la antesala de la mala vida era bonita. Fresca, pimpante, con hermosos ojos negros y una caballera de largos rizos ensortijados. Tenía un hoyito en la mejilla que el señorito gustó de besar muy pronto. Aquellos besos tuvieron funestas consecuencias. Salió del domicilio *honorable* con la barriga llena y un bulto de ropa en la mano: todo su ajuar. Alumbrió en la Casa de Maternidad. Dejó el crio allí y salió en busca de trabajo.²⁹

Das emanzipative Begehren der »modernen Frau«, welches durch ein eigenes konsumistisches Verhalten ebenso wie ein Äußeres bestimmt ist, führt also Montsenys Argumentation folgend in die Fänge des Ehelebens oder im Extremfall in die Prostitution. Die synonyme Verwendung von »domicilio« für das Bordell und für den ehelichen Haushalt unterstreicht erneut das anarchistische Narrativ. Ursulas Werdegang, als sie mit zwanzig Jahren nach Barcelona kommt, verspricht, wie sie auch aus anderen Beschreibungen zur »modernen Frau« dieser Zeit bekannt ist, eine emanzipative Entwicklung. Diese nimmt jedoch ein abruptes Ende, als sie von ihrer Liebe enttäuscht wird und gezwungen ist, Heim und Kind zurückzulassen,

27 Vgl. Prado, Antonio: *Matrimonio, familia y estado. Escritoras anarco-feministas en La Revista Blanca (1898-1936)*, Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo 2011, S. 19-27.

28 Montseny, Federica: *Amor en Venta*, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca, S. 3.

29 Montseny, Federica: *Amor en Venta*, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca, S. 4 (Hv. i.O.).

um sich Arbeit zu suchen. Dass der Vater von Ursulas Kind nur generisch als »señorito« bezeichnet wird, befeuert die Kritik an der Serialität moderner Ehen, denn er scheint keine andere Stellung als die große »número de visitantes« im Bordell einzunehmen.

Die Ehe gleichermaßen wie die Prostitution und die dazugehörigen Räume, das Heim und das Bordell, dienen dementsprechend primär der Aufrechterhaltung der patriarchalen Ordnung. Als weiteren referenziellen Ort dieser sich (re)produzierenden gesellschaftlichen Hierarchie integriert Montseny das Gefängnis. Die sich daraus entwickelnde Triade Haus/Ehe-Bordell/Prostitution-Gefängnis/Staat, die im Zuge des Textes immer wieder auftaucht, verweist schließlich auf die ineinandergreifenden Ebenen Montsenys Ehekritik und bildet den theoretischen Rahmen des Romans. Ob im ehelichen Haushalt, im Bordell oder in staatlicher Gefangenschaft, alle drei Institutionen verhindern, so die Argumentation, die Emanzipation der Frau. Aus diesem Grund, so zeigt der Fortgang von *Amor en venta*, erkunden die Protagonistinnen alternative Räume, die sie sich letztendlich auch für Emanzipationszwecke aneignen sollen. Ursulas Geschichte droht sich nämlich zu wiederholen, als Laura, eine junge Frau mit Baby, ins Bordell kommt. Auch sie wird rückblickend hoffnungsvoll modern präsentiert:

Pensaba en ella misma, adolescente, cargada de ilusiones, hermosa y sana: en aquella Laura que había sido en casa de sus padres, cuando acudía a las aulas de la Universidad, cursando una carrera que para nada le servía ahora, en que sólo tenía, como esperanza y como sostén de un hijo, la belleza de su cuerpo a la pública subasta.³⁰

Der verheißungsvolle Gang in die öffentlichen »aulas de la Universidad« wird durch ihren Weg erst in das Heim der Ehe und schließlich ins Bordell also bedeutungslos. Erneut wird der eheliche Topos der ›Reinheit‹ integriert (»hermosa y sana«), doch letzten Endes bleibt ihr nur ihr Körper als Ware der öffentlichen Versteigerung. Der Wunsch nach Emanzipation durch die selbstgewählte Urbanisierung, so legt Montseny den Leser*innen nahe, schlägt also ins Gegenteil um. Einzig die Solidarisation zwischen den beiden Frauen vermag das Unheil zu verhindern. Ursula unterstützt Laura finanziell, damit sich diese nicht prostituieren muss. Nach und nach gelingt es Laura eine eigene und unabhängige berufliche Laufbahn einzuschlagen, die ihr neue Möglichkeiten eröffnet.

Die Beziehung zwischen Ursula und Laura ist in klassischen Beziehungskategorien schwer zu fassen, sie vereint schwesterliche Solidarität mit einer schützenden Mutter-Tochter-Dynamik. Gleichzeitig übernimmt sie eine Ersatzfunktion für eine fehlende romantische Beziehung durch die Abwesenheit des Vaters. Dass diese neue Form der Beziehung, die weder durch Sexualität noch durch biologische

30 Montseny, Federica: *Amor en Venta*, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca, S. 14.

Verwandtschaft bestimmt ist, jedoch einer romantischen Zweierbeziehung nicht nachsteht, verdeutlicht Montseny, indem sie die Vereinigung der beiden Frauen als Höhepunkt der Erzählung inszeniert, der einem Heiratsantrag gleicht:

[Laura] Dejó su cuartito y pensó seriamente en alquilar una casita para ella sola y el niño. Uno de esos hotelitos baratos, con un poco de jardín, que tanto abundan en los alrededores de Barcelona. [...] Hacía ya tiempo que maduraba en su mente un proyecto. Y si le propusiera a Ursula dejar su vida e irse a vivir con ella?³¹

Laura, die erst durch Ursulas Hilfe der Prostitution entkommen konnte, wird schließlich selbst zur rettenden, romantischen Heldin, die Ursula den Wunsch des ruhigen Heims am Stadtrand erfüllt. Sie nimmt dabei jedoch weder die Form eines hierarchisch-höhergestellten Familienoberhauptes an, noch scheint sie durch romantisch-idealisierte Darstellungen übertrieben naiv oder unautark. Vielmehr trifft sie nach reifer Überlegung die Entscheidung (»Hacía ya tiempo que maduraba en su mente...«), den Schritt in die dauerhafte Beziehung einer romantischen Freundinnenschaft zu gehen und vermag auf diesem Wege nicht nur ein neues Frauenbild zu etablieren, das mit den Illusionen der »modernen Frau« aufräumt, sondern gleichzeitig die von Illouz skizzierte, kapitalistisch bedingte Serialität von Beziehungen zu brechen.

Zwei Aspekte sind also bemerkenswert an dieser Szene: erstens wird der Rückzug aufs Land bzw. in die »alrededores de Barcelona« als Rückschritt beschrieben, denn offenbar finden sich dort viele billige und leerstehende Hotels, die durch die voranschreitende Urbanisierung an Wert verloren. Dennoch schienen dies genau jene Orte zu sein, an denen das eigene Begehren im Vordergrund stehen kann, da sie abseits oder zumindest am Rande kapitalistischer Interessen und männlichen Verlangens liegen. Zweitens skizziert Montseny genau dort eine Form der romantischen Freundinnenschaft, die, wie bell hooks argumentiert, deutlich mehr Stabilität bietet als andere romantische Beziehungen, etwa die Ehe:

In the Victorian age, romantic friendships existed for both same-sex friends as well as between gay individuals and a friend of the opposite sex. These romantic friendships lacked sexual engagement but were rich in erotic passion. Nonsexual erotic passion has little meaning in today's world [...] Romantic friendships are a threat to patriarchy and heterosexism because they fundamentally challenge the assumption that being sexual with someone is essential to all meaningful, lasting, intimate bonds. In reality, many people in marriages and longtime partnerships are not sexual.³²

31 Montseny, Federica: *Amor en Venta*, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca, S. 26.

32 hooks, bell: *Communion. The Female Search for Love*, New York: William Morrow 2003, S. 210.

Das weibliche Begehren, auf das ich mich hier also beziehe, muss nicht zwangsläufig ein sexuelles sein, auch die Vereinigung von Laura und Ursula muss nicht als lesbische gelesen werden.³³ Dennoch zeigt sich, dass aus anarchistischer Perspektive die romantische Freundinnenschaft eine dauerhafte Ergänzung zur seriellen und modernen ehelichen Liebebeziehung darstellt und dass der Rückzug aus der Stadt, eine Befreiung aus den Fängen des begehrenden, männlichen Blicks, aus Massenkonsum bzw. aus den trügerischen Illusionen durch die Medialisierung der ›modernen Frau‹ darstellt.

4. Von der ›moderne Frau‹ zur Revolutionärin

Ähnlich der Analysen Andreas Huyssens in seinem Kapitel »Mass Culture as Woman: Modernism's Other«,³⁴ verwies Montseny bereits in den 1930er Jahren darauf, dass die ›moderne Frau‹ primär dem männlichen Begehren entspringt, welches sie aber gleichzeitig zu bändigen sucht. Die Paradoxie dieses Begehrens ausstellend scheint also erneut das Cover, auf dem die ›moderne Frau‹ visuell, in kräftigen rot gehalten, an die *femme fatale* angelehnt wird, als Referenzpunkt für die im Inneren des Heftes artikulierte Kritik zu dienen. In einem weiteren Roman Montsenys, *La mujer que huía del amor* (1930), findet diese visuelle Ausformung des *male gaze* schließlich eine sprachliche Übersetzung. Denn das Refugium der Protagonistin Judit – sie nimmt im Kampf um eine freie Gesellschaft wie ihre biblische Namensvetterin große Risiken und Bußen auf sich –, die von drei Männern aufgesucht wird, wird klar durch einen voyeuristischen und Modernität begehrenden Blick des Mannes beschrieben:

En el extremo de las montañas, avanzando de cara al mar, contemplando el inmenso llano del campo de Tarragona extendido ante sus pies, la silueta esbelta

33 Die Beziehung zwischen Ursula und Laura könnte ebenfalls als intim beschrieben werden. Die Historikerin Elisa Heinrich argumentiert etwa in ihrer Studie über weibliche Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung, dass das Konzept der Intimität zulasse, »vielfältige Beziehungen zwischen Frauen zu fassen, ohne auf jeweils einschränkende Zuschreibungen wie ›freundschaftlich‹, ›romantisch‹ oder ›homosexuell‹ zurückgreifen zu müssen.« (S. 279) Vielmehr erlaube es, gleichzeitig öffentliche und private Lebensbereiche in den Blick zu nehmen und deren Grenzbereiche und Überschneidungen ausfindig zu machen. Vgl. Heinrich, Elisa: Intim und respektabel. Aushandlungen von Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung 1870-1914, phil. Diss., Universität Wien 2020.

34 Huyssen, Andreas: After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington: Indiana University Press 1986, S. 44-62.

del refugio, con sus paredes blancas y sus bajos ventanales, ponía una nota exótica de modernidad y de hospitalidad.³⁵

Angelehnt an plakativ-romantische Covergestaltungen vieler literarischer Erzeugnisse der Massenkultur, insbesondere der Groschenromane, scheint Montseny genau jenes sehnsüchtige Bild eines rettenden Helden nicht als weibliche, sondern als männliche Phantasie zu enttarnen. In gar parodistischer Manie mit architektonischen und geografischen Beschreibungen versehen, wird nicht nur das Haus bzw. die Umgebung als begehrenswert inszeniert, sondern das Wesen und die Physiologie der Frau durch den Blick des Mannes charakterisiert. Übertrieben betont wird dies durch Begriffe aus der Isotopie Körper (»cara«, »sus pies«), die zudem eine Sexualisierung (»silueta«, »exótica de la modernidad«) erfahren. Obgleich *La mujer que huía del amor* nicht weiter analytisch in den vorliegenden Beitrag eingebunden werden soll, erlaubt diese Textstelle eine Einführung und Überleitung zu einem weiteren wiederkehrenden Ort des weiblichen Begehrens im Werk Federica Montsenys – den Bergen. Sowohl in *La mujer que huía del amor* als auch in *Heroínas* (1934) dient die raue Bergkulisse als Ort des Rückzugs, einerseits aus der konsumorientierten städtischen Gesellschaft, andererseits aus den Ausbeutungsverhältnissen heteronormativer Beziehungen. Der isolierte und von Naturgewalten geprägte Alltag im Gebirge scheint zudem die herausfordernde Position von Frauen zu symbolisieren, die den Weg der Emanzipation wählen und die Befreiung aus kapitalistischen Strukturen forcieren.

Auch der Weg in die Berge – dies klingt bereits im Titel *La mujer que huía del amor* an – bringt in Montsenys Schriften ein eigenes Beziehungs- bzw. Lebensmodell hervor: die sexuelle Askese. Neben der romantischen Freundinnenschaft präsentiert die Autorin diese als weitere Option und Zwischenstation am Weg zur Emanzipation, zeichnet sie aber als noch radikalere Variante, indem sie in den revolutionären, bewaffneten Kampf eingebunden wird. *Heroínas* stellt schließlich das revolutionäre Begehren und den Wandlungsprozess einer Lehrerin in einem kleinen Ort in den spanischen Pyrenäen vor. Obgleich Montseny auch hier mit einer durchaus modernen Beschreibung der Protagonistin Maria Luisa beginnt, scheint sie im Gegensatz zu vorangegangenen Protagonistinnen bereits alternative Frauengestalten zur ›modernen Frau‹ als Identifikation imaginiert zu haben:

Tenía una vasta cultura; dominaba perfectamente varios idiomas y tenía derecho a esperar algo más que aquella escuela de pueblo, solitaria y perdida entre montes y minas. Pero fue ella misma quien trazóse y eligió su destino. Había soñado, durante mucho tiempo, con encontrar una cosa parecida, con inaugurar

35 Montseny, Federica: *La mujer que huía del amor*, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca ca. 1930, S. 3.

aquella existencia de apostolado en una escuela así, repitiendo en España la historia de las nihilistas rusas. Era un corazón ardiente, además de una inteligencia imaginativa y mística. Del mismo modo que, en la Edad Media, tantas mujeres apasionadas y deseosas de renunciación y de sacrificio, se hacían monjas, misioneras y soldados, ocultando su sexo, en aquella nueva cruzada en persecución de otras formas de convivencia social.³⁶

Bemerkenswert an diesem Absatz ist, dass die Protagonistin durch den Bezug auf den russischen Nihilismus zwar ihre Ablehnung von Staat, Kirche und Familie deutlich macht, gleichzeitig aber religiöse Referenzen integriert, um die sexuelle Askese als revolutionäre Praxis und Alternative zur Ehe vorzustellen. Die Protagonistin vergleicht ihr Begehren etwa mit Akteurinnen des Mittelalters, mit Nonnen und Soldatinnen, die ihr Geschlecht verstecken mussten, um andere Formen des Zusammenlebens zu erkunden. Montseny schafft damit einen den modernen, zeitlichen Rahmen sprengenden Bezug zu Orten vorkapitalistischer Zeiten, in denen emanzipative Räume durch sexuelle Askese entstehen konnten – beispielsweise in Klöstern, in denen zudem oft Formen der urkommunistischen Gütergemeinschaft praktiziert wurden.³⁷

Maria Luisa, die sich entgegen aller Erwartungen den urbanen Vorzüge entzieht, bleibt in *Heroínas* also enthaltsam, selbst als sie die Dorfschule verlässt und in die Berge zieht, um sich der anarchistisch-syndikalistischen Revolution anzuschließen. Im Fortgang der Erzählung schlägt ihr der sozialistischer Freund Pereda zwar mehrfach eine Ehe vor, doch lehnt sie diese wiederholt ab. Die fortlaufende Beschreibung Peredas politischer Gesinnung als »socialismo de Estado«³⁸ scheint erneut auf die bereits eruierte staatsstabilisierende Funktion der Ehe bezugzunehmen und im Sinne der anarchistischen Theorie eine Suche nach alternativen Emanzipations- und gesellschaftlichen Organisationräume nahezulegen. Diese Suche treibt Maria Luisa voran, indem sie den Weg in die Berge wählt, der in *Heroínas* gleichzeitig ihr Weg in die Revolution und in die Freiheit ist. Je weiter sie sich vom urbanen Zentrum entfernt, umso mehr kann sie sich des männlichen Begehrens entziehen und schließlich ihr eigenes entfalten. Diese Entwicklung, die nicht zuletzt auch eine sexuelle ist, manifestiert sich zugleich in der optischen Erscheinung der Protagonistin: »Maria Luisa cambió pronto su vestido de lanilla por

36 Montseny, Federica: *Heroínas*, Toulouse: Ediciones C.N.T. 1934, S. 7-8.

37 Friedrich Engels sprach etwa davon, dass einige Stellen der Bibel den Kommunismus begünstigen würden, sah aber nur in einzelnen spezifischen Formen des Zusammenlebens und der Güterteilung ein kommunistische Potenzial, siehe: Engels, Friedrich: »Fortschritt der Sozialreform auf dem Kontinent (1843)«, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Bd. 1, Ost-Berlin: Dietz 1981, S. 487-489.

38 Montseny, Federica: *Heroínas*, Toulouse: Ediciones C.N.T. 1934, S. 14, S. 19, S. 25.

unos pantalones de pana y una chaqueta de hombre. Su caballera, corta y ensortijada, escapábase de las alas de fieltro del sombrero que llevaba. Cargó con una pistola y una arma larga.«³⁹ Sie legt also die Kleider der ›modernen Frau‹, die sich für das raue Leben in den Bergen und den revolutionären Kampf nicht eignen, ab und entledigt sich äußerlicher Kennzeichen ihres biologischen Geschlechts – genau wie sie es einleitend in Bezug auf mittelalterliche Frauen bewunderte. Zu einfach wäre es jedoch, diese Inszenierung als reine Rückimagination in mittelalterliche, vorkapitalistische Zeiten zu interpretieren, denn dies stünde im Gegensatz zu den anarchistischen, in die Zukunft gerichteten Gesellschaftsutopien. Letztendlich ist die anarchistische Revolution, an der sich Maria Luisa in *Heroínas* beteiligt, eine zukunftsorientierte. Gerade deshalb kann sich die Revolutionärin Maria Luisa nicht zeitlich zurückdrehen, sondern muss vielmehr die ständigen Erneuerungs- und Beschleunigungsbedürfnisse der ›modernen Frau‹ und ihrer seriellen Beziehungsstruktur auf die Spitze treiben, um schließlich einen finalen Höhepunkt zu erreichen. Ironischerweise kann sie diesen in Montsenys Erzählung nur in der sexuellen Askese, symbolisiert durch die spanische Berglandschaft als ruralen und konsumfreien Gegenpol der urbanen Räume, erreichen. Diese erlaubt Maria Luisa, sich des *male gaze* zu entziehen, ihr eigenes Begehren zu erkunden und es abseits konsumorientierter Kulturen zu entwickeln. Erst in den Bergen, die zugleich fordernde Gegebenheiten schaffen und schützenden Rückzug erlauben, soll es Maria Luisa gelingen ihre individuelle sexuelle Revolution inmitten der gesellschaftlichen Revolution zu realisieren. Montseny scheint also mit ihrem literarischen Vorschlag der sexuellen Askese kritisch auf kursierende Beziehungsmodelle zu rekurrieren, und zwar nicht nur auf jenes der bürgerlichen Ehe sondern ebenso auf jenes des *amor libérrimo*, dem schließlich gleichermaßen angekreidet wurde, Resultat eines männlichen Begehrens zu sein.

5. U_topien des weiblichen Begehrens

Neben der romantischen Freund*innenschaft und der sexuellen Askese, die in ihrer literarischen Ausformung eher Übergangsformationen darstellen, aus denen Neues erwachsen kann, als finale Ergebnisse, präsentiert Montseny die Revolution als Antwort auf Ausbeutungsverhältnisse moderner Beziehungsstrukturen. Die Ausgangspunkte dieser Revolution liegen bei ihr jedoch abseits des urbanen, von Konsum geprägten Raums, welcher Figuren wie die ›moderne Frau‹ hervorbrachte und schließlich auch selbst wieder in die Ausbeutung trieb. Vielmehr liegen diese fern der Zentren und erlauben damit eine Befreiung aus dem Begehren eines männlich-

39 Montseny, Federica: *Heroínas*, Toulouse: Ediciones C.N.T. 1934, S. 41.

konsumierenden Blicks. Montseny bietet damit, ganz im Sinne der freien Gestaltung zukünftig-anarchistischer Gesellschaften, keine eindeutigen Antworten darauf, wie Beziehung nach der Revolution aussehen könnte, doch kreierte sie in ihrem literarischen Werk Übergangszonen, um den Status quo und die post-revolutionäre Gesellschaft miteinander zu verknüpfen. Wie bell hooks hinsichtlich der romantischen Freundinnenschaft herausstellt oder die Protagonistin Maria Luisa in *Heroínas* es formuliert, existierten die von Montseny präsentierten Beziehungsmodelle – die romantische Freundinnenschaft und die sexuelle Askese – bereits seit vielen Jahrhunderten. Sie sind also *per se* nicht neu, doch streicht Montseny neue oder bisher wenig beachtete Facetten sowie die kapitalismuskritische Funktion dieser Konzepte hervor und betont ihr Potenzial Alternativen hervorzubringen. Die Autorin integriert zudem kursierende Debatten zur Beziehungsgestaltung, indem sie sich kritisch mit der Figur der ›moderne Frau‹ befasst und ihr serielles Beziehungsverhalten implizit als der Emanzipation nicht förderlich präsentiert. Um diese Kritikpunkte zu zirkulieren, bedient sie sich schließlich der Möglichkeiten der populären Massenkultur und integriert sowohl strukturelle, narrative als auch visuelle Aspekte ebendieser in ihre, in der Romanreihe *La Novela Ideal* publizierten Schriften. Als Teil der spanischen Massenkultur der 1920er und 1930er Jahre schafften Montsenys Romane also einen kontroversen Gegenpol und setzen innovative Impulse für die Debatten zur Ehe in der Moderne.

Bibliografie

- Ackelsberg, Martha A.: *Free Women of Spain: Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*, Bloomington: Indiana University Press 1991.
- Breuss, Susanne: »Inszenierungen des modernen Körpers. Mode, Konsum und Geschlecht um 1930«, in: Wolfgang Kos (Hg.), *Kampf um die Stadt*, Wien: Czernin Verlag 2010, S. 168-176.
- Cleminson, Richard: *Anarquismo y Sexualidad (España 1900-1939)*, Cádiz: UCA 2008.
- Cott, Nancy F.: *Public Vows: a History of Marriage and the Nation*, Boston: Harvard University Press 2009.
- : »Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre«, in: Françoise Thébaud (Hg.), *Geschichte der Frauen*, Bd. 5. 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1995, S. 93-110.
- Cruz-Cámara, Nuria: *La mujer moderna en los escritos de Federica Montseny*, Suffolk: Boydell&Brewer 2015.
- Edelmayr, Friedrich (Hg.), *Anarchismus in Spanien/Anarquismo en España*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2008.

- Engels, Friedrich: »Fortschritt der Sozialreform auf dem Kontinent (1843)«, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Bd. 1, Ost-Berlin: Dietz 1981, S. 487-489.
- Esenwein, George Richard: *Anarchist Ideology and the Working-Class Movement in Spain, 1868-1898*, Berkeley: University of California Press 1989.
- Espino Bravo, Chita: *Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos: Resistencia al Matrimonio desde la Novela de la Restauración*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza 2017.
- Fernández Cordero, Laura: *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*, Buenos Aires: siglo XXI 2019.
- Gay, Peter: *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2008.
- Gehmacher, Johanna: »Die ›moderne Frau‹. Prekäre Entwürfe zwischen Anspruch und Anpassung«, in: Werner Michael Schwarz/Ingo Zechner (Hg.), *Die helle und die dunkle Seite der Moderne*, Wien: Turia+Kant 2014, S. 152-161.
- Hanisch, Ernst: *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau 2005.
- Heinrich, Elisa: *Intim und respektabel. Aushandlungen von Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung 1870-1914*, phil. Diss., Universität Wien 2020.
- Hofmann, Bert/Joan i Tous, Pere/Tietz, Manfred (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1995.
- hooks, bell: *Communion. The Female Search for Love*, New York: William Morrow 2003.
- Huyssen, Andreas: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press 1986.
- Illouz, Eva: *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Kellermann, Philippe (Hg.), *Anarchismus und Geschlechterverhältnisse*, Bd. 1, Lich: Verlag Edition AV 2016.
- Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten (1939)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Otto, Elizabeth/Rocco, Vanessa (Hg.), *The New Woman International. Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2011.
- Siguan Boehmer, Marisa: *Literatura popular libertaria (1925-1938)*, Barcelona: Peninsula 1981.
- : »La Novela Ideal – Anarchistische Volksliteratur (1925-1938)«, in: Bettina Banasch (Hg.), *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, Tübingen: Narr 2005, S. 77-86.

- Masjuan, Eduard: La ecología humana en el anarquismo ibérico. Urbanismo »orgánico« o ecológico, neomaltusianismo y naturismo social. Barcelona: Iciara 2000.
- Montseny, Federica: La mujer, problema del hombre III, La Revista Blanca, Nr. 93, 1. April 1927.
- : La victoria, Barcelona: Costa 1930.
- : La mujer que huía del amor, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca ca. 1930.
- : Amor en Venta, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca 1934.
- : Heroínas, Toulouse: Ediciones C.N.T. 1934.
- Prado, Antonio: Matrimonio, familia y estado. Escritoras anarco-feministas en La Revista Blanca (1898-1936), Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo 2011.
- Saurer, Edith: Liebe und Arbeit. Geschlechterbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert, Wien: Böhlau 2014.
- Weinbaum, Alys Eve (Hg.), The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization, Durham: Duke University Press 2008.

Repartir la risa

Ehekarikatur und alternative Beziehungsweisen bei Amparo Poch y Gascón

Isabel Exner

Aunque soy con respecto a toda teología ateo y en filosofía metodológicamente nominalista, el amor había hasta entonces resistido la hermeneútica de la sospecha y el acoso de la deconstrucción. Por el lado de la virtud, la retórica del amor persistía en mí como un resto neoplatónico de años de entrenamiento metafísico. Me afectaron también sin duda las fanfarronadas de San Pablo, que se leían en las bodas católicas quien sabe si como palabras de ánimo, como mandatos o como conjuros.¹
(Paul B. Preciado)

1. Verschüttete Beziehungsweisen

»[E]l matrimonio«, schreibt Brigitte Vasallo, »tardó siglos en convertirse en una práctica habitual entre las clases populares.«² Im Anschluss an Recherchen u.a. von Jacques Donzelot, Silvia Federici und Jaume Riera i Sants folgt Vasallo einer Spur der verschütteten Alternativen zu Monogamie und Ehe in der europäischen Geschichte, welche Hinweise darauf enthält, dass gerade in den unterprivilegierten Schichten lange Zeit auch andere Formen der Vergemeinschaftung praktiziert wurden und affektiv wirksam waren. Auch in Spanien war laut Vasallo aller Kirchenmacht und allem Augenschein zum Trotz das religiös und staatlich sanktionierte

-
- 1 Preciado, Paul B.: »Happy Valentine«, in: Parole de Queer 2 (2015), <https://parolede-queer.blogspot.com/2015/02/happy-valentine-por-paul-b-preciado.html> vom 22.08.2022.
 - 2 Vasallo, Brigitte: Pensamiento monógamo, terror poliamoroso, Madrid: La Oveja Roja 2018, S. 102.

Familienmodell jahrhundertlang nicht konkurrenzlos, »comunidades articuladas por vínculos no sanguíneos«³ fanden sich beispielsweise in Mittelalter und Frühneuzeit in christlichen Sekten, wie die Dokumente der Inquisition zu Ketzer- und Hexenverfolgung belegen. Im 19. Jahrhundert war es das Arbeitermilieu, das Vasallos Genealogie zufolge von der Normativität der Ehe als hegemonialem Modell der sozialen Kohäsion nicht sehr gründlich erreicht wurde. Wo die Verfügungsgewalt über Privateigentum das Zentrum der sich ausformenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsstrukturen bildete, das auch juristisch gesichert wurde,⁴ und wo die Institutionalisierung der Ehe auch im kleinbürgerlichen Milieu als Subjektformungsanstalt den privatbesitzerischen Affekten zuarbeitete,⁵ da war umgekehrt der Trauschein dort, wo mangels *casa* und *capital* keine erbliche Sicherung von Besitz und Eigentum vonnöten (und kein Geld für Hochzeiten vorhanden) war, nicht unbedingt ein wichtiges Dokument. Dass der spanische *Código Civil* von 1889 die wirtschaftliche Abhängigkeit der Frau unter männlicher Vormundschaft nochmal juristisch festschrieb, und damit gerade die *obreras* via Lohnzettel zur Ehe genötigt wurden,⁶ wäre in Vasallos Argumentation genau wie die kirchlichen Maßnahmen zur Eindämmung aller Formen von »concubinaje«⁷ ein Beleg für deren andauernden Bestand auch über das 19. Jahrhundert hinweg.

2. *Casamientos a la libertaria vs. Amor Libre* in der spanischen Revolution

Umso empörter zeigte sich die spanische Anarchistin Amparo Poch y Gascón, als mitten in der sich 1936, im ersten Jahr des spanischen Bürgerkriegs ereignenden sozialen Revolution, mit ihren hochfliegenden Träumen von einer Gesellschaft, in der asymmetrische Macht- und Eigentumsrelationen abgeschafft sein sollten, ausgerechnet unter den zu großen Teilen der Land- und Fabrikarbeiterschaft entstammenden anarchosyndikalistischen, republikanischen und kommunistischen Kämpfer:innen Massenhochzeiten stattfanden. In etwa angelehnt an das

3 Ebd., S. 95.

4 Vgl. ebd., S. 105: »No es el cristianismo en sí mismo el que impuso esta nueva dinámica, sino la lenta construcción del Estado capitalista y clerical.«

5 Vgl. ebd., S. 108: »La transformación de los modos relacionales respecto a lo que luego serían el Estado y el capitalismo requiere de una transformación radical y transversal de todas las relaciones, y ahí las vidas privadas son interpeladas directamente.« Vgl. auch von Redeker, Eva: *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestformen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2021, bes. S. 9-41.

6 Baxmeyer, Martin: *Amparo Poch y Gascón: Biographie und Erzählungen aus der spanischen Revolution*, Heidelberg: Graswurzelrevolution 2018, S. 41.

7 B. Vasallo: *Pensamiento monógamo*, S. 102.

Modell der Nottaufe ließen sich in den sogenannten *casamientos a la libertaria*, den ›freiheitlichen Hochzeiten‹, viele Paare vor dem Zug in den Kampf gegen den Faschismus und für die Freiheit noch schnell trauen, wenn auch nicht vom Priester, sondern von Gewerkschaftsfunktionären oder Miliz-Kommandeuren. Trotz aller Institutionen-Skepsis schien der Wunsch nach formaler und sozial legitimierter Einhegung von privaten (Liebes-)Beziehungen in diesem historischen Moment der Krise und der Gewalt überwältigend, und überwiegend dem freiwilligen Begehren sonst libertär gesinnter Arbeiter:innen zu entspringen.⁸

Dass das sozialrevolutionäre Modell von Freiheit, das Poch y Gascón und ihrer Mitstreiterinnen im Kollektiv ›Mujeres Libres‹ vorschwebte, mit dem monogamen, bürgerlich und kirchlich sanktionierten Modell von Liebe in Form der Ehe und dem damit einhergehenden Konzept des Hausstandes nicht zu vereinbaren war, ist eines der zentralen Postulate der Texte unterschiedlicher Genres, die die anarchistische und pazifistische Ärztin während der zweiten Republik, der sozialen Revolution und dem spanischen Bürgerkrieg (zwischen 1931 und 1938) verfasste und veröffentlichte. In der mit Lucía Sánchez Saornil und Mercedes Comaposada im Frühjahr 1936 in Madrid gegründeten Zeitschrift *Mujeres Libres* veröffentlichte sie ihre radikalen Parteinahmen für die Freie Liebe und gegen die Ehe, und vor allem gegen das Haus als Ort der gesellschaftlichen Repression, welche von der häuslichen Kleinfamilie mikrodynamisch gestreut werde:

Yo no tengo casa. Tengo, sí, un techo amable para resguardarte de la lluvia y un lecho para que descanses y me hables de amor. Pero no tengo Casa. ¡No quiero! No quiero la insaciable ventosa que ahila el Pensamiento, absorde [sic] la Voluntad, mata el Ensueño, rompe la dulce línea de la Paz y el Amor. Yo no tengo Casa. Quiero amar en el anchuroso ›más allá‹ que no cierra ningún muro ni limita ningún egoísmo.⁹

Mit ihrer Kritik an der Ehe und deren Architekturen im Medium des Literarischen stand die anarchistische Autorin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Spanien natürlich keineswegs allein. In der spanischsprachigen Literatur artikuliert sich das Unbehagen an der Institution des *matrimonio* etwa auch im kritischen Realismus des 19. Jahrhunderts, im Kontext der zweiten Republik ist besonders an García Lorcas im gleichen Zeitraum entstandene Frauendramen zu denken, in denen der gesellschaftlich und religiös verordnete Lockdown der ehelichen Legitimität stets der repressive Auslöser von Gewalt ist.¹⁰ Während die inszenierten Miseren der

8 Vgl. M. Baxmeyer: Amparo Poch y Gascón, S. 133.

9 Poch y Gascón, Amparo: »Elogio del amor libre«, in: *Mujeres Libres* 3, (Juli 1936), S. 12-13, https://www.fetap.cgt.es/IMC/pdf/Mujeres_Libres_03.pdf vom 22.08.2022.

10 Und wo sich Gedanken an Möglichkeiten anderen Lebens ebenfalls in räumlichen Denkbildern öffnen. Vgl. das von María Josefa geäußerte Begehren in Federico García Lorcas *La casa*

Ehe in den kanonisierten Romanen und Tragödien jedoch meist in pessimistische Gesellschaftsbilder eingebettet sind, ist die Kritik bei Poch y Gascón zum Zeitpunkt der Revolution in Spanien keine Spur resignativ, sondern ganz im anarchistischen Geist des Schreibens als ›direkte Aktion‹ geprägt von jener »Spontaneität zahlreicher literarisch-künstlerischer Manifestationen, die tendenziell die Trennung zwischen Kunst und Leben aufheben konnten.«¹¹ *Sanatorio de Optimismo*¹² lautet der sprechende Titel einer Sammlung von Kurzprosa, die zwar bereits zum Teil von der Gewalt des Bürgerkriegs informiert ist, jedoch noch vor jenem utopischen »Bilderverbot«¹³ entstand, das – vom »objektive[n] Gang der Geschichte«¹⁴ sowie den totalitären Wegen des Revolutionären bedingt – während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dafür sorgte, »dass sich begründeterweise niemand mehr zur großen Geste hinreißen lassen wollte.«¹⁵

Amparo Pochs Texte gehören in diesem Kontext zu einem Fundus von erst seit Kurzem wieder stärker rezipierten feministischen Texten aus dieser Zeit,¹⁶ die einerseits wenig fortgeschriebene, radikale und propositionale Perspektiven inner-

de Bernarda Alba: »Cuando mi vecina tenía un niño yo le llevaba chocolate y luego ella me lo traía a mí, y así siempre, siempre, siempre. Tú tendrás el pelo blanco, pero no vendrán las vecinas. [...] Yo quiero casas, pero casas abiertas, y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquititos, y los hombres fuera sentados en sus sillas.« García Lorca, Federico: *La casa de Bernarda Alba*. Drama de mujeres en los pueblos de España [1936], in: Ders.: *Obras Completas*, Bd. 2: Teatro, ed. Miguel García Posada, Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg 1996, S. S. 581-634, hier S. 629.

- 11 Asholt, Wolfgang: »Die DDR-Romanistik und der Spanische Bürgerkrieg«, in: Wolfgang Asholt/Rüdiger Reinecke/Susanne Schlünder (Hg.), *Der Spanische Bürgerkrieg in der DDR. Strategien intermedialer Erinnerungsbildung*, Frankfurt a.M.: Vervuert 2009, S. 75-95, hier S. 91. Vgl. auch Asholt, Wolfgang: »Die Literatur und der Spanische Bürgerkrieg: Modell oder Verlorene Illusionen des Engagements?«, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders/Rüdiger Reinecke (Hg.), *Uptherepublic. Literatur und Medien im Spanischen Krieg (1936-1939)*. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 7-12.
- 12 Poch y Gascón, Amparo: »Sanatorio de Optimismo«, periodische Rubrik in der Zeitschrift *Mujeres Libres*, erschienen in Madrid, Juli 1936 bis 1938. Alle 13 Nummern sind als Faksimile-Ausgaben online verfügbar unter <https://www.fetap.cgt.es/la-revista-mujeres-libres-1936> vom 22.08.2022.
- 13 adamczak, bini: *Kommunismus. kleine geschichte, wie es endlich anders wird*, Unrast: Münster 2004, S. 75.
- 14 Ebd., S. 59.
- 15 Ebd.
- 16 Zu den wichtigsten Veröffentlichungen vgl. Nash, Mary: *Mujeres libres: España 1936-1939*, Barcelona: Tusquets 1975; Ackelsberg, Martha: *Mujeres Libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*, Barcelona: Virus 2000. Insbesondere zum politischen und zivilgesellschaftlichen Engagement der Ärztin vgl. Rodrigo, Antonina: *Una Mujer Libre*. Amparo Poch y Gascón, médica anarquista, Barcelona: Flor del viento ediciones 2002; Rodrigo, Antonina: *Amparo Poch y Gascón. La vida por los otros. Guerra y exilio de una médica libertaria*, Barcelona: La linterna sorda ediciones 2020; Zur erstmaligen deutschen Übersetzung

halb des ehekritischen Archivs der Zeit bergen, und die sich andererseits mit ihrer Suche nach einer anderen Zukunft auch zu gegenwärtigen Fragen nach Affektpolitiken und (ästhetischen wie medialen) Pädagogiken des Begehrens in Beziehung bringen lassen: weil sie die Notwendigkeit intersektionaler Perspektiven auf asymmetrische Machtverhältnisse einfordern, und insbesondere deshalb, weil sie sich weniger an den institutionellen, juristischen oder religiösen Präskriptionen zur monogamen Ehe abarbeiten, als die kulturellen und ökonomistischen Zurichtungen ins Auge fassen.

Die heiratswütigen Revolutionäre von 1936 hatten sich ja nicht vom in der zweiten Republik bereits abgelösten *Código Civil*, nicht von der zum Spektrum politischer Gegnerschaft gehörigen katholischen Kirche und wohl auch kaum von der *opinión pública* bei ihrem Verhalten leiten lassen. Die *casamientos a la libertaria* entsprangen offensichtlich ihrem eigenen Begehren, das, mit einer Formulierung Rita Segatos, bekanntlich nicht per Dekret zu verändern ist.¹⁷ Zeitgenoss:innen Poch y Gascóns haben im gleichen historischen Moment den Versuchungen des Dekrets nicht widerstanden. Von den ebenfalls im Kontext von aktionistischem Zutrauen in Modernisierung und Zukunft zirkulierenden Texten einer Hildegart Rodríguez etwa – sexualreformerisches ›Wunderkind‹ Spaniens der Zeit, die in (pseudo-)wissenschaftlichen und ironiefreien Abhandlungen die Ehe als »größte Barbarei, welche die Menschheit je erdacht hat«¹⁸ qualifizierte¹⁹ – sind Amparo Pochs heitere

des *Sanatorio de Optimismo* sowie zu einer kenntnisreichen Einführung in und Erschließung von Leben und Werk der Autorin vgl. M. Baxmeyer: Amparo Poch y Gascón.

- 17 »ni es por decreto que podemos transformar las formas de desear y de alcanzar satisfacción constitutivas de un determinado orden sociocultural, aunque al final se revelen engañosas para muchos.« Segato, Rita Laura: *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes 2003, S. 133.
- 18 Wittenzellner, Jana: *Zwischen Aufklärung und Propaganda. Strategische Wissenspopularisierung im Werk der spanischen Sexualreformerin Hildegart Rodríguez (1914-1933)*. Bielefeld: transcript 2017, S. 277.
- 19 und die ihre sexualreformerischen Forderungen etwa auch mit eugenischen Projektionen und Planungsfantasien verband. Vgl. J. Wittenzellner: *Zwischen Aufklärung und Propaganda*; dazu, dass auch der anarchistische Diskurs gegenüber Ideen eugenischer und neomalthusianischer Sexualreform offen war, vgl. Andrés Granel, Helena: *›Maternidad consciente y voluntaria. Eugenesia y emancipación femenina en el anarquismo español, 1900-1939*, Bilbao: Universidad del País Vasco 2020, S. 17: »algunos sectores del movimiento libertario establecieron un vínculo entre control de la natalidad, eugenesia, emancipación femenina y revolución social«, Andrés Granel zeigt jedoch auch die anderen Tendenzen innerhalb der heterogenen Bewegung: »En este contexto, el anarquismo desafiò las políticas poblacionistas y pronatalistas, adoptando una postura que podemos calificar de pionera en la defensa de lo que hoy, desde los feminismos, denominamos derechos sexuales y reproductivos« (ebd.). Zum Verhältnis von Anarchismus und Sexualreformbewegung vgl. auch Nash, Mary: »La reforma sexual en el anarquismo español«, in: Bert Hofmann/Pere Joan i Tous/Manfred

und karikatureske Texte weit entfernt. In Verbindung von anarchistischen Idealen des Sozialen mit anarchischem Humor erscheinen die Prosaskizzen der Ärztin vielmehr gleichzeitig als eine spitzzüngige Kritik der bürgerlichen Untugenden von Revolutionären, und als ein sich eher *ex negativo* herauschälendes Reservoir unrealisierter Optionen, die sich nicht auf der makropolitischen Ebene von Planung, sondern auf der mikropolitischen Ebene von Empfindungen entfalten.

3. Affektverarztung im Medium des Literarischen: *Sanatorio de Optimismo*

Als »fervientes feministas«²⁰ bezeichnet Lily Litvak die spanischen Anarchist:innen des beginnenden 20. Jahrhunderts und José Álvarez Junco betont, dass in diesem Zusammenhang die monogame Ehe im anarchistischen Denken als »más asquerosa de las propiedades individuales y la más denigrante de las esclavitudes«²¹ betrachtet wurde. Die Kritik der geteilten Grundlagen von Eigentum, Kapitalismus und patriarchaler Monogamie war allerdings innerhalb der Bewegung nicht unumstritten, innerhalb der es (v.a. im Anschluss an Pierre-Joseph Proudhon) auch eine proklamiert anti-feministische Strömung gab.²² Abgesehen davon konstatieren Texte der »Mujeres Libres«, dass auch im Gros des selbsterklärt für Geschlechtergleichheit eintretenden anarchistischen Milieus, bei allem Willen zur Umorganisation von gesellschaftlichen Strukturen und Eigentumsverhältnissen, die Notwendigkeit der gleichzeitigen Neujustierung von mikropolitischen Beziehungslogiken keineswegs eine ausgemachte Sache war.²³ Unter den Anarchisten schien der Affekthaushalt den politisch-rationalen Überzeugungen hinterherzuhinken, in heutigem Vokabular könnte man sagen: Anspruch auf Herrschaft und Souveränität

Tietz (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1995, S. 281-296.

- 20 Litvak, Lily: »El cuento anarquista«, in: Dies. (Hg.), *El cuento anarquista*, Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo 2003, S. 7-60, hier S. 35.
- 21 Álvarez Junco, José: *La ideología política del anarquismo español (1868-1919)*, Madrid: Siglo Veintiuno de España 1976, S. 291, zit.n. L. Litvak: »El cuento anarquista«, S. 34.
- 22 Zur Zusammenschau des Widerstreits zwischen antifeministischen und feministischen Strömungen in der anarchistischen Bewegung Spaniens zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. M. Baxmeyer: Amparo Poch y Gascón, S. 33-56; sowie M. Nash: *Mujeres libres*.
- 23 Zum Begriff der Mikropolitik in einem erweiterten Verständnis vgl. Rolnik, Suely: *Esfemas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Buenos Aires: Tinta Limón 2019, bes. S. 89-132.

überlebte als »Phantombesitz«²⁴ besonders in die privaten Lebensverhältnisse hinein. Lucía Sánchez Saornil formulierte es 1935 folgendermaßen:

En su inmensa mayoría, los compañeros, hagamos excepción de una docena de bien orientados, tienen una mentalidad contaminada por las más características aberraciones burguesas. Mientras claman contra la propiedad, son los más furibundos propietarios, mientras se yerguen contra la esclavitud, son los amos más crueles. Mientras vociferan contra el monopolio, son los más encarnizados monopolistas [...]. El último esclavo, una vez traspuestos los umbrales de su hogar se convierte en soberano y señor.²⁵

Die in den Schriften von *Mujeres Libres* formulierte Kritik der Ehe beruht auf der – heute mit dem Begriff der Intersektionalität verbundenen – These, dass die Befreiung von Frauen einerseits nicht als ›Gleichziehen‹ in gegebenen gesellschaftlichen Strukturen stattfinden kann, sondern nur im Kontext integraler und radikaler ökonomischer, sozialer und kultureller Veränderungen möglich ist, und dass weibliche Emanzipation solchen Veränderungen andererseits auch nicht nachgeordnet werden kann. Gerade letzterer Punkt war zentrales Argument und Anlass für die Gründung von ›Mujeres Libres‹ als Subeinheit der CNT (*Confederación Nacional de Trabajadores*). Die anarchosyndikalistische Gewerkschaft war zu der Zeit die mitgliederstärkste in Spanien, doch auch dort hatten Frauen in den eigenen Reihen um die volle Partizipation zu kämpfen.

Dass die in politischen Programmatiken anvisierten Veränderungen nicht unmittelbar sozialen Wandel nach sich ziehen, ist natürlich ein Dauerbrenner gesellschaftstheoretischer Diskussionen. Auch die unklare Kontinuität zwischen der kritischen Infragestellung von Sozialformen im Medium des Literarischen und sozialer oder affektiver Transformation prägt poetologische Diskussionen in Spanien bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Amparo Poch y Gascóns Texte positionieren sich in diesem Zusammenhang klar auf der Seite der Zuversicht in Bezug auf die affektiven Transformationspotentiale des Literarischen. Wo die Wirkung der emotionalen Skripte von Eheanbahnung und romantischer Illusion in der *Novela Rosa* der Zeit, – »einer bestimmten Art von Romanen«, wie Poch y

24 von Redeker, Eva: *Revolution für das Leben*, S. 32. Vgl. ebd., S. 34: »Der Entzug ihrer Objekte schafft die Aspirationen der Sachherrschaft aber nicht automatisch aus der Welt. [...] Denn der neuerrungene Selbst-Besitz der einen erscheint den anderen als Amputation, als Verlust einer äußeren Sphäre ihres Willens. Was übrig bleibt, ist ein gespenstischer Schatten der überwundenen Herrschaft. Anstelle der Sachherrschaft macht sich ›Phantombesitz‹ breit. Wie ein Schmerz an einer leeren Stelle, dort, wo früher ein Glied war, dass [sic] man kontrollieren konnte, bleiben die gegenstandslosen Herrschaftsansprüche bestehen.«

25 Sánchez Saornil, Lucía: *Solidaridad Obrera* 9/10 (1935) zit.n. M. Nash: *Mujeres libres*, S. 41.

Gascón formuliert – dem revolutionären Denken offenbar präsent gewesen ist,²⁶ da schienen umgekehrt ästhetische Formen auch für die Aufgabe geeignet, das Alphabetisierungsprogramm der spanischen Revolution um eine Befreiungsschulung der Gefühle zu ergänzen. Die Zeitschrift *Mujeres Libres*, in der Amparo Poch ihre satirische Serie des *Sanatorio de Optimismo* publizierte, wurde explizit als pädagogisches Medium kurz vor dem Bürgerkrieg ins Leben gerufen. Antonia Rodrigo nennt sie das Muster einer »ethisch-ästhetischen Veröffentlichung«.²⁷ Das *Sanatorio* wurde später zusätzlich aus dem Medium der *Mujeres Libres* extrahiert und als edukative Broschürenaussgabe nochmals unter die Leute und Soldat:innen an der Front gebracht. Im Dienst der spanischen Revolution entworfen, verschreibt es sich dem dringenden Anliegen, inmitten der Bildungskampagnen, der Kollektivierungen von Fabriken und Land und der Umorganisation von Arbeit auch den Bereich des Begehrens und der Beziehungen zu erreichen. Wo Poch y Gascón mit dieser utilitaristischen Indienstnahme ihres Schaffens einerseits vom männlich kodierten elitären oder Bohème-haften Kunstideal als Ausweich-Raum zur bourgeoisen Norm abweicht, räumt sie dem Literarisch-Ästhetischen innerhalb ihres Schaffens dennoch einen privilegierten Platz ein: »Pero ésto es obra de la Inteligencia, del Corazón y de la Voluntad, y es preciso perfeccionar los tres si queremos alcanzar el rango de seres libres.«²⁸ Integrale ästhetische Ansprache erscheint als die Voraussetzung für das Umlernen des Begehrens.

Mit »Dra. Salud Alegre«²⁹, Dr. Fröhliche Gesundheit, unterzeichnet Amparo Poch alle Episoden der komischen Serie, als Ort der Handlung wählt sie eine klassische Heterotopie: ein Krankenhaus ist der von der Ärztin-Autorin beschriebene Ort, in dem die Gesellschaft von ihren Übeln geheilt werden soll, und wo diese zugleich wie im Prisma sichtbar werden. Die Patienten des Sanatoriums sind nicht makrosoziale Gegebenheiten, wie etwa ökonomische Produktionsverhältnisse, politische oder religiöse Institutionen, auch nicht deren Vertreter, sondern Patient:innen sind allegorisch personifizierte Affekte:³⁰

Allí está el celoso, el suspicaz, el que todo lo ve negro, el pesimista, el desconfiado, el agresivo, el razonador, el egoísta, el que todo lo mide, lo reflexiona y lo

26 Dafür spricht auch der Versuch der Etablierung eines Genres anarchistischer Trivialromanreihen, *La Novela Ideal* und *La Novela Libre*. Vgl. M. Baxmeyer: Amparo Poch y Gascón, S. 8; sowie den Beitrag von Christina Wieder im vorliegenden Band.

27 Zit. nach M. Baxmeyer: Amparo Poch y Gascón, S. 85.

28 Poch y Gascón, Amparo: »Elogio del amor libre«, in: *Mujeres Libres* 3, (Juli 1936), S. 12-13, http://www.fetap.cgt.es/IMG/pdf/Mujeres_Libres_03.pdf vom 22.08.2022.

29 Poch y Gascón, Amparo: »Sanatorio de Optimismo. Apertura y marcha triunfal«, in: *Mujeres Libres* 1 (Mai 1936), S. 4, https://www.fetap.cgt.es/IMG/pdf/Mujere_s_Libres_01.pdf vom 22.08.2022.

30 Zur kulturgeschichtlichen Resonanz an die humanistische Tradition der Allegorie und Erasmus von Rotterdam, vgl. M. Baxmeyer: Amparo Poch y Gascón, S. 120f.

comprueba, el que vacila, el tímido, el rencoroso. ¡A ver, mi gente! Destapad los frascos de nuestras vitrinas y que el aire vibre de alegría.³¹

Die Belegschaft der Ärzte und Krankenschwestern, die die unliebsamen Affekte verarzten, umfasst gleichfalls emotionale und psychische Zustände: Fröhlichkeit (*Buen Humor*), Guten Appetit (*Buen Apetito*), Glücklicher Traum (*Sueño Feliz*), Menschliche Liebe (*Amor Humano*) und Aufgeweckter Scherz (*Guasa Viva*) heißen die Ärzte, Hoffnung (*Ilusión*), Fantasie (*Fantasia*) und Lachen (*Risa*), die Krankenschwestern.³² Das Emotional-Affektive ist also der mikropolitische Rohstoff, der bei *Dra Salud Alegre* im Sanatorium gesunden darf. Wenn dabei vom *destape* die Rede ist – und die lebensbejahenden hätten vermutlich nicht vermutet, dass eine befreienden Öffnung schließlich fast ein halbes Jahrhundert auf sich warten lassen würde –, ist der Bereich des Emotional-Affektiven jedoch keineswegs als ein bloß gegebener des Triebes konzipiert, der entweder eingedämmt oder frei gelebt werden könnte. Im Gegenteil figuriert das Affektive als sensibles Material, das für positive Stimulation ansprechbar, und für soziale bzw. allegorisch medizinische Formgebung erreichbar ist. Die resonanzvolle Gestaltung von Begehren erscheint damit als sozialrevolutionäre Lernaufgabe *par excellence* und auch der Lernprozess selbst ist ein immersiver, der mehr über das sinnliche Erleben als über die Ratio gesteuert wird. So bildet etwa die ästhetische Architektur des Sanatoriums eine heilsame Prothese der Affektbildung, die sich als konträrer Gegenentwurf zur exklusiven Einmauerung der Emotionen im monogamen Haus der Ehe lesen lässt: alles ist luftig, lichtdurchflutet und offen:

¡Ah, señor visitante...! No; no tenemos quirófano, ni cámaras de aislamiento, nada de eso... no nos hace falta. ¿Con quién cree usted que está hablando? Nuestra mejor dependencia es esta amplia galería. Véala. Ancha y larga, feliz y abierta al sol y a las estrellas. Se pasa paulatinamente, como la vida; está encendida y llena de caricias, como el amor; lisa y suave, como la promesa; prolongada, como la esperanza; tendida, como la sonrisa; entera, como la palabra noble. Aquí curamos a nuestros enfermos.³³

Dass die Affektverarztung selbst affektiv und nicht primär im Medium der Rationalisierung erfolgen kann, ist allegorisch dargestellt an der (in Anspielung auf Goya) festgesetzten bzw. temporär eingeschlaferten »Razón«, der einzigen Gefangenen im Sanatorium (»¡Oh, señor visitante! ¿Le ha chocado a usted aquella reja? Es una lástima, señor, pero... tenemos una prisionera, sí... Me duele mucho decírselo.

31 Mujeres Libres 1, S. 4, https://www.fetap.cgt.es/IMG/pdf/Mujere_s_Libres_01.pdf vom 22.08.2022

32 Ebd.

33 Ebd.

[...] Nuestra desdichada prisionera es la Razón³⁴). Dass insbesondere Affekte der Monogamie im Zentrum dieses Heilungsprojekts einer *sanación sentimental* stehen, zeigt sich am ersten Patienten namens Eifersucht, der angesichts seines geizigen Besitzstrebens im Zeichen des polarisierenden Lichts dringender Verarztung bedarf.

4. »Antes que te cases, mira lo que haces«³⁵

Das argumentative Zentrum der parodistischen Kurzprosatexte Poch y Gascóns bildet dann die Anleitung zum Bau einer Fabrik für Serienhochzeiten, die sich klar ironisch auf die *casamientos a la libertaria* bezieht, und in der die Ehe als reproduktiver und verbarrikadierter Nukleus mit sexuellen Exklusivrechten zum Ziel des anarchischen Spotts wird:

La camarada Revolución nos ha dado cuenta de su gran desconsuelo. La gente sigue casándose... La camarada Revolución creía que el espíritu y la moral de las gentes se habría adecentado un poco, pero se da cuenta de que el espíritu y la moral de las gentes no son susceptibles de adecentamiento. La gente sigue casándose... Ante la pavorosa realidad, intentamos higienizar sus inevitables consecuencias. Los hombres siguen amando modalidades de opresión. Al menos, veamos si pueden dorarse las argollas...³⁶

Um dem bourgeoisen Begehren Genugtuung zu verschaffen, aber gleichzeitig die weitere Ansteckung mit der grassierenden Krankheit zu verhindern, wird eine Fabrik für Hochzeiten in weiter Ferne zu menschlichen Ansiedlungen am Stadtrand erbaut, wo die romantischen Illusionen möglichst schnell und in Serie abgefertigt werden: »No es conveniente que las tragedias se realicen a la vista del público, porque desmoralizan una barbaridad. Además, las dificultades de acceso a la fábrica, harán reflexionar más a los tontos.«³⁷

Gestempelt und verkettet, wird den *casantes* ihr Schicksal noch vor Augen geführt, bevor sie ihm, als bemitleidenswerte Subjekte, überlassen werden:

Funcionamiento de la fábrica. – Es breve. Los individuos esperan, por parejas, en los departamentos bipersonales. Luego van pasando al salón de ceremonias. No pueden hacer nada, absolutamente nada, sin el sello. Se les sella un papelito, las dos mejillas y la ropa interior de cada uno.

34 Ebd.

35 Mujeres Libres 7 (VIII mes de la Revolución), https://www.fetap.cgt.es/IMG/pdf/Mujeres_Libres_07.pdf, vom 22.08.2022.

36 Ebd.

37 Ebd.

Entonces, el Comité, con voz muy hueca, les lee los Mandamientos del Sentido Común, que pueden reducirse a tres:

Quando estaba el cura, os engañaba el cura; cuando estaba el juez, os engañaba el juez; ahora os engañamos nosotros, puesto que venís a eso.

El que no puede pasar sin una garantía de propiedad y felicidad, merece las más viles opresiones sobre su corazón (peligro de asfixia).

El paso por la fábrica da patente de idiota y predispone a dos o tres sinsabores diarios. ¡Sabemos lo que nos hacemos!³⁸

Zu beachten ist, dass der ›Betrug‹ der Ehe jetzt nicht mehr autoritär verordnet wird. Priester und Richter sind des Amtes enthoben, der Wille zur Verzerrung in der Dyade entspringt dem ganz eigenen (Todes-)Trieb. Deutlich wird in der bösen Parodie aber auch, dass die Ehe bei Poch y Gascón nicht primär als Einzäunung individuellen Begehrens, als Hindernis der Freiheit und Selbstverwirklichung gezeigt ist, sondern als Verhinderungsarchitektur für größere, utopisch gedachte Begehrensweisen und kollektive Verbindlichkeiten. »¡Mujeres! Vuestra familia la constituyen todos los luchadores de la libertad«³⁹, ruft eine Plakatveröffentlichung von ›Mujeres Libres‹ den Frauen zu. Die publizierten Desiderate des Kollektivs unterscheiden sich damit auch von anarchistischen Positionen, die primär die individuelle Selbstverwirklichung als Ziel und potentiellen Widerspruch zu Formen des Miteinanders erklären. Mit Albrecht Koschorke lassen sie sich untermauern: In seiner Untersuchung der Beziehung zwischen Staat und Familie wird im Anschluss an den Anthropologen Robin Fox argumentiert, dass die bürgerliche Ehe als Institution vor allem im Dienst der Verhinderung größerer Seilschaften oder Verwandtschaftsverbände zu sehen ist.⁴⁰ Als allegorisch tragende Metapher der Gesellschaft verhindert die bürgerliche Kleinfamilie demzufolge nicht so sehr die individuelle Erfüllung, sondern vor allem verhindert sie den Machtzuwachs der »Sippe«⁴¹, also von tendenziell korrupten, aber auch möglicherweise horizontal organisierten Kollektiven, die staatlicher Macht als Loyalitätsverbände ungleich gefährlicher werden können. Das Herunterschneiden der Verwandtschaft auf den kleinsten Nenner der Kernfamilie dient in diesem Sinn als Element von Individualisierung bzw. Isolierung der Regierbarkeit. Ihre Enttäuschung angesichts der reihenweisen Selbstunterwerfung der spanischen Revolutionäre unter dieses *divide et impera*-Prinzip rächt Dra. Salud Alegre mit der hämischen Strafe der *casantes*: »La ceremonia es gratuita. Bastante desdicha tienen los que van. Luego se les pone la

38 Ebd.

39 <https://www.graficaanarquista.com/autor/mujeres-libres/vom.22.08.2022>.

40 Koschorke, Albrecht: Die heilige Familie und ihre Folgen, Frankfurt a.M.: Fischer 2001, S. 117-124.

41 Ebd., S. 118.

argolla y la cadena, se les da a besar la tricromía del Comunismo libertario y se les tira por el tobogán.«⁴²

Fantasien anderer Beziehungsweisen werden in dieser hyperbolischen Groteske, die sich humoristisch an im Begehren persistierenden hegemonialen Narrativen abarbeitet, nicht direkt ausbuchstabiert. Für regelmäßige Leser:innen der Kolumne hallen sie ggf. aus deren anderen Stücken herüber. Emergenzen bzw. Horizonte einer alternativen Politik der Affekte werden jedoch auch *ex negativo* im Rezeptionsprozess hervorgekehrt, und im Humoristischen zum Erleben gebracht. Die anti-ehelichen Affekte, die die absurden Szenen produzieren, können für Leser:innen im gemeinschaftsstiftenden Lachen transzendiert werden, die Lächerlichmachung des Heiratsbegehrens befördert potentiell »Lachlust als Solidaritätserlebnis«⁴³, welche als Hineinwirken des Ästhetischen in eine offenere Form des Miteinanders gedacht werden kann, und somit die Sehnsucht nach einem Platz der Zugehörigkeit nicht aus, sondern im verbindenden Lachen auch wieder einräumt. Im Dargestellten korrespondiert damit das Bild der Rutsche, auf der die Serienhochzeitsklienten aus der Zeremonie entlassen werden. Das Aus-rutschen aus dem gerade erlangten Status liest sich fast wie dessen ludische Aufhebung: Die seriell-kollektive Bewegung der frisch vermählten Paare aus der Fabrik heraus lässt diese auf einem imaginären temporären Haufen zusammenrutschen, in dem potentiell wieder überschießende Energien, multiple Anziehungen und Resonanzen möglich werden. Mit einer aus anderem Zusammenhang stammenden Formulierung Suely Rolniks: »En esta danza puede surgir un nuevo guión, en el cual la política del deseo que orienta a los personajes y a la dinámica de su relación [...] [llevan] a la formación [...] de nuevas escenas en el paisaje social.«⁴⁴

5. »La risa es lo que se reparte, las penas se guardan en la infinidad del propio corazón«⁴⁵

Die Kurzprosaskizzen des *Sanatorio de Optimismo* können als buchstäblich mikro-poetische Quelle für das in den letzten Jahren vermehrt formulierten Bedürfnis gelesen werden, auch die Archive des Utopischen wieder zu öffnen, die hinter den Gewaltkatastrophen des 20. Jahrhunderts zurückgeblieben sind. Poch y Gascóns

42 Mujeres Libres No. 7.

43 Anz, Thomas: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen, München: Beck 2002, S. 200.

44 S. Rolnick: Esferas de la insurrección, S. 124.

45 Poch y Gascón, Amparo: La ciencia en la mochila: Sanatorio de optimismo. Broschürenausgabe, Barcelona: Publicaciones Mujeres Libres 1938, <https://anarquismoenpdf.tumblr.com/post/667305348166795264/sanatorio-de-optimismo-por-la-dra-salud-alegre> vom 22.08.2022.

ehekritische Texte kommen dem utopischen Bilderverbot zuvor, indem sie Alternativen zur Monogamie weder ganz konkret als Sozialfiguren noch als projizierten Lebensstil ausmalen,⁴⁶ sie umschreiben es aber gleichzeitig, indem die humoristischen Szenen als Überzeichnungen genügend distanz und genügend konkret sind, um dem Begehren nach alternativen, kommenden Gemeinschaften Raum zu geben. Dies macht sie auch für gegenwärtige Lagen anschlussfähig.

Gerade in Bezug auf den spanischen Bürgerkrieg gibt es eine anhaltende Notwendigkeit, die Toten endlich betrauern zu können und auf das gewaltsame historische Unrecht Bezug zu nehmen. Aber nicht nur Schmerz und Unrecht wollen erinnert werden, um mit der Vergangenheit kohärente Lebensweisen zu konstruieren.⁴⁷ Auch jene Optimismen und uneingelösten Versprechen, die von der Gewaltgeschichte zum Schweigen und zum Vergessen gebracht wurden,⁴⁸ können von der *memoria histórica* erreicht, und im besten Falle neu verteilt werden, um als »Funken der Hoffnung«⁴⁹ aus der Vergangenheit in eine Gegenwart zu blitzen, die sich auf der Suche nach dem »Begehren des Begehrens«⁵⁰ befindet.

Bibliografie

- Ackelsberg, Martha: *Mujeres Libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*, Barcelona: Virus 2000.
- adamczak, bini: *Kommunismus. kleine geschichte, wie es endlich anders wird*, Unrast: Münster 2004.
- Álvarez Junco, José: *La ideología política del anarquismo español (1868-1919)*, Madrid: Siglo Veintiuno de España 1976.
- Anz, Thomas: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München: Beck 2002.

46 Sie bewahren sich damit selbst vor der »Illusion, die sich der Utopismus macht: es könne schon heute angegeben werden, wie eine befreite Gesellschaft aussehen soll.« b. adamczak: *Kommunismus*, S. 74.

47 Vgl. Segato, Rita Laura: *La crítica a la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires: Prometeo Libros 2015, S. 222.

48 »So ergibt sich für die Erinnerung an die Revolution das gleiche, was schon für das tatsächliche Verhältnis von Revolution und Krieg galt: Gegen den letzteren hat die erste keine Chance.« Kastner, Jens: »Revolutionseffekte«, in *IG Kultur* 2006, <https://igkultur.at/politik/revolutionseffekte> vom 22.08.2022.

49 Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Ders.: *Ein Lesebuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 665-676, hier S. 667.

50 Vgl. b. adamczak: *Kommunismus*, S. 77.

- Andrés Granel, Helena: »Maternidad consciente y voluntaria«. Eugenesia y emancipación femenina en el anarquismo español, 1900-1939, Bilbao: Universidad del País Vasco 2020.
- Asholt, Wolfgang: »Die DDR-Romanistik und der Spanische Bürgerkrieg«, in: Wolfgang Asholt/Rüdiger Reinecke/Susanne Schlünder (Hg.), *Der Spanische Bürgerkrieg in der DDR. Strategien intermedialer Erinnerungsbildung*, Frankfurt a.M.: Vervuert 2009, S. 75-95.
- : »Die Literatur und der Spanische Bürgerkrieg: Modell oder Verlorene Illusionen des Engagements?« in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders/Rüdiger Reinecke (Hg.), *Uptherepublic. Literatur und Medien im Spanischen Krieg (1936-1939)*. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 7-12.
- Baxmeyer, Martin: *Amparo Poch y Gascón: Biographie und Erzählungen aus der spanischen Revolution*, Heidelberg: Graswurzelrevolution 2018.
- Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Ders.: *Ein Lesebuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 665-676.
- García Lorca, Federico: *La casa de Bernarda Alba. Drama de mujeres en los pueblos de España [1936]*, in: Ders.: *Obras Completas*, Bd. 2: Teatro, ed. Miguel García Posada, Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg 1996, S. 581-634.
- Kastner, Jens: »Revolutionseffekte«, in: *IG Kultur* 2006, <https://igkultur.at/politik/revolutionseffekte> vom 22.08.2022.
- Koschorke, Albrecht: *Die heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2001.
- Litvak, Lily: »El cuento anarquista«, in: Dies. (Hg.), *El cuento anarquista*, Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo 2003, S. 7-60.
- Mujeres Libres* 7, (VIII mes de la Revolución), https://www.fetap.cgt.es/IMG/pdf/Mujeres_Libres_07.pdf, vom 22.08.2022.
- Nash, Mary: »La reforma sexual en el anarquismo español«, in: Bert Hofmann/Pere Joan i Tous/Manfred Tietz (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1995, S. 281-296.
- : *Mujeres libres: España 1936-1939*, Barcelona: Tusquets 1975.
- Poch y Gascón, Amparo: »Elogio del amor libre«, in: *Mujeres Libres* 3, (Juli 1936), S. 12-13, https://www.fetap.cgt.es/IMG/pdf/Mujeres_Libres_03.pdf vom 22.08.2022.
- : »Sanatorio de Optimismo«, periodische Rubrik in der Zeitschrift *Mujeres Libres*, erschienen in Madrid, Juli 1936 bis 1938. Alle 13 Nummern sind als Faksimile-Ausgaben online verfügbar unter <https://www.fetap.cgt.es/la-revista-mujeres-libres-1936> vom 22.08.2022.
- : »Sanatorio de Optimismo. Apertura y marcha triunfal«, in: *Mujeres Libres* 1 (Mai 1936), S. 4, https://www.fetap.cgt.es/IMG/pdf/Mujere_s_Libres_01.pdf vom 22.08.2022.

- : La ciencia en la mochila: Sanatorio de optimismo. Broschürenaussgabe, Barcelona: Publicaciones Mujeres Libres 1938, [https://anarquismoenpdf.tumblr.com/post/667305348166795264/sanatorio-de-optimismo-por-la-dra-salud-alegre vom 22.08.2022](https://anarquismoenpdf.tumblr.com/post/667305348166795264/sanatorio-de-optimismo-por-la-dra-salud-alegre-vom-22.08.2022).
- Preciado, Paul B.: »Happy Valentine«, in: Parole de Queer 2 (2015), <https://paroledequeer.blogspot.com/2015/02/happy-valentine-por-paul-b-preciado.html> vom 22.08.2022.
- Rodrigo, Antonina: Amparo Poch y Gascón. La vida por los otros. Guerra y exilio de una médica libertaria, Barcelona: La linterna sorda ediciones 2020.
- : Una Mujer Libre. Amparo Poch y Gascón, médica anarquista, Barcelona: Flor del viento ediciones 2002.
- Rolnik, Suely: Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente, Buenos Aires: Tinta Limón 2019.
- Segato, Rita Laura: La crítica a la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda, Buenos Aires: Prometeo Libros 2015.
- : Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes 2003.
- Vasallo, Brigitte: Pensamiento monógamo, terror poliamoroso, Madrid: La Oveja Roja 2018.
- von Redeker, Eva: Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestformen, Frankfurt a.M.: Fischer 2021.
- Wittenzellner, Jana: Zwischen Aufklärung und Propaganda. Strategische Wissenspopularisierung im Werk der spanischen Sexualreformerin Hildegart Rodríguez (1914-1933). Bielefeld: transcript 2017.

El agua más espeso que la sangre

Zur Entflechtung familiärer Bande in Fiktionen spanischer Anarchist:innen um 1900

Teresa Hiergeist

1. Die Ehe als Transaktion

Die arrangierte Ehe ist in Spanien zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach wie vor weit verbreitet.¹ Obschon sich dort bereits ab Ende des 18. Jahrhunderts wiederholt Zeugnisse heimlicher Heiraten finden, die ohne den Rat und die Zustimmung der Eltern vollzogen werden² und obschon die Ehe unter dem Einfluss romantischer Diskurse im 19. Jahrhundert wie in den übrigen europäischen Ländern immer weniger als Wirtschafts-, denn als Liebesbeziehung gedacht wird,³ spielt die Meinung der Familie zur Hochzeit weiterhin eine zentrale Rolle. Gerade in bürgerlichen Kreisen erreicht sie eine besondere Relevanz, denkt man dort die geschickte Wahl des Ehepartners oder der Ehepartnerin doch häufig mit dem Erhalt oder der Verbesserung der ökonomischen Situation und des machtpolitischen Einflusses und sozialen Ansehens der gesamten Familie zusammen, während eine unvorteilhafte Entscheidung nicht selten als Beschmutzung der Familienehre wahrgenommen wird.⁴ Insofern erklärt sich, dass die elterlichen Einflussnahmen und Kontrollen in bürgerlichen Kreisen stärker ausgeprägt sind als etwa in der Ar-

1 Vgl. Muñoz López, Pilar: *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*, Madrid: Marcial Pons 2001, S. 71.

2 Vgl. Chacón Jiménez, Francisco/Méndez Vázquez, Josefina: »Miradas sobre el matrimonio en la España del último tercio del siglo XVIII«, in: *Cuadernos de Historia Moderna* 32 (2007), S. 61-85.

3 Vgl. Vázquez de Prada, Mercedes: »Los derechos del niño y su repercusión en la familia. Un desafío para la sociedad actual«, in: Pilar Arregui Zamorano/Madalena Taares d'Oliveira/Inmaculada Alva Rodríguez (Hg.), *Familia. Historia y cultura*, Pamplona: Universidad de Navarra 2017, S. 161-200, hier: S. 169.

4 Vgl. Morant Deusa, Isabel/Bolufer Peruga, Mónica: *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*, Madrid: Síntesis 1998, S. 57.

beiter:innenklasse,⁵ wo die Selbstdefinition nicht auf wirtschaftlicher Arriviertheit gründet.⁶ Dieser soziale Unterschied zwischen Ober- und Unterschicht ist in anarchistischen Diskursen nicht selten als Distinktionsmerkmal konstruiert,⁷ an dem ideologische Alterisierungen wie die Unfreiheit der Eliten und ihre Verhaftung in patriarchalischen Verstrickungen und *ex negativo* eine Feier der eigenen Identität, d.h. des Individualismus, der Autonomie und des Widerstands gegen jede Art von Dogmen und Autoritäten, festgemacht sind.⁸ Die Stigmatisierung der rationalen, ökonomischen Basis der Ehe erreicht folglich große Expressivität und avanciert zum Signum der anarchistischen Modernität, das einen Beitrag zur diskursiven Sichtbarwerdung und Aufwertung der Arbeiter:innenklasse zu leisten vermag.

Alternativen zur als ›bürgerlich‹ wahrgenommenen Institution ›Ehe‹ müssen angesichts der Heiratsarrangements zumal im anarchistischen Kontext stets auch als Alternativen zur Strippenzieherin ›Familie‹ gedacht werden. Insofern verwundert es nicht, dass in zahlreichen anarchistischen Texten Figuren auftauchen, die sich mit einem emanzipatorischen Gestus von verwandtschaftlichen Verpflichtungen lossagen und jedwede Beziehungsgestaltung nicht länger durch die Familie beeinflusst sehen wollen. Anhand einer Analyse des Theaterstücks *Aurora* (1902)⁹ von Joaquín Dicenta und der Kurzgeschichte *Madre* (1925)¹⁰ von Antonia Maymón ergründet der Beitrag die ästhetischen und kulturellen Funktionen der Distanzierung von der Familie mit dem Ziel, diese in den zeitgenössischen Ehediskursen sowie im anarchistischen Diskurs zu verorten.

-
- 5 Vgl. Segalen, Martine: Die Familie. Geschichte, Soziologie, Anthropologie, Frankfurt: Campus 1990, S. 172.
- 6 Zur Wichtigkeit der Abgrenzung vom bürgerlichen Habitus für den identitären Selbstentwurf der Arbeiter:innenklasse, vgl. Vicente, Laura: Historia del anarquismo en España, Madrid: Catarata, 2013, S. 82.
- 7 Über die Familienkritik als identitärer Marker linker Diskurse um die Jahrhundertwende, vgl. Donzelot, Jacques: La police des familles, Paris: Minuit 1977, S. 10.
- 8 Vgl. Alvarez Junco, José: La ideología política del anarquismo español (1868-1910), Madrid: Siglo XXI 1976, S. 289. Sehr deutlich wird dies etwa in Julio Cambas Kurzgeschichte »Matrimonios«, in der die Ehe als Kombination aus ökonomischem Kalkül und erbittertem Machtkampf dargestellt ist, bei dem Lügen, Beschimpfungen, Drohungen und Aggressionen jeder Art auf der Tagesordnung stehen (vgl. Camba, Julio: »Matrimonios«, in: Lily Litvak (Hg.), El cuento anarquista (1880-1911). Antología, Madrid: Fundación de Estudios libertarios Anselmo Lorenzo 2003, S. 157-161).
- 9 Die Seitenangaben in Klammern stammen im Folgenden aus: Dicenta, Joaquín: Aurora, Barcelona: Sopena 1902.
- 10 Die Angaben zum Stück stammen im Folgenden aus: Maymón, Antonia: Madre, Barcelona: La Revista blanca 1925 [La novela ideal 14].

2. Beziehungen ohne Familie

Die anstehende Hochzeit von Manuel und Matilde, die das Zentrum von Joaquín Dicenta¹¹ Theaterstück *Aurora* bildet,¹² ist dezidiert keine individuelle, sondern eine soziale Angelegenheit. Die auftretenden Familienmitglieder sowie der örtliche Priester, welche die Eheschließung in Manuels Abwesenheit arrangiert haben, besprechen sie in ihren Repliken überaus ausführlich, betonen wiederholt, was für eine gute Partie er ist, da er eine florierende und nobel ausgestattete Arztpraxis betreibt. Diese Auffassung der Ehe als Profitangelegenheit wird unverhohlen expliziert, wenn es etwa heißt: »lo importante es que os caséis y que os entreguen el dinero« (S. 30), »si la boda se deshace, ¿quién se queda con el dinero?« (S. 58) oder »De Manuel no apetece más que la herencia« (S. 67, Hvg. d. Verf.).¹³ Jenseits der ökonomischen Passung verbindet die Eheleute allerdings kaum etwas miteinander: So sehr Manuel als »hombre a la moderna« präsentiert wird, der mehrere Jahre im Ausland verbracht hat (S. 30), in seiner Ordination ein Forschungslabor einzurichten gedenkt (S. 52), an den technischen Fortschritt glaubt (S. 80) und Poesie liebt (S. 77),¹⁴ konstruiert das Stück Matilde als stumpfe, engstirnige und konservative Person, der das Verständnis dafür fehlt, dass Manuel Geld für wissenschaftliche Zwecke verschwendet, und der bereits in der ersten Szene die Laune verdorben ist, weil sie ihren Künftigen vom Bahnhof abholen muss, für sie ein lästiger »cumplimiento de un deber« (S. 28). Die beiden Figuren begegnen einander höchst selten auf der Bühne, wenn, dann sprechen und interagieren sie kaum, sodass ihre Gemeinsamkeit eine Leerstelle bleibt. Die Ehe ist mithin ausschließlich als Wirtschaftsgemeinschaft konzeptualisiert; Liebe in Form von emotionaler Zuwendung und erotischem Begehren, ist dezidiert nicht Teil von ihr. Matilde zumindest lebt diese in einer Affäre mit dem minderbetuchten Enrique aus, die sie vor Manuel mittels

-
- 11 Bei Dicenta hat das Thema des Lossagens von der eigenen Familie auch einen biographischen Hintergrund, entwickelt er sich doch selbst vom Aristokraten zum Skandalautor, Bohemien und Provokateur (vgl. Ríos Carratalá, Juan A.: »Joaquín Dicenta. ›Una calamidad nacional‹«, in: *Anales de Literatura Española* 31 (2019), S. 267-279, hier S. 269).
- 12 Das realistische Sozialstück mit galdoschem und moratinschem Einschlag und melodramatischem Grundton wird erstmals 1902 in Barcelona und Madrid aufgeführt und zunächst sehr gefeiert (vgl. Lawrence McGrath, Leticia: *The dramas of Joaquín Dicenta (1863-1917). A reappraisal*, Unveröffentlichte Dissertation, University of Kentucky 2000, S. 175-182).
- 13 Das sieht Matilde im Übrigen genauso: »Como que sin dinero ni se puede vivir, ni gozar, ni tener éxitos en el mundo« (S. 30) oder »soy rica, seré más rica todavía cuando me case con Manuel« (S. 73).
- 14 Diese Positivbewertung Manuels, der als Arzt eigentlich Repräsentant des verhassten Systems sein müsste, hängt mit Dicentas Auffassung zusammen, dass die Ermächtigung des Proletariats unter Zuhilfenahme bürgerlicher Mittlerfiguren zu geschehen habe, zu denen er sich freilich selbst auch rechnete (vgl. López Criado, Fidel: »El teatro de Joaquín Dicenta. La otra revolución social«, in: *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* 187 (2011), S. 1200).

zahlreicher Täuschungen und Lügen verbirgt. Die Unaufrichtigkeit dieser Konstellation fungiert im Stück als wesentliches Mittel der Abwertung der bürgerlichen Ehe und als zentrales Vehikel der Botschaft, dass individuelle Vorlieben und eben nicht die Profitinteressen des Clans das Movens von Partner:innenschaften bilden sollten.¹⁵

Doch die Familie tritt nicht nur als Hüterin des finanziellen, sondern auch des sozialen Kapitals auf. Generell sind die Klassengrenzen in *Aurora* stark akzentuiert, indem die Bediensteten klassischerweise in von den herrschaftlichen Hauptfiguren separierten Szenen auftreten und auch stilistisch durch eine starke umgangssprachliche Markierung ihrer Äußerungen von ihnen abgesetzt sind.¹⁶ Die essenzielle Differenzierung zwischen Armen und Reichen erscheint folglich als Nullstufe, ein Ehe zwischen ihnen – das zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass Matilde die Möglichkeit einer Heirat ihres Liebhabers Enrique nicht einmal andenkt – ist kategorisch ausgeschlossen.¹⁷ Diese markante Opposition wird nun allerdings dadurch angefochten, dass sich die titelgebende Hausangestellte Aurora in Manuel verliebt,¹⁸ den sie vor einiger Zeit als Patientin bei seinem Praktikum im liminalen Raum eines Krankenhauses persönlich¹⁹ kennengelernt hat, wo er ihr nicht nur medizinische Zuwendung geschenkt, sondern sie auch alphabetisiert und zum eigenständigen Denken angeregt hat, und den sie nun zufällig nach seiner Rückkehr aus dem Ausland auf dem Anwesen ihrer Dienstgeber wiedertrifft. Zunächst verzichtet Aurora Manuels Zukunftsplänen zuliebe auf ein Geständnis ihrer Gefühle; als sie allerdings von Matildes Betrug erfährt, kann sie es nicht mit ihrem Gewissen vereinbaren, ihn darüber im Dunkeln zu lassen und öffnet ihm damit – so wie er sie im Krankenhaus zur Emanzipation ermächtigt hat – bezeichnenderweise

15 Besonders deutlich wird dies in der Szene, als Aurora Matilde mit ihrem Geheimnis konfrontiert, wobei der Wissensvorsprung, die Verwendung der zweiten Person Singular und die klare Sprache Aurora als überlegen konzeptualisieren, während Matilde durch die Kürze und Fragmentiertheit ihrer Aussagen abgewertet ist.

16 Charakteristisch ist hierbei – wie das nachfolgende Beispiel belegt – der Ausfall der Endsilben sowie der Gebrauch einer einfachen, wiederholungsreichen Sprache: »cada uno nace en él pa una cosa: ellas pa ser felices: nosotras pa pasar trabajos« (S. 32).

17 Die Konfrontation von Bürgertum und Arbeiter:innenklasse ist ein wiederkehrendes Thema in Dientas Theater, das er selbst für zutiefst sozial und institutionenkritisch erachtete (vgl. Peral Vega, Emilio: »Entre denuncia y melodrama. Juan José y el teatro social de Joaquín Dienta«, in: Revista de literatura 70 (2008), S. 67-84, hier S. 62).

18 Der transgressive Charakter dieser Liebe manifestiert sich auf allen Ebenen des Texts: etwa durch die zunehmende Durchdringung der zunächst separierten Handlungsstränge, durch die Verlagerung der Handlung von drinnen nach draußen, durch das Aufbrechen der Stiltrennungsregel oder durch die zunehmende Implementierung der zweiten Person Singular in allen Gesprächen.

19 Die *face-to-face*-Begegnung von Manuel und Aurora kontrastiert mit der Anonymität der arrangierten Ehe von Manuel und Matilde.

im dritten Akt²⁰ die Augen für die Unzweckmäßigkeit sozialer Konventionen bei der Partnerwahl. Die abschließende Szene des Stücks, in der Manuel Matilde den Laufpass gibt und sich für Aurora entscheidet, ist nun weniger als Auseinandersetzung mit den beiden Frauen konzeptualisiert, die kaum zu Wort kommen, denn als Showdown mit den Angehörigen, die Manuel mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Druckmitteln von dieser Entscheidung abzubringen versuchen. Dieser sagt sich dabei mit einer Flut aus rhetorischen Fragen und Interjektionen von den verwandtschaftlichen Verpflichtungen los, die als oberflächlich, weil rein körperlich, willkürlich und destruktiv abgewertet werden:

¡Que importa que llevemos la misma sangre, si no llevamos la misma alma? Entre vosotros he nacido, verdad. ¿Y eso, qué? Se nace donde la suerte quiere, de la familia que la suerte dispone; pero esa cuna y esa familia, son obra del azar. No hay obligación de respetarlos cuando no son acreedores al respeto. No, no podéis ser mi familia; no lo sois, lo repito. ¿Cómo han de serlo los que pretendían matar mi inteligencia con sus burlas; esclavizar mis ideas á sus egoísmos, martirizar mi espíritu con todo género de humillaciones y manchar mi nombre con la más horrible de las afrentas! (S. 111-112)

Die Familie ist folglich insgesamt in *Aurora* als Feindbild konzeptualisiert, die aus egoistischen Gründen die Zementierung bestehender Machtverhältnisse verfolgt, dabei jedwede Selbstverwirklichung zu unterdrücken sucht und sich die arrangierte Ehe als disziplinatorisches Druckmittel auserkoren hat, so dass das Stück – in klassisch anarchistischer Manier – einen Sieg des Individuums gegen eine gesellschaftliche Autorität modelliert.

Eine vergleichbare Absage an die Blutsverbindung findet sich in Antonia Maymóns Kurzgeschichte *Madre*, die in der Zeitschriftenreihe *Novela ideal* erscheint. Die Protagonistin Alicia, die selbst in einem Waisenhaus aufgewachsen ist und deshalb als Kind keine Zärtlichkeit und Nähe erfahren hat (S. 6), erlebt auch in der Arbeitswelt Kälte, Unterdrückung und Ausbeutung.²¹ Angesichts dieser Misere entschließt sie, ihrem Leben ein Ende zu setzen, bevor die Fabrikroutine dies tut.²² In Begriff, den Selbstmord zu vollziehen, beobachtet sie allerdings die Aussetzung eines Neugeborenen durch dessen Mutter, woraufhin in ihr ein

20 Dem dritten Element kommt als demjenigen, das die Binarität überwindet, im Stück eine zentrale Rolle zu.

21 Die Ausbeutung erfährt eine dezidierte semantische Abwertung, wenn etwa die Fabrik als »ogro destructor de vidas humanas« personalisiert wird, »que resoplando todo el día como bestia enfurecida, lanzaba negro humo por sus altas chimeneas y negro infortunio en centenares de mujeres« (S. 7, Hvg. d. Verf.).

22 Wörtlich heißt es personifizierend: »Faltáronle las fuerzas para luchar contra todo lo consagrado por la rutina y mucho más para adaptarse al medio social que la *ahogaba*« (S. 9, Hvg. d. Verf.).

so intensives Mitleid und Liebesgefühl entflammt,²³ dass sie den Jungen zu sich nimmt, um ihn allein großzuziehen (S. 9-10). Diese Rolle der Versorgerin spendet ihr nicht nur neuen Lebensmut, sie ermöglicht ihr auch die Transzendierung der Widrigkeiten des kapitalistischen Systems. Das klingt etwa an, wenn es heißt:

[Alicia,] dignificada por una misión grande y sublime, cumplida a la perfección, había ascendido a la cima de la humana bondad; sentíase satisfecha y compadecía a sus contemporáneos, que malgastaban su vida en el odio, sin comprender las ventajas de la vida consagrada al amor (S. 24).

Da hier Lexeme aus der Isotopie der Sakralität (*misión, sublime, ascender*) mit Tugendbegriffen (wie *perfección, bondad, amor*) gepaart werden, erscheint Alicia nahezu wie eine Heilige, die ihren Zeitgenoss:innen den Weg in ein besseres Leben weist.²⁴ Es wird mithin ein überaus positives Bild von dieser für damalige Verhältnisse hochgradig alternativen Elternschaft gezeichnet, die nicht nur nicht-leiblich, sondern auch außerehelich ist.²⁵

Dieses wird im zweiten Teil der Geschichte zementiert, der etwa 20 Jahre später angesiedelt ist und in dem Luis' biologische Mutter bei Alicia auftaucht, nicht etwa, wie diese zunächst befürchtet, um Ansprüche auf ihn zu erheben, sondern, um ihr mitzuteilen, dass er von ihrem zweiten, ehelichen Sohn Ricardo, einem für seine Grausamkeit bekannten Richter, ins Gefängnis gebracht worden ist. Hintergrund dieses Vorfalls ist, dass Ricardo ein Auge auf Luis' Partnerin Aurora geworfen hat und sie durch die Einkerkung ihres Geliebten zum Geschlechtsverkehr drängen möchte.²⁶ Von Aurora über die Erpressung in Kenntnis gesetzt, wähnt Alicia die Möglichkeit zur Revanche und schlägt das verkommene Bürgertum mit seinen eigenen Waffen, indem sie Ricardos Mutter droht, ihren Ruf zu ruinieren und aller Welt von ihrem unehelichen Kind und seiner Aussetzung zu erzählen, falls Luis

23 Zum Ausdruck kommt dies in einem stark emotiv gefärbten Vokabular, in zahlreichen Naturmetaphern und in erlebter Rede, die eine erhöhte Unmittelbarkeit und Intensität ikonisieren.

24 Dass sie sich mit dieser Selbstlosigkeit auf dem richtigen Pfad befindet, beweist auch die Tatsache, dass Luis, als er erwachsen ist, so viel verdient, dass er für beide sorgen kann und sie damit aus dem kapitalistischen Hamsterrad befreit.

25 Die Mutterschaft spielt auch in Maymóns faktualen Schriften eine fundamentale Rolle, in denen Sie wiederholt für das selbstgewählte Kinderkriegen eintritt und die Wichtigkeit von Müttern für die moralische, physische und intellektuelle Erneuerung der Gesellschaft betont (vgl. Prado, Antonio: *Escritoras anarco-feministas en La revista blanca (1898-1905/1923-1936)*, Urbana: Dissertationsschrift 2006, S. 121-123).

26 In dieser Modellierung eines egoistischen, korrupten Richters betont die Geschichte auch die Verkommenheit der amtierenden Exekutive und unterstreicht damit die anarchistische Idee der Illegitimität jeglicher Form von Herrschaft.

nicht freigelassen wird (S. 29).²⁷ Ricardo wiederum fühlt sich durch die unkeusche Vorgeschichte seiner Mutter in seiner Ehre dermaßen gekränkt, dass er am Tag von Luis' Begnadigung mit einem Revolver vor dem Gefängnis auftaucht und eine Kugel auf ihn abfeuert. Da sich Alicia allerdings in die Schusslinie wirft, stirbt sie anstelle ihres Sohnes, dramatischerweise nicht ohne Luis noch schnell zu gestehen, dass eine andere seine biologische Mutter ist.²⁸ Ricardos kompromissloses Verhalten und seine Waffe symbolisieren dabei wie überzogen und gewaltsam die Intoleranz des Bürgertums gegenüber nicht institutionalisierten Beziehungsmodellen und der starrsinnigen Fixierung auf überholte Konventionen ist, und Luis bestätigt dies in der direkten Rede, die er der sterbenden Alicia mitgibt:

No es mi madre la que me engendró en un espasmo de placer y me abandonó en un momento de frío egoísmo; mi madre eres tú, que velaste mi infancia, tú, que supiste formar mi inteligencia para el bien y la justicia, tú, que si no me engendraste, me diste la vida de diferentes modos. ¡Atrás! no sois dignos ni aun de posar vuestras miradas sobre ella. (S. 31)

Ähnlich wie in *Aurora* wird hier die Leiblichkeit als Kriterium der Verbundenheit entwertet und stattdessen die emotionale Qualität als Maßstab gewählt: Es sind nicht die Empfängnis, das Gebären, die Gene, die eine Familie ausmachen, sondern der liebevolle Umgang mit- und die selbstlose Aufopferung füreinander. Ebenso wie eine Familie, die einen belügt und manipuliert, keine Familie genannt werden kann, kann es eine Mutter, die einen aussetzt und die eigene Einkerkelung zulässt.²⁹ Über die Konstruktion einer Dichotomie, die den Körper als etwas Äußerliches, Oberflächliches und die Liebe als etwas Authentisches konnotiert, propagiert *Madre* ähnlich wie *Aurora* eine Entflechtung familiärer Bande zugunsten selbstgewählter Zuneigung. Folgender Erzählerkommentar zu Beginn des Texts transportiert diese Botschaft in noch expliziterer Form:

Las avecillas construyen con esmero el nido de sus pequeñuelos, los animales más feroces lamen con amor a sus cachorros, el más insignificante de los insectos cumple la misión que como procreador le impuso natura; sólo las hembras humanas desprecian la función maternal, arrojando con desprecio el fruto de sus entrañas; mientras el sol fecunde la tierra y dé vida a los elementos que la

27 Zur Wichtigkeit der Wahrung der weiblichen Ehre, welche das Bürgertum in der damaligen Zeit durch den Verzicht auf außerehelichen Geschlechtsverkehr gewahrt sieht, vgl. I. Morant Deusa/M. Bolufer Peruga: Amor, matrimonio y familia, S. 72-77.

28 Die leibliche Mutter ist in der Geschichte auch dadurch abgewertet, dass sie namenlos bleibt und bis zuletzt lediglich als »aquella señora« (S. 31) bezeichnet wird.

29 Dieses Konzept von Elternschaft bleibt, so modern es erscheinen mag, in zentralen Punkten patriarchal geprägt: Zuständig für Luis Aufzucht ist eine Frau, die durch die Adoption maximal unbefleckt zu ihrem Sohn kommt und ihre Erfüllung in der Aufopferung für ihn findet.

componen, la naturaleza entera será un continuado himno al amor, un eterno espasmo de fecundación y una constante manifestación de vida; sólo el hombre, que disfruta de las ventajas que le proporciona el honor, la familia y la sociedad, renuncia a la vida, trocando el amor espontáneo por la rutina, y la libertad por los convencionalismos sociales. (S. 9)

Diese enkomiastischen, adjektiv- und metaphernreichen Beschreibungen der Fauna, die mittels ihres hypotaktischen, nahezu überbordenden Satzrhythmus einen gewissen Vitalismus ikonisieren, kontrastieren – nicht zuletzt durch die antithetische, parallelistische Anlage der Syntax – mit Ehre, Familie und Gesellschaft, die allesamt als institutionelle Disziplinarinstrumente entworfen sind, die natürliche Freiheit und Spontaneität ausbremsen.³⁰ Der Text sträubt sich mithin gegen dauerhafte, essenzialisierende Festlegungen in der Beziehungsgestaltung und plädiert stattdessen für ihre Ableitung aus der jeweiligen präsentischen Interaktion, die stets auch eine gewisse Vorläufigkeit integriert.³¹

3. Die Familie als Hemmnis einer anarchistischen Gesellschaft

Sowohl *Aurora* als auch *Madre* integrieren mithin deutliche Absagen an die Familie; die Blutsverbindung wird ebenso wie ihre institutionelle Manifestation, die Ehe, als Ideologie der Entmündigung und Versklavung des Individuums entlarvt. Nun ist diese Kritik der sozialen Hypothek ›Verwandtschaft‹ nicht als Plädoyer für einen Rückzug ins Intime zu verstehen. Beziehungen sind – so dürfte bereits angeklungen sein – im anarchistischen Diskurs nichts Privates, vielmehr kommt ihnen eine dezidiert politische Funktion zu. Denn zum einen übermittelt die Betonung des interaktionistischen Charakters von Beziehungen und der Wichtigkeit der bewussten Entscheidung für sie die ermächtigende Idee der Dynamisierung der Sozialstruktur und der Auflösung von Klassengrenzen, zum anderen akzentuiert sie die jederzeitige Wandelbarkeit der bestehenden Machtverteilung und entwirft damit die Vision eines möglichen Ausgangs aus dem unverschuldeten Elend der Arbeiter:innenklasse. In dieser Haltung lässt sich nebenbei bemerkt auch ein Widerstand gegen deterministische Sozialitätsauffassungen erkennen, die zu Beginn

30 Dieser Gestus des Arretierens, der Erstarrung findet sich im Übrigen in der Konzeptualisierung der Ehe wieder, wenn etwa Aurora an einer Stelle konstatiert, wichtig sei »entregarse al amor sin ninguno de los lazos que inventó la sociedad, no para fomentarlo y sostenerlo, sino para aprisionarlo« (S. 19, Hvg. d. Verf.).

31 Dies lässt sich auch in der Auffassung der Paarbeziehung erkennen, zu der Aurora konstatiert: »Amame, mientras mis cualidades te induzcan a ello. Amame sin egoísmo ni falsedad, y cuando se termine tu amor, franca y noblemente decláramelo. [...] es preferible mil veces la separación que el engaño« (S. 19).

des 20. Jahrhunderts in Spanien nach wie vor starke Verbreitung finden. Wenn in den damaligen Gesellschaftswissenschaften wie der Soziologie, der Ethnologie, der Eugenik oder der Kriminologie oder auch in den Medien von ›Gesellschaft‹ die Rede ist, dann wird dabei der Ist-Zustand meist positivistisch versachlicht, was zur Akzeptanz der aktuellen sozialen Stellung und zur Zementierung gesellschaftlicher Machtverhältnisse beitragen kann. Die lebendige Emotionalität wäre mithin als Rhetorik zur politischen und medialen Visibilisierung der unteren Schichten zu verstehen. Zum anderen ist die Politisierung von Familie und Ehe auch dem Holismus geschuldet, der für die anarchistische Weltansicht charakteristisch und für ihre Radikalität mitverantwortlich ist. Demnach führt, so die vielgeäußerte Annahme, die Erneuerung der einzelnen Lebensbereiche – der Ernährungsgewohnheiten, der Bildung, der Kunstauffassung und eben auch der Beziehungsgestaltung – über kurz oder lang zur Transformation der gesamten Gesellschaft.³²

Dieser dezidiert utopische Gestus ist auch in den beiden behandelten Texten greifbar: Wenn sich Manuel am Ende statt für Matilde für Aurora, statt für die Ehe und die Familie für die freie Paarbeziehung entscheidet, so ist dies mehr als eine romantische Absage an die sozialen Konventionen und ein Zugeständnis an seine individuellen Präferenzen; es ist das Heilsversprechen einer neuen Art sozialen Zusammenlebens. Schließlich endet das Theaterstück mit folgender an Aurora gerichteter Aufforderung Manuels:

Ven tú. (*Cogiéndola por la mano y acercándola á él.*) En tí hay sangre joven, sentimientos puros, conciencia virgen; en mí hay inteligencia, y hay voluntad, ¡Ven Aurora! (*Atrayéndola hacia sí.*) Más cerca, más cerca aún. Siempre juntos. De nosotros puede brotar algo fecundo. Deja á esos. (*Se dirige hacia la derecha sosteniendo á Aurora con un razo, mientras los demás permanecen inmóviles y sin atreverse á mirarlos.*) Vamos a hacer humanidad nueva. *Telón.* (S. 112-113, Hvg. i.O.).

Die mit Parallelismen, Interjektionen und Metaphern und einer demonstrativen Körpersprache emphatisch gefeierte Verbindung der beiden Protagonisten symbolisiert hier das Anbrechen einer neuen Ära.³³ Ihre Verbindung vermag die Erneuerung des Zusammenlebens im Großen.³⁴

32 Vgl. L. Vicente: *Historia del anarquismo en España*, S. 29. Diese holistische Idee findet sich in nicht wenigen avantgardistischen Kontexten der damaligen Zeit wieder, worin die Affinität und konzeptuelle Nähe zwischen Anarchismus und Avantgarden zum Ausdruck kommt (vgl. Navarro Navarro, Javier: »Los educadores del pueblo y la »revolución interior«. La cultura anarquista en España«, in: Julián Casanova (Hg.), *Tierra y libertad. Cien años de anarquismo en España*, Barcelona: Crítica 2010, S. 191-218, hier: S. 209).

33 Zu dieser Aufbruchsstimmung passt auch der Name ›Aurora‹, der ›Morgenröte‹ bedeutet.

34 Die Attribuierungen lassen freilich erkennen, dass der anarchistische Diskurs bisweilen bei allem Widerstand gegen autoritäre Muster zumindest partiell in patriarchalen Denkmustern verhaftet bleibt. Auch die Tatsache, dass Aurora in der finalen Szene lediglich in kurzen Aus-

Auch die Handlung von *Madre* ist der individuellen Sphäre enthoben und nimmt exemplarischen Charakter an. Dies liegt zum einen an der thesenartigen Konstruktion der Erzählung: Weil Ricardo eine überangepasste, egoistische Mutter hat, wird er selbst ebenso; weil Luis von Alicias Intuition und Liebe genährt wird, reift er zum tugendhaften Mann.³⁵ Durch dieses Arrangement erreicht die Aussage der Erzählung eine gewisse Allgemeingültigkeit, die durch moralisierende Erzählerkommentare mit ausgeprägter Adressatenorientierung zusätzlich unterstrichen wird.³⁶ Zum anderen geht eine Politisierung der Beziehungen damit einher, dass Alicias Geschichte konsequent mit ihrem gesellschaftlichen Kontext zusammengedacht wird. Ihre Traurigkeit, ihre fehlende Bildung, die Gewalt, die sie erfährt, die Prostitution, zu der sie aus finanzieller Not gezwungen ist, und selbst ihr Entschluss zum Selbstmord sind als Symptome einer »sociedad tan necesitada de regeneración« (S. 15) präsentiert, für die das bestehende Ausbeutungssystem verantwortlich ist.³⁷ Ebenso sind die Tugend, Liebe, Güte und Verschmelzung, die sie Luis gegenüber an den Tag legt, wie oben kurz angesprochen, nicht als Privatsache, sondern als nachahmenswerte Alternative zum Kapitalismus zu verstehen. Es verwundert angesichts dieser gesellschaftlichen Tragweite nicht, dass der Leiblichkeit und Blutsverwandtschaft in den beiden Texten eine so deutliche Absage erteilt wird: Wenn die Universalisierung des solidarischen Umgangs propagiert werden soll, erscheint seine Reservierung für biologisch zertifizierte Familienmitglieder zwangsweise als egoistischer Tribalismus.

rufen spricht und Manuel die längsten Repliken und auch das letzte Wort hat, weist in diese Richtung.

- 35 Hierin hallt auch die typisch anarchistische Auffassung von Erziehung wider, wonach Kinder nicht durch Druck oder Strafe lernen, wie es in den staatlichen und klerikalen Bildungseinrichtungen der damaligen Zeit durchaus üblich war, sondern durch Nachahmung (vgl. Tiana Ferrer, Alejandro: *Educación libertaria y revolución social. España 1936-1939*, Madrid: Universidad nacional de educación a distancia 1987, S. 125). Auch die Bildung ist im Übrigen ein Thema, das in der öffentlichen Meinung unlösbar mit der Zukunft des gesellschaftlichen Miteinanders verflochten ist (vgl. Monés, Jordi: *La pedagogía catalana al segle XX. El seus referents*, Lleida: Pagès 2011, S. 219).
- 36 Vgl. etwa folgende Leseransprachen und -thematisierung und ihren teils appellativen Charakter: »Lector: el eje de la vida es amor: quieres vivir, ama« (S. 3) oder »Error de los errores, dirá el lector, el amor no necesita guardianes que lo cuiden ni vigilantes que lo defiendan; él sólo se basta y sobra en todas las ocasiones para salir airoso de sus compromisos« (S. 27).
- 37 Das Anprangern der gesellschaftlichen Schlechterstellung der Frauen und ihre Befreiung aus wirtschaftlichen Zwängen zählt zu den Kernthemen von Maymóns Zeitungs- und Pamphlettexten (vgl. Agulló Díaz, Carmen/Molina Beneyto, Pilar: »Una anarquista en busca de la libertad«, in: Dies. (Hg.), Antonia Maymón. *Anarquista, maestra, naturista*, Barcelona: Virus 2014, S. 1-138, hier: S. 122).

4. Politische Beziehungen

Wie lässt sich, so möchte ich abschließend fragen, die rekonstruierte anarchistische Beziehungsauffassung in die damals zirkulierenden Diskurse einordnen und worin besteht der anarchistische Beitrag zu ihnen? Zunächst lässt sich eine gewisse romantische Prägung des Sprechens über Beziehungen nicht von der Hand weisen, dahingehend, dass der Wille des Individuums, nicht die Entscheidung der Familie den Auftakt zur Partner:innenschaft gibt, dass die Interaktion, nicht ihre Institutionalisierung sie ausmacht, dass Werte wie Emotionalität, Spontaneität, Lebendigkeit und Authentizität in ihr absolut gesetzt sind, und auch dahingehend, dass die bürgerlichen Konventionen als aseptisch, erstarrt und artifiziell entworfen werden.³⁸ Das Spezifikum des anarchistischen Diskurses besteht in der Kopplung dieses romantischen Musters mit einer politischen Dimension. Während romantische Schriften dazu tendieren, das Intime als Bollwerk gegen die zunehmende Kapitalisierung,³⁹ Rationalisierung⁴⁰ und Bürokratisierung⁴¹ des öffentlichen Lebens aufzubauen, nutzt es das anarchistischen Schreiben nicht zum nostalgischen Rückzug, sondern verleiht ihm eine expansive Kraft, lässt es auf den öffentlichen Raum übergreifen: Die romantische Absage gegen das Soziale an sich wird im Anarchismus zur Zurückweisung der bestehenden Gesellschaft, aus der die Utopie eines neuen, alternativen Zusammenlebens erwächst. Die universelle Kraft der Liebe und Solidarität bringt das bestehende System zum Kollabieren, erneuert das soziale Miteinander und besorgt ein nie dagewesenes und durch nationalistische Dog-

-
- 38 Zur romantischen Liebe als Moment der Individualisierung, Emotionalisierung und Flexibilisierung des Beziehungsdiskurses vor dem Hintergrund der zunehmenden gesellschaftlichen Ausdifferenzierung, vgl. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt: Suhrkamp 1994, S. 182-188; und als Moment der Privatisierung, vgl. Burkart, Günter: *Soziologie der Paarbeziehung*. Eine Einführung, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 66.
- 39 Eva Illouz denkt die Romantik als Utopie des kapitalistischen Systems, die durch ihren oppositionellen Charakter eine temporäre Evasion aus Leistungsdenken, Aufstiegszwängen und Klassismus ermöglicht und dadurch gerade den Eindruck der Erträglichkeit und die Aufrechterhaltung dieses Alltags befördert (vgl. Illouz, Eva: *Der Konsum der Romantik*, Frankfurt: Suhrkamp 2007, S. 227).
- 40 Pedro Cerezo beschreibt die Romantik als nostalgischen Widerstand gegen einen vernunftzentrierten, blutleeren Positivismus, der ein Residuum der Aufklärung bildet (vgl. Cerezo, Pedro: *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Granada: Biblioteca nueva 2003, S. 55-58).
- 41 Michel Foucault konstatiert im Zuge der Implementierung des nationalstaatlichen Einheitsgedankens ein zunehmend kontrollierendes verwaltendes Vordringen des Staats in sämtliche Bereiche des sozialen Lebens (vgl. Foucault, Michel: *Naissance de la biopolitique*. Cours au Collège de France. 1978-1979, Paris: Seuil/Gallimard 2004; Foucault, Michel: *Sécurité, territoire, population*. Cours au Collège de France. 1977-1978, Paris: Seuil/Gallimard 2004). Die Romantik ließe sich als Widerstand gegen dieses verstehen.

men unerreichtes Maß an sozialer Kohäsion. Die Politik wird zur Herzensangelegenheit, so könnte man diese Entwicklung plakativ herunterbrechen.⁴²

Diese Hybridisierung der vormals eher oppositionell gedachten, im Laufe des 19. Jahrhunderts konzeptuell sogar auseinanderdriftenden Diskursbereiche ›Liebe‹ und ›Politik‹ ist zum einen für propagandistische Zwecke prädestiniert, vermag sie doch – entsprechend dem Anliegen der anarchistischen Schreiber:innen⁴³ –, die Arbeitenden bei ihren Alltagsinteressen abzuholen, sie an die politische Sphäre heranzuführen, mit der sie bislang eher wenig in Kontakt gekommen sein mögen und sie für sie zu interessieren. Das Intime wird mithin zum Motivator für die Selbstermächtigung der Arbeiter:innenklasse. Zum anderen spiegelt diese Vermengung einen diskursiven Wandel wider, zeugt von einer Sensibilisierung für die Durchdringung des Privaten durch das Politische, von der zunehmenden Verbreitung der Auffassung, dass alle Bereiche des Alltags von hegemonialen Gesten und Machtverhältnissen durchzogen sind und deshalb einer kritischen Prüfung unterzogen werden müssen. Damit wäre die selbstgewählte, temporäre, spontane Liebesbeziehung, die Verurteilung der Ehe und nicht zuletzt auch das Lösen der familiären Bande ein Indiz für die Implementierung einer modernen Zivilgesellschaft.⁴⁴

5. Fazit

Die Absage an die Familie und an ihr Disziplinarinstrument, die Ehe, ist im anarchistischen Diskurs als Gestus der Befreiung von Institutionen, Autoritäten und Dogmen zu begreifen. Die Blutsverbindung wird als zwangsvolle, inauthentische Erstarrung gedacht, die der dynamischen, echten Lebendigkeit der freien Beziehungswahl diametral entgegensteht. Durch konsequente Verbindung romantischer Liebesvorstellungen mit gesamtgesellschaftlichen Fragen, durch ihre Auffassung als Vehikel der Dynamisierung und moralischen Erneuerung des

42 Dabei handelt es sich im Übrigen um ein Diskursmuster, das für manche linke Parteien bis heute identitätsstiftend geblieben ist.

43 Vgl. Litvak, Lily: *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid: Fundación de estudios libertarios Anselmo Lorenzo 2001, S. 277.

44 Die Idee, wonach Beziehungsdiskurs und moderne Gesellschaftsauffassung eng miteinander verflochten sind, findet sich etwa auch bei Anthony Giddens, für den sich im romantischen Liebesdiskurs demokratische Prinzipien wie Autonomie, Partizipation und Gleichheit kristallisieren (vgl. Giddens, Anthony: *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*, Frankfurt: Fischer 1993, S. 201-207). Der anarchistische Diskurs geht hierin dahingehend weiter, dass er diese Werte nicht nur vage anklingen lässt, sondern sie mit konkreten Ideen, wie das Individuum in die Gestaltung des politischen Alltags einbezogen werden kann, verbindet.

gesellschaftlichen Zusammenlebens, erreicht die anarchistischen Schreiber:innen nicht nur eine Politisierung des Intimen, sondern auch eine Intimisierung des Politischen und leisten damit nicht zuletzt einen Beitrag zur Denaturalisierung von Ehe und Leiblichkeit.

Bibliografie

- Agulló Díaz, Carmen/Molina Beneyto, Pilar: »Una anarquista en busca de la libertad«, in: Dies. (Hg.), Antonia Maymón. Anarquista, maestra, naturista, Barcelona: Virus 2014, S. 10-138.
- Alvarez Junco, José: *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid: Siglo XXI 1976.
- Burkart, Günter: *Soziologie der Paarbeziehung. Eine Einführung*, Wiesbaden: Springer VS 2018.
- Camba, Julio: »Matrimonios«, in: Lily Litvak (Hg.), *El cuento anarquista (1880-1911)*. Antología, Madrid: Fundación de Estudios libertarios Anselmo Lorenzo 2003, S. 157-161.
- Cerezo, Pedro: *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Granada: Biblioteca nueva 2003.
- Chacón Jiménez, Francisco/Méndez Vázquez, Josefina: »Miradas sobre el matrimonio en la España del último tercio del siglo XVIII«, in: *Cuadernos de Historia Moderna* 32 (2007), S. 61-85.
- Dicenta, Joaquín: *Aurora*, Barcelona: Sopena 1902.
- Donzelot, Jacques: *La police des familles*, Paris: Minuit 1977.
- Foucault, Michel: *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*, Paris: Seuil/Gallimard 2004.
- : *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris: Seuil/Gallimard 2004.
- Giddens, Anthony: *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*, Frankfurt: Fischer 1993.
- Illouz, Eva: *Der Konsum der Romantik*, Frankfurt: Suhrkamp 2007.
- Lawrence McGrath, Leticia: *The dramas of Joaquín Dicenta (1863-1917). A reappraisal*, Unveröffentlichte Dissertation, University of Kentucky 2000.
- Litvak, Lily: *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid: Fundación de estudios libertarios Anselmo Lorenzo 2001.
- López Criado, Fidel: »El teatro de Joaquín Dicenta. La otra revolución social«, in: *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* 187 (2011), S. 1197-1207.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt: Suhrkamp 1994.
- Maymón, Antonia: *Madre*, Barcelona: *La Revista blanca* 1925 [La novela ideal 14].

- Monés, Jordi: *La pedagogía catalana al segle XX. El seus referents*, Lleida: Pagès 2011.
- Morant Deusa, Isabel/Bolufer Peruga, Mónica: *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*, Madrid: Síntesis 1998.
- Muñoz López, Pilar: *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*, Madrid: Marcial Pons 2001.
- Navarro Navarro, Javier: «Los educadores del pueblo y la › revolución interior«. La cultura anarquista en España», in: Julián Casanova (Hg.), *Tierra y libertad. Cien años de anarquismo en España*, Barcelona: Crítica 2010, S. 191-218.
- Peral Vega, Emilio: «Entre denuncia y melodrama. Juan José y el teatro social de Joaquín Dicenta», in: *Revista de literatura* 70 (2008), S. 67-84.
- Prado, Antonio: *Escritoras anarco-feministas en La revista blanca (1898-1905/1923-1936)*, Unveröffentliche Dissertation, Urbana 2006.
- Ríos Carratalá, Juan A.: «Joaquín Dicenta. ›Una calamidad nacional«», in: *Anales de Literatura Española* 31 (2019), S. 267-279.
- Segalen, Martine: *Die Familie. Geschichte, Soziologie, Anthropologie*, Frankfurt: Campus 1990.
- Tiana Ferrer, Alejandro: *Educación libertaria y revolución social. España 1936-1939*, Madrid: Universidad nacional de educación a distancia 1987.
- Vázquez de Prada, Mercedes: «Los derechos del niño y su repercusión en la familia. Un desafío para la sociedad actual», in: Pilar Arregui Zamorano/Madalena Taares d'Oliveira/Inmaculada Alva Rodríguez (Hg.), *Familia. Historia y cultura*, Pamplona: Universidad de Navarra 2017, S. 161-200.
- Vicente, Laura: *Historia del anarquismo en España*, Madrid: Catarata, 2013.

Unmoralische Treue, moralische Untreue?

Ehe und Ehebruch in den Operetten Jacques Offenbachs

Isabelle Wimmer

1. Introduction

Die Ehe ist ein rekurrentes Thema in den Operetten Offenbachs, was *per se* nicht verwundern muss. Als majoritäre Form des alltäglichen Zusammenlebens bot sie im 19. Jahrhundert ein starkes Identifikationspotential und eignete sich somit hervorragend als Gegenstand von Satire, die auf ökonomischen Gewinn angewiesen war. Das Strukturprinzip der Verkehrung, das für die karnevaleske Gattung der Operette konstitutiv ist, machte es möglich, für die begrenzte Zeit einer Vorstellung alltägliche Konflikte, Ungleichheiten und Missstände freizulegen und andere, unkonventionelle oder in der Realität unmöglich erscheinende Lösungen triumphieren zu lassen. Im Fall Offenbach wurden, wie ich im vorliegenden Beitrag zeige, unter dem Schutzmantel des Karnevalesken Tabus gebrochen, die ungleiche Stellung der Frau im Eherecht des *Second Empire* thematisiert und vor allem die Liebe zelebriert. Während gegen Autoren anderer literarischer Gattungen verschiedene ›Immoralismus-Prozesse‹ geführt wurden,¹ galt für den *opéra-bouffe* eine gewisse Narrenfreiheit. Der sensationelle Erfolg, den die neue Gattung Operette spätestens ab der Uraufführung von Offenbachs *Orphée* (1858) genießt, lässt sich u. a. durch ihre enge Bezugnahme auf die Aktualität des Zweiten Kaiserreichs erklären. So sehr auch konservative Kritiker sich über die Frivolität der Stücke empörten, so sehr erkannte man in den grellen Plots Pariser Sitten wieder. Gerade der eklatante Kontrast zwischen einem sittenstrengen Moraldiskurs, der einen Teil des literarischen Feuilletons zu dieser Zeit beherrschte, und der Verhöhnung der Werte, die diesem zu Grunde gelegt wurden, scheint zur Attraktivität der Operette beigetragen zu haben.

1 Die bekannten Prozesse gegen Flaubert um *Madame Bovary* und Baudelaire um *Les fleurs du mal* waren im Jahr 1857, d.h. im Jahr vor Offenbachs *Orphée*, geführt worden, vgl. hierzu grundlegend Heitmann, Klaus: Der Immoralismus-Prozess gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert, Bad Homburg: Gehlen 1970.

Die Operette stand nicht nur in Gegensatz zu einem konservativen Moraldiskurs, sondern reagierte direkt darauf. Der Artikel des Feuilletonisten des *Journal des débats*, Jules Janins, der wenige Wochen nach der Uraufführung von *Orphée aux enfers* dieses Stück als immoralische Schändung antiker Mythologie verriss, sowie das Pesseduell, das darauf folgte, sind nicht selten als unfreiwilliger Auslöser für den sensationellen Erfolg dieser Operette dargestellt worden.² Inzwischen gilt als hinreichend erforscht, dass der Artikel vom 6. Dezember 1858 bereits den ersten Höhepunkt einer Debatte darstellte, die wesentlich früher begonnen hatte und die Offenbach und seine Librettisten für ihre Zwecke zu nutzen wussten.³ Die engmaschigen Verbindungen, die über *Orphée* hinaus zwischen den Operetten und dieser Kontroverse über Moral und Unmoral in der Literatur im Pariser Feuilleton der 1850er und 60er Jahre bestanden, sind vor allem von Ralph-Günther Patocka⁴ im Detail dargelegt worden. Sie werden die Hintergrundfolie zu den folgenden Analysen des Motivkomplexes ›Ehe‹ bei Offenbach bilden und sollen dabei um einige neue Aspekte ergänzt werden.

Als Textgrundlage für die Analyse dienen *Orphée aux enfers* (1858), *Le pont des soupîrs* (1861) und *Barbe-Bleue* (1866). Sie erscheinen unter den zahlreichen Werken Offenbachs, die einen satirischen Umgang mit der Ehe ins Zentrum stellen, als besonders geeignet für die exemplarische Betrachtung, denn sie halten drei Varianten des Dénouement bereit: eine ›Scheidung‹ durch Götterhand, eine Ergänzung einer Ehe zu einem *ménage à trois* und eine ›Massenhochzeit‹. Das komplexe Zusammen- und Wechselwirken von gesellschaftlicher Aktualität, Feuilleton und Bühne wird schließlich die Frage aufwerfen, wo man die Operette auf einem weiten Rezeptionsspektrum zwischen einer vorwiegend ›industriellen‹ und ökonomisch orien-

2 Vgl. u. a. Kracauer, Siegfried: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit (= Siegfried Kracauer Schriften, Band 8), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, hier S. 177.

3 Vgl. Klügl, Michael: »Zweimal Orphée«, in: Elisabeth Schmierer (Hg.), Jacques Offenbach und seine Zeit, Laaber: Laaber-Verl. 2009, S. 221-237, hier S. 221-223.

4 Patocka, Ralph-Günther: Operette als Moraltheater. Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis, Tübingen: Niemeyer 2002. Patocka hat in seiner Studie u. a. wegen des gemeinsamen Rückgriffs auf die Ehebruchs- und Kurtisanenthematik, die Nähe von Offenbachs Werk zu den Entwicklungen des französischen Sprechtheaters der 1850er und 1860er Jahre betont, für das er den Begriff ›Moraltheater‹ wählt. Unter diesem Begriff fasst er vor allem das Theater Dumas' d. J., der den sozialen Anspruch seiner Werke später mit dem Begriff des *théâtre utile* in Abgrenzung zum *l'art pour l'art* selbst als Programm auswies. Patocka leitet aus den Parallelen, die sich u. a. in der Rezeption der Offenbach'schen Operette und des ›Moraltheaters‹ ergeben, die These ab, dass Operette »in einer mit Dumas' Forderung nach Nützlichkeit konformen sozialen Funktion [...] als Plädoyer für ein Scheidungsrecht beziehungsweise für die Liebesheirat zu beschreiben ist.«, vgl. ebd., S. 266-269; hier S. 276. Es wird am Ende der hier präsentierten Analysen zu klären sein, inwiefern dieser Ansicht zugestimmt werden kann.

tierten Gattung des Amüsemments bis hin zu einer aktiven Kritik des moralischen Systems in Bezug auf herrschende Ehekonventionen situieren kann.

2. *Orphée aux enfers* (1858)

*Orphée aux enfers*⁵ wurde zur ersten abendfüllenden Operette Jacques Offenbachs, die sich die Freiheit nahm, entgegen der gesetzlichen Anordnung, die an Offenbachs Theater nur Einakter mit maximal vier Darstellern und Darstellerinnen erlaubte,⁶ zwei Akte mit jeweils zwei Bildern mit einem vierzehnköpfigen Figurenpersonal und Chor aufzuführen. Das Werk reihte sich in die Tradition der Mythen-travestie ein und war gleichzeitig Genreparodie, ahmte es doch die Formen der hohen Gattung Oper distanzierend nach und wählte mit ›Orpheus‹ einen beliebten Opernstoff.⁷

Die Komik dieser Mythen-travestie bestand grundlegend darin, den Kern des Mythos, nämlich die Geschichte eines Ehemanns, der aus Liebe zu seiner Ehefrau nicht einmal den Abstieg in die Unterwelt fürchtet, durch Verkehrung *ad absurdum* zu führen: Bei Offenbach begegnet man Orphée und Eurydice am Anfang des Stücks in zerrütteter Ehe. Die erste Szene der Eurydice zeigt sie in Schwärmerie für ihren Liebhaber, den Hirten Aristée, und von ihrer Auftrittsarie prägt sich vor allem ihr refrainartig wiederholtes »Ne dites rien à mon mari«⁸ ein, mit dem sie sich in kokette Konspiration mit dem Publikum begibt. Orphée hat seinerseits seine Geliebte, zögert aber nicht, seiner Frau ihre Untreue vorzuhalten – Orphée und Eurydice in beidseitigem Ehebruch und Streit, dies ist also die invertierte Ausgangslage bei Offenbach.

Für diese ausweglos erscheinende Situation einer Ehe ohne Zuneigung oder Scheidungsperspektive schlägt Eurydice ihrem Mann zwei Lösungen vor: das ge-

5 Das Libretto wurde von Henri Crémieux unter anonymer Mitarbeit von Ludovic Halévy verfasst. Die erste Version von *Orphée* (1858) bestand aus zwei Akten und vier Bildern. 1874 wurde *Orphée* zu einem »opéra-féerie« in vier Akten und 12 Bildern erweitert, der sich deutlich von der ersten Version unterscheidet. Im Rahmen dieser Studie wird die erste Fassung herangezogen, da sie mit der erwähnten Kritikerkontroverse über die Moral in Verbindung steht.

6 Vgl. Wild, Nicole: Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914), Lyon: Symétrie 2012, S. 61-62, s.v. »Bouffes-Parisiens«.

7 Der mythische Sänger Orpheus ist eng mit den Anfängen und großen Reformen der Gattung Oper verbunden, man denke z.B. an Monteverdis *L'Orfeo* (1607) und Glucks *Orfeo ed Euridice* (1762/74).

8 Offenbach, Jacques/Crémieux, Hector: *Orphée aux enfers: opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux*. [Libretto], Paris: Lévy 1858, S. 5-6. Aus Gründen der Ökonomie wird hier aus den Libretti zitiert. Die konsultierten Klavierauszüge sind in der Bibliographie aufgeführt.

gegenseitige Tolerieren der Affäre des jeweils Anderen,⁹ oder die Trennung. Ersteres deklariert Orphée als »geschmacklos«¹⁰. Das passt zu seinem bürgerlich gezeichneten Profil: Vom Inbegriff des Künstlers, der im Mythos kraft seines Gesangs wilde Tiere zu zähmen vermag, ist Orphée bei Offenbach zum Geigenlehrer der lokalen Musikschule von Theben abgestiegen, der Eurydices Ansprüchen nicht gerecht wird.¹¹ Am Ende eines buffonesken Duets mit integriertem Violin-Solo, mit dem Orphée seine Gattin akustisch quält, rufen beide in Verzweiflung die Götter an, man möge sie voneinander befreien. Eurydices zweiten Vorschlag, nämlich den der Trennung,¹² kann Orphée aber ebenso wenig akzeptieren wie den ersten, denn sein Ruf sei in Gefahr – er nennt sich einen »esclave de l'opinion publique«¹³.

Dass Eurydice ohne Zustimmung des Ehemanns kaum eine Aussicht auf eine Auflösung der Beziehung hat, sondern auf »göttliche Hilfe« angewiesen ist, spiegelt die Bedingungen zur Trennung einer Ehe im *Second Empire* wider. Das Recht auf Scheidung war inexistent – es sollte 1884 eingeführt werden – und die gesetzlichen Vorgaben machten aus der sogenannten »Trennung von Tisch und Bett« ein für den Mann ungleich einfacher durchzusetzendes Instrument als für die Frau. Untreue des Ehemanns konnte etwa nur dann als Grund für eine Trennung gelten, wenn dieser seine Konkubine nachweislich ins eigene Haus einführte. Eine Frau konnte hingegen mit weitaus weniger belangt werden. Wenn diese aber im eigenen Haus mit einem Liebhaber ertappt wurde, konnte dies sogar zugunsten des Ehemanns als mildernde Umstände geltend gemacht werden, falls dieser seine Gattin oder deren Liebhaber im Affekt tötete.¹⁴

Der einzige »Ausweg« aus einem solchen Dilemma war gewissermaßen der Tod eines der Ehegatten: so auch in der Operette. Wie im Mythos stirbt Eurydice durch einen Schlangenbiss, der allerdings durch ihren Liebhaber trickreich arrangiert worden ist. Hinter dem Hirten Aristée verbirgt sich Pluto, der Gott der Unterwelt, der diese auf diese Weise aus der Welt der Sterblichen entführt.¹⁵

An dieser Stelle könnte das Stück enden, denn Orphée ist über die Nachricht des unverhofften Todes seiner Ehefrau alles andere als betrübt. Doch nun kommt die allegorische Figur der Opinion Publique ins Spiel.¹⁶ Diese ist von zentraler Bedeutung für die Dramaturgie des Stücks, denn sie nimmt die durch das Verfah-

9 »Eh bien! Je vous laisse votre bergère, laissez-moi mon berger.«, J. Offenbach/H. Crémieux: Orphée, S. 7.

10 Ebd., (Übers. d. Verf.).

11 »J'ai cru épouser un artiste et [...] je me suis unie à l'homme le plus ennuyeux de la création«, ebd., S. 8.

12 »Séparons-nous donc!«, ebd., S. 12.

13 Ebd.

14 Vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 12.

15 Vgl. J. Offenbach/H. Crémieux: Orphée, S. 13-20.

16 Vgl. ebd., S. 20-23.

ren der Verkehrung vakant gewordene Funktion ein, welche im Mythos der *Liebe* zukommt: Bei Offenbach wird Orphée nämlich nicht aus Liebe, sondern nur auf beharrliches Drängen der *Opinion Publique* seine Frau aus der Unterwelt zurückfordern.

Die Personifikation der Öffentlichen Meinung wurde entgegen dem grammatischen Genus als Hosenrolle konzipiert. Diese insbesondere im Musiktheater weit verbreitete Konvention könnte man als einen Versuch werten, die Geschlechtslosigkeit dieser Allegorie darzustellen. Die Inkongruenzen, die sich zwischen dem biologischen Geschlecht der Darstellerin, ihrer Stimme, dem grammatischen Genus des Konzepts und ihrem männlichen Kostüm ergeben, scheinen in diesem Fall aber geradezu das männliche Auftreten dieser Figur zu markieren und dabei zu versinnbildlichen, dass die sogenannte *vox populi* eben nicht Sache der Allgemeinheit ist, sondern einer Minderheit gewisser Männer.¹⁷ Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn die *Opinion Publique*, die von nun an Orphée immer begleitet, bei ihrem Eintreffen im Olymp als »un jeune homme qui se dit l'Opinion Publique«¹⁸ angekündigt wird, also als »ein junger Mann, der sich selbst Öffentliche Meinung nennt« oder »sich« für dieselbe »hält«. Was zunächst als Allegorie, als generalisierende Verkörperung des Abstrakten erscheint, nimmt hier individuellere Züge an, die außerhalb der Fiktion auf konkrete Vorbilder zu verweisen scheinen. Dieser Eindruck verfestigt sich, wenn die *Opinion Publique* die moralische Verantwortung Orphées für die Nachwelt betont: »Pour l'édification de la postérité, il nous faut au moins l'exemple d'un mari qui ait voulu ravoir sa femme.«¹⁹ Mittels dramatischer Ironie wird hier eine Öffentliche Meinung präsentiert, für die die Mythen der klassischen Antike auch als didaktisches Mittel zur Erziehung gelten, und die damit als pedantische Vertreterin des zeitgenössischen Bildungskanon dieser Mitte des 19. Jahrhunderts in Erscheinung tritt.²⁰

In dieser Haltung erinnert die Figur an den bereits erwähnten Feuilletonisten des *Journal des débats*, Jules Janin.²¹ *Orphée* enthält mehrere direkte Spitzen gegen diesen Kritiker und karikierte etwa dessen pathetischen Stil, der sich u. a. durch die Verherrlichung der klassischen Antike und durch den häufigen Rekurs auf lateinische Zitate auszeichnete. Der Librettist Henri Crémieux dissimulierte nicht, wer

17 Vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 120.

18 J. Offenbach/H. Crémieux: *Orphée*, S. 48.

19 Ebd., S. 22.

20 Die dramatische Ironie kommt durch den Informationsvorsprung des Publikums zustande, welches natürlich weiß, dass Orphée der Held eines berühmten antiken Mythos ist, und dass es sich selbst zu der genannten »Nachwelt« zählen muss. Der Begriff der »dramatischen Ironie« wird hier nach der Definition von Manfred Pfister verwendet, vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Wilhelm Fink 1977, S. 87-90.

21 Vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 100-105.

die erklärte Zielscheibe seines Spotts war, sondern nützte im Gegenteil die Plattform des *Figaro*, um offen darzulegen, dass man Janin nur zu zitieren brauche, um einen komischen Effekt zu erzielen.²²

Le Figaro war zu jener Zeit ein Organ der sogenannten *petite presse*, das zweimal wöchentlich erschien und sich im Sinne seines Titels noch als satirische Zeitung verstand.²³ Seit der Gründung von Offenbachs Bouffes-Parisiens im Jahr 1855 unterstützte die Zeitung das Theater mit bewerbenden Artikeln und erhielt dafür auch einen monetären Anteil.²⁴ Bevor die Zeitung maßgeblich im Schlagabtausch mit Jules Janin im Kontext der Kritik an *Orphée aux enfers* wurde, hatte sich das Blatt an einer öffentlichen Debatte über Moral in der Literatur beteiligt und sich gegen jeglichen moralischen Rigorismus gewendet, der eine didaktische Funktion von Literatur überbewertete und der einen vermeintlichen ›Verfall der Sitten‹ mit der ›Unmoral‹ in zeitgenössischer Literatur in Verbindung brachte.

Ein markantes Beispiel dafür ist ein Artikel des Feuilletonisten Xavier Aubryet, der unter dem bezeichnenden Titel »Les faux moralistes« etwa ein halbes Jahr vor der Uraufführung *Orphées* gedruckt wurde.²⁵ Aubryet, der sich täglich mit Offenbach, Crémieux und dem Chefredakteur des *Figaro* Henri de Villemessant einen Mittagstisch im Café Riche teilte,²⁶ spottete darin über konservative Kritiker, die u. a. das Werk Alexandre Dumas' d.J. aufgrund vermeintlicher Immoralität angegriffen hatten,²⁷ und verurteilte die Hypokrisie einer solchen Haltung, die einer »morale écrite« mehr Bedeutung zukommen lasse als einer »morale dans les actes«²⁸. Aubryet vertrat die These, dass der moralische Wert eines literarischen Tex-

22 In einem offenen Brief, der in *Le Figaro* gedruckt wurde, präziserte Crémieux, dass die salbungsvolle Rede voll von bukolischen Gemeinplätzen, mit der Pluton gegenüber Jupiter ein heuchlerisches Lob auf die Schönheiten des Olympos ausspricht, direkt aus einem Feuilleton Janins zitiert war, vgl. Crémieux, Hector: »Correspondance«, in: *Le Figaro* vom 12.12.1858, S. 5.

23 Bis zu dem Zeitpunkt, als *Le Figaro* Ende des Jahres 1866 zu einer Tageszeitung wurde, druckte das Blatt auf ihren Titeln unter einer Abbildung der berühmten Figur Beaumarchais' als Motto ein freies Zitat aus *Le Barbier de Séville* ab, das den Charakter der Zeitung zu jener Zeit verdeutlicht: »Loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là, me moquant des sots, bravant les méchants, je me presse de rire de tout... de peur d'être obligé de pleurer«, *Le Figaro* vom 02.04.1854 bis 16.11.1866, jeweils S. 1.

24 Vgl. Matala de Mazza, Ethel: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018, hier S. 103-104.

25 Aubryet, Xavier: »Les faux moralistes«, in: *Le Figaro* vom 04.03.1858, S. 2-4; für eine detaillierte Darstellung und einen Kommentar dieses Artikels, vgl. R.-G. Patocka: *Operette als Moraltheater*, S. 93-97.

26 Vgl. S. Kracauer: *Jacques Offenbach*, S. 235.

27 Konkreter Anlass für Aubryets Verhöhnung der ›falschen Moralisten‹ war das kurz zuvor erschienene Buch von Eugène Poitou gewesen: *Du roman et du théâtre contemporain et de leurs influences sur les mœurs*, vgl. R.-G. Patocka: *Operette als Moraltheater*, S. 96.

28 X. Aubryet: *Le Figaro*, 04.03.1858, S. 2.

tes nicht an den gewählten Inhalten, z.B. dem Leben einer Kurtisane oder dem Motiv des Ehebruchs, gemessen werden könne, oder daran, wie oft das Wort ›Tugend‹ darin falle. Ebenso werde ein Text nicht dadurch ›moralischer‹, dass er die Welt so zeige, wie sie sein solle, anstatt sie zu zeigen, wie sie sei, womit er sich auch verteidigend hinter den Realismus stelle.²⁹

Für die Betrachtung der Operetten Offenbachs ist dieser Kontext, wie Patocka dargelegt hat, insofern von Bedeutung als Aubryets Attacke gegen die ›falschen Moralisten‹ zu einer Zeit, in der *Orphée* in seiner Entstehung begriffen war, recht deutlich auch konkrete Persönlichkeiten wie Jules Janin aufs Korn nahm.³⁰ Daraus ergibt sich, dass »die Rolle Jules Janins [...] im Zusammenhang mit *Orphée* nicht erst mit der öffentlich ausgetragenen Kontroverse infolge von dessen Uraufführung einsetzte, sondern bereits für die Konzeption des Stücks von entscheidender Bedeutung war«³¹ und *Orphée aux enfers* vor diesem Hintergrund die »Dimension [...] der satirischen Polemik gegen die falschen Moralisten«³² erhält, eine Dimension, der auch die Satire rigid-konservativer Vorstellungen vom Konzept Ehe zu entspringen scheint.

In *Orphée aux enfers* wird diese Ehesatire auf der Ebene der olympischen Götterheiten weitergesponnen. Der Göttervater Jupiter tritt im zweiten Bild des ersten Aktes im Olymp noch als Hüter der Moral auf; seine Sittenstrenge entpuppt sich jedoch schnell als ein Regime der »apparences«³³ und seine brüchige Ehe mit Juno spiegelt die im ersten Bild exponierte irdische Ehekrise auf der Ebene der Herrschenden wider. Juno beschuldigt ihn angesichts seines vorgeschützten moralischen Rigorismus und seiner zahlreichen Affären der Heuchelei –³⁴ ein Vorwurf, der sich bald erneut bestätigt. Denn als Jupiter von Plutons neuestem Coup, der Entführung von Eurydice, erfährt, empört sich der Göttervater zwar über diesen Skandal, den es um der »Opinion des Mortels«³⁵ und der Moral willen öffentlich zu bestrafen gelte. Dass Jupiter die so begründete Reise in die Unterwelt dann aber dafür nützt, Eurydice selbst zu verführen – die dies übrigens gern geschehen lässt³⁶ – »entlarv[t]«, um mit Kracauer zu sprechen »den Schein als Schein«³⁷.

29 Vgl. ebd., S. 4.

30 Janin lehnte Dumas' Werk zwar nicht kategorisch ab, wandte aber bezüglich der *Kameliendame* ein, dass das Stück dem Milieu der Kurtisanen zu viel Beachtung schenken würde, vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 97-106.

31 Ebd., S. 274.

32 Ebd., S. 106.

33 J. Offenbach/H. Crémieux: *Orphée*, S. 29.

34 Vgl. ebd., S. 33.

35 Ebd., S. 53.

36 Vgl. ebd., S. 66-71.

37 S. Kracauer: Jacques Offenbach, S. 149.

Insgesamt wird die Scheinwelt der göttlichen Obrigkeit als Maskerade enthüllt. Wenn die olympischen Gottheiten sich angesichts des Besuchs der *Opinion Publique* im Olymp noch rasch zum repräsentativen ›Tableau‹ drapiert hatten, als ob sie für ein herrschaftliches Familienfoto Modell stehen wollten,³⁸ am Ende der Operette bei den Klängen des Cancans allerdings orgiastisch in der Unterwelt feiern, so konnte man darin eine schonungslose Travestie Pariser Sitten erkennen: Olymp und Hades, *monde* und *demi-monde*, diese Unterscheidung ließ sich angesichts der moralischen Verwässerung nicht mehr treffen.³⁹

Als Orphée am Ende des Stücks von der *Opinion Publique* eskortiert in der Unterwelt eintrifft, bereut Jupiter das zuvor gegebene Versprechen, ihm Eurydice wiederzugeben: er hält sich für gewieft, als er die aus dem Mythos bekannte Bedingung stellt, Orphée dürfe sich nicht nach seiner Ehefrau umblicken, muss aber bald realisieren, dass er zu Unrecht auf die liebende Umsorge eines Ehemanns gezählt hat, und hilft kurzerhand mit einem elektrischen Schlag seines Götterblitzes nach, der Orphée herumfahren lässt.⁴⁰ Eurydice wird letztlich weder Plutons noch Jupiters Geliebte, sondern passend zu ihrer zur Untreue neigenden Natur⁴¹ zur Bacchantin geweiht.⁴²

Dieses Ende verkehrt den tragischen Schluss des Mythos durch die Umbewertung dieser Trennung: »Ce dénouement m'enchanté«⁴³, ruft Orphée aus, als er realisiert, dass er für immer von Eurydice ›geschieden‹ wurde. Die selbstreferenzielle Verwendung des Begriffs »dénouement« markiert zudem die Literarizität, ja die Künstlichkeit dieses Ausgangs und damit in gewissem Maße auch die Unmöglichkeit einer solchen Lösung in der Realität. Das ›glückliche Ende‹ ist hier ein Arrangement zur Zufriedenheit aller, das sogar für die inkonsistente Eurydice eine zufriedenstellende Lösung bereithält. Wenn noch einmal der berauschte Cancan erklingt und sich alles im Fest auflöst, bleibt die *Opinion Publique* als Verliererin zurück.

38 Vgl. J. Offenbach/H. Crémieux: *Orphée*, S. 48-49.

39 Vgl. Hülk, Walburga: *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2021, hier S. 194-195.

40 Vgl. J. Offenbach/H. Crémieux: *Orphée*, S. 81-85.

41 Diesen Charakterzug bringt sie selbst zur Sprache, wenn sie schon zu Beginn des zweiten Aktes von ihrem neuen Geliebten Pluton gelangweilt ist: »Ah! Pluton, prends garde!...tu ne sais pas ce que peut l'ennui sur une femme aussi fantaisiste que moi!... Si c'est ainsi qu'il m'aime!... je vais regretter mon mari!«, ebd., S. 56.

42 Vgl. ebd., S. 84-85.

43 Ebd., S. 84.

3. *Le pont des soupirs* (1861)

*Le pont des soupirs*⁴⁴ gehört zu den heute beinahe in Vergessenheit geratenen Werken Offenbachs, feierte aber seiner Zeit Erfolge auf internationaler Ebene.⁴⁵ Es spielt in Venedig im Jahr 1321 und karikiert eine romantisch-sentimentalische Faszination für die Stadt in der Lagune, indem es Motive des romantischen Dramas sowie der Bühnenmelodramen des ›Boulevard du Crime‹ aufgreift.⁴⁶ Anstatt in Mord, Tod oder Suizid eines der Beteiligten zu enden, ging diese Satire eines Ehe- und Eifersuchtsdramas in der harmonischen Lösung einer angedeuteten *ménage à trois* auf.

In der Musik lässt sich, trotz des satirischen Charakters, eine Faszination des Komponisten für das venezianische Ambiente feststellen, die, wie Jean-Claude Yon betonte, bereits auf das musikalische Venedig von Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* vorausweist. Schließlich war auch die politische Dimension von Bedeutung; so konnte das Publikum z. B. im ›Rat der Zehn‹ eine Karikatur des französischen Senats erkennen.⁴⁷

Die Handlung setzt mit der Karikatur einer Serenade⁴⁸ unter einem Balkon ein (Abb. 1): Cornarino Cornarini, der Doge von Venedig, ist angesichts einer gefährlichen Schlacht vor seinen militärischen Pflichten geflohen und kehrt als Bettler verkleidet heimlich in die Stadt zurück. Um ins eigene Heim eingelassen zu werden, greifen er und sein Diener sich zwei Gitarren, die bereits spielbereit an der Wand seines Hauses aufgehängt sind, um mit einer Barkarole die Ehefrau Catarina auf den Balkon zu locken.⁴⁹ Bevor sie aber eine Reaktion erwirken können, erscheint der junge Amoroso, der eine weitere Gitarre abhängt und mit seinem Gesang Erfolg hat. Schließlich taucht der Cousin Cornarinis, Malatromba, auf, singt das dritte

44 Offenbach, Jacques/Crémieux, Hector/Halévy, Ludovic: *Le pont des soupirs*. Opéra Bouffon en deux actes et quatre tableaux [...] [Libretto], Paris: A. Bourdilliat et C 1861.

45 Vgl. [https://www.bruzanemediabase.com/fre/OEuvres/Pont-des-soupirs-Le-Cremieux-L.-Halévy-Offenbach/\(offset\)/1/\(searchText\)/le%20pont%20des%20soupirs](https://www.bruzanemediabase.com/fre/OEuvres/Pont-des-soupirs-Le-Cremieux-L.-Halévy-Offenbach/(offset)/1/(searchText)/le%20pont%20des%20soupirs) vom 20.05.2022.

46 Vgl. Yon, Jean-Claude: *Le pont des soupirs: mélodrame burlesque et rivalités politiques dans la lagune*. Bru Zane Mediabase 2020, <https://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Yon-Jean-Claude-Le-Pont-des-Soupirs-melodrame-burlesque-et-rivalites-politiques-dans-la-lagune> vom 27.10.2021, S. 2, S. 5.

47 Vgl. ebd., S. 6-7.

48 Der Begriff ›Serenade‹ wird hier in der Bedeutung eines »abendlichen Werbungs- oder Huldigungsgesangs« verwendet: Leuschner, Pia-Elisabeth: »Serenade«, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin: de Gruyter 2007, S. 431-433, hier S. 431. Als literarisches Motiv begegnet die Serenade auch oft in der Oper, z. B. in Mozarts *Don Giovanni* (›Deh, vieni alla finestra‹). Insofern parodiert *Le pont des soupirs* auch dahingehend Formen und Konventionen der großen Oper.

49 Vgl. J. Offenbach/H. Crémieux/L. Halévy: *Le pont des soupirs*, S. 4-7.



Abb. 1 Die Karikatur einer ›Serenade‹ in Offenbachs *Le pont des soupirs*: Catarina Cornarini und ihre vier Verehrer, unter ihnen ihr Ehemann

Ständchen und lässt Amoroso zum Entsetzen Catarinas festnehmen. Diese dreifach wiederholte Barkarole stellt Cornarino Cornarini bei seiner Rückkehr⁵⁰, passend zu seinem sprechenden Namen, als einen doppelt ›gehörnten‹ Ehemann vor und mündet musikalisch in der komischen Überlappung der drei Barkarolen im Gesangsensemble.⁵¹

Erneut wurde eine ehebrüchige Gattin präsentiert, die aber im Gegensatz zu Eurydice die Heimkehr ihres Ehemanns ersehnt. Ihrer Zofe gegenüber bringt sie ein pragmatisches Verständnis ihrer Ehe mit Cornarino zum Ausdruck, den sie sich

50 Auch bei diesem Stück scheint ein Zusammenhang zur oben beschriebenen ›falschen Moralisten‹-Debatte zu bestehen, auf den Patocka hingewiesen hat. Die Überschrift des ersten Bildes von *Le pont des soupirs*, »Le Retour du mari«, verweist wohl auf ein Theaterstück desselben Titels von Mario Uchard (1858), das von Jules Janin Kritik in Bezug auf die Charakterisierung der Ehebrecherin bekommen hatte, die in der Sichtweise des konservativen Feuilletonisten nicht scharf genug von einer ehrhaften Frau abgegrenzt worden war, vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 165-167.

51 Vgl. J. Offenbach/H. Crémieux/L. Halévy: *Le pont des soupirs*, S. 11.

einerseits als Garanten ihrer Sicherheit vor dem aufdringlichen Malatromba und andererseits als naiven Schirmherrn ihrer Liaison mit Amoroso zurückwünscht.⁵²

Die Bedrohung durch den dritten Mann, Malatromba, der die Karikatur eines sadistischen Verbrechers aus einem Schauerstück und eines heuchlerisch machtheuernden Tartuffes in sich zu vereinen scheint, ermöglicht dramaturgisch, dass der lächerlich-naiv aber auch gutmütig gezeichnete Cornarino zu echter Komplizenschaft mit dem »guten« Liebhaber bereit ist. Wenn Cornarino und sein Diener, versteckt in einer Wanduhr und einem Barometer,⁵³ feige beobachten, wie Malatromba Catarina in ihren Gemächern bedroht und wie diese im letzten Moment dadurch gerettet wird, dass Amoroso plötzlich zu ihrer Verteidigung erscheint, kann Cornarino erleichtert kommentieren: »Il sera le gardien de mon honneur!«⁵⁴. Ein Liebhaber, der sich als Retter der Ehre eines Ehemanns erweist – stärker war das Konzept einer monogamen Ehe kaum *ad absurdum* zu führen.

Ohne hier näher auf die Verwicklungen im zweiten Akt einzugehen, sei noch der Schluss in den Blick genommen. In einem Schifferstechen wird der Kampf zwischen Cornarino und Malatromba um den Dogentitel und um die Ehefrau entschieden. Cornarino geht daraus als Sieger hervor, während Malatromba in Ketten abgeführt wird. Cornarino hat allerdings nur, wie er im Nachhinein erfährt, mithilfe einer von Amoroso eingefädelten Manipulation von Malatrombas Boot gewonnen. Amoroso fungiert also erneut als Retter seiner Ehre, so dass Cornarino im Siegestaumel sowohl seine Ehefrau als auch ihren jungen Liebhaber an sein Herz drückt: »Ne me quittez jamais, ne faisons que deux à nous trois!« Und Catarina kann sich, bevor sich alles im bunten Karnevalsballlet auflöst, darüber freuen, dass sie ihren Ehemann und ihren »Pagen« behalten kann.⁵⁵

Das letzte Wort behält aber der Oberste des Zehnerrats, der dieses Ende in einer Art kommentiert, die als Karikatur der moralisierenden Sentenz am Ende eines Lehrgedichts erscheint: »Que ceci, nous serve à tous de leçon [...] Le crime est toujours récompensé et la vertu punie«⁵⁶. Diese letzte Bewertung aus dem Munde einer Figur, die sich seit ihrem ersten Auftritt als politischer Wendehals charakterisiert hat, von der man also im Moment des Sieges Cornarinis nicht erwartet, dass

52 »[Q]ui fait d'Amoroso son plus intime ami? – Cornarino! Qui l'invite à dîner? – Cornarino! [...] Voilà ce qu'ont fait et feront toujours les Cornarini! Et voilà pourquoi je regrette mon époux!«, ebd., S. 20.

53 Diese Beobachtungsposten sind ein ironischer Verweis auf Pariser Orte des lebhaften gesellschaftlichen Treibens, denn als »passage de l'horloge« und »passage du baromètre« waren die beiden parallel gebauten »passages de l'Opéra« bekannt, zwei überdachte Galerien, die den Opéra mit dem Boulevard des Italiens verbanden, als diese Institution noch in der Salle Le Peletier und noch nicht im Opéra Garnier beheimatet war.

54 Ebd., S. 35.

55 »Je pourrai garder mon époux et mon page!«, ebd., S. 68.

56 Ebd., S. 72.

sie solche Kritik an dem rehabilitierten Amtsinhaber übt, kann verwundern. Ein Blick in das bei der Zensur eingereichte Libretto erweist sich hier als aufschlussreich. Dort heißt es umgekehrt: »Le crime est toujours puni, et la vertu récompensée!«⁵⁷ Die Deutlichkeit, mit der das Zensurlibretto eine moralische Bewertung des eigenen Dénouement ins Spiel bringt, erscheint für sich allein bemerkenswert. Die unkonventionelle Lösung, bei der die drei Sympathieträger des Stücks durch ihren Sieg und das harmonische Arrangement in einem *ménage à trois* ›belohnt‹ wurden, wurde provokant als ›tugendhaft‹ benannt, was eine flagrante Diskrepanz zu einem traditionellen Tugendbegriff bewusst zu suchen schien. Dies mag vielleicht auch erklären, weshalb dieser Schlusskommentar nicht die Zensur passierte.

Allerdings würde es zu weit führen, eine solch offensichtliche Karikatur einer Schlussmoral vordergründig als eine eigene moralisierende Botschaft der Autoren zu deuten. Im Zentrum steht vielmehr erneut das Verlachen ›falscher Moralisten‹, von denen man, wenn man sich an Aubryets Artikel erinnert, derartige Sentenzen erwartete. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die Sprechweise des Obersten des Zehnerrats, dem dieser Kommentar in den Mund gelegt wurde, sich durch hochtrabende Latinismen auszeichnet, womit die Figur einerseits als Fortsetzung des traditionellen Komödientyps des halbgelehrten Quacksalbers angelegt erscheint, andererseits erneut als Karikatur Janins.⁵⁸

4. *Barbe-Bleue* (1866)

Im Jahr 1864 brachte Offenbach mit *Le belle Hélène* eine Neuauflage der Mythenraustrevie mit dem zentralen Thema Ehebruch auf die Operettenbühne, die bis heute zu den meistgespielten Offenbachiaden zählt. Auch sie fand ein glückliches Ende in der Trennung einer Ehe und der Vereinigung des mythologischen Paares Hélène und Pâris. Zwei Jahre später zog das Librettistenduo Ludovic Halévy und Henri Meilhac einen Märchenstoff als Grundlage für eine Operette heran, in der die Ehesatire mehr noch als in den oben betrachteten Werken zentral erscheint. Im Gegensatz zu diesen endet *Barbe-Bleue*⁵⁹, was zunächst paradox erscheinen mag, in mehreren Eheschließungen.

Aus dem blutrünstigen Blaubart der *Contes de Perrault*, der seine Ehefrauen aus Grausamkeit eine nach der anderen ermordete und verschwinden ließ, mach-

57 Offenbach, Jacques/Crémieux, Hector/Halévy, Ludovic: *Le Pont des soupirs*. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux [Zensurlibretto], Berlin: Boosey & Hawkes/Bote & Bock 2003 [1861], S. 31.

58 Vgl. hierzu auch R.-G. Patocka: *Operette als Moraltheater*, S. 167.

59 Offenbach, Jacques/Halévy, Ludovic/Meilhac, Henri: *Barbe-Bleue*: opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux [Libretto], Paris: Michel Lévy 1866.

ten Halévy und Meilhac einen Barbe-Bleue, der aus ›pragmatischen‹ Gründen und wechselhaften sexuellen Launen heraus handelt. Gegenüber seinem Alchimisten Popolani, der es leid ist, die Ehefrauen seines Herrn umbringen zu müssen, verteidigt Barbe-Bleue seine Unersättlichkeit damit, dass er alle Frauen gleichermaßen liebe und allen anderen Unrecht täte, wenn er sich an eine einzige binden würde.⁶⁰ Anders als ein Don Juan löst er dieses Dilemma aber nicht durch klandestine Liebchaften, denn er hegt Skrupel, »qui ne me permettent pas de croire qu'il soit permis de prendre une femme autrement qu'en légitime mariage.«⁶¹ In Barbe-Bleues pervertiertem Moralempfinden erscheint der Femizid gegenüber dem Ehebruch als das geringere Übel.

Der Gipfel der Hypokrisie scheint erreicht, als Barbe-Bleue, um eine neue Braut auszuwählen, einen Tugendpreis ausschreibt. Die Tugendhafteste der Dorfbewohnerinnen soll als »rosière«⁶² ausgezeichnet werden. Die Operette karikiert diesen französischen Brauch,⁶³ indem sie die Auswahl im Losverfahren erfolgen lässt. Das rustikale und freche Bauernmädchen Boulotte, das man zu Beginn des Stücks dabei beobachten konnte, wie es einem jungen Hirten seine Küsse aufdrängen wollte, kann sich also auch auf die Liste der Kandidatinnen setzen lassen, selbst wenn der Chor der umstehenden Dorfbewohner es zum Rückzug der Kandidatur ermahnt, da es sich um einen »prix de vertu« handle.⁶⁴ Dessen ungeachtet gewinnt Boulotte und wird somit Barbe-Bleues nächste Gattin.

Die Situation des seriellen Frauenmordes wird in einem zweiten Handlungsstrang am Hofe des Königs Bobèche gespiegelt, der im Zwist mit seiner Königin lebt und im Verdacht stehende Liebhaber durch seinen Minister beseitigen lässt. Im Kontext des burlesken Streites der hochgestellten Ehegatten kommt die Problematik der Bevormundung von Frauen bei der Wahl des Ehemanns explizit zur Sprache. Aus dem Munde der Königin, die verhindern möchte, dass Bobèche die gemeinsame Tochter an einen unbekanntem Prinzen verheiratet, vernimmt man ein Plädoyer für Liebesheiraten und gegen arrangierte Ehen unter Mitgliedern der politischen Eliten: In ihren Couplets singt sie über ihr eigenes Schicksal und stellt nüchtern die Konsequenzen heraus, die eine erzwungene Verbindung zwischen einem zu jungen Mädchen und einem ihr vollkommen fremden Prinzen mit sich

60 Vgl. ebd., S. 32-33.

61 Ebd., S. 51.

62 Ebd., S. 33.

63 Der Begriff ist seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts belegt und bezeichnete eine junge unverheiratete Frau, der in manchen Dörfern ein Preis für tugendhaftes Betragen verliehen wurde, ursprünglich in Form einer Krone aus Rosen. Im übertragenen Sinne und im scherzhaften Gebrauch nahm das Wort auch die Bedeutung ›Jungfrau‹ an, vgl. Rey-Debove, Josette/Rey, Alain (Hg.), *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Le Robert 2014, S. 2268, s.v. »rosière«.

64 J. Offenbach/L. Halévy/H. Meilhac: *Barbe-Bleue*, S. 20-21.

bringt, nämlich die Abwendung der Frau von ihrem Ehemann.⁶⁵ Unter solchen Umständen könnte man, so die Königin, sehr wohl mildernde Umstände für eine Ehebrecherin verlangen.⁶⁶

Die unterschiedlichen Maßstäbe, die zur Bewertung von ›Schuld‹ im Falle des Ehebruchs bei Frau oder Mann gemeinhin angesetzt wurden, werden im Rahmen der Operette auch dann offengelegt, wenn Boulotte von ihrem Gatten den Grund dafür erfahren möchte, weshalb auch sie sterben soll. Anstatt einer Antwort drängt Barbe-Bleue sie dazu, die Schuld bei sich selbst zu suchen. Boulotte gesteht daraufhin, dass sie als unverheiratetes Mädchen bereits zwei junge Männer geküsst habe, wundert sich aber in ihrer üblichen Freimütigkeit, warum man deswegen gleich sterben müsse.⁶⁷ Das Publikum, das darüber informiert ist, dass Barbe-Bleue schon die nächste Braut im Blick hat, nämlich die Tochter des Königs Bobèche, kann sein Verhalten nur als heuchlerischen Sadismus entlarven.

Erneut können Parallelen zwischen Themen der Offenbachiade und aktuellen Diskursen festgestellt werden. Knapp ein Jahr nach der Uraufführung von *Barbe-Bleue* erschien in einer Zeitschrift mit dem Titel *La Morale indépendante*⁶⁸ eine Rezension von *Les idées de Madame Aubray*, dem neuesten Theaterstück von Alexandre Dumas d. J., in der diese Art der Ungleichbehandlung scharf kritisiert wurde. Der Autor – oder die Autorin⁶⁹ – des Artikels prangerte an, dass gewisse ›Moralisten‹ bei ihrer Kritik von Dumas' neuem Werk anscheinend unterschiedliche Bewertungsmaßstäbe für die Geschlechter ansetzten. Diese tugendheischenden »ro-

65 Die erste Strophe lautet: »On prend un ange d'innocence/Tout comme j'étais à seize ans;/Un jour on la met en présence/D'un prince des plus déplaisants:/Voilà comment cela commence./ Elle pleure, elle en perd l'esprit,/Mais la raison d'Etat empêche/Qu'on écoute ce qu'elle dit./ Enfin, elle épouse un Bobèche!/Voilà comment cela finit!«, ebd., S. 52-53.

66 Vgl. ebd., S. 52.

67 Vgl. ebd., S. 57.

68 *La morale indépendante* wurde von einem ehemaligen Saint-Simonisten im Jahr 1865 gegründet und bestand bis 1870. Die Zeitschrift spielte eine wichtige Rolle in der Herausbildung der Laizität und der politischen Durchsetzung des Prinzips in den Schulen. Die Zeitschrift verfolgte einen ›positivistischen‹ Ansatz und das Ziel, ›Moral‹ zu einer Wissenschaft zu erheben, unabhängig von Religion und kirchlichen Institutionen: vgl. Ognier, Pierre: »De la ›Morale indépendante‹ à l'émergence du substantif ›laïcité‹«, in: Pierre Ognier (Hg.), *Une école sans Dieu? 1880-1895. L'invention d'une morale laïque sous la III^e République*, Toulouse: Presses Univ. du Mirail 2008, S. 27-37.

69 Der Artikel wurde mit dem Namen ›Jacques‹ unterzeichnet, ein Vor- oder Nachname, der in der Geschichte dieser Zeitschrift nur ein einziges Mal vorkommt und in der Reihe der Beiträge niemandem eindeutig zugeordnet werden kann. Es ist zu vermuten, dass es sich um ein Pseudonym handelt. Gleichzeitig kann man nicht umhin zu bemerken, dass dieses mit Offenbachs Vornamen koinzidiert, was aber mit größter Wahrscheinlichkeit als Zufall gewertet werden muss.

sières de la critique«⁷⁰, wie er sie bezeichnete, sähen einen Skandal darin, wenn eine junge Frau, die ein uneheliches Kind zur Welt bringe, wie in Dumas' Stück rehabilitiert werde, dieselben aber würden nie die Schuld bei demjenigen suchen, der das Mädchen verführt habe. Der Rezensent verurteilte diese Haltung als Hypokrisie und stellte provokant die Frage, wie viele dieser Männer so ›unschuldig‹ zu ihrem Heiratstag gelangt seien, wie sie es von den Frauen verlangten, wobei er auch den seiner Ansicht nach ungesunden Altersunterschied vieler Ehepaare polemisch zur Sprache brachte.⁷¹

Diese Rezension bezeichnete tugendheischende Moralapostel also pejorativ mit dem Stichwort ›rosières‹ und nahm damit denjenigen Brauch als Sinnbild für eine konservativ-moralisierende Haltung, der in *Barbe-Bleue* als kleinbürgerliche Heuchelei verlacht worden war. Auch teilte sie mit der Operette die Kritik an den ungleichen gesellschaftlichen Erwartungen an Mann und Frau in Sachen ehelicher Treue. In Stil und Angriffsziel erinnert der Artikel schließlich an den oben besprochenen Text Aubryts gegen die ›falschen Moralisten‹ zehn Jahre zuvor.

Wie bereits angedeutet, endete *Barbe-Bleue* nicht in der Trennung einer Ehe, sondern fand eine Lösung, die nach der Kritik an der Stellung der Frau aus dem Mund der zahlreichen weiblichen Figuren dieses Stücks auf den ersten Blick antiklimaktisch erscheint. Da sowohl Popolani als auch der Minister des Königs Bobèche die Auftragsmorde nie ausgeführt haben, kann der Skandal am Ende gelüftet werden: Barbe-Bleue und Bobèche werden überführt und das alte Komödienmotiv der Rückkehr eines Totgeglaubten kommt potenziert zum Einsatz: Plötzlich ist die Bühne gefüllt mit jeweils sieben Frauen und Männern.⁷² Was nun mit all diesen Leuten geschehen solle, lautet die Frage, auf die Boulotte eine Antwort bereithält: »Verheiratet wir sie!«⁷³, worauf der Chor triumphal kommentiert:

Idée heureuse
Ingénieuse!
C'est original
Et moral!⁷⁴

Die Ironie ist kaum zu überhören. Es wird ein Dénouement präsentiert, das sich selbst nicht ernst nimmt und den typischen Komödienabschluss, die Heirat, kari-

70 Jacques: »Les idées de Madame Aubray«, in: La morale indépendante. Journal hebdomadaire vom 24.03.1867, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328201043/date> vom 30.04.2022, S. 268-269, hier S. 268.

71 »À ces vieux libertins, tout gâtés de goutte et de gravelle, et qui traînent, jusqu'au lit conjugal, un corps vidé, flétri, ridé et gangrené, il faut, dans tout sa pureté ravissante, le corps sans tâche d'une jeune fille immaculée«, ebd., S. 269.

72 Vgl. J. Offenbach/L. Halévy/H. Meilhac: *Barbe-Bleue*, S. 121-127.

73 Ebd., S. 127.

74 Ebd., S. 128.

kiert. Eine Hochzeit als Schluss- und Endpunkt war natürlich nicht ›originell‹ und zu jener Zeit auch ein Thema, das vermehrt Kritik hervorrief. Am Opéra-Comique z.B. war die Konvention des glücklichen Endes in Heirat zwar nicht zwingend für jedes Werk, aber nach wie vor so bestimmend, dass etwa die Oper *Mignon*⁷⁵, die auf der Grundlage von Episoden aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* geschrieben und im selben Jahr 1866 uraufgeführt wurde, eine Mignon präsentierte, die am Ende entgegen Goethes Romanvorlage mit Wilhelm Meister glücklich vermählt wird, anstatt zu sterben. Der Journalist und ehemalige Operndirektor Nestor Roqueplan kommentierte hierzu im Feuilleton einer großen Tageszeitung lediglich: »Ah, cette nécessité finale du mariage au théâtre, à quelles extrémités fâcheuses elle peut porter même les écrivains les mieux doués!«⁷⁶

5. Zusammenschau

Siegfried Kracauer beschrieb in seiner Offenbach-Biografie die Komik der Offenbach'schen Operette treffend als einen Versuch, »alle möglichen Gebilde, die grundlos Furcht oder Ehrfurcht einflößten« als »von Wind und Klang aufgeblähte Phantome«⁷⁷ zu enthüllen. Ethel Matala de Mazza hat jüngst in ihrem Buch *Der populäre Pakt* in vielem auf Kracauer aufgebaut und ebenso die engen Querverbindungen zwischen Feuilleton und Operette betont. Die vorliegende Untersuchung hat die enge Relation zwischen diesen populären Genres am Beispiel des Themas ›Ehe und Ehebruch‹ erneut bestätigt gefunden.

Die Parallelen, die sich zwischen dem fiktionalen Genre und den journalistischen Texten ergeben, legen nahe, der breitenwirksamen Operette eine bedeutende Rolle an einer »Umbildung der Öffentlichkeit«⁷⁸ zur modernen Gesellschaft beizumessen. Trotzdem ist eine politische Funktion der Offenbachjaden auch oft in Frage gestellt worden, z.B. von Theodor W. Adorno, der zu bedenken gab, dass Kracauer die stark kommerziell-ökonomische Ausrichtung der Bühnengattung nicht hinreichend bedacht hatte.⁷⁹

Nach den dargestellten Analysen erweist sich ein Dualismus, welcher eine Bewertung der Operette ausschließlich als ›politisches‹ oder als ›industrielles‹ Genre

75 Mignon. Opéra-comique von Ambroise Thomas, Libretto von Michel Carré und Jules Barbier. 1866.

76 Roqueplan, Nestor: »Feuilleton du 26 novembre«, in: Le Constitutionnel vom 26.11.1866, S. 1-3, hier S. 1. Hier sei verwiesen auf meine im Entstehen begriffene Dissertation zu Goethe-Vorlagen in französischen Opern des 19. Jahrhunderts.

77 S. Kracauer: Jacques Offenbach, S. 143.

78 E. Matala de Mazza: Der populäre Pakt, S. 27-28.

79 Vgl. ebd., S. 110.

suggerieren könnte, als hinfällig. Die Existenz zahlreicher Querverbindungen zwischen der Offenbachiade und öffentlich geführten Debatten der Zeit ist evident. In Bezug auf das Thema Ehe hat sich gezeigt, dass die Libretti in verschiedenen Varianten die Rolle und die Rechte der Frau thematisierten und Lösungen praktizierten, die herrschende Konventionen verkehrten oder mit Ironie in Frage stellten, den heiteren Ausgang etwa in einer endgültigen Ehetrennung, einem *ménage à trois* oder – desillusioniert ironisch – in mehreren Eheschließungen suchten. In diesem Sinne machten die Operetten antilegitimistische Sichtweisen auf die Ehe zum Thema, und man kann sich Ethel Matala de Mazza nur anschließen, wenn sie annimmt, dass die höchst erfolgreichen Offenbachiaden, dadurch dass sie »eine Egalität zelebrierten, die Diversität nicht ausschließt«⁸⁰, Diskussionen auslösten oder an ihnen teilnahmen: ein konkretes Beispiel dafür hat man etwa im genannten Artikel der *Morale indépendante* gesehen.

Ebenso hat sich gezeigt, dass der Umgang der Operetten mit dem Thema Ehe und Trennung oft auch eine spezifische Reaktion auf zeitgenössischen moralischen Rigorismus war, welchen man öffentlichkeitswirksam zur erklärten Zielscheibe der Satire machte. Könnte dies in der Folge bedeuten, dass Offenbachs Operette selbst – um hier den bewusst plakativen Titel dieses Artikels wieder aufzugreifen – eheliche ›Untreue‹ als moralisch erstrebenswerter darzustellen versuchte als ewige ›Treue‹? Eine solche These würde implizieren, ihr einen Nützlichkeitsanspruch zuzuschreiben, sie also explizit als militante Verfechterin einer ›moderneren‹ Moral zu begreifen.⁸¹ Dies scheint jedoch zu weit zu greifen. Zwar kann eine Nähe zwischen dem Kreis um Offenbach und Alexandre Dumas d.J. festgestellt werden, deren Werke gleichermaßen in der Kritik der ›falschen Moralisten‹ standen, doch existiert im Falle Offenbachs keine poetologische Schrift, die ein »théâtre utile« als Programm in Abgrenzung zum *l'art pour l'art* verkündete, wie Dumas d.J. dies getan hatte.⁸²

Offenbachs Operetten scheinen nur insofern zu Moral und Tugend Stellung bezogen zu haben, als sie mit dem Mittel der Persiflage Missstände und Realitäten der Ehe freilegten, und dabei die Überheblichkeit und Hypokrisie derer verurteilten, die sich als Herren über die Moral setzten. Aus dieser ablehnenden Haltung gegen konservativen Moralismus lässt sich jedoch keine moralisierende Intention für die eigenen Werke ableiten.⁸³ Dies bestätigt sich auch, wenn die variable Werkgestalt

80 Ebd., S. 112.

81 So die These R.-G. Patockas, s. supra Anm. 4.

82 Vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 266-269.

83 Patocka zitiert selbst Teile aus L. Halévys Korrespondenz, die zeigen, wie der Librettist, der Dumas d.J. sonst in Vielem nahestand, eindeutige Vorbehalte gegenüber dessen rigidem Festhalten an bestimmten moralischen Prinzipien und dessen moralisierender Wirkungsethik hatte, vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 269, Anm. 172.

der besprochenen Operetten betrachtet wird: In der erweiterten Version von *Orphée* aus dem Jahr 1874 wurde z.B. die ursprüngliche Rolle der Öffentlichen Meinung selbstironisch relativiert, als die Librettisten im erweiterten Finale des ersten Aktes nach einem Umzug der olympischen Götter auch Organe der *Opinion Publique* defilieren ließen, unter denen sich die allegorische Figur *Le Phigaro* befand.⁸⁴ Die zweite Fassung von *Le pont des soupirs* gab das ursprüngliche *Dénouement* auf und ließ den korrupten *Malatromba* als Sieger aus dem Duell mit *Cornarino* hervorgehen, so dass das oben besprochene Ende in der Dreierliaison aus dieser Fassung verschwand.⁸⁵

Der ephemere Charakter der Werke, der bei diesen teils fundamentalen Änderungen an der Werkgestalt in Kauf genommen wurde, entzieht sich einer konsequenten Verfechtung didaktischer Ziele. Anstatt selbst eine ›belehrende‹ Position einzunehmen, verlachte die Operette eine konservativ-moralisierende Haltung und scheint vielmehr immer wieder die Aufmerksamkeit auf die Relativität und Normativität der Begriffe ›Moral‹ und ›Tugend‹ zu lenken. In ihrer provokanten Haltung gegenüber konservativem moralischem Rigorismus nahm sie an aktuellen Debatten teil und machte sich gleichzeitig deren Aktualität zu Nutze, wenn sie im Kleid des Karnevalesken deren Themen aufgriff.

Bibliografie

- Aubryet, Xavier: »Les faux moralistes«, in: *Le Figaro* vom 04.03.1858, S. 2-4.
- Crémieux, Hector: »Correspondance«, in: *Le Figaro* vom 12.12.1858, S. 5.
- Heitmann, Klaus: *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*, Bad Homburg: Gehlen 1970.
- Hülk, Walburga: *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2021.
- Jacques: »Les idées de Madame Aubray«, in: *La morale indépendante. Journal hebdomadaire* vom 24.03.1867, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328201043/date> vom 30.04.2022, S. 268-269.
- Klügl, Michael: »Zweimal *Orphée*«, in: Elisabeth Schmierer/Jacques Offenbach (Hg.), *Jacques Offenbach und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verl. 2009, S. 221-237.
- Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (= Siegfried Kracauer Schriften, Band 8), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Leuschner, Pia-Elisabeth: »Serenade«, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin: De Gruyter 2007, S. 431-433.

84 Vgl. M. Klügl: *Zweimal Orphée*, S. 234.

85 Vgl. J.-C. Yon: *Le pont des soupirs*, S. 4.

- Matala de Mazza, Ethel: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018.
- Offenbach, Jacques/Crémieux, Hector: *Orphée aux enfers: opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux* [Libretto], Paris: Lévy 1858.
- : *Orphée aux enfers. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux. Version de 1858* (= Offenbach Edition Keck) [Klavierauszug], Berlin: Boosey & Hawkes/Bote & Bock 2006.
- Offenbach, Jacques/Crémieux, Hector/Halévy, Ludovic: *Le pont des soupirs. Opéra Bouffon en deux actes et quatre tableaux [...]* [Libretto], Paris: A. Bourdilliat et C 1861.
- : *Le Pont des soupirs. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux* [Zensurlibretto], Berlin: Boosey & Hawkes/Bote & Bock 2003 [1861].
- : *Le Pont des soupirs, opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux* [Klavierauszug], Paris: E. Gérard et C.ie 1861.
- Offenbach, Jacques/Halévy, Ludovic/Meilhac, Henri: *Barbe-Bleue: opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux par MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy; musique de Jacques Offenbach* [Libretto], Paris: Michel Lévy 1866.
- : *Barbe-Bleue, opéra bouffe en 3 actes et 4 tableaux, [...]*, partition chant et piano, arrangée par Léon Roques [Klavierauszug], Paris: E. Gérard et C.ie 1866.
- Ognier, Pierre: »De la »Morale indépendante: à l'émergence du substantif »laïcité««, in: Pierre Ognier (Hg.), *Une école sans Dieu? 1880-1895. L'invention d'une morale laïque sous la IIIe République*, Toulouse: Presses Univ. du Mirail 2008, S. 27-37.
- Patocka, Ralph-Günther: *Operette als Moraltheater. Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis*, Tübingen: Niemeyer 2002.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Wilhelm Fink 1977.
- Rey-Debove, Josette/Rey, Alain (Hg.), *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Le Robert 2014.
- Roqueplan, Nestor: »Feuilleton du 26 novembre«, in: *Le Constitutionnel* vom 26.11.1866, S. 1-3.
- Wild, Nicole: *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon: Symétrie 2012.
- Yon, Jean-Claude: *Le pont des soupirs: mélodrame burlesque et rivalités politiques dans la lagune*. Bru Zane Mediabase 2020, <https://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Yon-Jean-Claude-Le-Pont-des-Soupirs-melodrame-burlesque-et-rivalites-politiques-dans-la-lagune> vom 27.10.2021.

Abbildung

Coindre, Victor [Zeichner, Lithograph]: Titelseite des Notendrucks der Quadrille
»Le Pont des Soupirs« von Isaac Strauss nach J. Offenbach. E. Gérard & Cie.
Paris Musées. Musée Carnavalet G.32530. [https://www.parismuseescollection
s.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/le-pont-des-soupirs#infos-principales](https://www.parismuseescollection.s.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/le-pont-des-soupirs#infos-principales)
vom 31.05.2022.

Keine Ehe ist auch (k)eine Lösung

Huysmans' Ehe(bruch)-Künstlerroman *En ménage*

Şirin Dadaş

1. Einleitung

Im Frankreich des 19. Jahrhunderts erleben parallel zwei Gattungen der Erzählliteratur eine Blüte: der Ehebruchroman und der Künstlerroman. Huysmans hält in seinem 1903 verfassten Vorwort zu *À rebours* (1884) rückblickend und zugespitzt fest: »Quoi qu'on inventât, le roman se pouvait résumer en ces quelques lignes: savoir pourquoi monsieur Un tel commettait ou ne commettait pas l'adultère avec madame Une telle.«¹ Die verhältnismäßig weite Verbreitung insbesondere von Malerromanen hat Angelica Rieger aufgezeigt und mit dem romantischen Gedanken einer Schwesternschaft der Künste erklärt.² Émilie Sitzia zufolge dürfte auch die

1 Huysmans, Joris-Karl: *À rebours*, hg. v. Marc Fumaroli, Paris: Gallimard² 2007, S. 57.

2 Vgl. Rieger, Angelica: *Alter ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000, S. 1, aber auch Maur, Karin von: *Französische Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in den Schriften der Brüder Goncourt – eine Studie zur Kunstkritik und Kunstanschauung in Frankreich von 1850 bis 1896*, Stuttgart: Willems 1966, S. 16-18 und Bowie, Theodore: *The Painter in French Fiction. A Critical Essay*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina 1950, S. 8. In deutlich selteneren Fällen wird die fiktive Figur einer Malerin ins Zentrum einer kürzeren Erzählung oder eines ganzen Romans gerückt. Mir sind nur fünf solcher Texte bekannt: *Histoire d'Ernestine* (1762) von Marie-Jeanne de Heurles Laboras de Mezières Riccoboni, *L'atelier d'un peintre* (1833) von Marceline Desbordes-Valmore, *La Vendetta* (1841) von Honoré de Balzac, *Clémence* (1841) von Angélique Arnaud und *Elle et lui* (1859) von George Sand. Siehe zu historischen Malerinnen sowie französischen und englischen Malerinnenromanen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Wettlaufer, Alexandra K.: *Portraits of the Artist as a Young Woman – Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*, Columbus: Ohio State Univ. Press 2011. Erwähnt sei noch Tamar Garbs Auseinandersetzung mit der erotischen Erzählung *L'aveugle* (1883) von Charles Aubert, die um eine Malerin kreist: Garb, Tamar: »The Forbidden Gaze. Women Artists and the Male Nude in Late Nineteenth-century France«, in: Kathleen Adler (Hg.), *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1993, S. 33-42.

neue Relevanz von ›Konzepten wie Originalität und Neuhaftigkeit‹ im 19. Jahrhundert zu einer verstärkten Künstlermythenbildung in der Literatur beigetragen haben.³ Nicht selten steht hierbei das künstlerische Scheitern im Mittelpunkt der Narration. Aber auch Schaffens- und Lebensbedingungen, das Milieu sowie partnerschaftliche Beziehungen der Protagonisten werden zum Gegenstand gemacht. Mit dem Maler kann eine Außenseiterfigur kreiert werden, die in unterschiedlicher Weise in Opposition zu normativen Gesellschaftsidealen der Bourgeoisie steht, auch dem der Ehe.

Die Stilisierung des Malers zu einer singulären Erscheinung ist keine Erfindung der Romantik. Bei frühneuzeitlichen Kunsttheoretikern wie etwa Giorgio Vasari und Lodovico Dolce knüpft sich die Sonderstellung, die dem bildenden Künstler aufgrund seines *ingenio*, seines mentalen Kreativevermögens zugeschrieben wird, indessen dezidiert an den Versuch seiner sozialen Nobilitierung: Es geht um die Würdigung eines – im Unterschied zur Dichtkunst – zuvor weitestgehend als Handwerk verstandenen Künstlerberufs.⁴ Diese Aufwertung gipfelt gewissermaßen in der Vorstellung des *divino artista*, des gottgleichen Künstlers, so dass die Verteidigung seiner gesellschaftlichen Anerkennung mit einer Überlegenheitsbehauptung einhergehen konnte.⁵ Im Künstlerbild des 19. Jahrhunderts weitet sich diese Vorstellung zu einer konfliktuellen Spannung zwischen kunstproduzierender und -rezipierender Seite aus: zwischen Kunstschaffenden und unverständigem, bourgeoisem Publikum. Neu ist mithin die postulierte Abgren-

3 Vgl. Sitzia, Émilie: *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*, Åbo: Akademi Press 2004, S. 2.

4 Vgl. hierzu Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler*. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln: Deubner 2007, S. 13-34 und insbesondere zur Differenz zwischen dem Status von Dichtern und bildenden Künstlern Wetzell, Michael: »Autor/Künstler«, in: Karlheinz Barck [u.a.] (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch, 7 Bde., Stuttgart: Metzler 2000, Bd. 1, S. 480-544, hier S. 502f.

5 Linda Nochlin hat als erste die Künstlermythisierung als fortbestehende unterschwellige Prämisse kunsthistorischer Forschung kritisiert, die neben sozialhistorischen Faktoren erkläre, weshalb es »keine weiblichen Entsprechungen zu Michelangelo oder Rembrandt, Delacroix oder Cézanne, Picasso oder Matisse« gegeben habe (Nochlin, Linda: »Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?«, in: Beate Söntgen (Hg.), *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin: Akademie-Verlag 1996, S. 27-56, hier S. 31). Entsprechend weist auch Maïke Christadler in ihrem Überblick auf »die zentralen Konstruktionen der Kunstgeschichte, deren herausragendste Figur der (männliche) Schöpfer ist,« hin, um mit Blick auf Vasari zu betonen, dass in den *Vite* zwar auch Künstlerinnen berücksichtigt werden, weibliche Kreativität aber an Reproduktivität und nicht an eine rein männlich gedachte »geistige Geburt« geknüpft werde (Christadler, Maïke: »Kreativität und Genie – Legenden der Kunstgeschichte«, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender*. Eine Einführung, Berlin: Reimer 2006, S. 253-272, hier S. 253 u. S. 258f.).

zung von einer bestimmten Gesellschaftsschicht, von der in widersprüchlicher Weise zugleich Akzeptanz eingefordert wird.⁶

Zwei Künstlertypen, die dem Bourgeois entgegengestellt werden, sind hierbei geläufig: Einerseits wird der Künstler als Bohemien, als mittelloser, ungebundener Überlebenskünstler inszeniert, etwa in Henri Murgers *Scène de la vie de Bohème* (1851), andererseits als finanziell und/oder geistig unabhängiger Adliger, als intellektuelle Elite, wie z.B. in Balzacs Novelle *La maison du Chat-qui-pelotte* (1829). In *Manette Salomon* (1867), dem Malerroman der Goncourt, finden sich beide Typen nebeneinandergestellt.

Diese Gegenentwürfe zum Bourgeois und in Teilen auch zu bürgerlichen Normen, etwa der geregelten Erwerbstätigkeit, kann sich auch gegen die institutionell legitimierte Partnerschaft der Ehe richten. Wie Ernst Kris und Otto Kurz in *Die Legende vom Künstler* herausgestellt haben, bildet sich seit der Romantik der Gemeinplatz der ›größeren sexuellen Freiheit‹ des Künstlers heraus.⁷ Diese Vorstellung ergänzt gängige Topoi, die Kris und Kurz in der Künstlerbiographik seit der Antike ausmachen konnten: die Idee der Liebe als Antrieb künstlerischen Schaffens, die Deutung des Modells als Geliebte oder des Kunstwerks als Kind des Schöpfers.⁸ Im 19. Jahrhundert werden diese Topoi um die Vorstellung einer Unvereinbarkeit von Kunst und bürgerlicher Ehe erweitert.⁹ Wenn sich etwa in *La maison du Chat-qui-pelotte* der adlige Maler Théodore de Sommervieux und die Stoffhändlerochter Augustine verlieben und heiraten, ist das baldige Aufkündigen dieser »mésalliance[] d'esprit«¹⁰ bereits vorprogrammiert, da Augustine jedes Verständnis für Kunst und Dichtung abgesprochen wird. Ihre materialistische Einstellung, ihre Ausrichtung an kirchlichen Moralvorstellungen und v.a. ihre Fantasielosigkeit sowie Ideenarmut werden auf ihre Erziehung zurückgeführt, damit aber zugleich zu unüberwindlichen Merkmalen der bürgerlichen Ehefrau – und mit ihr der Ehe –

6 Entsprechendes lässt sich etwa in den Schriften von Flaubert, den Goncourt, Gautier und Baudelaire beobachten. Dieses Feindbild des Bourgeois entspricht hierbei keiner sozialen Realität, die Autoren gehörten selbst dem Bürgertum an; es wird in erster Linie auf eine Abwertung von ›Nicht-Künstlern‹ mit dem Zweck der eigenen Selbstüberhöhung abgezielt (vgl. Champeau, Stéphanie: *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris: Champion 2000, S. 355).

7 Vgl. Kris, Ernst/Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 (1934), S. 149.

8 Vgl. ebd., S. 147-150.

9 Siehe hierzu S. Champeau: *La notion d'artiste chez les Goncourt*, S. 269-298. Für die französischen Romanciers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde diese Vorstellung auf den Einfluss von Schopenhauer zurückgeführt (vgl. Fukuda, Momoko: »La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans«, in: *Nordlit* 28 (2011), S. 55-62, hier S. 55, mit Verweis auf die Studie von René-Pierre Colin: *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon 1979).

10 Balzac, Honoré de: »La maison du Chat-qui-pelotte«, in: ders., *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1976, Bd. 1, S. 39-94, hier S. 77.

stilisiert, die nur hemmend auf einen als Freigeist gedachten Künstler einwirken können.¹¹

Hinsichtlich der beiden genannten Gattungen lassen sich damit zwei gegenläufige Tendenzen beobachten: Auf der einen Seite hat Hannelore Schläffer mit Blick auf die Entdeckung weiblicher Erotik und den deutschen, französischen sowie russischen Ehe- und Ehebruchroman von einer »Erfindung der sozialen Person und der literarischen Figur der Ehepartnerin im Laufe des 19. Jahrhunderts« gesprochen – einer Ehepartnerin, die nicht mehr nur ökonomische Sicherheit in der Ehe sucht, sondern die Erfüllung eines individuellen Glücks, die widerspruchsvolle Vereinbarkeit von »sexuelle[r] Begierde mit einer dauerhaften Partnerschaft.«¹² Auf der anderen Seite lässt sich an Künstlerromanen beobachten, dass Liebe und Ehe immer wieder als problematisch für den männlichen Kunstschaffenden inszeniert werden, als hinderliche Einschränkung seiner individuellen künstlerischen Entfaltung.¹³ Verwiesen sei beispielhaft erneut auf *Manette Salomon*: Der finanziell unabhängige Maler Naz de Coriolis wird hier in seinen Bemühungen, eine moderne Malerei zu schaffen, dargestellt. Der Durchbruch gelingt ihm allerdings erst

11 Vgl. ebd., S. 74-78.

12 Schläffer, Hannelore: »Ehestiftung, Ehebruch und sexuelle Revolution. Der Roman des 19. Jahrhunderts«, in: *Poetica* 37 (2005), S. 413-427, hier S. 413f.

13 Eine entsprechende Problematik findet sich in Malerinnenromanen nicht ausgestellt: Die Malerin Clémence wendet sich in dem gleichnamigen Roman zwar gegen die Ehe, jedoch nicht, weil darunter ihre Kunst leiden könnte, sondern weil sie sich – der Malerei entsagend – am (frühsozialistischen) Widerstand beteiligen möchte. Auch in *Elle et lui* wird keinerlei Verknüpfung zwischen Liebe und Kunst für die Protagonistin hergestellt, da dem gängigen Künstlermythos entsprechend die männliche Malerfigur das Genie verkörpert, dem die Malerin als pragmatische Kopistin dichotomisch gegenübergestellt wird. Aus einer entsprechenden Vorstellung heraus bewerten die *Goncourt* in ihrem *Journal* die Autorin: »Le génie est mâle. L'autopsie de Mme de Staël et de Mme Sand auraient été curieuses: elles doivent avoir une construction un peu hermaphrodite« (E. u. J. de *Goncourt*: *Journal* (August 1857), hier zit.n. S. Champeau: *La notion d'artiste chez les Goncourt*, S. 111). Weitert man hingegen den Blick auf den Künstlerinnenroman aus, ließe sich Madame de Staëls *Corinne ou l'Italie* (1807) anführen: Hier sind es aber keine künstlermythischen, sondern mit Blick auf die historisch normierten Geschlechterrollen realistische Bedenken, welche die in Italien gefeierte und unabhängige Dichterin Corinne von einer Liebesbegeisterung mit Lord Oswald Nelvil abhalten: Sie fürchtet die sozialen Verpflichtungen einer Ehefrau, die »devoirs particuliers«, die für den Geliebten Vorrang haben vor »l'exercice des facultés intellectuelles« (Staël, Germaine de: »Corinne ou l'Italie«, in: dies., *Œuvres*, hg. v. Catriona Seth, Paris: Gallimard 2017, S. 1003-1460, hier S. 1260). Siehe auch ebd., S. 1224f.: »le talent surtout dans une femme, cause une disposition à l'ennui, un besoin de distraction que la passion la plus profonde ne fait pas disparaître entièrement. L'image d'une vie monotone, même au sein du bonheur, fait éprouver de l'effroi à un esprit qui a besoin de variété.«

durch das an sich schon kunstgleiche Malermodell Manette Salomon.¹⁴ Doch so hilfreich Manette für den Künstler ist und so positiv ihre Liebesbeziehung sich zunächst ausnimmt, bleiben sie nicht. Die Goncourt gehen vielmehr dazu über, ein von Misogynie und Antisemitismus gefärbtes Schreckensbild zu zeichnen: Mit Manettes Schwangerschaft verwandelt sich die Figur in eine berechnende Furie, die Coriolis jegliche Kreativität raubt und den Mann wie auch seine Malerei ihrer profitorientierten Kontrolle unterwirft, um ihn schließlich mit seiner Einwilligung in die Ehe vollständig zu unterdrücken. Sein Malerfreund Anatole setzt diesen Schritt mit einer Enthauptung gleich: »Rasé! – dit Anatole en faisant le geste énergique du gamin qui peint, avec le coupant de la main, une vie d’homme décapitée.«¹⁵

Ehebruchromane wie *Madame Bovary* (1857) oder *Thérèse Raquin* (1867) richten demgegenüber den Fokus stärker auf die Ehefrau. Diese vermag nicht nur aufgrund der Gleichförmigkeit ihres Daseins zuweilen Mitleid zu erregen, sondern v.a., weil sie an einen Ehemann gebunden ist, der durch exzessive Mittelmäßigkeit und Charmelosigkeit besticht. Mit zahlreichen Malerromanen wird diesem Bild des lächerlichen, einfallslosen Ehemannes ein Protagonist entgegengestellt, der Ehe grundlegend als irrelevant erachtet oder ablehnt.¹⁶ Und zumeist ist er es nun, der im Versuch der künstlerischen Selbstverwirklichung von seiner Partnerin unverstanden bleibt.

1881 publiziert Huysmans mit *En ménage* einen Erzähltext, der als Ehe(bruch)-Künstlerroman eingestuft werden könnte. Ähnlich wie in *Manette Salomon* stehen zwei Künstlerfiguren im Zentrum. Huysmans präsentiert in seinem Roman den verheirateten Schriftsteller André Jayant und seinen besten Freund, den überzeugten Junggesellen und Maler Cyprien Tibaille. Ähnlich wie bei den Goncourt ist es eine dezidiert männliche, in Teilen misogyne Sicht, die dominiert. Anders als im Goncourt’schen Malerroman liegt der Fokus aber von Anfang an weniger auf dem Kunstschaffen der beiden Figuren, sondern, wie der Titel schon ankündigt, auf der narrativen Reflexion von Vor- und Nachteilen ehelicher und alternativer Lebensgemeinschaften, die insbesondere durch den aufgedeckten Ehebruch von Andrés Frau zu Beginn des Romans angeregt wird. Indem *En ménage* Elemente sowohl des Ehebruch- wie auch des Künstlerromans kombiniert, kreist der Text weder unauf-

14 Vgl. hierzu Dadaş, Şirin: Von Bildern reden. Kunstkritik und Malerroman im Frankreich des 19. Jahrhunderts, Stuttgart: Steiner 2018, S. 177-182.

15 Goncourt, Edmond u. Jules de: *Manette Salomon*, hg. v. Stéphanie Champeau, Paris: Gallimard 1996, S. 540.

16 Es finden sich im Übrigen nicht wenige Malerfiguren, die – etwa in Zolas *Thérèse Raquin* oder in Ernest Chesneaus *La chimère* (1879) – fremden Ehefrauen qua Seitensprung ein Ausbrechen aus ihrem leidenschaftslosen Leben und tristen Alltag ermöglichen. Auch diesen Beziehungen ist indessen, aus unterschiedlichen Gründen, kein Glück beschieden.

hörlich um einen »éternel adultère«¹⁷ noch sucht er mit Balzacs berühmter Darstellung des am »chef-d'œuvre inconnu« scheiternden Künstlers zu konkurrieren. Der punktuelle Einsatz von Komik und Ironie deutet vielmehr darauf hin, dass mit dieser Gattungsmischung eine feine Distanzierung gegenüber beiden Moden vorgenommen wird. Sie betrifft in Teilen auch die Kopplung von Ehe- und Künstlerthematik, die ich im Folgenden genauer untersuchen werde, nachdem ich auf die grundlegende Entromantisierung der Ehe und die Entdramatisierung des Ehebruchs in *En ménage* eingegangen bin. Die leitenden Fragen lauten vor dem Hintergrund der oben dargelegten Traditionen und Topoi: Welche spezifischen Formen der Auseinandersetzung mit der Ehe ermöglicht der Rückgriff auf Künstlerfiguren? Lassen sich ungewöhnliche Bestätigungen oder Infragestellungen dieser Institution durch die Entscheidung verzeichnen, die Narration in einem Künstlermilieu anzusiedeln? Und welche Effekte entfalten hierbei die komischen Brechungen, welche Funktionen sind der Diskrepanz zwischen dem thesenromanartigen Durchspielen unterschiedlicher partnerschaftlicher Sozialitäten einerseits und einem teils pessimistischen, teils ironischen Beschreibungsmodus andererseits eingeschrieben?

2. Die Entromantisierung der Ehe

Zwei Männer, die eine langweilige Festgesellschaft verlassen haben, laufen des Nachts rauchend und diskutierend durch die Straßen. Einer der beiden, Cyprien, wird bereits mit seiner ersten Handlung des Hosezucknöprens – »rattachant sa culotte qui s'était déboutonnée«¹⁸ – andeutungsweise als nachlässig gekleideter Bohemien charakterisiert, der sich in karikaturesken Übertreibungen über die Gäste der Feier auslässt. Mit einer verächtlichen Überzeichnung der jungen, heiratswilligen Damen – »un fumier de pensées dans une caboche rose«¹⁹ – leitet Cyprien seine vehemente Ablehnung der Ehe ein. Eindrücklich beschreibt er die »misère d'un coucher à deux, l'insomnie ou le ronflement d'un autre, les coups de coude et les coups de pied, la fatigue des caresses exigées, l'ennui des baisers prévus!«²⁰ In ihrer Trivialität entfalten die banalen Zumutungen des Schnarchens und der schlafstörenden Tritte eine derbe Komik, die sie als Argumente gegen ein dauerhaft geteiltes Ehebett aber ebenso wenig entkräftet wie die Vorhersehbarkeit

17 »J'avoue pourtant que, lorsqu'il m'arrive d'ouvrir un livre et que j'y aperçois l'éternelle séduction et le non moins éternel adultère, je m'empresse de le fermer, n'étant nullement désireux de connaître comment l'idylle annoncée finira«, heißt es im bereits erwähnten Vorwort (J.-K. Huysmans: *À rebours*, S. 58).

18 Huysmans, Joris-Karl: »En ménage«, in: ders., *Romans et nouvelles*, hg. v. André Guyaux [u. a.], Paris: Gallimard 2019, S. 271-489, hier S. 273.

19 Ebd., S. 276.

20 Ebd., m. Herv.

und Eintönigkeit ehelicher Sexualität, die Cyprien mitanführt. Die deutlich hyperbolische Skizzierung dieser ›Misere‹ dient nicht dazu, die formulierte Ehekritik des überzeugten Junggesellen, der in ›seinem Bett seine Pfeife‹ rauchen möchte,²¹ infrage zu stellen, sondern die Unabhängigkeit und soziale Ungebundenheit des auf sich allein gestellten Individuums zu unterstreichen, wie auch das wiederholte Possessivpronomen zu erkennen gibt.

Dem hält André eine nicht weniger prosaische Verteidigung seiner Entscheidung für die Ehe entgegen:

[J]e me suis marié, parfaitement, [...] parce que j'étais las de manger froid, dans une assiette en terre de pipe, le dîner apprêté par *la femme de ménage ou la concierge*. – J'avais des devants de chemise qui bâillaient et perdaient leurs boutons, des manchettes fatiguées – comme celle que tu as là, tiens – j'ai toujours manqué de mèches à lampe et de mouchoirs propres.²²

Die Ehe wird hier auf ein warmes Abendessen, Hemden mit vollständigen Knopfreihen und auf saubere Taschentücher, sprich auf den *ménage* – den geregelten Haushalt – mit all seinen Bequemlichkeiten reduziert. Liebe spielt keine, Sexualität eine untergeordnete Rolle,²³ da grundsätzlich jeder Aussicht auf eine erfüllte Partnerschaft eine Absage erteilt wird. Liebe erweist sich aus Andrés resignativer Sicht als Nullsummenspiel, das kein Entkommen aus dem beständigen Kreislauf verliebt-verlebt-verlassen erlaubt: »[E]st-ce une vie que de désirer une maîtresse lorsqu'on n'en a pas, de s'ennuyer à périr quand on en possède une, d'avoir l'âme à vif quand elle vous lâche et de s'embêter plus formidablement encore quand une nouvelle vous la remplace?«²⁴ Vor dem Hintergrund einer solch pessimistischen Einstellung kann die Entromantisierung der Ehe ausgesprochen weit getrieben, das sinnliche Abstumpfen, das Ermatten von Gelüsten, das die Ehe ermögliche, als klarer Vorteil ausgewiesen werden. Ihren größten sozialen Nutzen wirft sie André zufolge aber in der Zukunft, im pflegebedürftigen Alter ab: »c'est une caisse d'épargne où l'on se place des soins pour ses vieux jours!«²⁵

Mit diesen romaneinleitenden Reflexionen vermitteln beide Figuren gleichermaßen unromantische Vorstellungen von der bürgerlichen Sozialpraktik der Ehe, auch wenn sie diese unterschiedlich bewerten. Die Möglichkeit einer Liebesehe, wie sie sich ab dem 18. und 19. Jahrhundert zumindest als literarisches Konstrukt

21 Vgl. ebd.

22 Ebd., m. Herv.

23 Es sind zuweilen auch »appétences charnelles« und »des besoins de câlineries et de tendresses« (ebd., S. 281), die André sein Junggesellendasein aufgeben lassen. Als Hauptgrund werden aber »les misérables ennuis des ménages mal faits« (ebd.) genannt.

24 Ebd., S. 276f.

25 Ebd., S. 277.

allmählich etablierte, steht hier völlig außer Frage. Liebe wird weder im ehelichen noch im außerehelichen Bereich Erfolg in Aussicht gestellt. Auch die Ehe als institutioneller Rahmen der Fortpflanzung steht nicht zur Debatte. In den Vordergrund rückt mithin allein der Vorteil der Häuslichkeit, den die Heirat, genauer noch die bürgerliche Ehefrau verspricht, deren klassische Rolle bekanntlich durch Anforderungen wie »Sauberkeit, Ordnung und Behaglichkeit im Haus«²⁶ definiert wurde.

Da die Lesenden auf diesen ersten Seiten noch nicht erfahren, dass Cyprien Maler ist und André Schriftsteller, sind ihre Haltungen zur Ehe zunächst nicht an ihren Künstlerstatus gebunden, sondern allein an ihren subjektiven männlichen Blick auf heterosexuelle Partnerschaftlichkeit. Hierbei fällt auf, dass Cyprien, der seine Verachtung gegenüber Frauen offen zur Schau stellt, in seiner Ablehnung der Ehe weniger geschlechtsgebunden argumentiert als André in ihrer Verteidigung. Im zitierten Passus ist es »un autre«, der fremde Körper, der zum Fremdkörper innerhalb der eigenen vier Wände stilisiert wird. Damit André hingegen die Vorzüge ehelicher Häuslichkeit genießen kann, ist er auf eine Hausfrau angewiesen, welche die Aufgaben übernimmt, die zuvor »la femme de ménage ou la concierge« für ihn erledigte. Dieser Unterschied zwischen den Perspektiven des Junggesellen und des Ehemannes, der die Frau auf die Rolle der dienenden Ehefrau reduziert, verrät in einer feministischen Lektüre des Romans, dass v.a. mit der Ehe, d.h. mit der institutionalisierten Interdependenz von Frau und Mann jener Androzentrismus einer patriarchalen Gesellschaftsordnung wirksam wird, den *André* auch namentlich verkörpert.²⁷

3. Die Entdramatisierung des Ehebruchs

Andrés Verteidigung der Ehe wird sogleich auf die Probe gestellt, wenn sich diesem nächtlichen Gespräch der zwei Freunde das folgenreichste Ereignis der Handlung anschließt: André überrascht seine Frau *in flagranti* mit ihrem Liebhaber im Ehebett. Durch das unentschlossene Verhalten des gehörnten Ehemannes erfährt die Darstellung dieses Moments eine starke Dehnung, die einerseits Spannung aufbaut, andererseits die Lächerlichkeit der Situation unterstreicht, die durch burleske Elemente zusätzlich ridikülisiert wird: »Il [André] appréhenda un malheur,

26 Burkart, Günter: Soziologie der Paarbeziehung. Eine Einführung, Wiesbaden: Springer 2018, S. 66.

27 Besonders augenscheinlich wird dies auch in der beschriebenen Haltung der Figur zu Beginn der Ehe: »André avait adopté le ton paternel et bienveillant. [L]a [sc. Berthe] tenir sans qu'elle sentît trop la laisse, envelopper de délicatesses fondantes la dureté d'un refus, tel était son système.« (J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 320).

franchit le salon, s'élança dans la chambre, vit, près du lit défait, un homme en chemise, affolé, tournant, culbutant les meubles, tirant à lui un fauteuil pour s'abriter, empêché par une chaise placée derrière.«²⁸ Da Liebesgefühle in dieser Ehe, wie gesehen, nicht von Bedeutung sind, handelt André nicht aus Eifersucht. Sein unterdrücktes »nom de Dieu!«,²⁹ seine genau beschriebenen körperlichen Reaktionen wie Verkrampfung und Blässe, seine zitternden Hände und Stimme zeugen von einer Aufregung, die einem unerwarteten Anblick geschuldet ist – einem Anblick, der den Düpierten aufgrund der Lächerlichkeit der Situation und der stupiden Rollen aller Beteiligten schockiert. Entsprechende Adjektive sind in diesem Zusammenhang auffallend rekurrent.

Andrés erste Reaktion – den Liebhaber höflich hinauszuleiten – bricht bewusst mit der Leseerwartung eines dramatischen Höhepunktes. Dieser Konventionsbruch wird ostentativ ausgestellt, wenn der Liebhaber auf der Treppe einen Angriff aus dem Hinterhalt befürchtet, von André aber gar vor einer Stufe gewarnt wird: »je vous préviens pour que vous ne tombiez pas, ça ferait du bruit.«³⁰ Das doppeldeutige »faire du bruit«, das nicht nur den möglichen Lärm benennt, sondern im übertragenen Sinne auch das Aufsehererregen, legt die Hauptsorge des betroffenen Ehemannes offen: das Gerede der Leute. Allein wägt André ab, seiner Frau zu verzeihen, sie zu erwürgen, die Angelegenheit unter den Teppich zu kehren oder zu seinem ehemaligen Junggesellendasein zurückzukehren, um in seiner Arbeit alle ärgerlichen Erinnerungen an eine Frau zu ersticken, die er »sans entrain, sans joie«³¹ geheiratet hat. Er entscheidet sich schließlich für den schmerzlichen Bruch mit der ehelichen Behaglichkeit.

Im patriarchalen System des französischen 19. Jahrhunderts spiegelt sich die soziale Bewertung des weiblichen Ehebruchs in der zeitgenössischen Rechtsprechung wider. Wie die Historikerin Laure Adler anmerkt, sah der *Code Napoléon* – ausschließlich für die Frau – eine mögliche Freiheitsstrafe von drei Monaten bis zwei Jahren vor. Und unter Berufung auf den Artikel 324, Absatz 2 des *Code pénal* ließ sich bis 1975 der Mord an Ehefrau und Liebhaber durch den Ehemann in einer Situation entschuldigen, wie sie in Huysmans' Roman geschildert wird.³² Sowohl für André als auch Cyprien liegt eine solche Tat im Bereich des Möglichen, wird aber als lächerlich bewertet. De facto »bedarf es keines *crime passionnel*, wo keinerlei Passion vorliegt, ja wo sie von vornherein für die Ehe ausgeschlossen wird. Vor diesem Hintergrund wäre es nur konsequent, der Ehefrau zu verzeihen, um auf

28 Ebd., S. 278.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 280.

31 Ebd., S. 281.

32 Vgl. Adler, Laure: *Secrets d'alcôve. Histoire du couple de 1830 à 1930*, Paris: Hachette 1983, S. 133f.

die Annehmlichkeiten des geteilten Haushalts nicht verzichten zu müssen. Bereits in Balzacs 1829 anonym publiziertem ›Ehemanual‹ *Physiologie du mariage* werden unterschiedliche Reaktionsmöglichkeiten durchgespielt, der Vorzug wird aber einer leidenschaftslosen, Überlegenheit demonstrierenden Haltung des Ehemannes im Moment des Erwischens gegeben und dessen kalkuliertes Entgegenkommen im Umgang mit der Ehefrau mit dem Ziel der Rettung der Ehe empfohlen.³³ Andrés nächtliches Kofferpacken, sein wortloser Auszug ohne jede Begegnung mit seiner Frau hat demgegenüber vor allem einen Vorteil: In ihrer ausgesprochenen Singularität vermag diese Reaktion jene beklagte Lächerlichkeit zu überwinden, die der banalen Situation des Ehebruchs und dessen typischen Folgen zugeschrieben wird. Bereits mit der ›Entdramatisierung der Ehebruchsszene‹ befreit sich Huysmans, wie Jérôme Solal überzeugend argumentiert hat, von Romankonventionen.³⁴ Mit den entbanalisierten Konsequenzen wird jenes Wiederkäuen des längst Erzählten vermieden, das Huysmans nicht nur mit der eingangs zitierten Bemerkung, sondern dem gesamten Vorwort zu *À rebours* eingehend problematisieren wird.³⁵ Darüber hinaus ermöglicht die Entscheidung für diese narrative Ausgangslage, den Fokus – anders als in den berühmten zeitgenössischen Ehebruchromanen von Huysmans' großen Vorbildern Flaubert und Zola – auf den Mann, genauer noch auf die Frage zu richten, welche häusliche Lebensform sich am besten für diesen eignet. Huysmans' Roman lässt sich in dieser Hinsicht mit Jacques Dubois als »petite enquête psychosociologique sur l'économie des relations sexuelles« lesen, welche männliche Möglichkeiten auf dem (heterosexuell gedachten) Sexualmarkt veranschaulicht, indem auf reale historische Praktiken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bezug genommen wird.³⁶ In seinem Artikel arbeitet Dubois konzise die sieben Szenarien heraus, die in *En ménage* sukzessive durchgespielt werden: 1. die Ehe, 2. das alleinstehende Leben mit einer Hausangestellten, 3. das alleinstehende

33 Vgl. Balzac, Honoré de: »Physiologie du mariage«, in: ders., *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1980, Bd. 11, S. 863-1205, hier S. 1115-1118. Der Versuch einer Einordnung des Textes muss notwendig an dessen divergierenden Tonalitäten von moralistisch-ernst bis zynisch-satirisch scheitern (vgl. Castex, Pierre-Georges: »Notice«, in: Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1980, Bd. 11, S. 1714-1732, hier S. 1717).

34 Vgl. Solal, Jérôme: »Huysmans, En ménage, l'art de rien«, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 109,3 (2009), S. 605-620, hier S. 608. Siehe auch Biron, Michel: »Changer les règles sans changer le métier: l'art du roman de Huysmans«, in: *Tangence* 118 (2018), S. 27-39, hier S. 35f., der Huysmans damit als ersten Romancier des ›Nach-Roman‹ ausweist (vgl. ebd., S. 38).

35 Vgl. hierzu L. Adler: *Secrets d'alcôve*, S. 133.

36 Dubois, Jacques: »Condition littéraire et marché sexuel dans *En ménage*«, in: Jean-Pierre Bertrand/Sylvie Duran/Françoise Grauby (Hg.), *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Leuven: Peeters 2001, S. 85-103, hier S. 90, S. 93 u. S. 92.

Leben mit Bordellbesuchen, 4. das alleinstehende Leben mit regelmäßigen Besuchen einer ›Professionellen‹, 5. das Konkubinat oder die Freie Liebe und 6. die wiederbelebte Ehe. Ergänzt werden diese Stadien, die André durchläuft, durch 7. einen dezidiert antibürgerlichen *collage*, den Cyprien mit der vom Leben gebeutelten Mélie eingeht und der für die Beteiligten das gemeinsame Leben unter einem Dach in freundschaftlicher Zugewandtheit ermöglicht.³⁷ In allen sieben Fällen spielen ökonomische Aspekte eine, wenn nicht sogar die zentrale Rolle, insbesondere bei dem Partnerschaftsmodell, für das sich der Maler Cyprien entscheidet. An die Stelle eines literarisch ausgeschlachteten Ehebruchs tritt in *En ménage* eine narrative Kosten-Nutzen-Berechnung, deren Nüchternheit das romaninnovierende Moment der ›Entdramatisierung‹ noch verstärkt.

4. Die Ehealternative des Bohemiens

Es sei zunächst darauf hingewiesen, dass Cypriens ausgestellte Frauenfeindlichkeit in keinem Zusammenhang mit der Charakterisierung der Figur als Maler-Bohemien steht, sondern möglicherweise dazu dienen könnte, die Exzeptionalität eines Glücks herauszustreichen, das der misogynen Junggeselle in der von ihm gewählten partnerschaftlichen Lebensform mit einer Frau erlebt. Angesichts von Huysmans' früher, dem Realismus verpflichteter Romanpoetik bedarf es für die narrative Entfaltung dieser Partnerschaft als Kontrastprogramm zur bürgerlichen Institution der Ehe eines Bohemiens, der sich aufgrund seines Künstlerstatus nach unten hin vom einfachen Arbeitervolk abhebt³⁸ und aufgrund seiner beschränkten finanziellen Mittel nach oben hin von Bürgertum und Adel, von den gesellschaftlich Arrivierten und finanziell Unabhängigen unterscheidet. In diesem Sinne liefert der Roman an keiner Stelle eine eingehende Auseinandersetzung mit Kunst, man erfährt weder von Cypriens geplanten noch ausgeführten Bildprojekten und nur wenig von seinen kunstästhetischen Vorstellungen. Die Figur ist als Bohemien-Maler angelegt worden nicht aufgrund einer kunstkritischen Ausrichtung, wie sie etwa Zolas Malerroman *L'œuvre* (1886) eignet, sondern weil mit der gesellschaftlichen Sonderstellung, die dem Künstler zugeschrieben wird, ein sozialanalytischer Blick auf Konventionen und Praktiken der zeitgenössischen Gesellschaft geworfen werden kann.³⁹ Anders als bei Murger erscheint die Bohème in *En ménage* somit

37 Vgl. insgesamt ebd., S. 94–98.

38 Dieser soziale Unterschied wird im Roman auch an mehreren Stellen thematisiert, vgl. J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 452 u. S. 458.

39 Aus sozialhistorischer Perspektive hat Sylvia Möhle für den deutschsprachigen Raum betont, dass sich nur in »bildungsbürgerlichen, literarisch und künstlerisch ambitionierten Gruppen« Nachweise für den Anspruch finden lassen, in Abkehr von der Ehe »neue Lebenszusammenhänge [zu] schaffen und aus[zu]probieren« (Möhle, Sylvia: »Nichteheliche Lebens-

nicht als Etappe eines Künstlers, »qui entre dans l'art, sans autre moyen d'existence que l'art lui-même«, der auf den Erfolg seiner Kunst abzielt, um durch seine bürgerliche Anerkennung der Armut zu entgehen,⁴⁰ sondern als literarischer Reflexionsraum eines sozialen Experiments. Kein künstlerischer Durchbruch »rettet« Cyprien, sondern eine Frau: Mélie, die ihn mütterlich umsorgt und ihm selbstlos beisteht, als er krank und allein zu sterben droht. Ihr *collage* ist von keiner leidenschaftlichen Liebe, sondern einer »réciproque indulgence« geprägt.⁴¹ In Cypriens Vorschlag »être comme mari et femme«⁴² klingt noch die institutionalisierte Partnerschaft der Ehe als normative Folie an, de facto hat der geteilte Haushalt von Mélie und Cyprien aber mehr den Charakter einer Wohngemeinschaft, bei der der ökonomische und gemeinschaftliche Nutzen im Vordergrund steht. Während Eva Illouz zurecht die »Befreiung der Sexualität durch [die] Bohème«⁴³ hervorgehoben hat, lässt sich an *En ménage* beobachten, wie mittels dieser »mythologie de la vie d'artiste«⁴⁴ bereits der eheliche Legitimationszwang des Zusammenlebens zweier Personen unterschiedlichen Geschlechts infrage gestellt wird. Aufschlussreich ist hierbei weniger die im Text breit thematisierte und ridikülisierte Anstößigkeit und fehlende gesellschaftliche Anerkennung von Cypriens und Mélies Lebensgemeinschaft,⁴⁵ denn die zu beobachtenden Ansätze einer Entsexualisierung in den Beschreibungen dieser Partnerschaft. Es ist zwar eine von traditionellen Geschlechterrollen geprägte Figurenbestimmung erkennbar, etwa wenn die bescheidene Mélie davon träumt, Cypriens Dienstmagd zu werden: »une bonne avec qui l'on cause familièrement et à qui l'on envoie de temps à autre, par amitié, de petites tapes

gemeinschaften in historischer Perspektive«, in: Thomas Klein/Wolfgang Lauterbach (Hg.), Nichtehele Lebensgemeinschaften – Analysen zum Wandel partnerschaftlicher Lebensformen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1999, S. 183-204, hier S. 198). Wenn auch die »wilde Ehe« nicht »auf die Künstlergruppen der Romantik des beginnenden oder die bewußt antibürgerlich und antiklerikal handelnde Bohème des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschränkt war« (ebd., S. 185), so spielten in anderen sozialen Gruppen meist Faktoren wie Eheverbote, ein restriktives Scheidungsrecht sowie soziale oder finanzielle Hindernisse eine Rolle, wie sie in ihrer Studie aufzeigt.

40 H. Murger: *Scènes de la vie de bohème*, zit.n. Reverzy, Éléonore: »La Bohème ironique des premiers romans de Huysmans«, in: Colette Becker/Jean-Louis Cabanès/Anne-Simone Dufief (Hg.), *Ironies et inventions naturalistes*, Nanterre: Université Paris X 2002, S. 163-175, hier S. 165. Vgl. ebd., S. 165f.

41 J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 453.

42 Ebd., S. 458.

43 Illouz, Eva: *Warum Liebe weh tut*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011, S. 83.

44 É. Reverzy: *La bohème ironique*, S. 164. Sofern bei diesem Künstlermythos nicht mehr so sehr die Kunst zählt, sondern der Lebensmodus in den Vordergrund gerückt wird, weist das Bild des Bohemien Überschneidungen mit der »posture dandy« auf, wie Éléonore Reverzy mit Blick auf Huysmans' frühe Romane scharfsichtig erkannt hat (ebd.). Zum Dandy als antibürgerlicher Eheverweigerungsfigur siehe den Beitrag von Gregor Schuhen in diesem Band.

45 Vgl. J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 451f.

sur le derrière.«⁴⁶ In dieser gedanklichen Zusammenführung von freundschaftlicher Geste und intimem Körperteil deutet sich aber bereits jene Überwindung erotischer Spannungen an, die eine »sincère camaraderie«⁴⁷ zwischen Cyprien und Mélie entstehen lässt. Seine gerührten, dankbaren Küsse für ihre aufopferungsvolle Krankenpflege sind »sans saleté, contrairement aux habitudes.«⁴⁸ Die Enterotisierung der Beziehung geht mit Mélies expliziter Stilisierung zur Mutter einher, wobei sich das Aufgabenfeld mit Blick auf Haushalt und körperliche Fürsorge mit jenem der Dienstmagd weitgehend deckt. Hierin ist die Ehealternative des Bohemiens geprägt von jenem Androzentrismus, der bereits André seine Argumente für die Ehe geliefert hatte.⁴⁹ In Ansätzen erscheint die Frau hier aber nicht mehr nur als Dienerin, sondern auch als geschlechtsneutrale Kameradin und komplementierendes Gegenstück. In dieser Hinsicht erweist sich die burlesk kontrastierende Überzeichnung von Cyprien und Mélie als der Dünne und die Dicke als effektiv. Sie lässt eine Komik entstehen, die sich nicht gegen die Figuren richtet, sondern mit derben Mitteln veranschaulicht, dass sie sich als Paar ergänzen.⁵⁰

5. Kunst versus Ehe?

Nicht mit der Figur des Malers Cyprien, sondern mit dem Schriftsteller André wird der gängige Konflikt zwischen Künstler und Frau, die Unvereinbarkeit von Kunst und Ehe in *En ménage* ausgefaltet: Nach der Trennung von seiner Frau wirft sich André vor, viel zu lange seine Kunst vernachlässigt zu haben,⁵¹ und auch Cyprien sucht seinen betrogenen Freund mit der Aussicht aufzumuntern: »tu travailleras mieux maintenant que tu es libre.«⁵² Entsprechend wird die Ehefrau als Figur charakterisiert, die kein Verständnis für Kunst hat, sondern lediglich finanzielle Profite und statusabhängige Vorteile wie Freikarten für Konzerte und Theatervorstellungen sieht.⁵³ Im gnomischen Präsens wird diese Einstellung zum »éternel

46 Ebd., S. 453.

47 Ebd., S. 459.

48 Ebd., S. 454.

49 Jean Borie hat auf den »kontradiktorischen Aspekt der Situation des Junggesellen« der Zeit aufmerksam gemacht: »si humble soit-il de caractère, si médiocre sa situation matérielle, si dépourvu de toute importance son être social, il est entendu cependant que, parce qu'il est un homme, même pauvre, même ignoré, même obscur, même timide, il a droit, par privilège de virilité, à une assistance ménagère.« (Borie, Jean: »À propos d'En ménage«, in: Pierre Brunel/André Guyaux (Hg.), Cahiers de l'Herne 49: Huysmans (1985), S. 93-103, hier S. 98, Herv. im Orig.).

50 Vgl. insbesondere J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 453f. u. S. 458f.

51 Vgl. ebd., S. 287.

52 Ebd., S. 288.

53 Vgl. ebd., S. 325.

féminin« stilisiert, zum weiblichen Wesenszug schlechthin verallgemeinert: »toute la femme était là, honnête ou non, qui juge naturel de soutenir à l'homme de qui elle dépend, qu'il soit son père ou son entreteneur, autant de monnaie qu'elle en peut prendre.«⁵⁴ Mehr noch: Dieses ›wahre‹ Gesicht der Frauen zu erkennen, begründet in *En ménage* Andrés schriftstellerische Beobachtungsgabe, dient dazu, ihn als minutiösen Analytiker des Alltäglichen auszuweisen.⁵⁵

In dieser Logik kann der Konflikt zwischen den Geschlechtern durch die Wahl einer Schriftstellerfigur und deren spezifische Arbeitsbedingungen noch zugespitzt werden, schließlich befindet sich ihr Arbeitsplatz zu Hause.⁵⁶ Mit Huysmans' Zusammenführung von Ehe- und Künstlerroman wird ein Ort, der klassischerweise als Bereich weiblichen Wirkens kodifiziert ist, männlich besetzt. Mit dieser fehlenden räumlichen Aufspaltung eines männlichen Draußen und weiblichen Drinnen entfällt auch eine strikte zeitliche Konturierung: Berthes Unmut über Andrés abendliche Arbeitsstunden bedient hierbei einmal mehr den Topos der kunstunverständigen Frau in *En ménage*.⁵⁷ Zugleich findet sich nun aber auch *ihr* kritischer Blick auf sein Arbeiten ausgestellt – ein Blick, wie es ihn in der traditionellen geschlechterspezifischen Trennung der bürgerlichen Sphären von weiblichem Haushalt und männlicher Arbeit überhaupt nicht gibt, ein Blick, dem ein machuntergrabendes Potential innewohnt. An einer der wenigen Stellen des Romans mit einer internen Fokalisierung auf Berthe schafft Huysmans' Roman derart die Möglichkeit einer weiblichen Einsicht in einen männlichen Wirkbereich: »Elle était irritée contre son mari qui, les soirs où elle eût désiré sortir, objectait qu'il était en veine de travail, s'attelait rageusement à un chapitre, s'arrêtait, incertain, rêvassait pendant des heures, se frottait radieusement les mains.«⁵⁸ Andrés Arbeitswut, mit der er ein Kapitel in Angriff nimmt, und sein Innehalten, seine Unsicherheit, sein stundenlanges Geträume, das von außen betrachtet keinerlei handfeste Ergebnisse, sondern nur ein strahlendes, zufriedenes Händereiben zu produzieren scheint, stehen hier in einem ebenso bezeichnenden Kontrast, wie ihr Unterhaltungs- und sein Arbeitsbedürfnis. Die aus diesem doppelten Kontrast heraus entstehende Komik der Szene richtet sich somit gleichermaßen gegen den unproduktiven Künstler wie die kunstunverständige Frau. Berthes störende

54 Ebd., S. 318.

55 »Il connaissait assez la vie pour vous démonter le mécanisme des vertus et des vices de son prochain. Il vous expliquait clairement le caractère de la femme des autres, désignait les mesures à prendre pour éviter leurs supercheries et leurs traîtrises« (ebd., S. 346). Eine entsprechende Fixierung auf die verteuflerte Frau als Gegenstand seiner Kunst lässt sich auch für Cyprien ausmachen (vgl. ebd., S. 345).

56 Vgl. M. Fukuda: La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans, S. 56 u. S. 60.

57 Vgl. J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 287.

58 Ebd., S. 324.

Präsenz wird anschaulich mit dem unerträglichen Brummen und lästigen Zusetzen einer Fliege in Zusammenhang gebracht: »Elle avait les bourdonnements et les harcèlements insupportables d'une mouche.«⁵⁹ Im repetitionsmarkierenden Imperfekt werden in einer Mischung aus indirekter, erzählter und direkter Rede ihre entmutigenden Kommentare wiedergegeben, die als ungeduldige »coups d'aiguillon«⁶⁰ – als anspornende Spitzen – gedacht sind, Andrés Schwierigkeiten beim mühevollen ›Abrackern am Papier‹ aber nur weiter steigern.⁶¹ Und doch ist André für seine Schreibblockaden, sein künstlerisches Unvermögen selbst verantwortlich. Dies legt der Roman insgesamt nahe trotz seines misogynen Grundtons und trotz der typischen Paarkonstellation von Schriftsteller und männermelkender Ehefrau, die sich in weiten Teilen als kondensierte Darstellung des Geschlechterkonflikts aus einer männlichen Opferperspektive ausnimmt.⁶² »La femme n'est-elle pas un prétexte à la médiocrité de l'artiste qui anticipe son impuissance créatrice en accusant le beau sexe de le castrer?«,⁶³ stellt Noëlle Benhamou zur Frage und auch Momoko Fukuda hält mit Blick auf die Schriftstellerfigur zu Recht fest: »Qu'il vive avec une femme ou non, il trouve toujours un prétexte pour ne pas pouvoir travailler.«⁶⁴ Tatsächlich wird André als ›stur und schwach‹, ohne Sinn für das rechte Maß charakterisiert, ihm fehlen Biss und Durchhaltevermögen,

59 Ebd.

60 Ebd., S. 325.

61 »Elle lui demandait d'un ton dégagé si son livre marchait, le dévisageait d'un air de doute, s'il disait oui, d'un air éploré, s'il disait non. Elle lâchait d'aterrantes réflexions sur les volumes qu'elle lisait, répétait les soirs où André se démenait sur son papier: ›C'est amusant ce roman que je viens d'achever; c'est écrit avec une facilité!‹ Et elle ajoutait quelques minutes après: ›Faut-il remonter la lampe? Si tu dois veiller tard, j'y remettrai de l'huile.‹« (Ebd., S. 324).

62 Auf Andrés selbstkritische Feststellung »Non, il n'avait rien tenté, rien osé, rien fait« (ebd., S. 441) folgt etwa der Versuch der Selbstrechtfertigung, indem Berthe die Schuld in die Schuhe geschoben wird: »Il aurait beau dire, il avait eu tout de même de la déveine, car enfin il travaillait avant son mariage, il donnait des promesses de talent pour quelques-uns. L'impuissance ne lui était radicalement venue qu'après sa rupture avec Berthe! C'était elle qui lui avait pour toujours effondré ses énergies et ses espoirs. La mesure était comble, maintenant, Jeanne était partie!« (Ebd., S. 442) Eine subtile ironische Distanzierung, die in der Wiedergabe der Figurenrede qua erlebter Rede latent mitschwingt, macht sich in dem explizierten Umstand bemerkbar, dass bereits vor seiner Heirat nur ›einige‹ (›quelques-uns‹) an sein Talent glaubten. Zudem bleibt die Wirkung der Ehe auf Andrés Schaffenskraft ausgespart. Dieses elliptische Nebeneinanderstellen von ›vor der Heirat‹ und ›nach der Trennung‹ ist ebenso wie das exklamative Aufzählen seiner gescheiterten Beziehungen, die in keinem Zusammenhang stehen, von einer larmoyanten Hyperbolik geprägt, die sich ironisch lesen lässt.

63 Benhamou, Noëlle: »Préface. En ménage, En rade: Huysmans et la maladie du mariage«, in: Joris-Karl Huysmans, En ménage. En rade, hg. v. Noëlle Benhamou, Éditions du Boucher 2009, S. 5-35, hier S. 22.

64 M. Fukuda: La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans, S. 58.

allzu leicht lässt er sich ablenken: »Il relisait le chapitre entamé puis se promenait, cherchant la suite, finissait par feuilleter un livre et enfoncé dans un fauteuil, loin de sa table de travail, il ne songeait plus à son œuvre, absorbé par celle des autres.«⁶⁵ Bereits Dubois hat seine Mittelmäßigkeit unterstrichen, welche die Figur im 12. Kapitel auch eingehend selbst reflektiert⁶⁶ – eine Mittelmäßigkeit, die Gilles Bonnet in ihrer Komik kreierenden Idealisierung als wiederkehrende Eigenart von Huysmans' »personnage[s] des petites misères« ausgewiesen hat.⁶⁷

Damit ist nun aber nicht mehr die Ehe, sondern das Individuum das zentrale Problem, so dass sowohl Andrés wiederbelebte Partnerschaft mit Berthe als auch Cypriens Konkubinat die ernstzunehmende Möglichkeit bieten können, den Künstler von seinen Ambitionen zu befreien, die sich »à cause de sa médiocrité et de sa paresse«⁶⁸ als unerreichbar erweisen: »le concubinage et le mariage se valent puisqu'ils nous ont, l'un et l'autre, débarrassés des préoccupations artistiques et des tristesses charnelles«,⁶⁹ stellt Cyprien am Ende des Romans fest. Mit Fukuda ließe sich hier ein ›komischer und doch zugleich strenger Realismus‹ für *En ménage* ansetzen, der den gängigen ›Mythos des zwischen Liebe und Schaffen zerrissenen Künstlers‹ auf den Kopf stellt.⁷⁰ Insbesondere der Topos der Unvereinbarkeit von Kunst und Ehe, wie er in *En ménage* über weite Strecken aufgegriffen wird, erfährt auf diese Weise eine subtile Infragestellung, die im Hinblick auf die Ausgestaltung der beiden Künstlerfiguren und ihre Reflexionen eine pessimistische Sicht offenbart. Diese richtet sich aber vielmehr auf das Kunstschaffen und nicht so sehr auf die Ehe.

6. Von Ehe und Kunst erzählen

Die Analysen haben gezeigt, dass mit den unterschiedlichen Künstlerfiguren spezifische Formen der Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Institution Ehe in der

65 J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 346. Vgl. auch ebd., S. 341 und insbesondere S. 348-355, wo sich Andrés Hang zur Prokrastination in seiner Aufmerksamkeit für das verrät, was sich vor seinem Fenster abspielt, was wiederum auf discours-Ebene in einer entsprechend digressiven Erzählweise gespiegelt wird.

66 Vgl. ebd., S. 441f.

67 Bonnet, Gilles: »Dramaturgie des petites misères«, in: ders., *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*, Paris: Champion 2003, S. 115-158, hier S. 115 u. S. 117. Biron hat diese »héros de l'épuisement« auf die Unmöglichkeit zurückgeführt, noch von einem ›heroischen Leben‹ zu erzählen, da »es zu sehr dem ähnelt, was schon erzählt wurde« (M. Biron: *Changer les règles sans changer le métier*, S. 30).

68 M. Fukuda: *La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans*, S. 61.

69 J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 489.

70 Vgl. M. Fukuda: *La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans*, S. 61.

narrativen Fiktion zu beobachten sind, die sich im Fall von *En ménage* teils gängiger Künstlertopoi bedienen, diese teils aber umdeuten oder unterwandern. So kommt mit dem *collage* des Bohemien Cyprien ein antibürgerliches Gegenmodell zur Darstellung, das implizit nun aber auch die Sexualisierung jeder Lebensgemeinschaft problematisiert, die mit dem Zwang ihrer ehelichen Legitimierung einhergeht. In Ansätzen lässt die Enterotisierung dieser freundschaftlichen Beziehung hierbei eine Gleichwertigkeit von Frau und Mann möglich erscheinen, die mit Blick auf den zuweilen ausgesprochen misogyn gefärbten Roman und dessen ausgestelltes Festhalten an normativen Geschlechterrollen innerhalb und auch außerhalb der Ehe überrascht.⁷¹ In ähnlicher Weise wird zwar der gängige Konflikt zwischen Kunst und Ehe mit der Figur des Schriftstellers wiederbelebt. Im Fortschreiben ergeben sich indes feine Verschiebungen, wenn die Frau zwar erneut den Part der kunstunverständigen Ausbeuterin zu spielen hat, der Künstler jedoch nicht mehr als verkanntes Genie, sondern als ambitionierter, aber arbeitsfauler Träumer in Erscheinung tritt. Vor diesem Hintergrund erfährt die topische Ehekritik eine deutliche Relativierung, wobei die damit einhergehende Rehabilitierung der Ehe auf eine androzentrische Perspektive beschränkt bleibt, in der die häuslichen Annehmlichkeiten in den Vordergrund rücken.⁷² Diese Bestätigung, nicht die erwartbare Infragestellung der Ehe aus Künstlersicht ist hinsichtlich Andrés Reflexionen und Entscheidungen im Verlauf des Romans hervorzuheben. Schließlich knüpft sie sich an eine ironische Distanzierung vom Mythos des Künstlers, an eine pessimistische Sicht, die in der Konsequenz paradoxerweise dem kritischen Blick der Frau auf die Arbeit des Mannes recht gibt.

Dieser Umgang mit der gängigen Konfrontation von Kunst und Ehe in *En ménage* deutet zugleich an, dass wir es nicht mit einem Thesenroman zu tun haben, wie Dubois mit Blick auf die sukzessive Präsentation unterschiedlicher Lebensformen und Partnerschaftsmodelle moniert hat.⁷³ Ebenso kann gegen seine Auswertung, dass letztlich keine der dargestellten Formen von Partnerschaft mit einer Frau der Prüfung standhalten könne,⁷⁴ eingewandt werden, dass *En ménage* Ehe und *collage* durchaus als gleichermaßen gangbare Wege erscheinen lässt, dass das Novum von Huysmans' Text aber keineswegs in einer so oder so gedeuteten Argumentation zu vermuten ist. Wir haben es mit einem Roman, nicht mit einem philosophischen Traktat oder einer soziologischen Abhandlung zu tun. Momente

71 Reverzy hat überzeugend die entwertende »dépoétisation« der Frau aufgezeigt, die in Huysmans' frühen Romanen zweifellos ebenso zu konstatieren ist (É. Reverzy: *La bohème ironique*, S. 167).

72 Berthes Wünsche und Zwangslage werden in Ansätzen im vierten Kapitel behandelt, das in seinen analytischen Deskriptionen aber nicht sonderlich weit reicht und mit abwertenden Einlassungen der Erzählinstanz gespickt ist (vgl. J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 315-321).

73 Vgl. J. Dubois: *Condition littéraire et marché sexuel*, S. 92.

74 Vgl. ebd., S. 98.

nüchternen Kalkulation von Vor- und Nachteilen, die zur Entdramatisierung eines gängigen Romangegegenstandes beitragen, sollten nicht die Erwartungshaltung kreieren, der Erzähltext sei darauf ausgerichtet, Antworten zu liefern. Der im Verlauf der Analysen verzeichnete Einsatz von Komik und Ironie ist in dieser Hinsicht bedeutsam. Ergänzend ließe sich Bonnets treffende Charakterisierung des Humors in Huysmans' Romanen anführen: Dieser bleibt unbestimmt, richtet sich nicht mehr an eine bestimmte, Komplizenartige Leseinstanz, wie Bonnet betont, sondern an die desorientierten Lesenden eines Textes, der diesen damit zuweilen fremd bleibt.⁷⁵ In Teilen können burleske Überzeichnungen wie gesehen die Verteidigung sowohl ehelicher wie nichtehelicher Lebensgemeinschaften in *En ménage* unterstützen, in Teilen dienen sie aber auch der ironischen Brechung und pessimistischen Distanzierung, mit der sich der Text deutlich von einer Romanpoetik à la Zola abhebt. Nicht erst mit *À rebours*, sondern bereits mit Huysmans' drittem Roman kündigt sich somit eine »Emanzipation« an, die der Autor in einem Brief an seinen Freund Théodore Hannon kurz nach der Buchpublikation auch offen reflektiert: »Il [sc. *En ménage*] est si différent, si bizarre, si intimiste, si loin de toutes les idées de Zola, [...]. C'est du naturalisme assez neuf, je crois.«⁷⁶ Der narrative Innovationsanspruch manifestiert sich unmittelbar in der Entromantisierung der Ehe und der Entdramatisierung des Ehebruchs, die zu Beginn meiner Textanalyse im Fokus standen. Während Zola 1886 mit *L'œuvre* einen Malerroman veröffentlichen wird, der mustergültig jene Poetik des Experimentalromans realisiert, die der Romancier ein Jahr vor *En ménage* in seiner gleichnamigen Apologie verteidigt hatte,⁷⁷ wird »naturalisme« in den knappen kunstästhetischen Überlegungen von André und Cyprien reduziert auf das Hässliche, Kranke oder Triviale des Alltäglichen⁷⁸ und mit einer »vision mélancolique de la vie«⁷⁹ gleichgesetzt, wie sie auch Huysmans' Roman kennzeichnet. Und auch als Künstlerroman betrachtet schlägt *En ménage* einen eigenwilligen Weg ein: Dass Ehe und Nichtehe – statt der Kunst der Protagonisten – den thematischen Schwerpunkt des Textes über ein Künstlerpaar bilden, zeugt vom demonstrativen Anspruch, ein singuläres Erzählen und mithin eine innovative Romanästhetik zur Disposition zu stellen.

75 Vgl. G. Bonnet: *Dramaturgie des petites misères*, S. 114.

76 Huysmans, Joris-Karl: *Lettres à Théodore Hannon*, hg. v. Pierre Cogy u. Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire: Piro 1985, hier S. 78 (Brief vom 10. Februar 1881).

77 Vgl. hierzu Ş. Dadaş: *Von Bildern reden*, S. 213-238.

78 Vgl. J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 345 u. S. 384-386.

79 Ebd., S. 345.

Bibliografie

- Adler, Laure: *Secrets d'alcôve. Histoire du couple de 1830 à 1930*, Paris: Hachette 1983.
- Balzac, Honoré de: »Physiologie du mariage«, in: ders., *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1980, Bd. 11, S. 863-1205.
- : »La maison du Chat-qui-pelotte«, in: ders., *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1976, Bd. 1, S. 39-94.
- Benhamou, Noëlle: »Préface. En ménage, En rade: Huysmans et la maladie du mariage«, in: Joris-Karl Huysmans, *En ménage. En rade*, hg. v. Noëlle Benhamou, Éditions du Boucher 2009, S. 5-35 (open access).
- Biron, Michel: »Changer les règles sans changer le métier: l'art du roman de Huysmans«, in: *Tangence* 118 (2018), S. 27-39.
- Bonnet, Gilles: »Dramaturgie des petites misères«, in: ders., *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*, Paris: Champion 2003, S. 115-158.
- Borie, Jean: »À propos d'En ménage«, in: Pierre Brunel/André Guyaux (Hg.), *Cahiers de l'Herne* 49: Huysmans (1985), S. 93-103.
- Bowie, Theodore: *The Painter in French Fiction. A Critical Essay*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina 1950.
- Burkart, Günter: *Soziologie der Paarbeziehung. Eine Einführung*, Wiesbaden: Springer 2018.
- Castex, Pierre-Georges: »Notice«, in: Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1980, Bd. 11, S. 1714-1732.
- Champeau, Stéphanie: *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris: Champion 2000.
- Christadler, Maike: »Kreativität und Genie – Legenden der Kunstgeschichte«, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin: Reimer 2006, S. 253-272.
- Dadaş, Şirin: *Von Bildern reden. Kunstkritik und Malerroman im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner 2018.
- Dubois, Jacques: »Condition littéraire et marché sexuel dans En ménage«, in: Jean-Pierre Bertrand/Sylvie Duran/Françoise Grauby (Hg.), *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Leuven: Peeters 2001, S. 85-103.
- Fukuda, Momoko, »La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans«, in: *Nordlit* 28 (2011), S. 55-62.
- Garb, Tamar: »The Forbidden Gaze. Women Artists and the Male Nude in Late Nineteenth-century France«, in: Kathleen Adler (Hg.), *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1993, S. 33-42.
- Goncourt, Edmond u. Jules de: *Manette Salomon*, hg. v. Stéphanie Champeau, Paris: Gallimard 1996.

- Huysmans, Joris-Karl: »En ménage«, in: ders., *Romans et nouvelles*, hg. v. André Guyaux [u. a.], Paris: Gallimard 2019, S. 271-489.
- : À rebours, hg. v. Marc Fumaroli, Paris: Gallimard ²2007.
- : Lettres à Théodore Hannon, hg. v. Pierre Cogny u. Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire: Pirot 1985.
- Illouz, Eva: Warum Liebe weh tut, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011.
- Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln: Deubner 2007.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 (¹1934).
- Maur, Karin von: Französische Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in den Schriften der Brüder Goncourt – eine Studie zur Kunstkritik und Kunstanschauung in Frankreich von 1850 bis 1896, Stuttgart: Willems 1966.
- Möhle, Sylvia: »Nichteheliche Lebensgemeinschaften in historischer Perspektive«, in: Thomas Klein/Wolfgang Lauterbach (Hg.), Nichteheliche Lebensgemeinschaften – Analysen zum Wandel partnerschaftlicher Lebensformen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1999, S. 183-204.
- Nochlin, Linda: »Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?«, in: Söntgen, Beate (Hg.), Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin: Akademie-Verlag 1996, S. 27-56.
- Reverzy, Éléonore: »La Bohème ironique des premiers romans de Huysmans«, in: Colette Becker/Jean-Louis Cabanès/Anne-Simone Dufief (Hg.), Ironies et inventions naturalistes, Nanterre: Université Paris X 2002, S. 163-175.
- Rieger, Angelica: Alter ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000.
- Schlaffer, Hannelore, »Ehestiftung, Ehebruch und sexuelle Revolution. Der Roman des 19. Jahrhunderts«, in: Poetica 37 (2005), S. 413-427.
- Sitzia, Émilie: L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola, Åbo: Akademi Press 2004.
- Solal, Jérôme: »Huysmans, En ménage, l'art de rien«, in: Revue d'histoire littéraire de la France 109,3 (2009), S. 605-620.
- Staël, Germaine de: »Corinne ou l'Italie«, in: dies., Œuvres, hg. v. Catriona Seth, Paris: Gallimard 2017, S. 1003-1460.
- Wettlaufer, Alexandra K.: Portraits of the Artist as a Young Woman – Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860, Columbus: Ohio State Univ. Press 2011.
- Wetzel, Michael: »Autor/Künstler«, in: Karlheinz Barck [u. a.] (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch, 7 Bde., Stuttgart: Metzler 2000, Bd. 1, S. 480-544.

Der italienische Eheroman zwischen Parodie, Zensur und Dialog

Alberto Moravias *Gli indifferenti* (1929)

und Guido da Veronas *I promessi sposi* (1929)

Dagmar Stöferle

1. Manzonis Eheroman

Nach dem Erscheinen von Manzonis Ehe- und Nationalroman *I promessi sposi* 1827 bzw. 1840 ist es in Italien nahezu unmöglich, einen Roman zu schreiben, ohne auf Manzoni Bezug zu nehmen. Vermutlich gibt es wenige Länder, die ein nationalliterarisch so wirkmächtiges – oder zumindest ein so eindeutiges – Werk vorzuweisen haben. Das liegt neben dem Inhalt zweifellos auch an der Sprache des Romans: Manzoni hat den ursprünglich im lombardischen Dialekt verfassten Roman zweimal umgeschrieben und ihn mit dem Willen einer sprachlichen Vereinheitlichung des Italienischen an ein gegenwärtig gesprochenes, florentinisches Ideal überarbeitet. Manzoni vereint in seinem Status als Nationalautor mit diesem doppelten, literarischen *und* linguistischen Coup gewissermaßen Züge eines Luthers und eines Goethes. Nach den *Promessi sposi* verlegt Manzoni sich vom Feld der Literatur auf das der Sprachpolitik; sein Buch wird zu Schulliteratur, zu einem unumgänglichen Medium der Bildung und Alphabetisierung: keine Ehe, aber Literatur für alle.

Zur Nationalliteratur ist der Roman aber auch als Eheanbahnungsroman geworden: Zwei einfache Dorfleute finden trotz Nebenbuhler und weiteren Hindernissen endlich zueinander, heiraten und gründen eine Familie.¹ In der Verknüpfung von Liebes- und Eheroman liegt indessen ein romanpoetologisches Problem, das die *Promessi sposi* zu einem Sonderfall in der nationalen, aber auch übernatio-

1 Vgl. Stöferle, Dagmar: Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne, Stuttgart: Metzler 2020.

nenalen Literaturgeschichte werden ließ.² Manzoni instrumentalisiert den Liebesroman (den sentimentalischen Roman, aber auch die Gothic Novel einer Ann Radcliffe), um ein politisch-institutionelles ›Problem‹ zu lösen. Von Beginn an steht hier nicht die Geschichte eines Paares im Sinne einer partnerschaftlichen Findung zu sich im Vordergrund, sondern die Geschichte eines *größeren* Kollektivs, das sich mit der Hilfe eines *Ehepaares* allererst finden soll. Der Roman von Renzo und Lucia ist die Geschichte einer fehlenden Einheit, einer Trennung nicht nur der Liebenden (der wörtlich ›Verlobten‹ oder der ›Brautleute‹), sondern einer fehlenden rechtlichen und politischen Einheit eines ganzen Kollektivs. Deshalb ist der 1630 in der Lombardei spielende historische Roman, der davon erzählt, wie das junge Paar vom Dorf – »gente di nessuno« – der spanischen Fremdherrschaft zum Trotz – nach unzähligen Hindernissen und Widrigkeiten schließlich doch zueinander findet, in Italien immer schon als ideologienpolitisch umstrittener Nationalroman gelesen worden. Die Lesenden sämtlicher Epochen haben sich bei der Lektüre des Romans gefragt, wie katholisch, wie liberal, wie revolutionär, wie ›links‹ oder ›rechts‹ er ist oder sein soll. Dabei geht der Romaninhalt selbst als Nationalroman überhaupt nicht auf, denn zu tückisch, ja parodistisch, ist das Ende (das berühmte ›lieto fine‹): Nach Flucht und Vertreibung gibt es *keine* Rückkehr in das (namenlose) Dorf bei Lecco, vielmehr landen die Protagonist:innen im Exil. Zwar ist von einer »fiducia in Dio«³ am Ende die Rede, und so wird gegen den Nationalroman bisweilen für den christlich-universalen Charakter des Romans argumentiert. Aber auch diese affizierte christliche Grundorientierung lässt sich nicht institutionalistisch im Sinne einer Verteidigung der römisch-katholischen Kirche lesen, denn von dieser Kirche ist im Exil der jungen Familie am Ende des Romans nicht mehr viel übrig: Die wichtigste Helferfigur, der Kapuzinerpater Cristoforo, der die Liebenden im Pestlazarett noch zusammengesprochen und quasi-vermählt hat, stirbt an der Pest. Auch der Kardinal Federigo Borromeo, den Manzoni als historische Figur ins kollektive Gedächtnis seiner Leserinnen und Leser ruft, leuchtet in der fiktiven Romanhandlung nicht unbedingt als Vorbildfigur. Als Kardinal hat er am Ende keine Funktion mehr, amtiert er doch in Mailand und nicht in der Republik Venedig gehörenden Bergamaskischen, wohin es die Protagonist:innen verschlagen hat. Letztlich ist es der religiös-christliche Überbau – symbolisiert durch die tridentinische, sakramentale, auf Treue und Unauflöslichkeit beruhende Ehe, die

2 Vgl. z. B. Lukács' Einordnung der *Promessi sposi* als historischen Roman, der diesen zugleich auf simulative Weise überschreite (Lukács, Georg: Der historische Roman, Berlin: Aufbau-Verlag 1955).

3 Manzoni, Alessandro: I *Promessi Sposi*, in: Ders.: Tutte le opere, Bd. II/1. I *Promessi Sposi*. Testo definitivo del 1840, hg. Alberto Chiari/Fausto Ghisalberti, Mailand: Mondadori 1963, S. 1-673; hier: S. 672.

in diesem Eheschließungsroman gefeiert wird –, dessen Allianz mit dem profanen Roman aber zutiefst brüchig bleibt.

Dezent präsent ist die ambivalente Romanpoetik in den *Promessi sposi* vor allem in der Form von nur schwer erkennbaren intertextuellen Anspielungen auf den sentimentalroman (Laurence Sternes *Sentimental Journey* von 1768), den aufklärerischen Roman (Diderots *La religieuse* von 1796) und die Gothic Novel (insb. Ann Radcliffes *The Italian* von 1797). Im Laufe der Überarbeitung seines Romans von der ›Urfassung‹ *Fermo e Lucia* (die auf das Jahr 1823 zurückgeht) bis zur Version *I promessi sposi* von 1827 hat Manzoni diese Anleihen aus dem Roman mit einer Liebeshandlung immer mehr zurückgenommen. Man hat deshalb von einem »romanzo senz'amore«⁴ gesprochen, oder auch von Selbstzensur. Es soll nicht um die erotische, körperliche Liebe zwischen zwei Menschen gehen in diesem Roman, sondern um eine universelle *caritas*, die alle Menschen miteinander verbindet. Poetologisch hat sich Manzoni an diesem Ziel buchstäblich abgearbeitet. Verdeutlichen lässt sich das am besten anhand der Kürzung der berühmten Gertrude-Episode im Roman: Gertrude ist eigentlich eine Nebenfigur und zugleich eine Negativfolie der Protagonistin Lucia. Die an die historische Marianna de Leyva angelehnte Gertrude wird gezwungen, ins Kloster zu gehen, obwohl sie davon träumt, eine weltliche Ehe eingehen zu dürfen. Im Kloster beginnt sie ein Liebesverhältnis mit dem Bösewicht Egidio und wird zur Komplizin am Mord an einer Mitschwester, die das Verhältnis entdeckt hatte. Während die Geschichte Gertrudes in *Fermo e Lucia* noch einen ganzen von insgesamt vier Bänden einnimmt, findet sie sich in der Endfassung nur noch stark gekürzt im IX. und X. Kapitel des Romans. Bezogen auf die Haupthandlung hat die Nonne Gertrude die Funktion einer Verräter:innenfigur: Sie wird die ins Kloster geflüchtete Lucia an die Häscher des Innominato ausliefern. In der frühen Romanfassung schickt Manzoni der Gertrude-Episode eine poetologische Einleitung voraus, in der der Erzähler in einen Dialog mit einem fiktiven Leser tritt und sich dafür rechtfertigt, die erotische Liebesgeschichte von »due innamorati« nur für moralische und religiöse Zwecke nutzen zu wollen. Auch wenn in der Endfassung von der Liebesaffäre Gertrudes im Wesentlichen nur noch die (weltberühmt gewordene) Ellipse »La sventurata rispose« übrig geblieben ist, hat Manzoni das »Liebesproblem« im Roman weniger gelöst als neu aufgeworfen (als Spannung zwischen historischem Roman und Liebesroman). Luciano Parisi hat deshalb in einem Aufsatz, in dem er eine Liste von Manzoni-Parodien vorstellt, von einem »keuschen Roman mit einem erotischen Palimpsest« gesprochen.⁵

4 Vgl. z.B. Macchia, Giovanni: Manzoni e la via del romanzo, Milano: Adelphi 1994, S. 78: »Si ripete spesso, con una frase che è divenuta un luogo comune, che I Promessi Sposi sono un romanzo senz'amore.«

5 Vgl. Parisi, Luciano: »Alessandro Manzoni's *I Promessi Sposi*: A Chaste Novel and an Erotic Palimpsest«, *Modern Language Review* 103 (2008), S. 424-437.

Das Verhältnis von Dialog, Zensur und Parodie ist aber, wie im Folgenden deutlich werden soll, nicht nur bereits bei Manzoni selbst ein komplexes. Der auf den ersten Blick klassisch-heterodiegetische Erzähler ist eine zutiefst gesplante Instanz. Als Herausgeber eines nur aufgefundenen Manuskripts beansprucht er eine Faktizität, welcher der scheinbar nur übersetzende Erzähler in seiner Erzählweise permanent widerspricht. Der eben angesprochene, metapoetische Dialog aus *Fermo e Lucia* zwischen fiktivem Leser und Erzähler hat kein Fazit, er wird einfach abgebrochen. Das spricht natürlich für eine Instrumentalisierung der Liebeshandlung. Deshalb hat man – vergleichbar mit Torquato Tassos früher und später Fassung der *Gerusalemme liberata*⁶ – von Selbstzensur gesprochen: Manzoni habe ebenso wie seine literarischen Quellen ›echte‹, d.h. erotische Liebe zwischen dem (heterosexuellen) Paar, im Nachhinein zensiert. Wir werden gleich sehen, dass sich auch das Problem der Zensur in den Manzoni-Parodien des 20. Jahrhunderts fortsetzen, aber umkehren wird. Nicht von Selbstzensur wird im Fall von Guido da Verona und Alberto Moravia die Rede sein, sondern von einer Zensur der Romane durch die Faschisten. Ja, tatsächlich könnte man im Fall der *Promessi sposi* selbst schon von einer Parodie sprechen. Und zwar dann, wenn man den Parodie-Begriff in einem breiteren Intertextualitätskontext situiert⁷ und davon ausgeht, dass Manzoni nicht nur eine, sondern mehrere (größtenteils nach Figuren differenzierte) Gattungen zitiert, und dies nicht, um die eine oder andere Gattung zu verspotten, sondern eher, um eine parodistische Differenz, wenn nicht eine intertextuelle Überbietung einführen zu können.⁸ Je nach Perspektive kann man die *Promessi sposi* dann als unmodern, ›alten‹ Roman oder auch als einen ganz ›neuen‹ Roman⁹ auffassen. Das Neue läge dann in seiner spezifischen Konstellierung der Intertexte oder eben in seinem parodistischen Element.

6 Vgl. hierzu Manzonis 1827/28 entstandenes, romantheoretisches Traktat *Del romanzo storico*, in dem Manzoni u.a. diskutiert, ob Tasso seinen Text eher verbessert oder verschlechtert habe. (Manzoni, Alessandro, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in: Ders.: *Tutte le opere*, Bd. V/III: *Scritti letterari*, hg. Carla Riccardi/Biancamaria Travi, Mailand: Mondadori 1991, S. 287-366.) – Im Falle der *Gerusalemme liberata* konnte sich die späte nicht gegen die frühe Textfassung durchsetzen.

7 Vgl. etwa den Eintrag »Parodie«, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler⁵2013, S. 585f.

8 Aldo Spranzi stellt in seinem umfassenden Werk *La parodia dei ›Promessi sposi‹* (2012) sogar fest, dass eine ganze offizielle Manzoni-Philologie Italiens unfähig gewesen sei, Manzonis Roman als Parodie zu erkennen (Spranzi, Aldo: *La parodia dei Promessi sposi. Ovvero l'inetitudine della cultura letteraria*, Mailand: Edizioni Unicopli 2012).

9 Vgl. Vinken, Barbara: »Nuovo romanzo – Sponsa und sponsina: Manzonis zwei Bräute«, in: Dies./Susanna Elm (Hg.), *Braut Christi. Familienformen in Europa*, Paderborn: Fink 2016, S. 113-133.

2. Moravias Romandebüt 1929

Ich möchte diese Gattungs- und Abgrenzungsproblematik hier nicht vertiefen und stattdessen den Sprung vom 19. vornationalen Jahrhundert Manzonis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts machen und zugleich den Bogen zum Eherecht zurückzuschlagen. In den 1920er Jahren wandelte sich unter Mussolini das Königreich Italien zu einem faschistischen Staat, wobei 1929 im vorliegenden Zusammenhang von besonderem Interesse ist. Zum einen erscheinen in diesem Jahr beide Romane, um die es im Folgenden gehen soll: Alberto Moravias *Gli indifferenti* – ein Roman, der bis heute als fulminanter Romanerstling des Autors gilt, sowie Guido da Veronas *I promessi sposi*, deren Status zwischen (mittelmäßiger) Parodie und (gelungener) Faschismus-Kritik bis heute oszilliert. Zum anderen ist 1929 just das Jahr, in dem die Ehegesetzgebung in Italien mit den Lateranverträgen zwischen Mussolini und dem Heiligen Stuhl die Gestalt erlangt, die sie im Kern bis heute hat.

Zur Erinnerung: Mit dem *Codice civile* von 1865 wurde im Königreich Italien die Zivilehe eingeführt, die sich aber in dem katholischen Land kaum durchsetzen konnte, so dass es mittelfristig – und zwar erst mit den Lateranverträgen 1929 – zur sog. fakultativen Zivilehe in Italien kam. Das Konkordat wurde im Februar 1929 zwischen dem Heiligen Stuhl und dem Königreich Italien, vertreten durch Benito Mussolini, geschlossen. Im faschistischen Italien kam es zum Schulterchluss zwischen Katholischer Kirche und Faschismus. Die sogenannte Römische Frage wurde geklärt, indem der italienische Staat die territoriale Souveränität des Kirchenstaats garantierte; der Katholizismus wurde als Staatsreligion (»religione di stato«) anerkannt. Und in diesem Zuge wurde auch die Konkordatsche (»matrimonio concordatorio«) beschlossen, deren juristische Gestalt in Italien bis heute prägend ist. Die katholische Eheschließung wurde der Zivilehe gleichgestellt; sie hatte automatisch zivilrechtliche Folgen. In Italien herrschte, anders als in Frankreich oder Deutschland, wo die Zivilehe obligatorisch war, das Prinzip der fakultativen Zivilehe. Mit den Lateranverträgen garantierte Mussolini auch die Unauflöslichkeit der Ehe. Sehr spät erst, 1970, wurde in Italien gegen den Widerstand der Katholischen Kirche und der *Democrazia Cristiana* die Ehescheidung ermöglicht (und 1974 mit einem Referendum bestätigt). Mit den Lateranverträgen aus dem Jahr 1929 geriet die Ehe einmal mehr in das rivalisierende Machtfeld zwischen Politik und Religion, Vertrag und Sakrament.¹⁰ Der faschistisch-zentralisierende Staat nutzte sie als biopolitisches Instrument zur Sicherung seiner »Humanressourcen« auf Kosten der Tendenzen von Individualisierung, Privatisierung und Liberalisierung der Ehe,

10 Zu den detaillierten juristischen Regelungen des Ehebandes (Ehehindernisse, Eheschließung, Ehescheidung bzw. Annullierung) vgl. Wolff, Martin/Rheinstein, Max: »Das neue italienische Eherecht«. In: Zeitschrift für ausländisches und internationales Privatrecht 4/7 (1930), S. 915-929.

die eherechtlich bereits mit der Französischen Revolution eingesetzt hatten. Es war damit im Prinzip unmöglich geworden, sich über Manzonis ›Eheutopie‹ lustig zu machen.

1929 publiziert also der inzwischen 22-jährige Alberto Moravia mit der Geschichte über den Verfall einer wohlhabenden bürgerlichen Familie seinen ersten Roman.¹¹ Auch Moravia selbst entstammt dem wohlhabenden, römischen Bürgertum, aber für die Zeit um 1930 dürfte biographisch wichtiger sein, dass sein Vater Jude war. Carlo Pincherle lässt sich als Architekt in Rom nieder und heiratet 1903 die katholische, in Ancona geborene Idinia de Marsanich auf der Basis der 1865 mit dem *Codice Civile* eingeführten Zivilehe. Zwar erscheinen *Gli indifferenti* 1929 bei dem mailändischen Verlag Alpes, der von Arnaldo Mussolini, dem jüngeren Bruder Benitos, geleitet wird. Aber trotz ihres großen Erfolgs beim Publikum gerät Moravia aufgrund seiner Herkunft ab Dezember 1929 ins Visier der römischen Polizeidirektion und schafft es in den Folgejahren nur mit Mühe und Sicherheitsvorkehrungen, weiter publizieren zu können.¹²

Der Roman besteht aus 16 Kapiteln; er spielt in einer namentlich nicht genannten großen Stadt, hinter der man aber Rom vermuten darf. Wie Manzonis *Sposi* gruppieren sich die Figuren um eine vaterlose Familie: die Mutter Mariagrazia Ardengho (die meist auch nur als ›la madre‹ bezeichnet wird), ihre Tochter Carla und ihr Sohn Michele. Erzählt wird von einem im Prinzip heterodiegetischen Erzähler, fast ausschließlich in Dialogen und in erlebter Rede, was die einzelnen Figuren denken und fühlen. Der Liebhaber Leo Merumeci, der seit Jahren ein Verhältnis mit der Mutter hat und nun (im 1. Romankapitel) mit der Tochter anbandelt, hat die verarmte Familie durch eine Hypothek, die er ihr gewährt hat und nun zurückfordert, finanziell fest im Griff. Mit der Forderung, die Tochter Carla zu heiraten, kann er die Familie erpressen, da das Haus mit der Heirat in Familienbesitz bleiben und der Ruin verhindert werden könnte. Der Sohn Michele denkt zwar, dass er dies eigentlich verhindern müsste, tut dies aber nicht und lässt sich stattdessen von Lisa, einer alten Freundin seiner Mutter, verführen.

Diese erwähnten Handlungsmomente werden im Roman aber nie vom Erzähler ausgesprochen, sondern den Leserinnen und Lesern nur indirekt über die einzelnen Binnenperspektiven der Figuren vermittelt. Als Grundübel aller fünf Beteiligten – des Sohnes an erster Stelle, aber auch der Mutter, der Tochter, des Liebhabers Leo und der Freundin der Mutter) ist die Indifferenz, »l'indifferenza«. Explizit zugeschrieben wird die Eigenschaft vom Erzähler insbesondere Michele, dem Sohn, aber letztlich betrifft sie alle Figuren, die nie intuitiv, ihren Gefühlen und ihrer Überzeugung entsprechend zu handeln fähig sind, sondern sich stattdessen wider

11 Moravia, Alberto: *Gli indifferenti*, in: Ders.: *Opere*, Bd. 1: *Romanzi e racconti 1927-1940*, hg. von Francesca Serra, Mailand: Classici Bompiani 2000, S. 3-301.

12 Vgl. Casini, Simone: »Cronologia«, in: A. Moravia: *Gli indifferenti*, S. XXIII-LXXX.

Willen und im Wissen der eigenen Scheinheiligkeit korrumpieren und in eine Tat einwilligen lassen, von der sie wissen, dass sie eigentlich falsch ist.

Die erzählte Zeit des wie ein Drama dialogisierten Romans erstreckt sich über nur drei Tage; Schauplatz sind hauptsächlich die Familienvilla, die Wohnung des Geliebten Leo bzw. der Freundin Lisa und Durchgangsorte – Straßen, Automobile, die Tram – Orte, die dann als Anlass dienen, nur zwei Figuren aus dem ›Familiroman‹ – im jeweiligen Paar – interagieren zu lassen. Am Ende des Romans willigt Carla in Leos Heiratsangebot ein; Michele verfehlt seinen großartigen Plan, am Verführer seiner Schwester Rache zu nehmen; Lisa schafft es, Michele zu verführen, und die Mutter Mariagrazia weiß von all dem (noch) nichts bzw. will davon nichts wissen. Verkleidet als Spanierin steht sie bereit für den Ball bei den Berardis, zu dem sie eingeladen wurde, und überlegt, ob Pippo Berardi eine gute Partie für ihre Tochter sein könnte.

Wie die *Promessi sposi* ist Moravias *Indifferenti* ein Eheanbahnungs- und Eheschließungsroman. Am Ende steht die (in Bezug auf den Titel paradoxe) Einwilligung Carlas, Leo zu heiraten. Resigniert stellt sie im Taxi mit Michele auf dem Weg nach Hause fest, der sie gerade noch einmal halbherzig und ein letztes Mal von der Heirat abhalten will: »Lo sposerò« ella disse infine [...]: »Cosa avverrebbe di me se non lo sposassi« ella continuò con voce triste e dura; »che cosa diventerei ...? Pensaci un istante ... in queste condizioni ...«. E fece un gesto come per mostrarsi qual'era: nuda, perduta, povera: »Sarebbe una pazzia rifiutarlo, non mi resta che sposarlo ...«.¹³

Wie Manzoni wählt Moravia einen Romantitel, der das Paar zugunsten eines größeren und unbestimmten Kollektivs überschreitet. Aus den ›Versprochenen‹ werden 1929 bei Moravia die ›Gleichgültigen‹. Beim Inhalt des Romans spricht man deshalb vom Untergang einer bürgerlichen Familie, analog zu dem Aufstieg des Bürgertums, der sich in der Familiengründung von Renzo und Lucia in den *Promessi sposi* bereits ankündigt. Carla Ardengho willigt in die Hochzeit mit dem Freund der Mutter ein, weil ihr nichts anderes übrigbleibt. Dass die Orientierung an Manzoni und damit an einer traditionellen Auffassung der Ehe, die auf Treue und Verbindlichkeit beruht, in Moravias desillusionierendem Roman konstitutiv bleibt, zeigt sich daran, dass der erste Geschlechtsverkehr zwischen Leo und Carla, eherechtlich die ›copulatio‹ des Paares, am Ende des achten Kapitels die exakte Mitte des Romans bildet. Während die Aufrechterhaltung der Jungfräulichkeit bei Manzoni in die glückliche Ehe führt, codiert ihr Verlust in *Gli indifferenti* den Untergang des Bürgertums. Statt im Boot auf dem Comer See wie Lucia singt Carla ihr ›Addio‹, im Automobil mit Leo auf dem Weg zu dessen Wohnung:

13 A. Moravia: *Gli indifferenti*, S. 295.

Addio strade, quartiere deserto percorso dalla pioggia come da un esercito, ville addormentate nei loro giardini umidi, lunghi viali alberati, e parchi in tumulto; addio quartiere alto e ricco: immobile al suo posto a fianco di Leo, Carla guardava con istupore la pioggia violenta lacrimare sul parabrise e in questi fiotti intermittenti colar disciolte sul vetro tutte le luci della città, girandole e fanali. [...] ¹⁴

In einem hohen, melancholisch-poetischen Ton verabschiedet sie sich nicht von der Heimat, sondern von einer finanziell reichen Bürgerlichkeit, die allerdings von keinen moralischen Werten mehr geprägt ist.

Anders als Guido da Verona schreibt Moravia keine explizite *Sposi*-Parodie. Man hat im Fall der *Indifferenti* vor allem die Modernität der radikal interiorisierten Erzählperspektive als Reaktion auf eine Krise des Romans hervorgehoben. ¹⁵ Aber auch er übernimmt die Kompositionsstruktur der *Promessi sposi*, d.h. das Handlungsgerüst eines Eheschließungsromans. *Gli indifferenti* entleeren gewissermaßen das bei Manzoni angelegte ›ideologische‹ Zentrum des Familienromans. Während Carla zu einer zweiten Lucia und Quasi-Gertrude wird, trägt der Bruder Michele, der die väterliche Autorität ersetzen müsste, genau dies aber nicht schafft, bei Moravia die Züge Renzos. An die Stelle des auch bei Manzoni triangulär verstrickten Liebespaares tritt bei Moravia das Geschwister-Paar, das durch ein korrumpiertes Außen (symbolisiert durch Leo, den ökonomisch skrupellosen und quasi-inzestuösen Liebhaber, sowie durch Lisa, die verräterische Freundin) buchstäblich ›indifferent‹ gemacht wird. Wenn man sich die faschistische Mobilisierung 1929 vor Augen hält, wird auf diese Weise indirekt und unausgesprochen eine gleichgeschaltete, da finanziell korrumpierte bürgerliche Klasse lesbar.

Parallel zum Regen und zu den Tränen, die Carlas Abschied von den bürgerlichen Werten und Idealen begleitet, ist Micheles gescheiterter Versuch, den Rivalen Leo mit der Pistole zu erschießen, vor dem Hintergrund der kathartischen Gewitter-Szenerie zu sehen, die in Manzonis Roman das Wiedersehen der Liebenden im Pestlazarett von Mailand gründiert. Im letzten, 16. Kapitel des Romans kehren beide Geschwister unter strömendem Regen zur elterlichen Villa zurück, die nun nicht einmal mehr rettendes Familienexil ist. Diskret zitiert Moravia damit den Auftakt des vorletzten (XXXVII.) Kapitels der *Sposi*, in dem der überglückliche Renzo, verdreckt und durchnässt vom Gewitter-Regen, auf dem Rückweg nach Pasturo ist:

14 Ebd., S. 160.

15 1927 veröffentlicht Moravia in der Zeitschrift *La Fiera letteraria* den Artikel »C'è una crisi del romanzo?«; vgl. hierzu auch Hausmann, Frank-Rutger: »Alberto Moravias *Gli indifferenti* – Ende und Neubeginn des italienischen Romans im 20. Jahrhundert«, in: *Italienisch* 15 (1986), S. 27-47.

Quando furono sulla soglia del portone si accorsero che pioveva dirottamente; senza violenza, ma con una sciatta abbondanza come da un catino sfondato; un gran fruscio torrenziale empiva l'oscurità; un livido velo d'acqua ribolliva sul lastrico della strada; grondaie, stillicidii, rigagnoli, la grossa pioggia vecchia di due settimane di tempo grigio sfogava da ogni parte il suo fiotto impuro fermentato a lungo nei fianchi delle nubi; sotto il diluvio le case stavano dritte e nere; i fanali affogavano; i marciapiedi inondati assumevano l'aspetto anfibio delle banchine per metà sommersa, nei porti di mare.¹⁶

In Moravias *Indifferenti* gerät nicht nur die männliche Hauptfigur, sondern das ganze (Geschwister-)Paar in den Gewitterregen und wird auf diese Weise desillusioniert. Moravias ›Gleichgültige‹ sind Figuren, die den Traum, in etwas Größerem als der Familie einander Versprochene zu sein, aufgeben müssen. Sie bleiben zurück als pirandellianische, ›nackte‹ Masken ohne Individualität und ohne gemeinsame Werte.¹⁷ Carlas illegitime *copulatio* in der Mitte des Romans kann damit wenn nicht nur, so doch auch als eine Allegorie auf die zwischen Staat und Kirche illegitime Vermischung von Ehe und Biopolitik gesehen werden. Mit einem alternativen Eheoder gar Liebeskonzept warten die *Indifferenti* freilich nicht auf.

3. Guido da Veronas Roman-Parodie

Zieht man die spätere Auseinandersetzung Moravias mit Manzonis Eheroman aus dem 19. Jahrhundert in Betracht, die polemisch, antiklerikal, aber auch voller Bewunderung ist,¹⁸ und zieht man weiter in Betracht, dass es dem jungen, kaum 20-jährigen Alberto Moravia vermutlich weniger um den Säulensturz des großen Manzoni als um das eigene literarische Reüssieren zu tun war, lassen sich *Gli indifferenti* durchaus als Parodie der *Promessi sposi* begreifen. Tatsächlich aber werden in der Kritik häufiger die im gleichen Jahr 1929 erscheinenden *I promessi sposi* von

16 A. Moravia: *Gli indifferenti*, S. 290. – Vgl. hierzu Renzos Weg nach Pasturo am Anfang des XXXVII. Kapitels bei Manzoni: »Renzo, in vece d'inquietarsene [vor dem Regen; Anm. D.S.], ci sguzzava dentro, se la godeva in quella rinfrescata, in quel susurrio, in quel brulichio dell'erbe e delle foglie, tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre; metteva certi respironi larghi e pieni; e in quel risolvimento della natura sentiva come più liberamente e più vivamente quello che s'era fatto nel suo destino« (Manzoni: *I Promessi Sposi*, S. 642).

17 Deshalb beginnt und endet der Roman mit Pirandello als ausdrücklich markiertem Intertext. Im ersten Kapitel schlägt die Mutter Mariagrazia vor, ins Theater zu gehen, um Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* zu schauen, nimmt den Vorschlag aber doch als zu ›popolare‹ selbst wieder zurück. (A. Moravia: *Gli indifferenti*, S. 9.)

18 Vgl. v.a. Moravias Vorwort zum Roman aus dem Jahr 1964: Moravia, Alberto: »Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico« (1964), in: Ders., *Opere complete*, 16 Bde., Mailand: Bompiani 1974-1976, Bd. 15, S. 303-343.

Guido da Verona (1881-1939) als solche diskutiert.¹⁹ Der Parodie-Begriff zielt dann (im traditionellen Sinn) auf die Tatsache, dass da Verona Manzoni's Roman seines ersten Inhalts entkleidet und ihn dadurch lächerlich macht.²⁰

Auch da Verona entstammt einer jüdischen Familie. Er wurde 1881 in Saliceto Panaro bei Modena in der Emilia Romagna geboren. In den 1910er Jahren avanciert er zu einem Bestseller-Autor, der vor allem mit sentimental-erotischen Feuilleton-Romanen seinen Erfolg begründet. Unter den Titeln sind *Colei che non si deve amare* (1911), *La vita comincia domani* (1912), *La donna che inventò l'amore* (1915) und *Mimi Bluette fiore del mio giardino* (1916), jene Mimi Bluette, auf die da Verona sich im Vorwort zu seiner *Sposi*-Parodie bezieht: Er wolle Manzoni's Roman im Stil der Mimi Bluette neu schreiben. Da Verona ist einer der populärsten und meistverkauften Autoren im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Italien. In einer Epoche, in der man bei 20.000 Exemplaren von einem Bestseller sprach und in der die Analphabetenrate in Italien noch hoch war, verkaufte er mit seinen Büchern insgesamt ca. zweieinhalb Millionen Exemplare.²¹ 1925 tritt da Verona (wie viele italienische Intellektuelle jener Zeit) in völliger Unterschätzung des neuen Regimes in die faschistische Partei ein.

1929 also erscheint seine Manzoni-Parodie bzw. -Travestie, die den gleichen Titel wie Manzoni's Roman trägt: *I promessi sposi*.²² Die größte Provokation des Buches liegt vielleicht sogar in der Gestaltung des Buchtitels, in der beide Autoren genannt werden: *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni e Guido da Verona.

Fast herzförmig sind die beiden ovalen Autorenporträts angeordnet: rechts der junge, dandyhafte Guido da Verona mit einem Pekinesen auf dem Arm, rechts der weißhaarige, altehrwürdige Manzoni, der gerade einmal mehr als Nationalautor

19 Vgl. insb. Tiozzo, Enrico: »Una tragica parodia. Il rifacimento daveroniano de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni«, *Romance Studies* 22 (2004), S. 63-74, der außerdem auch die bis in die jüngste Zeit mit Ressentiments behaftete da Verona-Rezeption aufgearbeitet hat: Tiozzo, Enrico: »Guido da Verona«, *Belfagor* 64 (2009), S. 549-566. Zur jüngeren Aufarbeitung des 2002 gegründeten Archivio di Guido da Verona im Centro Apice [=Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale] dell'Università di Milano vgl. Morgana, Silvia/Sergio, Giuseppe (Hg.), *Guido da Verona e il suo archivio. Interpretazioni e riletture*. Rom: Edizioni di storia e letteratura 2011.

20 Insofern könnte man auch diskutieren, ob da Veronas Roman nicht näher an der Travestie als an der Parodie ist. Die Travestie wirkt, da sie selbst keine »ernste Botschaft« intendiert und sich auf die »Wiedergabe« des gleichen Inhalts in einer anderen »Sprache, Stillage und ggf. Gattung« beschränkt. D.h. auch dass die Travestie viel mehr als die Parodie ihre volle Wirkung erst »bei Kenntnis des Originals« entfalten kann (vgl. den Eintrag »Travestie«, in: von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner⁸ 2001, S. 848.

21 Vgl. Tiozzo: »Guido da Verona«, S. 554.

22 Zitiert wird im Folgenden nach der Ausgabe: Da Verona, Guido: *I promessi sposi*. Fano: Edizioni Theoria 2021.

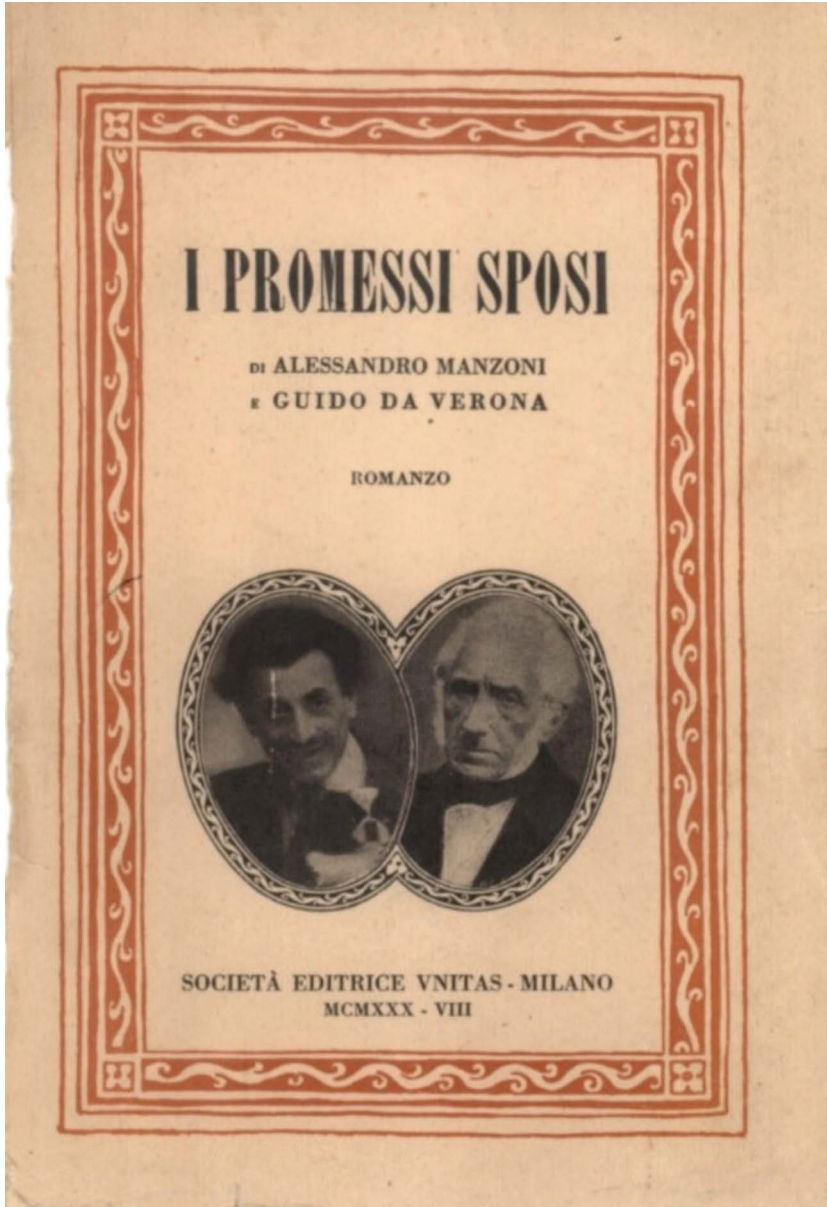


Abb. 1 *I promessi sposi* da Alessandro Manzoni e Guido da Verona. Mailand: Società Editrice Unitas 1930.

eines ›Neuen Italiens‹ gefeiert wird. Allein in dieser Bildkomposition liegt eine implizite Pervertierung und Profanierung von Manzonis Familienroman: An die Stelle des heterosexuellen Paares, das für die Nachkommen der Nation sorgt, treten die beiden gemischtkonfessionellen Männer und ein Hündchen als gemeinsame Nachkommenschaft.

Während Moravia die Tragik von Manzonis Roman aufnimmt – die Themen von Abschied, Verlust und Illusionslosigkeit –, kehrt Guido da Verona in seiner Roman-Travestie vielmehr den von Manzoni selbst bereits angelegten parodistischen Kern des Romans hervor, d.h. ihren erotisch-transgressiven Charakter, der sich, wie bereits erwähnt, v.a. in der Figur der Gertrude kristallisiert. Dazu passt, dass der Autor in seiner längeren *Introduzione*, die er seinem Buch voranstellt, just Gertrude, die ihm ein Dutzend langweiliger Lucias ersetzt, zu seiner Lieblingsfigur erklärt. Der Ton, den da Verona in der Einleitung anschlägt, lässt sich mit den Stichworten Aktualisierung, Beschleunigung (faktisch: Kürzung) und Erotisierung zusammenfassen.

Wortreich lobt er den Erzähler Manzoni, um zugleich den Dichter (»poeta«) zu vermissen. Zu perfekt sei das Werk – »l'assenza di ogni difetto è il difetto che più salta agli occhi«²³ – zu verwoben, zu lang, zu umfassend, so dass man spüre, wie das Werk in einer (vergangenen) Zeit geschrieben worden sei, in der es noch keine Autos gab und schwerfällige Lokomotiven das Tempo vorgegeben hätten.

Ma oggi che abbiamo il radio e la radio, l'aeroplano e l'arco voltaico di diecimila candele, oggi che abbiamo il sottomarino e la superdreadnought, l'antenna del telefono senza filo e l'innesto della glandola di Voronof, oggi che tutto brucia, tutto vibra, e lo scopo della vita è di accelerare il suo ritmo fino al parossismo, oggi che un'idea vale inquantoché dura per poche ore, poi si trasforma in un'altra, che a sua volta brillerà per lo spazio effimero di un secondo, oggi, la poesia dovrebbe sentire il fremito di questo grande cataclisma elettrico scatenatosi sul mondo, poiché la nostra bellezza è un'altra, il nostro sogno è un altro, e per esprimere, per incidere con vera forza d'arte questa meravigliosa e pazzesca vita moderna occorre qualcosa più che il bulino dell'artefice paziente, il quale credeva sul serio di poter commuovere l'umanità con uno squarcio di prosa lirica piuttosto scadente – ultima guizzi del più sciagurato romanticismo – sui dolori d'una contadinella che lascia i suoi monti.²⁴

Im Namen der erotischen Signora di Monza, einer ›Macht der Frau‹ (»potere della donna«, S. XIII), sei seine Idee entstanden, Manzonis Liebesgeschichte im Stil des Sängers der Blulette neu zu schreiben (»rifare la storia d'amore del Manzoni con lo stile del cantore di Blulette« (S. XVI).

23 G. da Verona: *I promessi sposi*, S. IX.

24 Ebd., S. IXf.

Auf ingeniose Weise rahmt da Verona seine Einleitung in der ersten Person als imaginären Dialog am Grab des alten Manzoni, in dem der alte, humorvolle Greis ihm zwar die Lizenz einräumt, seinen Roman zu aktualisieren, dabei aber gleichzeitig die eigene Vorliebe für Lucia (statt Gertrude) wiederholt. Da Verona will den Roman an die Zeit anpassen, »novecentizzare«²⁵, »rifare la storia d'amore del Manzoni con lo stile del cantore di Bluetta«²⁶. Konsequenterweise nimmt er als Auftakt das Jahr 1923, in dem das 100-jährige Jubiläum der Fertigstellung der *ersten* Romanfassung gefeiert wurde. Es ist, als habe da Verona in seiner *Introduzione* den eben bereits erwähnten Dialog des Erzählers aus *Fermo e Lucia* mit einem seiner fiktiven Leser im Ohr, der ihm dort vorwirft, den Roman um die schönsten seiner Passagen zu bringen (»quei bei passi da questa storia«²⁷, wie es dort heißt).

Da Veronas Romanparodie besteht genau wie Manzonis Roman aus 38 Kapiteln, die allerdings jeweils viel kürzer ausfallen. Meist beginnt da Verona mit dem gleichen Kapitelauftritt wie Manzoni, um diesen aber sogleich komisch – und das heißt oft verbuchstäblichend, entallegorisierend – zu brechen. Aus dem sprichwörtlichen »Quel ramo del lago di Como ...«, mit dem Manzonis Roman in einem sehr langen Satz anhebt, um die Handlung räumlich-landschaftlich zu situieren, wird bei da Verona beispielsweise die Hauptaussage, dass der Comer See, zu dem der Seitenarm gehört, im Gegensatz zu anderen Binnenmeeren ausschließlich aus Süßwasser bestehe.²⁸ Das intertextuelle Spiel ist überwiegend ludistisch parodierend und nicht politisch-satirisch.²⁹ Ausgiebig rekurriert da Verona auf Manzonis Herausgeberfiktion – einen Ich-Erzähler, der in einem alten Manuskript eine »bella storia« gefunden habe, die er aus einem altertümlichen, barocken Italienisch in eine heutige Sprache übertragen wolle. Inhaltliche Widersprüche wie die paradoxe Zeitlichkeit, nach der der Roman zugleich im 17. und im 19. Jahrhundert spielt, werden in Kauf genommen. Statt in Kutschen fährt man – ironischerweise genau wie in Moravias *Gli indifferenti* – viel in Automobilen; statt Briefen werden Telegramme ausgetauscht; es wird telefoniert, in Hotels übernachtet, Champagner getrunken, an der Börse spekuliert und ins Kino gegangen. Die Anspielungen auf die zeitgenössische Realität, auf technische Neuerungen, Waren und Konsumprodukte,

25 Ebd., S. XXI.

26 Ebd., S. XVI.

27 Manzoni: *Fermo e Lucia*, in: Ders., *Tutte le opere*, Bd. II/3. *Fermo e Lucia*, hg. Alberto Chiari u. Fausto Ghisalberti, Mailand: Mondadori 1964, S. 1-669; hier: S. 146.

28 »Quel ramo del lago di Como che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli (tali notizie noi ricaviamo da un Manoscritto del Milleseicento, nel quale è narrata la presente istoria) è un lago esclusivamente d'acqua dolce, a differenza del Mar Caspio o del Mar Morto, che son salati per pura combinazione.« (G. da Verona: *I promessi sposi*, S. 3.)

29 Vgl. hierzu auch hierzu auch Sergi, Giuseppe: »*I Promessi Sposi* di Guido da Verona: appunti sulla lingua e sullo stile«, *Italiano LinguaDue* 2 (2010), S. 220-252.

auf Personen des öffentlichen Lebens sind zahlreich, so dass zum Verständnis der Komik nicht nur eine gute Kenntnis von Manzoni's Roman, sondern auch viel historisches Wissen erforderlich ist. Nicht selten liegt die Komik in der wiederholten Aufnahme bestimmter buchstäblicher Sätze und Wendungen aus den *Promessi sposi*.

Don Rodrigo verführt Lucia und chauffiert sie in einem »Chrysler modello 70«³⁰ nach Hause. Vom Griso und vom Nibbio wird sie in einem eleganten »landaulet Hispano-Suiza«³¹ auf die Burg des Innominato entführt. Dieser wiederum befreit die Entführte nach seiner Konversion in einer komfortablen »berlina 525 Fiat«³². Anders als Moravia übernimmt da Verona vor allem das Happyend von Manzoni: Renzo und Lucia finden am Ende zueinander und heiraten; die partnerschaftliche Liebe allerdings, die Manzoni in seinem Roman stillschweigend voraussetzt, zeigt sich bei da Verona nur als profan-ubiquitär-körperlich-transgressive Erotik. Renzo und Lucia sind bei ihm gar nicht erst ineinander verliebt. Insofern kann das Happyend auch nicht in der Ehe liegen; stattdessen träumt Lucia davon, ein Hollywood-Star zu werden. Renzo wiederum will zwar seine Lucia haben, aber anders als Manzoni's Renzo wird er nicht durch die große Politik, sondern durch den Börsenhandel abgelenkt. Er gerät in das Mailand der wilden 1920er Jahre mit diversen Tumulten und landet spät abends im Wirtshaus *I promessi sposi* (vgl. Kap. XIV), einem verkappten Literatursalon, in dem er auf eine Mischung von Zeitgenossen Manzoni's und da Veronas stößt, darunter Cesare Beccaria, Pietro Verri, Varlo Porta, Silvio Pellico, Adelina Patti und die Contessa Maffei (die einen Literatursalon in Mailand hatte, in dem auch Manzoni verkehrte), die ihn dann in ein Hotelzimmer entführt. Von der Sittenpolizei überrascht, muss er schnell flüchten, zieht sich dabei Kleider inklusive Federboa der Maffei über (vgl. Kap. XV), weswegen er vom Cousin Bortolo in Bergamo erst einmal gefragt wird, ob er das Geschlecht gewechselt habe (Kap. XVII). Als er gegen Ende des Romans nach Mailand zurückkommt, ist er ein doppelt Verfolgter und wird sowohl wegen politischer Verbrechen als auch wegen betrügerischen Bankrotts gesucht: »aveva su le spalle un mandato di cattura per reati politici, e, come Antonio Rivolta, un procedimento penale per bancarotta fraudolenta«.³³

Man kann insgesamt sagen, dass da Verona konsequent die klerikal-christliche Ebene durch eine erotisch-frivol-lizenziöse Ebene ersetzt.³⁴ Diese Ersetzung ist

30 G. da Verona: *I promessi sposi*, S. 18.

31 Ebd., S. 111.

32 Ebd., S. 133.

33 Ebd., S. 219.

34 So auch Sergio, Giuseppe: »*I Promessi Sposi* di Guido da Verona«, S. 223: »la mia impressione è che nella riscrittura parodica dei *Promessi Sposi* gli strali più propriamente satirici (cioè aggressivi, critici, culturalmente e politicamente mirati) siano indirizzati alla Chiesa e, al più, all'amministrazione milanese. Non tanto, o solo in seconda istanza, al fascismo.«

deshalb interessant, weil bereits Manzoni die sakramentale und unauflösliche Ehe als Fundament eines neuen italienischen Gemeinwesens ›romantisiert‹ und allegorisiert hatte. Wenn da Verona nun genau diese nationalallegorische Ebene profaniert und aus Lucia eine Quasi-Prostituierte macht, verunmöglicht er die keusche Mutterfigur als Gründungsallegorie nicht nur eines katholischen, sondern auch faschistischen Königreichs Italien der 1920er und 1930er Jahre. Aus Lucia wird also – dank der exquisiten Nonne Gertrude – eine sexuell befreite Lucia, deren Liebe im Lauf des Romans zu einem unbestimmt-subjektiven Star-Begehren wird. Renzo dagegen scheitert weniger an der großen Politik denn an einer entfesselten Ökonomie, an Börsenspekulation und Finanzhandel.

Auch da Verona zitiert Lucias ›Addio ai monti‹. Doch bei ihrer Flucht aus dem Dorf weint sie nicht, weil sie ihre Heimat verlassen muss, auch nicht, weil sie ihre Jungfräulichkeit und damit ihre Ideale verlieren könnte, sondern weil sie wehmütig an die eigentlich bessere Partie, den Burgherrn Don Rodrigo, denken muss:

Addio monti sorgenti dall'acque ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi ... eccetera; torrenti de' quali ... eccetera [...] Lucia pensò in cuor suo, sbirciando Renzo, ai vantaggi d'essere la castellana di quel maniero, e del cuore, nonché della borsa, del signor don Rodrigo, anziché dell'umile sua casetta ove tutto il parco era costituito da un misero fico, che a mala pena sopravanzava il muro del cortile.³⁵

Gertrude wird als Nymphomanin geschildert, die schon mit sieben ihre ersten Liebhaber hatte, so dass ihr Vater beschloss, sie ins Kloster zu stecken, um nicht zu viele uneheliche Kinder versorgen zu müssen. Dieses Kloster, bekannt als ›dissoluto‹ (ausschweifend, unsolide), »certo dissolutissimo«³⁶ wird bei da Verona zu einem exquisiten Bordell, in dem Gertrude Lucia in die Kunst der Liebe initiiert. Auf die Burg des Innominato lässt sie sich gerne entführen, zunächst meinend, man sei auf dem Weg nach Paris: »Voilà la château de Versailles ...«.³⁷ Zwischen ihr und dem Innominato entspinnt sich eine galante Unterhaltung, in die da Verona geschickt Elemente der Selbstparodie integriert: »Mi chiamo Mimì ... ma il mio nome è Lucia«,³⁸ stellt sich die Entführte dem Namenlosen vor. Obwohl die Lucia da Veronas also nicht vor lauter Vergewaltigungsangst vor dem Innominato ein Keuschheitsgelübde ablegt, wird das Gelübde (bei Manzoni letztes und größtes Ehehindernis), später und erneut in komischer Verkehrung wieder aufgegriffen: Lucia hat der Madonna versprochen, bis zu ihrem 40. Lebensjahr Jungfrau zu bleiben, damit sich ihr größter Traum erfülle: ein Leinwand-Star der Stummfilmwelt

35 G. da Verona: I promessi sposi, S. 51.

36 Ebd., S. 57.

37 Ebd., S. 114.

38 Ebd., S. 116.

zu werden, eine Mary Pickford aus der Lombardei. Jungfräulich wolle sie nur einem Mann gegenüber bleiben, Renzo Tramaglino, aber auch dies nur bis zu ihrem 40. Lebensjahr.

Renzos und Lucias Wiedersehen findet nicht im Pestlazarett statt, sondern in der Villa der Donna Prassede.³⁹ Folglich findet auch die Lösung des Keuschheitsgelübdes nicht mitten im Lazarett statt, sondern an einem harmloseren Ort und nicht in einer existentiell bedrohten Situation. In der Szene der Lösung des Keuschheitsgelübdes fehlt Padre Cristoforo als Helferfigur, und es ist Renzo selbst, der die Sache in die Hand nimmt: Am Telefon schlägt er dem Kardinal Federigo direkt vor, Lucias sogenanntes Keuschheitsgelübde dahingehend zu entschärfen, dass es zwar einer Liste von 25 anderen Männern, aber eben nicht ihm gelten solle. Nach diesem Wiedertreffen der Verlobten bei Donna Prassede fügt sich alles zum Guten: Renzo versöhnt sich mit Don Rodrigo, der ihn zum Universalerben einsetzt; er entdeckt, dass er adlige Vorfahren hat und ein ›conte Renzo‹ ist. Er tritt sein Erbe an, das Paar gründet eine Familie, wobei unklar bleibt, ob sich Lucias Hollywood-Traum noch erfüllen wird oder nicht – quasi analog zur offenen Frage in Manzonis Roman, was aus dem Glück der Kleinfamilie im Exil werden wird.

4. Fazit

Es ist hier nicht möglich, den faschistischen Kontext und eine Positionierung Moravias bzw. da Veronas weiter zu verfolgen. Aber fest steht, dass mit dem Konkordat 1929 auch eine eherechtlich liberale Position zu einer doppelten Provokation für Kirche und Staat werden konnte.⁴⁰ In seinen *Promessi sposi* stellen Lucia und Renzo beispielsweise fest, wieviel einfacher es doch in Amerika sei, Ehen zu schließen – und wieder auflösen – zu lassen:

[Lucia:] – Ho inteso narrare che in America le cose procedono più spicce ancora. Si va insieme dall'uffiziale detto sceriffo, con un foglio da bollo; gli si dice: »Noi due siamo marito e moglie«; si paga una piccola tassa, l'uffiziale firma, ed il matrimonio à bell'e fatto.

– Nespole! Perché dunque il lago di Lecco non è in America? – fece Renzo.

– Ma se è vero che laggiù il matrimonio è presto fatto, più presto ancora è disfatto. Ventiquattr'ore dopo si torna dallo stesso uffiziale, con un altro foglio di bollo;

39 Insgesamt entschärft, verharmlost da Verona das Problem der Pest, das bei Manzoni den historiographischen und moralisch-tragischen Tiefpunkt darstellt. Die ›Pest oder die spanische Grippe‹ bleibt unbestimmt und ist Teil der zunehmenden Derealisierung der Handlung.

40 Vgl. hierzu auch Brera, Matteo: »Un dannunzista tra due ›Indici‹. Guido da Verona, il Sant'Uffizio e la censura di regime«, in: *Italian Studies* 71 (2016), S. 356-383.

gli si dice: »Noi due non siamo più marito e moglie«; si paga un'altra piccola tassa, l'uffiziale firma, e il matrimonio è bell'e disfatto.

– Allora due che hanno voglia di passare una notte insieme ...

– Si capisce, – rispose Lucia; – prima di recarsi all'albergo danno una capatina allo Stato Civile. – Poi aggiunse: – Questo è senza dubbio un progresso.⁴¹

Dennoch ist da Veronas Einwand gegen die auf Unauflöslichkeit beruhende Ehe nicht der Grund für seine Diskreditierung; vielmehr stellt seine Roman-Parodie lediglich den letzten Vorwand für die Faschisten dar, sich des jüdischen Autors zu entledigen.⁴²

Für Moravia bedeuteten *Gli indifferenti* den Durchbruch als seriös-intellektueller Schriftsteller trotz des faschistischen Regimes; für Guido da Verona bedeutete die scheinbar triviale Manzoni-Parodie das Ende seiner Schriftsteller-Karriere wegen des faschistischen Regimes. In der Zeitschrift *Critica fascista* empört sich ein gewisser Cornelio di Marzio darüber, dass da Verona auf diese Art und Weise die »echte und wahre Tradition« und das »Neue Italien«, das der Faschismus schaffen wolle, angreifen könne und kündigt Rache an. Schon wenige Tage nach Erscheinen des Buches wird es verboten.⁴³ Enzo Magri zeichnet in seiner 2004 veröffentlichten Monographie über *Guido da Verona, l'ebreo fascista* anhand Akten des Mailänder Archivs den Skandal – d.h. die Zensur des Buches – nach, wie klerikale und faschistische Kräfte und auch die Nachfahren der Familie Manzoni bewirkten, wie das Buch nach wenigen Wochen aus dem Handel genommen wurde, wie es öffentlich von einem faschistischen Mob verbrannt wurde und wie es sogar zu einem tätlichen Übergriff auf den Autor gekommen ist.⁴⁴ Nach *I promessi sposi* folgen nur noch

41 G. da Verona: *I promessi sposi*, S. 40.

42 E. Tiozzo macht außerdem auf eine Passage aus dem Roman *Yvelise* von 1923 aufmerksam, um zu belegen, dass die Manzoni-Parodie den Faschisten als Vorwand diente, sich des jüdischen Bestseller-Autors zu entledigen: »Così com'è oggi, il matrimonio à un errore in sé stesso, un errore nelle sue conseguenze, un errore dal principio alla fine. Tale poteva essere concepito nei tempi delle castellanze e dei conventi, quando la clausura delle donne era quasi altrettanto rigorosa che ne« ginecei orientali; non oggi, quando la donna, che si è sentita più vicina a tutte le forme della coltura e dell'attività maschile, ha chiesto e ottenuto di prendervi parte, mentre in alcuni paesi, come in Francia, essa à giunta persino ad uguagliare l'intraprendenza del maschio. Non siamo lontani da un tempo in cui la donna guadagnerà liberamente la sua vita [...]. Quel giorno il matrimonio moderno, vecchia macchina da creare infelicità, sarà degnamente relegato ne« musei giuridici, ove si conserva traccia degli strumenti di tortura medievale.« (G. da Verona: *Yvelise* (1923), S. 204-207; zit. in: Tiozzo: »Una tragica parodia«, S. 68)

43 Di Marzio, Cornelio: »*I Promessi Sposi* rifatti da Guido da Verona«, in: *Critica fascista* Jan. (1930), S. 15; zit. in: Orvieto, Paolo: »Il romanzo erotico-trasgressivo tra le due guerre: Il primo decennio (1919-1929)«. in: *Studi Italiani* 8/2 (1996), S. 43-83; hier: S. 81.

44 Magri, Enzo: *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, Cosenza: Pellegrini Editore 2005.

wenige, an das Zensur-Regime angepasste Publikationen da Veronas.⁴⁵ Ein Jahr nach dem Erlass der »legge razziali« 1938, welche Jüdinnen und Juden mit einem Berufsverbot belegten, nicht-italienische Jüdinnen und Juden des Landes verwiesen und eine Heirat zwischen jüdischen und als »arisch« geltenden Italiener:innen verboten, stirbt Guido da Verona unter mysteriösen Umständen. Bis heute ist die Todesursache – Krankheit oder Freitod – ungeklärt.

Weder der 17-jährige Alberto Moravia mit dem Projekt von *Gli indifferenti* noch der fast 50-jährige Bestseller-Autor Guido da Verona haben in ihrem Dialog mit Manzoni's italienischem Eheroman ein alternatives partnerschaftliches Konzept im Sinn. Vielmehr steht beide Male eine Ästhetik, Poetik und eine Romanpolitik auf dem Spiel. Beide spielen gleichsam intertextuell mit Manzoni's populärer, demokratischer oder, wenn man so will, nationaler und patriotischer Idee eines »Romans für alle«.⁴⁶ Im Ventennio fascista zeigt sich das zwischen hoher und populärer Kunst gespaltene Feld des Buchmarkts. Wo Autoren wie Guido da Verona (Pitigrilli, D'Ambra, Zuccoli) erstmals ein Millionenpublikum erreichen, schreiben Intellektuelle wie Gadda, Vittorini oder auch Moravia für ein extrem kleines, bürgerliches Publikum mit Verkaufszahlen, die in aller Regel unter 100.000 bleiben.⁴⁷ Am Beispiel der beiden Texte werden aber auch Grenzen des Parodie-Begriffs deutlich: Wo Moravia derjenige ist, der sich inhaltlich kritischer, »ernster« mit dem auf Treue und Unlösbarkeit beruhenden Sozialmodell der Ehe auseinandersetzt, muss er die politischen Implikationen seiner Kritik im Begriff der Indifferenz verstecken und sich darin (ähnlich wie schon Manzoni) einer Selbstzensur unterwerfen. Und wenn Guido da Verona derjenige ist, der dieses politisch und religiös gewollte Sozialmodell Ehe gleichsam als Travestie entlarvt, muss er am eigenen Leib erfahren, wie der intertextuelle Dialog mit dem alles andere als »wertneutralen« Nationalautor Manzoni enden kann.

Bibliografie

- »Parodie«, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler ⁵2013, S. 585f.
- »Travestie«, in: von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner ⁸2001, S. 848.

45 E. Tiozzo nennt *La canzoni di sempre* und *La canzoni di ieri e di domani* und spekuliert, dass es sich dabei um angepasste frühe Manuskripte handeln könnte (E. Tiozzo: »Guido da Verona«, S. 563).

46 Vgl. Spinazzola, Vittorio: *Il libro per tutti. Saggio su I Promessi sposi*, Roma: Ed. Riuniti 1983.

47 Vgl. C. Sergio: »*I Promessi Sposi* di Guido da Verona«, S. 220.

- Brera, Matteo: »Un dannunzista tra due ›Indici‹. Guido da Verona, il Sant'Uffizio e la censura di regime«, in: *Italian Studies* 71 (2016), S. 356-383.
- Casini, Simone: »Cronologia«, in: Moravia, Alberto: *Gli indifferenti*, in: Ders.: *Opere*, Bd. 1: *Romanzi e racconti 1927-1940*, hg. von Francesca Serra, Mailand: *Classici Bompiani* 2000, S. XXIII-LXXX.
- Da Verona, Guido: *I promessi sposi*, Fano: Edizioni Theoria S.r.l. 2021.
- Hausmann, Frank-Rutger: »Alberto Moravias *Gli indifferenti* – Ende und Neubeginn des italienischen Romans im 20. Jahrhundert«, in: *Italienisch* 15 (1986), S. 27-47.
- Lukács, Georg: *Der historische Roman*, Berlin: Aufbau-Verlag 1955.
- Macchia, Giovanni: *Manzoni e la via del romanzo*, Milano: Adelphi 1994.
- Magri, Enzo: *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, Cosenza: Pellegrini Editore 2005.
- Manzoni, Alessandro: *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in: Ders.: *Tutte le opere*, Bd. V/III: *Scritti letterari*, hg. von Carla Riccardi/Biancamaria Travi, Mailand: Mondadori 1991, S. 287-366.
- : *I Promessi Sposi*, in: ders.: *Tutte le opere*, Bd. II/1. *I Promessi Sposi*. Testo definitivo del 1840, hg. von Alberto Chiari/Fausto Ghisalberti, Mailand: Mondadori 1963, S. 1-673.
- Manzoni: *Fermo e Lucia*, in: Ders., *Tutte le opere*, Bd. II/3. *Fermo e Lucia*, hg. von Alberto Chiari/Fausto Ghisalberti, Mailand: Mondadori 1964, S. 1-669.
- Moravia, Alberto: »Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico (1964)«, in: Ders., *Opere complete*, 16 Bde., Mailand: Bompiani 1974-1976, Bd. 15, S. 303-343.
- : »Gli indifferenti«. In: Ders.: *Opere*, Bd. 1. *Romanzi e racconti 1927-1940*, hg. von Francesca Serra, Mailand: *Classici Bompiani* 2000, S. 3-301.
- Morgana, Silvia/Sergio, Giuseppe (Hg.), *Guido da Verona e il suo archivio. Interpretazioni e riletture*. Rom: Edizioni di storia e letteratura 2011.
- Orvieto, Paolo: »Il romanzo erotico-trasgressivo tra le due guerre: Il primo decennio (1919-1929)«. in: *Studi Italiani* 8/2 (1996), S. 43-83.
- Parisi, Luciano: »Alessandro Manzoni's *I Promessi Sposi*: A Chaste Novel and an Erotic Palimpsest«, *Modern Language Review* 103 (2008), S. 424-437.
- Sergio, Giuseppe: »*I Promessi Sposi* di Guido da Verona: appunti sulla lingua e sullo stile«, *Italiano Lingua Due* 2 (2010), S. 220-252.
- Spinazzola, Vittorio: *Il libro per tutti. Saggio su *I Promessi sposi**, Roma: Ed. Riuniti 1983.
- Spranzi, Aldo: *La parodia dei *Promessi sposi*. Ovvero l'inettitudine della cultura letteraria*, Mailand: Edizioni Unicopli 2012.
- Stöferle, Dagmar: *Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne*, Stuttgart: Metzler 2020.
- Tiozzo, Enrico: »Guido da Verona«, *Belfagor* 64 (2009), S. 549-566.
- : »Una tragica parodia. Il rifacimento daveroniano de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni«, *Romance Studies* 22 (2004), S. 63-74.

Vinken, Barbara: »*Nuovo romanzo – Sponsa und sponsina: Manzoni's zwei Bräute*«, in: Dies./Susanna Elm (Hg.), *Braut Christi. Familienformen in Europa*, Paderborn: Fink 2016, S. 113-133.

Wolff, Martin; Rheinstein, Max: »Das neue italienische Eherecht«, in: *Zeitschrift für ausländisches und internationales Privatrecht* 4/7 (1930), S. 915-929.

Post-Romantische Ehe und die »Erziehung« der Frau

Gender und Gesellschaft

bei Eça de Queirós und Emilia Pardo Bazán

Jobst Welge

1. Naturalistischer Roman und J. S. Mills *On the Subjection of Women*

Im 19. Jahrhundert ist der Naturalismus eines der bedeutendsten und wirkmächtigsten Phänomene einer globalen literarischen Form. Dies wurde unlängst von Christopher Laing Hill noch einmal in einer, auch außereuropäische Literaturen einbeziehenden komparatistischen Untersuchung eindrücklich gezeigt.¹ In diesem globalen Zusammenhang einer Verbreitung von Formen und Motiven ist zum Beispiel auch der Topos der transgressiven Frau ein zentrales Element bei der transnationalen Zirkulation einer für den Naturalismus charakteristischen Plot-Struktur.² Wenn grundsätzlich davon auszugehen ist, dass das von Émile Zola geprägte Paradigma bei seiner internationalen Verbreitung in lokalen Kontexten unterschiedliche Anpassungen und Variationen erfährt, so gilt dies auch für die Realisierungen auf der iberischen Halbinsel, auf der der Diskurs über den Naturalismus eine ›brennende Frage‹ darstellte (ausführlich behandelt in Pardo Bazáns einflussreicher Programmschrift *La cuestión palpitante*, [1882]), die auch im jeweiligen Verhältnis zu Frankreich das eigene nationale und kulturelle Selbstverständnis Spaniens und Portugals vor dem Hintergrund von Modernisierungsphänomenen mitreflektierte.³

In Hinblick auf die Ehe als Sozialmodell der bürgerlichen Moderne nimmt hierbei auch das literarische Motiv des Ehebruchs eine besondere Stellung im naturalistischen Roman ein. Bei der transnationalen Verbreitung dieses Topos ist also zu

1 Laing Hill, Christopher: *Figures of the World. The Naturalist Novel and Transnational Form*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press 2020.

2 Ebd., S. 100: »The plots in which Nana and her sisters appear depended on changes in the structures of family and labor that are fundamental to capitalist societies. Was the Nana figure a reflection of such changes, or did she contribute to the gendering of capitalist modernity, a process that scholars now see unfolding on a transnational scale?«

3 Pardo Bazán, Emilia: *La cuestión palpitante*. Santiago de Compostela: Anthropos 1989.

fragen, inwieweit auch die nationalen Ausprägungen der bürgerlichen Moderne und der Institution Ehe zum Ausdruck kommen. Der portugiesische Autor José Maria Eça de Queirós (1845-1900) und die spanische Autorin Emilia Pardo Bazán (1851-1921) sind in diesem Kontext zweifelsohne paradigmatische Figuren. Allerdings illustrieren ihre Texte nicht nur den Aspekt der europäischen, von Frankreich ausgehenden Zirkulation, sondern das jeweils umfangreiche narrative Gesamtwerk weist auch chronologisch ausdifferenzierte Phasen und Veränderungen auf, ein Prozess, in dem die naturalistische Folie kritisch revidiert oder mit der Zeit ganz hinter sich gelassen wird. In diesem Sinn möchte ich im Folgenden auf Texte eingehen, die nicht nur die bürgerliche Institution der Ehe und Gender-Rollen im nationalen Kontext kritisch beleuchten, sondern auch mögliche Alternativen, oder Kompromissbildungen mit der nationalen, gesellschaftlichen Wirklichkeit aufzeigen. Als Ausgangspunkt dient mir dabei die Beobachtung, dass sich sowohl Eça de Queirós als auch Pardo Bazán auf John Stuart Mills einflussreiche Schrift *On the Subjection of Women* (1869) bezogen haben.

In diesem Traktat präsentiert der britische utilitaristische Philosoph (1806-1873) eine Auffassung über die Stellung der Frau, die das Prinzip vollständiger Gleichheit anvisiert, »a principle of perfect equality«.⁴ Mit Bezug auf die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern hinterfragt er die überlieferten Traditionen und die sogenannten »natürlichen« Eigenschaften der Geschlechter, indem er diese als rein historisch verfestigte Konstruktionen bloßlegt, da beide Geschlechter gleichermaßen nach Freiheit streben würden.⁵ Beim Ungleichgewicht zwischen Mann und Frau und bei den vorgeblich existierenden mentalen Differenzen kann Mill keinen gravierenden Unterschied erkennen und führt diese auf die Frage der Erziehung und die gesellschaftlichen Umstände zurück (ebd.: 190).⁶ Die männlich orchestrierte Erziehung von Frauen verstärkte die Differenzen zwischen den Geschlechtern und die affektive Hingabe der Frau an den Mann:

Men do not want solely the obedience of women, they want their sentiments. All men, except the most brutish, desire to have, in the woman most nearly connected with them, not a forced slave but a willing one, not a slave merely, but a favorite. They have therefore put everything in practice to enslave their minds. [...] The masters of women wanted more than simple obedience, and they turned the whole force of education to effect their purpose. All women are brought up from the very earliest years in the belief that their ideal of character is the very opposite to that of men; not self-will, and government by self-control, but submission, and yielding to the control of others.⁷

4 Mill, John Stuart: *On Liberty and The Subjection of Women*, London: Penguin 2006, S. 133.

5 Ebd., S. 145.

6 Ebd., S. 190.

7 Ebd., S. 148.

Stuart Mill sieht somit die soziale Unterordnung der Frau als Relikt der Vergangenheit. Vorgebliche hysterische Ausbrüche und eine Nicht-Eignung für praktische Tätigkeiten seien nicht der weiblichen Natur inhärent, sondern sie seien die Folge überkommener sozialer Praktiken: »But women brought up to work for their livelihood show none of these morbid characteristics, unless indeed they are chained to an excess of sedentary work in confined and unhealthy rooms«. ⁸ Dementsprechend fordert der Philosoph uneingeschränkten Zugang von Frauen zu beruflicher Beschäftigung und bürgerlicher Teilhabe. Wir werden im Folgenden sehen, wie Stuart Mills Kritik an der Sozialisierung der Frau im iberischen Kontext eine spezifisch nationalkulturelle Tönung erfährt. Ich werde dazu vor allem auf zwei Romane eingehen, die die weibliche Sozialisierung und ›Erziehung‹ im Kontext eines post-romantischen Verständnisses von Ehe jeweils unterschiedlich perspektivieren. Während Eça de Queirós in seinem Roman *O primo Basílio* (1878) das konventionelle Schema des Ehebruchs variiert (ein Szenario, das er in einem späteren Roman, der eine ›partnerschaftliche‹ Form der Ehe in Aussicht stellt, gänzlich entdramatisieren wird), beleuchtet Pardo Bazán in ihrem Roman *Memorias de un solterón* (1896) die Möglichkeit eines anderen Verständnisses von Ehe und Gender-Rollen.

2. Eça de Queirós: Der Ehebruchsroman als Wiederholung und Auflösung

Die sexuellen Übertretungen von Frauen im literarischen Kosmos von Eça de Queirós sind in einer vorwiegend männlich zentrierten Welt situiert, in der die sozialen Übel immer auch als Krankheitssymptome eines wiederum männlich dominierten nationalen Körpers von Portugal gezeigt werden. Eine an Stuart Mill erinnernde Kritik an der Sozialisierung der portugiesischen Frau findet sich im paradigmatischen, naturalistisch inspirierten Ehebruchsroman *O primo Basílio*, in welchem die Institution der Ehe mit Blick auf das Kleinbürgertum Lissabons kritisiert wird. Schon vor dieser naturalistischen Phase, im romantischen Feuilleton- und Kriminalroman *O Mistério da Estrada de Sintra* (Das Geheimnis der Straße von Sintra, 1870), den er gemeinsam mit Ramalho Ortigão verfasste, begeht die Protagonistin Luísa (ihr Name antizipiert die gleichnamige Protagonistin in *O primo Basílio*) Ehebruch mit einem britischen Offizier und endet aufgrund von tragischen Entwicklungen schließlich im Kloster.⁹ Im Rahmen seiner journalistischen Tätigkeit für die von ihm gemeinsam mit Ramalho Ortigão herausgegebene, kurzlebige Zeitschrift *As Farpas* (1871-1872), die ganz der kritisch-satirischen Analyse der portugiesischen Gesellschaft galt, verfasste Eça auch einige Artikel über die

8 Ebd., S. 198.

9 Eça de Queirós, José Maria: *O Mistério da Estrada de Sintra*, Porto: Livros do Brasil 2016.

Stellung der Frau, namentlich »O problema do adultério« (1872). Hierin nimmt er trotz einer vorwiegend männlichen Optik die an Mill orientierte Position ein, dass Frauen die gleichen gesellschaftlichen Pflichten und Rechte wie Männer hätten und dass die Begrenzung ihrer Lebensperspektive auf die eheliche Haushaltsführung zu kritisieren sei. Dabei ist Eça's Gesellschaftskritik auch von einem gewissen misogynen Ton durchaus nicht frei:

As mulheres vivem nas consequências desta decadência. Pobres, precisam casar. A caça ao marido é uma instituição. Levam-se as meninas aos teatros, aos bailes, aos passeios, para as mostrar, para as lançar à busca. Faz-se com a maior simplicidade esse acto simplesmente monstruoso. Para se imporem à atenção, as meninas têm as toilettes ruidosas, os penteados fantásticos, as árias ao piano [...]. A sua mira é o casamento rico. Gostam do luxo, da boa mesa, das salas estofadas: um marido rico realizaria esses ideias.¹⁰

Der portugiesische Autor erkennt also die bürgerliche Ehe als Disziplinierungsprozess an, in dem männliche und weibliche Eigenschaften weiter festgeschrieben werden und in dem die Konsumtion von Waren, beziehungsweise deren Ausstellung im bürgerlichen Privathaushalt, normative Vorstellungen von Ehe und Familie ihrerseits reproduzieren und materialisieren.¹¹

Wenn Eça de Queirós zufolge das Phänomen des Ehebruchs eine Folge der Dekadenz und der Korruption der Ehe als sozialer Institution, eine Perversion ehelicher Würde durch »amourösen Idealismus« (»idealismo amoroso«), sei, dann bekommt sein sozialreformerischer Impuls eine radikale Wendung, die sich aber auch in einem konservativen Sinn verstehen lässt: »[...] então é necessário fazer uma revolução nos costumes tão profunda como foi o cristianismo, que nos dê uma

10 Eça de Queirós, J. M./Ortigão, Ramalho: *As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, hg. von Maria Filomena Mônica, Cascais: Princípiá 2004, S. 31: »Die Frauen leben mit den Folgen dieser Dekadenz. Sie sind arm und müssen heiraten. Die Suche nach einem Ehemann ist eine Institution. Die jungen Frauen werden in die Theater, zu Bällen und Spaziergängen mitgenommen, um sich mit ihnen zu brüsten, um sie auf die Suche zu schicken. Diese schlichtweg ungeheuerliche Tat wird mit der größten Einfachheit ausgeführt. Um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, haben die jungen Frauen grellen Putz, fantastische Frisuren, Arien am Klavier [...]. Ihr Ziel ist die reiche Hochzeit. Sie mögen Luxus, gutes Essen, gepolsterte Zimmer: ein reicher Ehemann soll diese Vorstellungen erfüllen.« Alle Übersetzungen aus dem Portugiesischen stammen von mir, JW.

11 Merish, Lori: *Sentimental Materialism. Gender, Commodity Culture and Nineteenth-Century American Literature*, Durham/London: Duke University Press 2000, S. 15; Viera, Estela: *Interiors and Narrative: The Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós, and Leopoldo Alas*, Lewisburg: Bucknell University Press 2013, S. 59.

outra religião, outra moral, outra família e outro direito«. ¹² Zumindest also sollen als Fundament der Ehe Respekt und Pragmatismus an die Stelle der romantischen Passion treten.

Im Roman *O primo Basílio* (mit dem Untertitel »Episódio doméstico«), dessen Grundanlage durch Flauberts *Madame Bovary* (1856) inspiriert und dessen Handlungsort nun nach Lissabon verlegt ist, begegnen wir einer »klassischen« Ehebruchssituation, insofern Luísa, die sich ähnlich wie Emma in ihrem Müßiggang ultra-romantischen Lektüren hingibt, während der beruflich bedingten Abwesenheit ihres Mannes Jorge eine Affäre mit ihrem überraschend aus Brasilien zurückgekehrtem Vetter unterhält, die für diesen nie mehr als ein frivoler Zeitvertreib ist. Im kulturellen Kontext der Zeit ist der Vetter Basílio klar als ein *brasileiro* identifizierbar, das heißt als Portugiese, der in Brasilien zu schnellem Reichtum gekommen ist – ein sozialer Typus, der in der zeitgenössischen Literatur und im Journalismus oft für satirische und kritische Zwecke benutzt wurde. ¹³ Im Roman verkörpert Basílio (sozusagen spiegelbildlich zum Müßiggang von Luísa) das Laster des durch unsaubere Mittel erworbenen Reichtums; seine Verbindungen mit England und insbesondere der modischen Welt von Paris lösen in Luísa eine Faszination für das Ausländische aus, was in Eça's Werk, zum Beispiel im Roman *Os Maias* (1888), immer wieder als Symptom einer nationalen Dekadenz erscheint. ¹⁴ In diesem national-allegorischen Kontext verbindet sich das Problem der sozialen Stellung der Frau mit einer potentiell breiteren Pathologie des »Unproduktiven«.

Im Roman wird in der Tat immer wieder nahegelegt, dass der Ehebruch als Konsequenz einer falschen Erziehung der Frau zu verstehen sei. So beschreibt es Eça de Queirós in einem Brief (12.03.1878) an Teófilo Braga anhand der Protagonistin Luísa:

O primo Basílio apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque, cristianismo, já o não tem: sanção moral da justiça, não sabe o que isso é) arrasada de romance, lírica sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que

12 J. M. Eça de Queirós/R. Ortigão: *As Farpas*. S. 544: »Dann ist eine Revolution der Sitten notwendig, die so tiefgreifend ist, wie es das Christentum war, und die uns eine andere Religion, eine andere Moral, eine andere Familie und ein anderes Recht gibt.«

13 J. M. Eça de Queirós: *O primo Basílio*; vgl. Valente, Simão: »O Primo Basílio: A emulação crítica do estrangeiro« in: *Revista Versalete* 8.15 (2020), S. 510.

14 Ebd., S. 518; Welge, Jobst: *Genealogical Fictions. Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2015, S. 136.

é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral etc. etc. – enfim, a *burguesinha da Baixa*.¹⁵

In der Tat verfolgt der Roman eine Doppelstrategie, da die moralisch scharfe Kritik an der Gesellschaft erotisch und emotional aufwühlende Szenen nicht ausschließt. Insoweit im Roman auch explizit durch Figurenkommentare die Institution der Ehe kritisiert wird, geht dies oft mit einem misogynen, pseudo-darwinistischem Weltbild einher, wie etwa in der satirisch gefärbten Figurenrede von Julião, einem Freund des betrogenen Ehemanns:

O casamento é uma formula administrativa, que há de um dia acabar [...]. De resto, segundo ele, a fêmea era um ente subalterno; o homem deveria aproximar-se dela em certas épocas do ano (como faziam os animais, que compreendem estas coisas melhor que nós), fecundá-la, e afastar-se com tédio.¹⁶

Es ist dieses wirtschaftlich-reproduktive Verständnis von Ehe und Sexualität, das dann auf weiblicher Seite als Defizit von ›Romantik‹ wahrgenommen wird.

Jenseits seiner Haupthandlung des Ehebruchs zeigt der Roman auch, wo am Rande der bürgerlichen Gesellschaft und außerhalb der offiziellen Codes sexuelle Aktivität stattfindet. Dies ist etwa der Fall beim geheimen Arrangement der Hausköchin Joana mit ihrem Liebhaber; oder bei Luísa zweifelhafter, sich selbst prostituierender Freundin Leopoldina, die aufgrund ihres vor Schönheit strotzenden Körpers auch physisch anziehend auf Luísa wirkt.¹⁷ Während Leopoldinas eigener Ehemann diesen Ehebruch in Serie zu tolerieren scheint, verfehlt ihre sexuelle, fruchtbare Verausgabung die von Stuart Mill geforderte Mischung von »pleasure« und »utility«. Der Roman *O primo Basílio* zeigt aber auch, dass vor dem längeren Arbeitsaufenthalt des Ehemanns Jorge im Alentejo, und vor dem Auftauchen des Veters Basílio (mit dem Luísa eine frühe Jugendliebe verband) durchaus die Möglichkeit einer glücklichen Ehe bestanden hatte. Allerdings wird diese Wahrneh-

15 Queiros, José Maria Eça de: Correspondência, in: Obras de Eça de Queiroz, Bd. 3, Porto: Lello e Irmão Editores 1979, S. 516-517: »Vetter Basílio stellt vor allem ein kleines häusliches Bild dar, das dem, der die Lissaboner Bourgeoisie gut kennt, außerordentlich vertraut ist: die sentimentale, ungebildete Frau, die nicht einmal religiös ist (weil es um ihr Christentum schlecht bestellt ist und sie nicht weiß, was die moralische Anerkennung der Gerechtigkeit ist), von Schundromanen und gefühlsseligen Versen vergiftet, von überreiztem Temperament wegen ihres Müßiggangs, und der Wollust die normalerweise als Zweck der iberischen Ehe gilt, nervös, weil sie nichts tut und weil ihr jede moralische Disziplin fehlt usw. usw. – mit einem Wort, die kleine Spießlerin der Baixa.«

16 J. M. Eça de Queirós: *O Primo Basílio*, S. 351: »Die Ehe ist eine Verwaltungsformel, die eines Tages zu Ende gehen wird [...]. Im Übrigen war ihm zufolge die Frau ein untergeordnetes Wesen; der Mann sollte sich ihr zu bestimmten Zeiten des Jahres nähern (wie es die Tiere taten, die diese Dinge besser verstehen als wir), sie befruchten, und sich gelangweilt wegzubewegen.«

17 Ebd., S. 21.

mung von Jorge, der jener guten Zeit gedenkt, vom Erzähler dadurch konterkariert, dass diese Existenz mit allen äußerlichen Zeichen bürgerlicher Behäbigkeit und Selbstzufriedenheit ausgestattet ist. Außerdem wird angedeutet, dass Jorge während seiner Arbeitsreise mehrere kurze Affären hatte – deren gänzliche Folgenlosigkeit den moralischen Doppelstandard beleuchtet, der untreues Verhalten bei Männern und Frauen völlig unterschiedlich bewertet. Wenn Luísa sich in einer Szene des Romans ihrer Heirat erinnert, dann wird deutlich, dass es sich um eine glücklich-gemütliche Konvenienz-Ehe handelt:

E sem o amar, sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro, e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada.¹⁸

Von dem Moment an, in dem sich Basílio während der erotischen Verabredungen mit Luísa im »Paradies«, einem ländlichen Refugium, ihr gegenüber zunehmend kalt und arrogant zeigt, fragt sich Luísa selbst, warum sie ihr ruhiges Eheglück einer so unsicheren Affäre geopfert hat. Hinter ihrer erlebten Rede lässt sich unschwer die Position des Erzählers, mit seinen wiederholt dargelegten Auffassungen über Erziehung und Physiologie der portugiesischen Frau ausmachen: »O que a levará então para ele? Nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico.«¹⁹ Während Eça de Queirós somit implizit den strukturell konditionierten Müßiggang der Frauen kritisiert, sieht er – anders als Mill – diese strukturelle Benachteiligung der Frau vor allem als Grund für die Malaise der Nation, wie Mark Sabine betont: »Eça's analysis evinces less sympathy than Mill's for women themselves, and more concern for the well-being of husband, child and nation.«²⁰

Da sich Luísa nur zögernd dem Freund der Familie, Sebastião, anvertraut, und sie sich von der rachsüchtigen Bediensteten Juliana, die ihre kompromittierenden Briefe an den Vetter entdeckt und gestohlen hat, mit immer perfideren Techniken erpressen lässt, stirbt sie am Schluss des Romans an den Folgen eines nervösen Fiebers. Zuvor war bereits Juliana selbst gestorben, so dass mit deren Tod und den wieder versöhnten und sich einander neu schätzenden Eheleuten eigentlich einem glücklichen Ende nichts entgegengestanden hätte. In einer letzten fatalen Wendung des Plots trifft aber nun völlig unerwartet ein Brief Basílios aus Paris

18 Ebd., S. 19: »Und ohne ihn zu lieben, fühlte sie in seiner Nähe eine Schwäche, eine Abhängigkeit und eine Gebrochenheit, den Wunsch, an seine Schulter gelehnt einzuschlafen und viele Jahre lang so zu bleiben, bequem, ohne Angst vor irgendetwas.«

19 Ebd., S. 224: »Was hatte sie damals zu ihm geführt? Selbst sie wusste es nicht; das Nichtstun, die romantische und krankhafte Neugier einen Liebhaber zu haben, tausend kleine feurige Eitelkeiten, ein gewisses körperliches Verlangen.«

20 Sabine, Mark: »Sexual Difference and Gender Dysphoria in Eça de Queirós's *O Primo Basílio* and *O Crime do Padre Amaro*«, in: *Portuguese Literary and Cultural Studies* 12 (2007), S. 5.

ein. Der Verdacht schöpfende Ehemann öffnet ihn, ist dann trotzdem bereit Luísa zu vergeben – aber diese ist nun schon ganz ihrer nervösen Krankheit erlegen. Entsprechend diesem Verhalten von Jorge werden auch die Lesenden implizit dazu geführt, den frivol-zynischen Basílio zu verurteilen, mit Luísa jedoch nachsichtig zu sympathisieren. Offenbar konnte Eça de Queirós zu dieser Zeit noch keinen Ehebruchsroman ohne (konventionellen) Tod der Protagonistin schreiben; aber die letzten Kapitel des Romans mit ihren angedeuteten Verläufen und knapp scheiternden Lösungen machen deutlich, dass das gattungsmäßig vorgezeichnete Schicksal nicht mehr zwingend ist. Die intendierte Kritik der bürgerlichen Ehe schlägt am Schluss des Romans in eine Einschätzung um, dass sie durchaus ein Ort des häuslichen Glücks sein könnte. Neben der Kritik an der ›Erziehung‹ der portugiesischen Frau deutet das auch darauf hin, dass die *imitatio* des Gattungstypus Ehebruchsroman nach dem Vorbild von *Madame Bovary* an Grenzen der Abnutzung stößt.

Hierzu trägt maßgeblich bei, dass die literarische Verarbeitung des Themas Ehebruch auch fiktionsintern verhandelt wird. Bereits im zweiten Kapitel des Romans tritt ein Freund des Ehepaares auf, Ernesto, dessen Arbeit an einem Drama, betitelt »Honra e paixão« (Ehre und Passion), immer wieder die Romanhandlung reflexiv begleitet und so Entwicklungen antizipiert, beziehungsweise durch seine eigene literarische Gestaltung alternative Möglichkeiten der Handlung aufzeigt.²¹ Im zweiten Kapitel reagiert Jorge auf die Vorstellung dieses ›dramatischen‹ Projekts mit dem spontanen Ausruf, dass am Ende des Stücks die untreue Ehefrau unbedingt umgebracht werden müsse, im Gegensatz zu anderen bei dem Gespräch anwesenden männlichen Freunden, die stattdessen für Vergebung votieren: »Diz que o público não gosta! Que não são coisas cá para o nosso país. [...] o nosso público não é geralmente afecto a cenas de sangue.«²²

Als nun wiederum Luísa im neunten Kapitel des Romans fürchtet, Jorge könne ihre Untreue entdecken, erinnert sie sich an die Reaktion, wie sie Jorge anhand des literarischen Kasus kundtat: »Que faria ele se soubesse? Matá-la-ia? Lembravam-lhe as suas palavras muito sérias, naquela noite, quando Ernestinho contara o final do seu drama.«²³ Wie Silviano Santiago in einem einflussreichen Essay ausgeführt hat, markiert gerade dieses selbstreflexive Bewusstsein, durch das die Handlung ständig in einer *mise en abyme* gebrochen ist, eine produktive Weiterentwicklung

21 J. M. Eça de Queirós: *O Primo Basílio*, S. 38.

22 Ebd., S. 41: »Er sagt, die Öffentlichkeit mag das nicht! Dass dies nicht Dinge für unser für unser Land sind. [...] Unser Publikum ist im Allgemeinen nicht begeistert von blutigen Szenen.«

23 Ebd., S. 296: »Was würde er tun, wenn er es wüsste? Würde er sie töten? Sie erinnerte sich an seine sehr ernsten Worte in jener Nacht, als Ernestinho das Ende seines Dramas erzählt hatte.«

gegenüber Flauberts Roman, welcher Eças Variation zugrunde liegt.²⁴ Trotzdem erfüllt auch dieser Text das Schema des realistisch/naturalistischen Ehebruchromans, wonach am Schluss die Frau für ihre (in Komplizenschaft mit einem Mann begangenen) Transgressionen bezahlen muss.

Interessanterweise verändert der Autor dieses Schema noch einmal in ganz anderer Weise, nämlich in einem posthum veröffentlichten Kurzroman, der ein bemerkenswertes Spiegelbild zu *O primo Basílio* bildet: *Alves & Cia.* (ca. 1883; 1925). Diese Erzählung bietet zwar nicht das breit ausgreifende und satirisch ätzende Gesellschaftspanorama des früheren Textes, variiert aber in effektiv kondensierter Form das etablierte Muster des Ehebruchromans insofern, als erstens die Erfahrung des Betrugs und der Eifersucht ganz aus der Sicht des betrogenen Ehemanns, Godofredo Alves, geschildert wird – eine im neunzehnten Jahrhundert in diesem Genre höchst ungewöhnliche Perspektivierung.²⁵ Zweitens fällt auf, dass die trianguläre Geschichte zwischen zwei männlichen, befreundeten Geschäftspartnern (Godofredo, Machado) und Ludovina, der (wie schon Luísa) kinderlosen Ehefrau von Godofredo, nicht in das sich zunächst ankündigende Duell oder Selbstmordpläne mündet – und auch nicht zur konventionellen Bestrafung der Frau führt. Nachdem der zunächst verzweifelte und auf Rache sinnende Ehemann von einigen männlichen Freunden entsprechend beraten wird, mündet die ganze Affäre in ein allseitig nachsichtiges, freundschaftliches Vergeben – auch mit Rücksicht darauf, dass die Handelskompanie durch diese privaten Ereignisse keinen Schaden erleiden möge. Was in *O primo Basílio* in einer melodramatisch-tragischen Verstrickung endet, nimmt in *Alves & Cia.* nun die Form einer gesellschaftskritischen Komödie an. Dies wird auch daran deutlich, wie der Topos der verletzten männlichen Ehre hier nur noch als reflexhafter Anachronismus vorkommt, und dass die kurze Affäre von Ludovina mit Machado von ihr in erlebter Rede als bloßer, unmotivierter Zeitvertreib gesehen wird:

[...] amaldiçoava a sua estupidez, caindo assim nos braços num sujeito que não a amava, de quem não recebia prazer, levada àquilo sem razão, por tolice, por não ter que fazer, nem ela sabia por quê.²⁶

Ähnlich wie zu Beginn von Claríns großem Ehebruchsroman *La Regenta* (1884), der seinerseits auf das Modell des barocken spanischen Ehrendramas rekurriert, wird

24 Santiago, Silviano: »Eça, autor de *Madame Bovary*« [1970], in: Uma Literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural, Rio de Janeiro: Rocco 2000, S. 61-63.

25 Soler, Elena Losada: »Imágenes y motivos finiseculares en Alves & Cia. y en Su Único Hijo de Leopoldo Alas Clarín« in: Leituras. Revisra da Biblioteca Nacional (2000), S. 98.

26 Eça de Queirós, José Maria: Alves & Cia e Outras Ficções, Porto: Livros do Brasil 2021, S. 48: »...sie verfluchte ihre Dummheit, in die Arme eines Mannes zu fallen, der sie nicht liebte, von dem sie kein Vergnügen empfing, dazu getrieben ohne Grund, aus Dummheit, weil sie nichts zu tun hatte, noch wusste, warum.«

auch hier die vergeltende Reaktion des betrogenen Ehemanns topisch antizipiert, indem Godofredo lauthals den Tod (oder wahlweise die ›Rückgabe‹ an den Schwiegervater, oder die Verstoßung) fordert. Diese impulsiven Reaktionen erweisen sich dann aber bald im ›richtigen‹, praktischen Leben als übertrieben und unangemessen, zumal Godofredo von Anfang an durch sein Verlangen nach »Ordnung« gekennzeichnet ist.²⁷ Bei dieser weiteren Variation des Ehebruch-Plots steht nun auch nicht mehr der schädliche Einfluss weiblicher Erziehung im Vordergrund, noch auch wird die Ehefrau schließlich bestraft. Vielmehr wird hier die psychologische Akkommodation sozialer Codes und Erfahrungen betont. Dabei kommt es auch zu einer gewissen ›Feminisierung‹ des männlichen Protagonisten, der an hypochondrischen Migränen leidet und der nun seinerseits *bovarysimo*-artig romantisch und durch literarische Lektüre affiziert ist:

É que no fundo aquele homem de trinta e sete anos, já um pouco calvo, apesar do seu bigode preto, era um pouco romanesco. [...] Em rapaz tivera toda a sorte de entusiasmos que se não fixavam, e que flutuavam indo dos versos de Garrett ao Coração de Jesus; depois calmara, em seguida a uma febre tifóide, e quando veio a ocasião de tomar a casa de comissões de seu tio era um homem prático, usando a vida só pelo seu lado material e sério: mas ficara-lhe na alma um vago romantismo que não queria morrer: gostava de teatro, de dramalhões, de incidentes violentos. Lia muito romance. As grandes acções, as grandes paixões, exaltavam-no. Sentia-se por vezes capaz dum heroísmo, duma tragédia.²⁸

Dieser späte Roman von Eça de Queirós zeigt somit die Erschöpfung der naturalistischen Schemata und thematisiert daher sowohl die Affäre des Ehebruchs (eine intime Begegnung auf dem gelben Sofa in Alves' Wohnung) als auch die finale Reaktion des Ehemanns darauf in extrem abgeschwächter, ja ironischer Form.²⁹ Der

27 Ebd., S. 42.

28 Ebd., S. 23-24: »Im Grunde genommen war er, der siebenunddreißig Jahre alte, trotz seines üppigen schwarzen Schnurrbarts schon ein wenig kahlköpfige Mann, immer noch leicht romantisch veranlagt. Als Kind gab er sich allen möglichen Schwärmereien hin, die ihn nicht lange festhielten, die schnell wechselten, die sich von den Versen Garretts bis zum Heiligen Herz Jesu erstreckten; später, nach einem Fleckfieber, wurde er ruhiger, und als sich die Gelegenheit bot das Kommissionsgeschäft seines Onkels zu übernehmen, war er ein praktischer Mensch, der das Leben von seiner ernsten und materiellen Seite sah. Tief in seiner Seele war ihm jedoch ein Rest von Romantik verblieben, der nicht sterben wollte: Alves liebte das Theater, Rührstücke und gewaltsame Geschehnisse. Er las viele Romane; die großen Taten, die großen Passionen erregten ihn leidenschaftlich. Er fühlte sich mitunter selbst einer Heldentat, einer tragischen Handlung fähig.«

29 Eine ähnliche Tendenz zur Abschwächung, beziehungsweise die Betonung des ›Unnötigen‹ der Tragödie hat Thomas Pavel in Theodor Fontanes *Effi Briest* (1894) ausgemacht, einer im Kontext des europäischen Romans ebenfalls relativ späten Variation des Ehebruch-Paradigmas (T. Pavel: *La Pensée du Roman*, S. 437).

Titel des Romans, *Alves & Companhia*, deutet darauf hin, dass die Welt des internationalen Handels auf Allianzen und Kooperationen beruht; ein Insistieren auf dem tradierten Ehrenkodex hätte der Firma Schaden zugefügt. Der Umstand, dass am Schluss alles mit einem *shakehands* beigelegt wird, markiert die satirische Pointe des Autors: die bürgerliche Ehe als *companionship* ist gewissermaßen pragmatischer Stützpunkt des Kapitalismus.

3. Emilia Pardo Bazán: Die *mujer nueva* und eine andere Ehe

Die spanische Autorin Emilia Pardo Bazán hat sich ausführlich mit dem Werk von Eça de Queirós beschäftigt und ihn auch in seiner Eigenschaft als portugiesischer Generalkonsul in Paris persönlich kennengelernt. Aufgrund ihrer dezidiert katholischen Ausrichtung ist ihr Verhältnis zum Feminismus und literarischen Naturalismus sehr differenziert.³⁰ Im Rahmen ihrer Erfahrung war sie zweifelsohne mit den Zwängen der patriarchalischen Gesellschaft Spaniens vertraut. Als verheiratete Frau lebte sie von ihrem Mann getrennt, zusammen mit ihren drei Kindern im Haushalt ihrer Eltern; andererseits wäre aber in ökonomischer Hinsicht die ›Unabhängigkeit‹ von ihrem legalen Mann kaum möglich gewesen.³¹ In ihrer Schrift »La mujer española« (1889), zunächst publiziert in der Londoner *Fortnightly Review*, kritisiert Pardo Bazán die mit Bezug auf den Bildungsanspruch der Moderne mangelhafte, begrenzte Erziehung von Frauen der Mittelschicht, welche ganz auf ihre Ausrichtung für den Heiratsmarkt und damit auf männliche Vorgaben fokussiert war:

Siendo el matrimonio y el provecho que reporta la única aspiración de la burguesa, sus padres tratan de educarla con arreglo a las ideas o preocupaciones del sexo masculino [...]. Por más que todavía hay hombres partidarios de la absoluta ignorancia en la mujer, la mayoría va prefiriendo, en el terreno práctico, una mujer que sin ambicionar la instrucción fundamental y nutritiva, tenga un baño, barniz o apariencia que la haga ›presentable‹. Si no quieren a la instruida, la quieren algo educada, sobre todo en el exterior y ornamental.³²

Auch andere Schriften dieser Zeit, zum Beispiel *La educación del hombre y de la mujer* (1892), zeigen, dass die Autorin die soziale Stellung der spanischen Frau, ihre Re-

30 J. Welge: *Genealogical Fictions*, S. 89–90.

31 Channon-Deutsch, Lou: *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction*, Amsterdam: John Benjamins 1990, S. 37.

32 Bazán, Emilia Pardo: *La mujer española y otros escritos*, Madrid: Cátedra 2018, S. 102.

duktion auf die »reproduktiven Funktionen«³³ als einen der Hauptgründe für das Modernitätsgefälle zwischen Spanien und den avancierten europäischen Nationen sah. So außergewöhnlich Pardo Bazáns feministisches Engagement in ihrer Zeit auch war, so war sie damit doch keineswegs allein. Nach der liberalen Revolution von 1868 waren soziale Reformbemühungen bei der Erziehung von Frauen (welche gleichwohl der häuslichen Sphäre zugewiesen waren) im Rahmen einer fortschrittlichen Entwicklung von Familie und Nation das erklärte Ziel der Denkschule des Krausismus, was sich beispielsweise in der Gründung der *Asociación para la Enseñanza de la mujer* (1870) niederschlug.³⁴

Im Rahmen der von ihr selbst gegründeten Zeitschrift *Nuevo Teatro Crítico* publiziert die Autorin eine Serie »Biblioteca de la mujer«, in der namentlich auch J. S. Mills Schrift *The Subjection of Women* in spanischer Übersetzung (*La esclavitud femenina*, 1892) erscheint.³⁵ Ihr besonderes Interesse an diesem Text wird in einem Vorwort deutlich, in dem sie auch die Beziehung zwischen dem Philosophen und seiner Ehefrau und Mitarbeiterin, der Frauenrechtlerin Harriet Taylor Mill (1807-1858) rühmt.³⁶ Das seelenpartnerschaftliche Modell dieser Ehe wird mit der Situation von Dante Alighieri kontrastiert, dessen Ehe zu Gemma Donati durch seine idealisierte Überhöhung von Beatrice überschattet worden sei; und zwar um den Preis, dass Sexualität hierbei praktisch ausgeklammert sei: »Coincidían sin duda alguna aquel hombre y aquella mujer, en quienes las dos mitades de la humanidad [...] parecían haberse reunido por vez primera sin ningún género de restricción ni limitación mezquina, funesta y triste«.³⁷

Innerhalb der vielseitigen Romanproduktion der Autorin wird die zeitgenössische Problematik der Ehe besonders explizit in ihrem Roman *Memorias de un solterón* (1896) beleuchtet, der im Vergleich zu ihren früheren, bekannteren Romanen (*La Tribuna*, 1882; *Los Pazos de Ulloa*, 1886) weniger im Bann der poetologischen Diskussionen über den Naturalismus steht. Wie schon der Titel andeutet, haben wir es hier mit einem unzuverlässigen männlichen Erzähler zu tun, der sich dem direkt angesprochenen Lesepublikum vor allem in den ersten Kapiteln als autonomer und gesellschaftskritischer Heiratsverweigerer präsentiert:

Soy capaz de probar con argumentos firmes y sólidos que más amo yo la esposa que no tomo y a los hijos que no tengo, que todos los casados y padres de

33 Ebd., S. 149; vgl. Labanyi, Jo: *Gender and modernization in the Spanish realist novel*, Oxford: Oxford University Press 2000, S. 217.

34 Rowold, Katarina: *The Educated Woman: Minds, Bodies, and Women's Higher Education in Britain, Germany, and Spain, 1865-1914*, London: Routledge 2010, S. 155.

35 Wood, Gareth: »Sugaring the Pill: Emilia Pardo Bazán, John Stuart Mill and the Biblioteca de la Mujer«, in: *Bulletin of Spanish Studies* 96.6 (2018), S. 605-631, S. 605.

36 M. L. Bretz: *Emilia Pardo Bazán on John Stuart Mill*, S. 81.

37 E. P. Bazán: *La mujer española*, S. 221.

familia del mundo a sus hijos y consortes. Porque amo a esa tierna compañera, no quiero verla convertida en ama de llaves, en sirviente o en nodriza fatigada y malhumorada.³⁸

Dieser Erzähler, der schon ältere Junggeselle Mauro Pareja, wird schließlich entgegen seinen Absichtserklärungen eine Ehe mit der rebellischen Feíta Neira eingehen, wobei ihre Schwestern, die Töchter des Witwers D. Benicio Neira, die ökonomischen und sozialen Zwänge der Mittelklasse auf dem zeitgenössischen Heiratsmarkt illustrieren und dadurch die Institution der Ehe als Hauptproblem der sozialen Gegenwart identifizieren. Die ökonomischen Zwänge sind in diesem Fall durch den Umstand verschärft, dass der Witwer Benicio ganze elf Töchter »unterbringen« muss,³⁹ was wiederum Mauro als »prolongado purgatorio«, mithin als abschreckendes Beispiel für alle ehelichen Versuchungen (»tentaciones conyugales«)⁴⁰ erscheint. Eine der Töchter, Rosa, verkörpert dabei die gänzliche Ausrichtung der Frau aufs Ornamentale, womit sie der in *La mujer española* geäußerten Kritik entspricht: »[...] se parecía a las perfectas muñecas de cera que se ven en los escaparates de las peluquerías exhibiendo el último peinado o el más reciente adorno de plumas y flores artificiales.«⁴¹ Während Pardo Bazán somit in ähnlicher Weise wie Eça de Queirós die soziale Disziplinierung und Reduzierung der Frau auf äußerliche Gefälligkeit kritisiert, stehen den kinderlosen Ehen in *O primo Basílio* und *Alves & Cia*. Probleme von Reproduktion und ökonomischer Versorgung gegenüber.

In diesem Kontext genderkonformer Erwartungen wird Feíta mit ihrem unersättlichen Lesehunger (der hier nicht für *bovarysimo*, sondern für intellektuelle Wissbegierde steht)⁴² und ihren Aspirationen der Unabhängigkeit fiktionsintern als »exzentrisch« und als *marimacho* (als Mannfrau) bezeichnet;⁴³ fiktionsextern wiederum scheint sie dem feministischen Ideal der Autorin zu entsprechen, beziehungsweise sind die Züge der Figur offensichtlich autobiografisch inspiriert. Dass Feíta sich schließlich trotz ihrer Absicht, sich als eigenständige Frau zu etablieren, dem Heiratsgesuch von Mauro beugt – der damit seinerseits seine abstinente Haltung über Bord wirft – wird mit Rücksicht auf die schwierige Situation ihrer eigenen Familie sowie die gesellschaftlichen Zwänge der Zeit erklärt, hier (wie auch in anderen Werken der Autorin) exemplifiziert an der Provinzstadt Marineda, einer Chiffre für La Coruña. Die ironische Wendung dieser Eheschließung besteht

38 Bazán, Emilia Pardo: *Memorias de un solterón*, hg. von M. Ángeles Ayala. Madrid: Cátedra 2004, S. 94.

39 Ebd., S. 124.

40 Ebd., S. 123.

41 Ebd., S. 135.

42 Ebd., S. 152.

43 Ebd., S. 52; 190.

darin, dass die gegenseitige Liebe mit einer Inversion normativer Modelle von Gender einhergeht – Mauro erscheint so als ›feminisierter Mann‹, Feíta als ›monströse Frau‹. Die Haltung von Mauro gegenüber Feíta ist von Ambivalenz geprägt. Zum einen sieht er in ihr das Ideal des Fortschritts, einer zukünftigen Transfiguration der gegenwärtigen sozialen Wirklichkeit, für die er selber kaum bereit scheint, wie es programmatisch gegen Ende des Romans heißt: »Feíta era la mujer nueva, el albor de una sociedad distinta de la que hoy existe. Sobre el fondo burgués de la vida marimedina, destacábase con relieve singular el tipo de la muchacha que pensaba en libros cuando las demás pensaban en adornos [...]; que ganaba dinero con su honrado trabajo«. ⁴⁴ Auf der anderen Seite sucht er sie zur Eheschließung mit ihm zu überzeugen, wozu er zunächst frühere Beziehungen und Affären abtut, denn nur Feíta sei »*mi mujer*, mi mitad, no sólo ante la ley sino en espíritu«, ⁴⁵ die einzige Frau, die für eine lebenslange Verbindung mit ihm geeignet sei. Neben diesem sentimentalischen Idealismus, der in seiner asexuellen Vernünftigkeit nicht zufällig auch an die Verbindung von J. S. Mill und Harriet Taylor erinnert, formuliert Mauro aber nun auf den letzten Seiten des Romans ein Realitätsprinzip, das die emanzipatorischen Vorstellungen Feítas als nicht praktikabel für die Gegenwart erklärt:

La sociedad, al presente, es completamente refractaria a las ideas que inspiran los actos de usted. La mujer que pretenda emanciparse, como usted lo pretende, sólo encontrará en su camino piedras y abrojos que la ensangrienten los pies y la desgarran la ropa y el corazón. [...] Todas las novedades que la bullen a usted en esa cabecita revolucionaria...serán muy buenas en otros países de Europa o del Nuevo Mundo; lo serán tal vez aquí, en 1980; [...]. ⁴⁶

In seinem Angebot an Feíta insistiert Mauro, dass ein gleichberechtigtes Leben für Mann und Frau zwar nicht in der Gesellschaft, wohl aber im Bereich des Privaten möglich sei, wie er zugleich wohlmeinend und gönnerhaft formuliert: »En la vida íntima, en la asociación constante del hogar, encontrará esa equidad que no existe en el mundo [...]. Yo seré ese hombre racional y honrado, ese que no se creará dueño de usted, sino hermano, compañero..., y, qué diablos, jamante! [...] La ofrezco a usted la Libertad...dentro del deber...y con el amor de propina. Me parece que no hay motivo para que usted vuelva la cara. ¿Que dice usted...?«. ⁴⁷ Während der Erzähler Mauro einerseits als liberal und freigeistig denkender Mann profiliert ist, der sich im Laufe des Romans zu dieser Art von ›anderer‹ Ehe bekehrt, und die Verbindung von Freiheit und Pflicht wohl auch Pardo Bazáns eigener Vision einer partnerschaftlichen Ehe entspricht, sollten wir nicht vergessen, dass Mauro ein in

44 Ebd., S. 218-219.

45 Ebd., S. 258; Hvg. i.O.

46 Ebd., S. 260.

47 Ebd., S. 261.

hohem Maße unzuverlässiger Erzähler ist, der als dandyhafter Junggeselle in der patriarchalen Gesellschaft über ganz andere Privilegien verfügt. Gerade mit Blick auf den Schluss des Romans wurde immer wieder diskutiert, inwieweit die Autorin die letztlich gönnerhafte Rede des Erzählers bloßstellen will, oder den »gewandelten« Erzähler zunehmend als Sprachrohr ihrer eigenen Auffassungen nutzt.⁴⁸ Die gerade für diesen Roman charakteristische Erzählkonstruktion, dass sich hinter der männlichen Stimme die weibliche Autorin verbirgt, konditioniert eine Lesehaltung, bei der Identifikation und Distanz gleichermaßen möglich sind.

4. Schluss

Sowohl Eça de Queirós als auch Emilia Pardo Bazán haben eine zentrale Rolle beim literarischen »Import« des Naturalismus in ihre jeweiligen Länder gespielt, wobei in ihren bekanntesten Werken die Themen von Ehebruch und Inzest, sowie von sexuell aktiven katholischen Priestern (*O crime do padre Amaro*, 1875; *Los Pazos de Ulloa*, 1886) verhandelt werden. Mit diesen Motiven wird nicht nur die Brüchigkeit der pragmatischen Konvenienz-Ehe angezeigt, sondern hinter der Kritik an der Institution der Ehe und der Stellung der Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft werden auch Begrenzungen und Alternativen innerhalb der jeweils gegebenen Gesellschaftsordnung sowie Hindernisse für die fortschrittliche Entwicklung der Nation aufgezeigt. Auch wenn Luísa in *O primo Basílio* den Konventionen des Ehebruchromans entsprechend sterben muss, rührt die Melodramatik des Endes gerade daher, dass ein anderes Ende möglich gewesen wäre. Wenn Männer und Frauen nicht sozial korrumpiert und schlechten Einflüssen ausgesetzt wären, so muss man den Autor verstehen, dann wäre letztlich auch in der bürgerlichen Ehe Glück vorstellbar. Der posthume Roman *Alves & Cia.* exemplifiziert diesen Prozess der Entdramatisierung, da hier das literarisch überkodierte Schema des weiblichen Ehebruchs schließlich auf das Niveau einer gänzlich törichten Affäre herabgestuft wird, die durch den Akt des Vergebens durch den Mann das Eheverhältnis stabilisiert.

In Emilia Pardo Bazáns Roman *Memorias de un solterón* verweist der Titel gleichfalls auf eine (scheinbar) männliche Perspektivierung. Hier wird das Gattungsmodell des Ehebruchromans hinter sich gelassen; stattdessen kommt es zu einer Modellierung nicht-normativer Geschlechter-Rollen sowie zu einer unkonventionellen Eheschließung, die sich gesellschaftlichen Zwängen zwar einerseits entzieht, andererseits aber auch Rechnung trägt, und die von Feíta letztlich als Niederlage gesehen wird – während der männliche Erzähler dies als Beleg dafür nimmt, wie der

48 Landry, Travis: *Subversive Seduction. Darwin, Sexual Selection, and the Spanish Novel*, Seattle: The University of Washington Press 2012, S. 232.

Mensch durch unbewusste, ›höhere‹ Triebe zum Fortschritt geführt wird (»obediendo al impulso que lleva al hombre al progreso«;⁴⁹ zu einem nun auch ihm sich eröffnenden Ideal.⁵⁰ Wenn von J. S. Mill die Ehe zweier gebildeter und gleichgesinnter Menschen als »Paradies« beschrieben wurde, so kann Pardo Bazán im Roman dies nur als sehr unvollkommene Vision einer ›Neuen Frau‹ zur Darstellung bringen, für die insbesondere Spanien ihrer Meinung nach noch nicht bereit ist. Eça de Queirós bezieht sich ebenfalls auf Mill, wenn er ein für die Konstitution der Nation virulentes Problem falscher Erziehung der Frau konstatiert; er zeigt aber letztlich keine wirkliche Alternative zum bürgerlichen Ehe-Arrangement, nur ein Eingeständnis des doppelten Standards für Frauen und Männer. Auf der anderen Seite benutzt Eça de Queirós die Form des (post-)naturalistischen Romans für eine schonungslose Gesellschaftssatire, während Pardo Bazáns Roman sich gegen Ende zu einer moderat-skeptischen feministischen Utopie entwickelt. Der portugiesische Autor und die spanische Autorin kritisieren beide den Zustand der bürgerlichen Ehe und die damit verbundene soziale Ordnung; vor allem in ihren späteren Romanen zeigen sie auch, dass eine essenzialisierende Vorstellung von Gender und die Gesetze des literarischen Naturalismus brüchig geworden sind.

Bibliografie

- Bretz, Mary Lee: »Emilia Pardo Bazán on John Stuart Mill: Towards a Redefinition of the Essay« in: *Hispanic Journal* (1988) 9.2, S. 81-88.
- Charnon-Deutsch, Lou: *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction*, Amsterdam: John Benjamins 1990.
- Labanyi, Jo: *Gender and modernization in the Spanish realist novel*. Oxford: Oxford University Press 2000.
- Laing Hill, Christopher: *Figures of the World. The Naturalist Novel and Transnational Form*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press 2020.
- Landry, Travis: *Subversive Seduction. Darwin, Sexual Selection, and the Spanish Novel*, Seattle: The University of Washington Press 2012.
- Merish, Lori: *Sentimental Materialism. Gender, Commodity Culture and Nineteenth-Century American Literature*, Durham/London: Duke University Press 2000.
- Mill, John Stuart: *On Liberty and The Subjection of Women*, London: Penguin 2006.
- Pardo Bazán, Emilia: *La cuestión palpitante*. Santiago de Compostela: Anthropos 1989.
- : *Memorias de un solterón*, hg. von M. Ángeles Ayala. Madrid: Cátedra 2004.

49 E. P. Bazán, *Memorias de un solterón*, S. 18.

50 Ebd., S. 221.

- : La mujer española y otros escritos, Madrid: Cátedra 2018.
- Pavel, Thomas: La Pensée du Roman, Paris: Gallimard 2005.
- Queiros, José Maria Eça de: Correspondência, in: Obras de Eça de Queiroz, Bd. 3, Porto: Lello e Irmão Editores 1979.
- /Ortigão, Ramalho: As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes, hg. von Maria Filomena Mônica, Cascais: Princípia 2004.
- : O primo Basílio, Porto: Porto Editora 2007.
- : »O brasileiro« [1872], in: Ecos do Mundo, São Paulo: Carambaia 2019, S. 17-22.
- : Alves & C^a e Outras Ficções, Porto: Livros do Brasil 2021.
- : O Mistério da Estrada de Sintra. Porto: Livros do Brasil 2016.
- Rowold, Katarina: The Educated Woman: Minds, Bodies, and Women's Higher Education in Britain, Germany, and Spain, 1865-1914, London: Routledge 2010.
- Sabine, Mark: »Sexual Difference and Gender Dysphoria in Eça de Queirós's *O Primo Basílio* and *O Crime do Padre Amaro*«, in: Portuguese Literary and Cultural Studies 12 (2007), S. 117-137.
- Santiago, Silviano: »Eça, autor de *Madame Bovary*« [1970], in: Uma Literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural, Rio de Janeiro: Rocco 2000, S. 47-65.
- Soler, Elena Losada: »Imágenes y motivos finiseculares en *Alves & Cia.* y en *Su Único Hijo* de Leopoldo Alas *Clarín*,« in: Leituras. Revisra da Biblioteca Nacional (2000), S. 95-108.
- Valente, Simão: »*O Primo Basílio*: A emulação crítica do estrangeiro« in: Revista Versalete 8.15 (2020), S. 504-520.
- Viera, Estela: Interiors and Narrative: The Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós, and Leopoldo Alas, Lewisburg: Bucknell University Press 2013.
- Welge, Jobst: Genealogical Fictions. Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2015.
- Wood, Gareth: »Sugaring the Pill: Emilia Pardo Bazán, John Stuart Mill and the Biblioteca de la Mujer«, in: Bulletin of Spanish Studies 96.6 (2018), S. 605-631.

Alternativ(los)e Ehen

Geschlechtermodelle und Klassenkonflikte der spanischen Restaurationsgesellschaft im *Ciclo de Adán y Eva* von Emilia Pardo Bazán

Benjamin Loy

1. Ehe(rne) Gesetze? Einführende Überlegungen zu ideologischen und narrativen Aporien bei Pardo Bazán

Der bereits in den staats-theoretischen Schriften von Denkern wie Hegel und Bonald postulierte Zusammenhang zwischen der Ehe als Grundlage der Gesellschaft bzw. der Nation lässt sich auch hinsichtlich der Modellierung von Eheschließungs- und Nationennarrativen im spanischen Realismus und Naturalismus beobachten. Diese grundlegende Annahme eines Nexus von Eros und Polis impliziert, dass der Ehe als rechtlich-religiösem Akt stets ein Bedeutungsüberschuss eignet, sie zur »Metapher für die Gesellschaft und als ›Inneres‹ des ›Ganzen‹ in den Vordergrund [gerät].«¹ Für den spanischen realistischen Roman gilt dies, wie Wolfgang Matzat im Anschluss an Fredric Jameson beobachtet hat, im Besonderen aufgrund seiner manifesten Tendenz, »Liebesgeschichten in allegorischer Weise zur nationalen Geschichte in Beziehung zu setzen.«²

Auch Emilia Pardo Bazáns aus den beiden Romanen *Doña Milagros* und *Memoorias de un solterón* (1894 bzw. 1896) bestehender *Ciclo de Adán y Eva* bildet hier keine Ausnahme. Die zahlreichen in den beiden Texten geschilderten Eheschicksale der galizischen Familie de Neira sowie die an sie geknüpften Verhandlungen von Geschlechterrollen und Klassenkonflikten verweisen im Kontext des intellektuellen Krisendiskurses der Jahrhundertwende über diese Aspekte hinaus auf die Frage nach der zukünftigen Beschaffenheit von Gesellschaft und Nation als Ganzes bzw.

-
- 1 Stöferle, Dagmar: Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne, Stuttgart: Metzler 2020, hier S. 18.
 - 2 Matzat, Wolfgang: »Der Bürger und die Frau von Stand: *La Nouvelle Héloïse* und die Folgen. Überlegungen zum Verhältnis von Eros und Polis im französisch- und spanischsprachigen Roman«, in: Stephan Leopold/Gerhard Poppenberg (Hg.), Planet Rousseau. Zur heteronomen Genealogie der Moderne, München: Fink 2015, S. 113-130, hier S. 122.

den notwendigen Reformen zur »Regeneration« des als dekadent und rückständig empfundenen Spaniens der Restaurationszeit.³ Die Forschung zu diesen im Gesamtwerk der Autorin nicht überaus prominenten Texten hat sich jedoch fast ausschließlich (und in einer häufig verkürzten Lektüre) auf Pardo Bazáns dort artikuliert feministische Positionen und ihre Kritik traditioneller Ehekonzepte und Geschlechterrollen konzentriert⁴ – und dabei eben jene Frage nach den komplexen Voraussetzungen und Implikationen der dort verhandelten Eheschließungsnarrative für die politische Verfasstheit der Nation unterschlagen. Diese Leerstelle lässt sich auf eine für die Rezeption von Pardo Bazáns Werk allgemein prägende Problematik zurückführen, nämlich die Frage, inwiefern ihre vergleichsweise progressiven feministischen Diskurse und Aktivitäten mit ihrer ansonsten zutiefst katholisch-traditionalistischen staats- und gesellschaftspolitischen Haltung zu vereinen seien bzw. welche möglichen Folgen aus diesen ideologischen Aporien für die narrativen Verhandlungen des hier interessierenden Verhältnisses von Geschlechterrollen, Ehekonzepten und Nationennarrativen zu erwachsen vermögen.

Dieser Grundkonflikt bei Pardo Bazán wird mit Blick auf die Rolle der Frau und die Frage der Ehe im Kontext der spanischen Jahrhundertwende besonders deutlich: Einerseits setzt sich die galizische Autorin im Umfeld krausistischer bzw. krausopositivistischer Diskurse der Zeit vehement für Geschlechtergleichheit sowie die Bildung und das Wahlrecht für Frauen ein;⁵ andererseits ist ihr Staats- und Gesellschaftsverständnis tief von den Positionen traditionalistisch-katholischer Denker der französischen Gegenrevolution in Gestalt von Joseph de Maistre und Louis de Bonald geprägt. So bemerkt Pardo Bazán bezüglich

3 Zur Dialektik von nationalem Ruin und Regenerationsnarrativen vgl. die Überlegungen in Loy, Benjamin: »España es una vasta ruina tendida de mar a mar«: Zum Motiv der Ruinen von Imperium, Nation und Geschichte im Spanien der Jahrhundertwende (Ganivet, Machado, Maeztu)«, in: Giulia Lombardi/Simona Oberto/Paul Strohmaier (Hg.), *Rekonstruktion, Imagination, Gedächtnis: Ästhetik und Poetik der Ruinen*, Berlin/Boston: De Gruyter 2022, S. 241-270.

4 Vgl. exemplarisch für solche Lektüremuster, die im weiteren Verlauf dieser Analyse kritisch hinterfragt werden sollen, etwa den Artikel von Rosario Vélez, Jorge: »Belleza, intelectualidad y nuevo matrimonio en ›Memorias de un solterón‹ de Emilia Pardo Bazán«, in: *Hispanófila* 146 (2006), S. 11-24; sowie Hoffman, Joan M.: »Torn Lace and Other Transformations: Rewriting the Bride's Script in Selected Stories by Emilia Pardo Bazán«, in: *Modern & Classical Languages* 4 (1999), S. 238-245.

5 Vgl. zur Beeinflussung von Pardo Bazáns feministischen Positionen durch diese krausopositivistischen Positionen ausführlich die Studie von Huertas Vázquez, Eduardo: »Emilia Pardo Bazán y el feminismo Krauso-institucionista«, in: Instituto de Estudios Madrileños (Hg.), *Doña Emilia: de Galicia a Madrid y el mundo por montera*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños 2020, S. 131-160; sowie allgemein zum Verhältnis von Pardo Bazán zum Krausismus das Kapitel in Schmitz, Sabine: *Spanischer Naturalismus. Entwurf eines Epochenprofils im Kontext des ›Krausopositivismo‹*, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 157-165.

Bonald in ihren 1910/1911 erschienenen Essays zur modernen französischen Literatur, sein philosophisches Vermächtnis bestehe in seiner »hipótesis atrevida de la revelación del lenguaje, la del origen de la sociedad en la organización de la familia, en el poder y la fuerza, en la paternidad y la dependencia opuestas a la igualdad y la fraternidad.«⁶ Sie bezieht sich hier nicht nur explizit auf Bonalds Gesellschaftstheorie, nach welcher die Familie »der eigentlich substantielle Bestandteil der Gesellschaft«⁷ ist, sondern adressiert im weiteren Sinne auch Bonalds traditionalistische Positionen zur Ehescheidung und zur gottgegebenen Ungleichheit der Geschlechter sowie seine Apologie einer absolutistischen Staatsform. Erstere hat Bonald bekanntlich prominent in seinem Traktat über die Ehescheidung von 1801 dargelegt, in dem er die Zentralität der Ehe für die Gesamtverfasstheit des Staates – im Sinne jener eingangs thematisierten Verbindung von Eros und Polis – betont, nämlich in Gestalt einer Reflexion über die »dissolubilité du lien conjugal ou de son indissolubilité [dont] dépend en France et partout le sort de la famille, de la religion et de l'Etat.«⁸ Die in Bonalds holistischer Gesellschaftstheorie maßgebliche Dimension der Autorität und der Hierarchie bestimmt entsprechend nicht nur das Verhältnis von absolutistischem Herrscher und Untertanen, sondern auf der Ebene der Familie auch die patriarchale Struktur des Geschlechterverhältnisses, das auf Ähnlichkeit, aber eben nicht auf Gleichheit basiere: »Cette égalité dans l'être, cette inégalité dans la manière d'être, s'appelle similitude, et constitue des êtres qui sont semblables, mais non pas égaux, et ne peuvent jamais le devenir.«⁹

Es ist diese gleichsam aporetische ideologische Konstellation aus feministisch-progressiven Positionen und einem zeitlebens bei der Autorin manifesten »absolutismo básico pero receptivo aos avances sociais e mesmo ás ideas que non entraran

6 Pardo Bazán, Emilia: La literatura francesa moderna, Bd. 1. El Romanticismo, Madrid: Prieto y compañía 1910, hier S. 34-35.

7 Spaemann, Robert: Der Ursprung der Soziologie aus dem Geist der Restauration. Studien über L.G.A. de Bonald, Stuttgart: Klett Cotta 1998, hier S. 102.

8 Bonald, Louis-Gabriel-Ambroise Vicomte de: Du divorce considéré au XIX^e siècle, relativement à l'état domestique et l'état public de société [Œuvres complètes V], Genf/Paris: Slatkine 1982 [1801], hier S. 65. Vgl. zur Frage der Ehescheidung auch Pardo Bazáns kuriose (Nicht-)Antwort im Rahmen einer von ihrer feministischen Zeitgenossin Carmen de Burgos angestoßenen Debatte, in welcher die galizische Autorin auf die Anfrage Burgos' hin schreibt: »Muy señora mía y de mi aprecio: No contesté á usted porque no tengo opinión alguna sobre el divorcio, y por lo tanto no me es posible emitirla. Necesitaría dedicarme á estudiar esa cuestión, y no dispongo de tiempo« (Burgos, Carmen de: El divorcio en España, Madrid: M. Romero 1904, hier S. 71).

9 Ebd., S. 72.

en contradición cos principios absolutistas«,¹⁰ welche im Folgenden hinsichtlich der Modellierung der Eheschließungsnarrative im *Ciclo de Adán y Eva* diskutiert werden soll, wobei der Verknüpfung bestimmter Geschlechter- und Ehemodelle mit sozialen Klassenzugehörigkeiten in diesem Zusammenhang ein besonderes Augenmerk gilt. Als Basis der Analyse dieses Zusammenhangs soll daher zunächst Pardo Bazáns programmatischer Essay *La mujer española* aus dem Jahr 1890 als gleichsam zweite zentrale Quelle zur ideengeschichtlichen bzw. ideologischen Verortung von Autorin und Romanzyklus herangezogen werden.

Im Anschluss sollen die dort formulierten Positionen im Hinblick auf ihre literarische Transposition v.a. in *Memorias de un solterón* untersucht werden, wobei anhand einer Analyse bestimmter Parameter wie den im Text dargestellten Plotstrukturen im Anschluss an Franco Morettis Überlegungen zur Prosa des bürgerlichen Zeitalters zu zeigen sein wird, inwiefern sich die hier skizzierte ideologische Aporie mithin auch in einer spezifischen narrativen Form-, Figuren- und Affektmodellierung ausprägt. Die zu erhärtende Hypothese lautet dabei, dass Pardo Bazáns im Roman anhand ihrer beiden Protagonisten Feíta de Neira und Mauro Pareja formulierte Kritik an traditionalistischen Geschlechter- und Ehemodellen im Hinblick auf das gesamtgesellschaftliche und staatspolitische Subversionspotential dieser Figuren zugleich immer schon durch eine Reihe von erzählerischen Mechanismen eingeeht wird, welche narrativ einer Aufhebung bzw. Synthese der skizzierten ideologischen Widersprüche der Autorin zuarbeiten, d.h. die Darstellung eines historisch gesehen progressiven Geschlechter- und Ehemodells ermöglicht, das zugleich die grundlegenden Strukturen von Gesellschaft und Staat nicht infrage zu stellen trachtet.

2. »La mujer española« (1890): Pardo Bazáns Typologie (anti-)bürgerlicher Ehe- und Geschlechterbilder

In ihrem zunächst als Artikelserie publizierten Essay formuliert die Autorin offen ihre Kritik am vorherrschenden traditionalistischen Geschlechterbild in Spanien, das aus der historisierenden Perspektive Pardo Bazáns unmittelbar an den Aufstieg der bürgerlichen Klasse geknüpft ist: Im Unterschied zu den Epochen Renaissance und Barock nämlich, in denen eine Vereinigung von ausgeprägtem Intellekt und tiefer Religiosität für Frauen durchaus möglich gewesen sei, habe seit dem 18. Jahrhundert ein paternalistisches Geschlechtermodell Einzug gehalten, das die Frau

10 Barreiro Fernández, Xosé Ramón: A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema, in: *Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 3 (2005), S. 39-69, hier. S. 63.

auf einen eng umrissenen Bereich von musischer Bildung und lauer Frömmigkeit beschränke.¹¹ Die neue bürgerliche Gesellschaft sei daher vor allem von einem zutiefst asymmetrischen Rechte- und Freiheitszuwachs zwischen den Geschlechtern geprägt. Der Veränderungsdynamik der Moderne auf allen Ebenen stehe die Insistenz des bürgerlichen Mannes auf einer radikalen Stasis des Geschlechterbildes gegenüber: »Para el español [...] todo puede y debe transformarse; sólo la mujer ha de mantenerse inmutable y fija como la estrella polar.«¹²

Schuld an dieser Rückständigkeit jedoch trage, so Pardo Bazán weiter, nicht allein der bigotte bourgeoise Mann, sondern auch die bürgerliche Frau, indem sie die maskulinen bürgerlichen Klassencodes reproduziere: Diese basierten vielfach vor allem auf der Aufrechterhaltung des Scheins einer bürgerlichen Lebensführung im Sinne einer Distinktionsgeste gegenüber Adel und Arbeiterklasse, selbst wenn die realen ökonomischen Verhältnisse dieses Modells aufgrund der damit einhergehenden Nicht-Erwerbstätigkeit der Frau und dem Aufwand für einen gehobenen Lebensstil faktisch vielfach prekär seien:

Aunque en casa del industrial se viva con desahogo y en la del empleado o militar se pasen estrecheces y agonía, la española prefiere lo segundo, porque casada con un capitán o un oficial de Fomento se cree señora indiscutible. En esto mismo no hace la mujer sino reflejar las ideas masculinas.¹³

Die proto-bourgeoise Spanierin sei gleichermaßen besessen von der Idee des gesellschaftlichen Aufstiegs wie von der Verachtung der arbeitenden Frau, weshalb ihr als Mittel dieses Aufstiegs lediglich die Ehe bleibe: »Las señoritas no tienen más carrera que el matrimonio.«¹⁴ Aus diesem Grund auch sei die gesamte Erziehung der aufstiegsorientierten Frau, ja sogar die komplette Familienökonomie im Sinne einer Investitionslogik auf das Ziel der bürgerlichen Heirat nach oben ausgerichtet, was hier bereits anklingen lässt, dass die ökonomischen Motive schwerer als eine vermeintliche Authentizität der Gefühle wiegen:

[E]l instinto no es ciego, o va guiado por un concepto utilitario, siendo esta búsqueda del marido la única forma de lucha por la existencia permitida a la mujer. La modesta familia mesocrática escatima los garbanzos del puchero, a trueque

11 »En el siglo XVIII, de tal manera se perdieron estas tradiciones, que se juzgaba peligroso enseñar el alfabeto a las muchachas, porque, sabiendo lectura y escritura, les era fácil cartearse con sus novios« – demgegenüber stehe in der bürgerlichen Gesellschaft die »sumisión absoluta a la autoridad paternal y conyugal« (Pardo Bazán, Emilia: »La mujer española«, in: *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer, Madrid: Cátedra 2018, S. 83-116, hier S. 85).

12 Ebd., S. 88.

13 Ebd., S. 100.

14 Ebd., S. 101.

de que las niñas se presenten en paseos, teatros y reuniones bien emperejiladas y con todos los aparejos convenientes para la pesca conyugal.¹⁵

Kommt die Adlige in Pardo Bazáns Überlegungen eher am Rande und in Gestalt singulärer historischer Persönlichkeiten vor, so nimmt die Frau der Arbeiterklasse eine ambivalente Rolle ein: Einerseits bewundert die konservative Autorin nicht nur die Unabhängigkeit und den Arbeitswillen der »mujer del pueblo« im Unterschied zum kritisierten bourgeoisen Pendant, sondern auch die Tatsache, dass sich in ihr – im Gegensatz zur auf ausländische Moden fixierten Bürgerin – traditionelle und authentische Typen des spanischen Nationalcharakters erhalten hätten. Zugleich aber eignet sich dieser Typus der Arbeiterin trotz ihrer faktischen Emanzipation kaum als allgemeines Vorbild, da sie – und hier wird Pardo Bazáns von den deterministischen sozio-biologischen Theorien ihrer Zeit durchzogenes Menschenbild deutlich – nicht »erziehbar« sei bzw. selbst in den Fällen, wo dies gelänge, ihre Erziehung zugleich die Zerstörung jenes traditionellen Typus der spanischen Frau aus dem Volk bedeuten würde.¹⁶

Was in dieser klassenbezogenen Problematisierung des Geschlechter- und Ehebildes im Spanien des ausgehenden 19. Jahrhunderts bei Pardo Bazán schon aufscheint, ist eine weitere Aporie, welche – jenseits des eingangs geschilderten grundsätzlichen ideologischen Widerspruchs bei Pardo Bazán – die Verhandlung von Geschlechterrollen, Ehekonzepten und der politischen Zukunft der regenerationsbedürftigen Nation im *Ciclo de Adán y Eva* prägen wird: Im Kern – so wird zu zeigen sein – geht es um die Frage, wie eine Reform bzw. Überwindung des traditionellen bürgerlichen Frauen- und Ehebildes unter Rückgriff auf das emanzipatorische Modell der Frau der Arbeiterklasse möglich ist, ohne dabei jedoch den gesellschaftlichen Führungsanspruch des Bürgertums selbst zu untergraben und damit ideologisch den zeitgleich aufstrebenden und im Roman ebenfalls adressierten sozialistischen wie anarchistischen Bewegungen zuzuarbeiten. Oder anders formuliert: In den beiden Romanen des Zyklus – und insbesondere in den *Memorias de un solterón* – steht die Autorin vor der Aufgabe, ihre Vision einer Reform von Geschlechter- und Eherollen literarisch wie ideologisch so zu modellieren, dass diese sich letztlich weiterhin im Rahmen eines bürgerlich-traditionalistischen Gesellschafts- und Wertemodells bewegen und sich damit strikt von den anarchistischen Vorstellungen einer mit einer Kritik der bürgerlichen Geschlechterrollen aufs engste verbundenen gesamtgesellschaftlichen Revolution trennen lassen.

15 Ebd.

16 Vgl. ebd., S. 111.

3. *El ciclo de Adán y Eva* – Alternativ(los)e Ehen

Die Alternative zur Ehe in den *Memorias de un solterón* ist die bereits im Titel angezeigte *Ehelosigkeit*, die zu Beginn des Romans als (Nicht-)Beziehungsideal durch den autodiegetischen Erzähler Mauro Pareja ebenso postuliert wird wie durch seine zukünftige Angetraute Feíta de Neira. Letztere ist die Tochter des im ersten Teil des zweibändigen Zyklus (mit dem Titel *Doña Milagros*) erzählenden Benicio de Neira, eines verarmten und verwitweten galizischen Adligen mit zwölf Kindern, welcher sich mit der Mehrheit von ihnen in Marineda, Pardo Bazáns fiktionalisierter Version von A Coruña, niedergelassen hat.

Das Ideal der *soltería* wird dabei von den beiden Protagonisten auf mehrere Weisen begründet: Für Pareja, zunächst markiert als klassische Dandy-Figur,¹⁷ ist das Single-Dasein zuvorderst eine ästhetische Entscheidung, da es ein stilisiertes Leben jenseits der »*exigencias, siempre algo prosaicas, de la vida de familia*«¹⁸ erlaubt. Darüber hinaus jedoch wird die Ehelosigkeit sowohl aus moralischen als auch ökonomisch-politischen Gründen nobilitiert: Sie ermöglicht den beiden Figuren einerseits einen reflektierten und zugleich empathischen Egoismus unter Rückgriff auf das Konzept der *filautía*, also des *amour propre*, welcher sie moralisch von den beständig um Geld und Heiratsoptionen kämpfenden übrigen Figuren unterscheidet und, besonders im Falle Parejas, eine gleichsam stoische Beobachterposition außerhalb dieser Verteilungskämpfe und damit eine (noch näher zu betrachtende) Haltung der Affektkontrolle eröffnet: »*Así conservo mi ecuanimidad, y miro desde la orilla las batallas navales en una palangana que se riñen en Marineda por presas siempre mezquinas, pero que para algunas familias representan el pan.*«¹⁹

Dieser Diskurs einer gemäßigten und kontrollierten Existenz, der intertextuell immer wieder unterfüttert wird, etwa unter Verweis auf Werke wie Fray Luis de Leóns *Oda a la vida retirada*, wird jedoch zugleich auch in Beziehung zu einer Vorstellung emotionaler Authentizität gesetzt, die Pareja dem eingangs beschriebenen bürgerlich-utilitaristischen – und damit von niederen bzw. ökonomisch »kontaminierten« Affekten bestimmten – Ehemodell entgegenstellt: Die Vorstellung der Ehe mit einer Frau, die ihn lediglich aus wirtschaftlichen Gründen bzw. in Ermangelung besserer »Marktoptionen« heiratet, ist dem Dandy unerträglich.²⁰ Gegenüber dieser genuin modernen Vermengung von emotionalen und ökonomischen Fak-

17 Vgl. zur Darstellung dieser Figur auch den Aufsatz von Gregor Schuhen in diesem Band.

18 Pardo Bazán, Emilia: *Memorias de un solterón*, Madrid: Cátedra 2004 [1896], hier S. 92.

19 Ebd., S. 95.

20 »*Me es insoportable el pensamiento de que la mujer a quien yo pudiese llevar al ara, fuese a ella conmigo...buenamente porque no iba con otro*« (ebd., S. 119).

toren im marktformigen Regime der Ehe²¹ sucht Pareja eine Distanzhaltung einzunehmen, hinter der implizit jedoch eine im Text immer wieder aufscheinende Referenz auf das christliche Keuschheitsideal sichtbar wird.²² Diese Haltung teilen Pareja und Feíta ebenso wie bestimmte Rechtfertigungen einer sexuellen Mäßigung durch einen Verweis auf malthusianische Thesen hinsichtlich des Problems eines unkontrollierten Bevölkerungswachstums, worin einmal mehr auch die biopolitischen Überschneidungen von Sexus und Polis deutlich werden.²³

Dieses also mehrfach codierte Ideal der Ledigkeit, das – genau besehen – schon hier nicht die Ehe als solche, sondern nur einen *bestimmten Typus der Ehe* dekonstruiert, dient im Verlauf des Textes als Kontrastfolie zu den in den anderen Handlungssträngen²⁴ vorgeführten Geschlechter- und Beziehungsmodellen mitsamt ihren Klassenkonnotationen: Feítas Vater Benicio ist die prototypische Figur des in der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr konkurrenzfähigen adligen Patriarchen,

21 Vgl. dazu die einschlägigen Beobachtungen von Eva Illouz: »Weil die Liebe die Übereinstimmung von Eheschließung und Strategien der ökonomischen und gesellschaftlichen Reproduktion weniger explizit und formal machte, umfaßte und vermengte die moderne Partnerwahl in zunehmendem Maß sowohl emotionale als auch ökonomische Erwartungen. Die Liebe beinhaltete nunmehr rationale und strategische Interessen und verschmolz so die wirtschaftlichen und emotionalen Dispositionen der Akteure zu einer einzigen kulturellen Matrix. Eine der zentralen kulturellen Transformationen, die mit der Moderne einhergingen, bestand somit in der Vermengung der Liebe mit ökonomischen Strategien sozialer Mobilität« (Illouz, Eva: Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung, Berlin: Suhrkamp 2012, hier S. 24-25).

22 Der Ich-Erzähler Pareja insistiert mehrfach darauf, dass seine Flirtversuche mit den jungen Damen von Marinada nie über Händchenhalten und Tanzen hinausgehen, was – wie noch zu zeigen sein wird – für die moralische Selbstkonstruktion der Figur (und Pardo Bazáns ideologische Botschaft) am Ende des Romans noch von zentraler Bedeutung werden wird: »Puedo jurar ahora mismo, delante del más respetable tribunal, que a las distinguidas señoritas a quienes me comía con los ojos no las toqué ni con la punta de un dedo« (E. Pardo Bazán: Memorias, S. 111).

23 Vgl. Parejas Aussagen diesbezüglich auf S. 93.

24 David Klein hat jüngst am Beispiel von Pardo Bazáns Roman *Insolación* überzeugend gezeigt, inwiefern der spanische realistische Roman innerhalb seiner Tableaus vielfach auf kostumbristische stereotype Bilder zurückgreift, was eine Komplexitätsreduktion und damit eine Strategie der Darstellbarkeit von Wirklichkeit ermögliche. Diese These ließe sich auch anhand von *Memorias de un solterón* erhärten und wird im letzten Teil der Analyse noch einmal zu thematisieren sein (vgl. dazu die entsprechende Beobachtung: »[The novel and the cuadros de costumbre are both conceivable as symbolic agents of reduction of complexity. Aesthetically, the birth of Spanish Realist literature out of the spirit of Costumbrismo is typified by (among other aspects) a technique of fixing diverse and contrasting cuadros de costumbre within a panorama called the novel, the novela de costumbres or, a little later, the novela realista« (Klein, David: »Keeping reality at bay, leading women astray. Realism and the Semiotics of Costumbrismo in Emilia Pardo Bazán's *Insolación*«, in: Romanische Forschungen 132.3 (2020), S. 307-325, hier S. 310).

in dessen »Tradition« sich sein einziger und nichtsnutziger Sohn Froilán als Vertreter einer dekadenten Männlichkeit einreihet.²⁵ In einer ökonomischen Abwärtsspirale gefangen, sieht sich die Familie zu eben jenen in *La mujer española* skizzierten Investitionen auf dem Heiratsmarkt für die zahlreichen Töchter der Familie gezwungen, von denen insbesondere das Schicksal von Rosa hervorsticht, die sich mit dem reichen Bourgeois Baltasar Sobrado einlässt. Dieser wiederum ist der Vater eines unehelichen Sohnes mit der Zigarettenfabrikarbeiterin Amparo, des anarchistisch gesinnten Druckers Ramón alias »el compañero Sobrado«.²⁶ Sowohl die Familie de Neira als auch Baltasar Sobrado sowie der zwielichtige Gobernador von Marinada namens Luis Mejía²⁷ verkörpern auf unterschiedliche Weise die moralische Verkommenheit und Bigotterie des spanischen Bürgertums der Restauration mitsamt seinen antiquierten Gender- und Ehevorstellungen, was explizit gemacht wird, wenn ein Freund Parejas Sobrado als »lo peor de la clase« bezeichnet.²⁸

-
- 25 Dieser geschlechterpolitisch markierte Verfall einer post-heroischen wie post-virilen Männlichkeit wird im Incipit von *Doña Milagros* ironisch hervorgehoben, wenn Benicio über die Familiengeschichte bemerkt: »En la pila bautismal me pusieron el nombre de Benicio. Por el lado paterno llevé el apellido de los Neiras de Villalba, pueblo digno de eterno renombre, donde se ceban los más suculentos capones de la Península española. En el escudo de mi casa solariega, sin embargo, no campean estas aves inofensivas, sino un águila coronada y un par de castillos de sable sobre campo de gules« (Pardo Bazán, Emilia: Doña Milagros, Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones 1930 [1894], hier S. 13). Die Differenz zwischen dem kriegerischen, von Adlern gekrönten Familienwappen und dem Verweis auf die materielle Wirklichkeit des Dorfes in Gestalt der Kapaunzucht – also von kastrierten Masthähnen – kondensiert hier bereits die Verfallslogik, die im Folgenden in Benicios Darstellung der Familiengeschichte ausgeführt wird. Zu solchen genealogischen Motiven im iberischen Realismus und auch bei Pardo Bazán vgl. ausführlich die Darstellung in Welge, Jobst: *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2014.
- 26 Amparos Schicksal wiederum ist bekanntlich Gegenstand von Pardo Bazáns 1882 publiziertem Roman *La Tribuna*.
- 27 Mejía verkörpert Pardo Bazáns Verachtung für den modernen Staat, welcher den Aufstieg zwielichtiger Figuren in Regierungsämtern ermöglicht, wenn hier offene Kritik laut wird an der »ambigua faz de aquel representante de nuestra podrida burocracia. [...] Me asaltó la idea de que Mejía era dos hombres: uno que el público veía y respetaba en su posición actual, otro que anteriormente se llamó de distinta manera y vivió, sabe Dios dónde y cómo, hasta que alguna tragedia o algún sainete le obligó a echar piel nueva, a mudar nombre y a huir de sí propio« (E. Pardo Bazán: *Memorias*, S. 160). Vgl. in diesem Zusammenhang auch Barreiros treffende Beobachtung, wonach Pardo Bazán zu keinem Zeitpunkt offen den *caciquismo* der Restaurationszeit kritisierte, sondern sich lieber offen gegen Parlamentarismus und Demokratie wandte (»a crítica de Pardo Bazán non ten a pretensión de corrixir os abusos senón de magnificalos para que dunha vez por todas se impoña en España un réxime de ditadura, o máis próximo a súa soñada monarquía absoluta«, X. Barreiro Fernández: *A ideoloxía*, S. 57).
- 28 E. Pardo Bazán: *Memorias*, S. 160.

Zugleich aber werden auch anarchistische Praktiken und Positionen im Roman systematisch abgewertet bzw. lächerlich gemacht: Nachdem Ramón seinen Vater mehrfach mit Bombenattentaten bedroht, sucht er ihn schließlich auf, um ihn zur nachträglichen Eheschließung mit seiner Mutter und damit auch zur Anerkennung der Vaterschaft ihm gegenüber zu zwingen, was letztlich auch gelingt. Die Ehe wird dabei einerseits als Mittel zur Wiederherstellung einer sozialen Ordnung dargestellt, die selbst die – laut Text alle nur auf sozialen Aufstieg bedachten – radikalen Anarchisten einzuhegen vermag,²⁹ andererseits aber folgt auch das Beispiel der Heirat von Sobrado und der *cigarrera* einmal mehr jener utilitaristisch-ökonomischen Logik, die damit ebenfalls im Gegensatz zu den (zunächst) idealistischen Positionen von Mauro und Feíta steht.

In Abgrenzung zu diesen problematischen Geschlechter- und Ehemodellen, die über den sozialen Hintergrund der Figuren stets an eine klare Klassenmarkierung gebunden sind, werden Feíta und Mauro im weiteren Verlauf des Romans dann zu den paradigmatischen Repräsentanten einer neuen Form von Bürgerlichkeit stilisiert, die am Ende quasi folgerichtig die Ehe eingehen: Feíta ist, wie im Roman explizit betont wird, die »mujer nueva«, welche sich durch Selbstbestimmung, Bildungsbewusstsein und ein starkes Arbeitsethos auszeichnet und damit zur idealen Gefährtin Mauros wird, der in diesen eigentlich gegen die herrschende Sozial- und Geschlechterordnung verstoßenden Eigenschaften letztlich eine perfekte Konvergenz mit seinem eigenen Wertekanon zu erkennen vermag:

Feíta era la mujer nueva, el albor de una sociedad distinta de la que hoy existe. Sobre el fondo burgués de la vida marinada, destacábase con relieve singular el tipo de la muchacha que pensaba en libros cuando las demás pensaban en adornos. [...] En suma, todo lo que al principio me pareció en Feíta reprobable y hasta risible y cómico, dio en figurárseme alto y sublime, merecedor de admiración, y aplausos.³⁰

-
- 29 Vgl. den entsprechenden Kommentar eines Freundes von Pareja: »¿Ve usted los socialistas, anarquistas, los dinamiteros? Deles usted ropa decentita y guantes ingleses...y verá qué pronto cuelgan las armas« (ebd., S. 279). Auch in der Figur Ramóns wird Pardo Bazáns sozio-biologische Logik einmal mehr deutlich: Der – abstammungstechnisch gesehen bürgerliche – »falsche« Anarchist ist in der Lage, dank Intelligenz und Verhandlungsgeschick seinen Platz in der bürgerlichen Ordnung zurückzuerobern, ohne letztlich auf Mittel der Gewalt verfallen zu müssen: »Al renunciar a la dinamita, al bárbaro desahogo de los explosivos, el mozo demostraba que no le guiaba un impulso ciego, un conato irreflexivo de destrucción, sino un cálculo certero, de jugador que arriesga la cabeza para ganarlo todo de un golpe. Era la combinación hábil y exacta; y la determinación, hija, por decirlo así, de una desesperación que espera, revelaba una tensión de voluntad que debía conducir a la victoria« (ebd., S. 273).
- 30 Ebd., S. 219. Feíta repräsentiert damit Pardo Bazáns feministisches Weiblichkeitsideal, wie es die Autorin in verschiedenen Essays v.a. unter Verweis auf John Stuart Mills Thesen in *The Subjection of Women* (1869), aber auch August Bebels *Die Frau und der Sozialismus* (1869)

Die anfänglich als Alternative *zur* Ehe proklamierte *soltería* verwandelt sich damit unter den Bedingungen des emotionalen Authentizitätsregimes der Moderne paradoxerweise in letzter Instanz zum Motor des Vollzugs einer Ehe zwischen sich als intellektuell, ideell und (zumindest in Teilen) ökonomisch gleichwertig anerkennenden Partnern im Sinne einer alternativen Form *der* Ehe. Mauro ist dabei analog zu Feíta auch ein »hombre nuevo«, der eben in seiner Fähigkeit zur Relativierung seiner anfänglich reichlich paternalistischen Positionen sowie zur beständigen psychologischen Selbstanalyse und zur emotionalen Autoregulierung als das genaue Gegenteil des restlichen zwischen Dekadenz und traditionalistischer Maskulinität schwankenden Männer-Repertoires des Romans auftritt.

Der allegorische Wert dieser neuen Verbindung als ein – gemessen an den Standards der Restaurationsgesellschaft – utopisches Ideal einer neuen Gesellschaft ist dabei offensichtlich, wenn Pareja Feíta im obigen Zitat als »albor de una sociedad distinta de la que hoy existe« bezeichnet und ihre neue Form der Ehe zu einem gleichsam avantgardistischen Modell erhebt:

La sociedad, al presente, es completamente refractaria a las ideas que inspiran los actos de usted. [...] Todas las novedades que la bullen a usted en esa cabecita revolucionaria...serán muy buenas en otros países de Europa o del Nuevo Mundo; lo serán tal vez aquí, en 1980. [...] La sociedad actual no la reconocerá a usted esos derechos que usted cree tener. Sólo puede usted esperar justicia... ¿de quién? Nunca de la sociedad; de un individuo, sí. [...] En la vida íntima, en la asociación constante del hogar, encontrará usted esa equidad que no existe en el mundo.³¹

Bedeutsam ist an dieser neuen Verbindung jedoch, dass sie – obgleich Produkt einer im Roman sorgsam inszenierten Authentizität der Gefühle – bewusst nicht unter das Paradigma der romantischen Liebe zu subsumieren ist: Elemente einer »überwältigende[n] Offenbarung, die sich aufgrund ihrer Intensität von selbst aufdrängt«,³² sind dem neuen Beziehungsideal aus guten Gründen fremd: Der erzählerisch und emotional sorgfältig und langsam entwickelte Eheschluss der Protagonisten steht – angesichts der Zentralität des Zusammenhangs von Eros und Polis im Roman – für ein auch staatspolitisch relevantes Stabilitätsideal ein, aus dem eruptive, unkontrollierbare Formen der Liebesbeziehung notwendig ausgeklammert bleiben müssen, insofern diese – allegorisch gelesen – immer schon dem Motiv des plötzlichen Umsturzes der Verhältnisse auch auf anderen gesellschaftlichen und politischen Ebenen Vorschub leisten könnten. Insofern bleibt diese neue

postulierte. Vgl. dazu die entsprechenden Texte »Stuart Mill« und »Augusto Bebel« in E. Pardo Bazán: *La mujer española*, S. 215-233; vgl. zu diesem Aspekt ausführlich auch den Beitrag von Jobst Welge in diesem Band.

31 E. Pardo Bazán: *Memorias*, S. 260-261.

32 E. Illouz: *Warum Liebe wehtut*, S. 65.

Konzeption der Frau bzw. der Ehe – gemäß des eingangs skizzierten traditionalistischen staats- und gesellschaftspolitischen Ideals Pardo Bazáns – in die Strukturen einer bürgerlichen Gesellschaft eingebettet, deren Produktionsverhältnisse und katholische Fundamentierung ebenso wie das herrschende politische System selbst nicht hinterfragt werden: Feíta übernimmt am Ende des Romans nach dem Tod ihres Vaters und dem Scheitern der Liebesbeziehungen ihrer Schwestern Rosa und Argos zu Sobrado bzw. dem Gobernador den Vorsitz der verschuldeten Familie. Sie inthronisiert sich damit nicht nur zu einer autoritären *mater familias*,³³ die rigoros über die Schicksale ihrer Geschwister bestimmt, sondern verbindet ihr eigenes Ideal feministischer Emanzipation mit einem klar als bürgerlich markierten Leistungsethos, welches der Familie – und insbesondere den Frauen – den Wiederaufstieg innerhalb der sozialen Hierarchie der Stadt ermöglichen soll, oder wie Pareja in einer Wendung notiert, die einmal mehr in der allegorischen Lesart der Beziehungs- und Familienkonstellation auch politische Implikationen deutlich werden lässt: »Como que entre Feíta y yo asumimos la *dictadura* y agarramos el timón de aquella casa, sin que a nadie se le ocurriese discutir nuestra legítima *autoridad*.«³⁴

Zugleich ist diese neue Verbindung wie selbstverständlich in einen christlichen Rahmen eingepasst, innerhalb dessen Feíta ihre weibliche Emanzipation auf der Grundlage ihres *amour propre* problemlos als Teil eines gottgefälligen Lebens zu deklarieren vermag³⁵ und sich dabei selbst vor ihrer Einwilligung in die Ehe mit Pareja in einer christologischen Semantik ins Bild setzt, wenn sie in Anspielung auf Simon von Kyrene, den Kreuzträger Jesu, bekennt: »Me declaro rendida...Necesito un Cirineo.« Neben dieser Passionsfigur ist die christliche Semantik der titelgebenden Bezugnahme des Roman-Diptychons als *Ciclo de Adán y Eva* die ungleich bedeutendere: Wenngleich Emilia Pardo Bazán, wie Susan Walter gezeigt hat, in zahlreichen Erzählungen eine Umschreibung der misogynen kulturgeschichtlichen

33 Die künstlerisch begabte Argos wird nach Barcelona geschickt, um Gesang zu studieren, während die vormals fast mit katastrophalen Konsequenzen behaftete Vorliebe Rosas für Mode nun bürgerlich-pragmatisch umgewendet wird, indem Feíta sie zur Schneiderin ausbilden lässt (»Rosa aprovecharía su buen gusto y su afición a los trapos, ganándose la vida, trayendo el correspondiente grano de trigo al pan del hogar«, S. 301); die autoritäre Befehlsgewalt Feítas (»Y no se me replica; porque si haces ascos al santo trabajo, te meto en una casa a servir«, ebd.) erstreckt sich auch auf den Bruder Froilán, der als Angestellter im Warenhaus ebenfalls endlich in Lohnarbeit installiert wird.

34 Ebd., S. 300 (meine Hervorhebung).

35 So heißt es in der Rechtfertigung ihres Ideals der *filautía* explizit: »Dios nos manda, en primer término, que nos salvemos a nosotros mismo: después de mirar por nuestro propio bien, por nuestra felicidad propia, es el momento de pensar en la del prójimo. El deber supremo es para con nosotros, Abad. Y lo digo porque estoy harta de que a las mujeres no nos consientan vivir sino por cuenta ajena« (ebd., S. 200).

Lesarten Evas verfolgt hat,³⁶ erfüllt die Stilisierung der beiden Protagonisten zu ›ersten Menschen‹ im vorliegenden Text eine besondere Funktion: Sie symbolisieren jene neue, noch gleichsam ›sündlose‹ Form der Existenz, die sie moralisch zu jenen exemplarischen ›neuen‹ Frauen und Männern macht, welche zugleich – in der politischen Lesart des Textes – im Vollzug der Ehe und ihrer ökonomischen Strebsamkeit einen Idealtypus neuer (und zugleich konservativer) Bürgerlichkeit verkörpern. Eben diese spezifische ideologische Botschaft des Romans aber, welche Geschlechterprogressivität und politischen Konservatismus in eins zu setzen versucht, muss von Pardo Bazán nicht nur durch eine Reihe semantischer Verfahren, sondern vor allem durch eine ganz bestimmte narrative Strukturmodellierung erzeugt werden, wie im letzten Teil der Analyse gezeigt werden soll.

4. Bürgerliche Prosa als entsagendes Anti-Drama: Strategien narrativer Einhegung und Ermächtigung in *Memorias de un solterón*

Wenn Feíta und Mauro hinsichtlich ihrer Geschlechter- und Ehevorstellung als ›bürgerliche Revolutionäre‹ auftreten, dann lässt sich dieser paradoxe Anspruch einer sich gleichsam organisch, d.h. ohne Figuren eines radikalen Bruchs vollziehenden Transformation als eine narrative Herausforderung besonderer Art verstehen: Die Konstitution des alternativen Ehepaars in egalitärer Verbindung als Gründungsgemeinschaft, die jenseits bestimmter Geschlechterkonzeptionen die Institution der Ehe sowie die wesentlichen Funktionsprinzipien der bürgerlichen Gesellschaft unangetastet lassen will, erfordert – wie bereits angedeutet – eine narrative Form, welche gerade nicht an die mit dem romantisch Liebesideal bzw. -plot einhergehende »Aura der Transgression«³⁷ anschließt, in der die radikale Revolution der Gefühle zugleich dem Umsturz der gesellschaftlichen Ordnung als ganzer zuneigen könnte.³⁸

Einer solchen politisch höchst relevanten Entgrenzungsbedrohung des Liebesplots wird folglich im Roman konsequent entgegengearbeitet, indem, wie man mit Lotman formulieren könnte, eine permanente erzählerische Einhegung der Sujethaftigkeit der Liebeshandlung um die Protagonisten erfolgt. Dies geschieht mittels eines Narrativs, das eine sich quasi zwangsläufig aus den Prädispositionen

36 Vgl. Walter, Susan: »After the Apple«: Female Sexuality in the Writings of Emilia Pardo Bazán«, in: *Decimonónica* 9.2 (2012), S. 88-105.

37 E. Illouz: Warum Liebe wehtut, S. 37.

38 Auch diese Dimension lässt sich aus Pardo Bazáns Essay über August Bebel herauslesen, wo sie explizit dessen Überlegungen zur Rolle der Frau lobt, um umso deutlicher ihre Ablehnung sozialistischer und kommunistischer Positionen zu formulieren (vgl. E. Pardo Bazán: *La mujer española*, S. 231).

von Feíta und Mauro ergebende Vereinigung nahelegt, mit der weiterhin die Auflösung aller Konflikte und damit, allegorisch gelesen, die Möglichkeit einer sanften gesellschaftlichen Transformation auf der Ebene von Gender- und Ehekonzepten bei gleichzeitiger Kontinuität ihrer übrigen Funktionsparameter insinuiert wird. Konkreter gefasst, lässt sich beobachten, dass im Roman alle Elemente des Dramatischen, im Sinne einer starken Sujethaftigkeit durch soziale und/oder räumliche Grenzüberschreitungen, von der sich als emotional kühl gebenden Erzählinstanz Mauro Pareja immer nur den zur Kontrolle ihrer Leidenschaften unfähigen Milieus des alten Adels, der traditionellen Bourgeoisie bzw. der anarchistisch orientierten Arbeiterklasse zugeschrieben werden. Dies betrifft den Handlungsstrang um den anarchistischen Drucker Ramón ebenso wie die desaströsen Verhältnisse der beiden Schwestern Rosa und Argos zu den ihre Ehre beschädigenden Bourgeois Sobrado und Mejía, die sie am Ende nicht ehelichen und sie damit dem sozialen und auch finanziellen Ruin preisgeben, was wiederum den alten Benicio de Neira dazu bringt, in einem Akt der Verzweiflung besagten Gobernador Mejía zu erstechen.

All diese dramatischen Tendenzen jedoch werden letztlich durch die kluge Politik von Mauro und Feíta so weit eingehegt, dass keiner der Konflikte ernsthaft eskaliert bzw. grundlegende Verschiebungen im Gesellschaftsgefüge von *Marineda* suggerieren würde.³⁹ Die gewaltfreie Lösung der Konfrontation zwischen dem Anarchisten und seinem bourgeoisem Vater leitet Mauro selbst in einem Gespräch mit Ramón in die Wege; der von Ächtung und Ruin bedrohten Schwestern nimmt sich, wie erläutert, Feíta an, und sogar für den Mord am Gobernador wird eine Lösung gefunden, indem der zufällig am Tatort auftauchende Mauro in einer *deus-ex-machina*-Szene dem Opfer seines zukünftigen Schwiegervaters Benicio geistesgegenwärtig ein Florett in die tote Hand legt, um ein Duell zu fingieren und somit die Familienehre zu wahren.

Tatsächlich erhebt sich Pareja aus dem autodiegetischen Modus seiner *memorias* hier im entscheidenden Teil der Handlung ›gottgleich‹ über die anderen Figuren,⁴⁰ um die erzählerisch schon lange vorbereitete Darstellung der moralischen Überlegenheit des neuen bürgerlichen Traumpaars Feíta und Mauro über die anderen klassendeterminierten Figuren zu einem End- und Wendepunkt zu bringen, welcher die anstehende ›Machtübernahme‹ des Paares vorbereitet: Im drama-

39 Klein beobachtet ein quasi identisches Phänomen in *Insolación*, was für die strukturelle Bedeutung dieses Motivs in Pardo Bazáns Werk spricht: »Every time the story comes close to a scandalous turning point, every time something threatens to violate the norms of the portrayed society, every time high expectations are about to be met, it turns out that nothing actually happens. The world keeps turning, just as before, and no one is there to sanction or to reward« (D. Klein: Keeping reality, S. 318).

40 »Opto, pues [...] por imitar a los novelistas, que no dan razón de cómo se las compusieron para averiguar los íntimos pensamientos y el secreto resorte de las acciones de sus héroes« (E. Pardo Bazán: *Memorias*, S. 263).

tischen Finale spielen Mauro und Feíta ihre moralische Überlegenheit gegenüber dem restlichen Figurenarsenal noch einmal in aller Breite aus, wodurch die folgende Eheschließung zwischen ihnen lediglich noch zum formalen Vollzug einer von langer Hand vorbereiteten Selbstinstituierung und -inszenierung als idealer Verkörperung einer neuen und zugleich konservativen bürgerlichen Gesellschaftsidee gerät.⁴¹ Diese muss narrativ jedoch im Gegensatz zum Modus von Drama, Grenzverletzung und Instabilität als Merkmalen der problematischen Repräsentanten des alten Bürgertums und der Arbeiterklasse konstruiert werden, was durch zwei markante Operationen realisiert wird: Einmal entspricht die autodiegetische Narration des Protagonisten recht exakt dem, was Franco Moretti in seiner Studie *The Bourgeois* als Merkmale eines »bürgerlichen Stils« bezeichnet hat, d.h. einer Prosa, die durch verschiedene erzählerische Verfahren gerade darauf ausgerichtet ist, den realweltlichen und kontingenten Dynamiken der bürgerlichen Gesellschaft im Romanstil selbst (anti-)narrative Mittel entgegenzusetzen im Sinne eines »mechanism designed to keep the ›narrativity‹ of life under control.«⁴²

Die Tendenz dieser bürgerlichen Prosa, die Kontingenzen moderner Gesellschaftlichkeit durch narrative Glättungen und einen Hang zu Kausalisierungen einzuhegen, findet sich auch in der Autobiografie von Pardo Bazáns *solterón* und der am Ende, wie erwähnt, gleichsam organisch entstehenden neuen bürgerlichen Ordnung, welche aufs engste an das Ehe- bzw. Liebesideal Parejas geknüpft ist: Dieses folgt nicht dem Glauben an eine epiphanisch-revolutionäre Momenthaftigkeit, sondern erfasst das Entstehen seiner Gefühle für Feíta eben mittels einer organologischen Pflanzen-Metapher, sie entwickeln sich »a manera de flores finas y blancas que creciesen en un solo tallo.«⁴³ Diese die Entwicklung der Liebesbeziehung beschreibende Wachstumsmetapher lässt sich auf einer übergeordneten Ebene wiederum an die Vorstellung von historischer Evolution generell innerhalb

41 Lee Bretz weist auf die Tatsache hin, dass in diesem durch eine direkte Lesendenansprache sowie den Sprung von einer autodiegetischen Erzählinstanz in eine Passage mit Nullfokalisierung geprägten Bruch eine bewusste Zerstörung realistisch-naturalistischer Wahrscheinlichkeitsgebote liege: »*Memorias* destroys the myth of the ›disinterested Observer‹ and, consequently, breaks with the central tenet of realism/naturalism. In its final form, Mauro's narration is markedly unrealistic, based more on other texts than on the close observation of external reality« (Lee Bretz, Mary: »Text and Intertext in Emilia Pardo Bazán's *Memoria de un solterón*«, in: Symposium 42.2 (1989), S. 83-93, hier S. 91). Eben dieser »unrealistische« Bruch kann wiederum als Beleg dienen, dass die ideologische Fundamentierung der Figuren für Pardo Bazán hier die Gebote realistisch-naturalistischer Darstellungsmodi überwiegt (vgl. zu Pardo Bazáns hier nicht darstellbarer Position, insbesondere anhand ihrer grundlegenden Überlegungen in *La cuestión palpitante*, auch die Ausführungen in D. Klein: *Keeping reality*, S. 311-314, sowie in J. Welge: *Genealogical Fictions*, S. 89-92).

42 Moretti, Franco: *The Bourgeois. Between History and Literature*, London: Verso 2014, hier S. 72.

43 E. Pardo Bazán: *Memorias*, S. 219.

des konservativen Gesellschaftsimaginären von Pardo Bazán sowie an ein grundlegendes formales Merkmal ›bürgerlicher‹ Prosa anschließen, wie es Moretti – im Ausgang von Auerbach und Mannheim – am Beispiel Balzacs beobachtet: Indem der politische wie literarische Konservatismus die Gegenwart nicht als Bruch oder Vorstufe einer radikal anderen Zukunft, sondern zuvorderst immer als »sediment of history« auffassten, verfolgte der Realismus – und dies ließe sich unabhängig von den Debatten um den genauen literaturgeschichtlichen Ort ihres Werks auch für Pardo Bazán zwischen Realismus und Naturalismus postulieren – eine Art ästhetischer Transposition des Prinzips der Realpolitik, was auf der Ebene der Wirklichkeitsdarstellung dem konservativen Vorsatz folge, »to inscribe the present so deeply into the past that alternatives became simply unimaginable.«⁴⁴ Für Pardo Bazáns Roman bedeutet dies: Die Eheschließung von Mauro und Feíta als Sicherung gesellschaftlicher Ordnung wird durch ihre Verankerung in einer langen und letztlich gleichsam logischen Folge an Entwicklung aus der Vergangenheit in die Erzählgegenwart hinein mit einer Zwangsläufigkeit ausgestattet, die alternative Ausgänge der Handlungskonstellation unwahrscheinlich erscheinen lassen bzw. moralisch als fragwürdig markieren.

Im Bild der makellosen weißen Blume klingt zugleich noch einmal das Motiv der Unbeflecktheit und Sündlosigkeit dieses modernen spanischen Adam-und-Eva-Paares an, die – und das wäre die zweite Operation – mit Blick auf Pardo Bazán Gesamtwerk ebenfalls narrativ gesichert werden müssen: Während die übrigen Figuren, die im Erzählkosmos der Autorin – ähnlich wie in Balzacs *Comédie humaine* – in verschiedenen Texten wiederkehren, fast immer schon mit einer problematischen Vergangenheit behaftet sind, welche – wie etwa im Falle von Sobrados Affäre mit der Zigarettenreherin Amparo – Gegenstand anderer Romane Pardo Bazáns ist, erfahren Feíta und vor allem Mauro Pareja innerhalb des umfangreichen Erzählkosmos von Marinada keinerlei Entwicklung. Pareja, der in mehreren anderen Erzählungen auftaucht, ist eine statische und damit eine – unter den Bedingungen moderner Gesellschaftlichkeit – eigentlich ›unrealistische‹ Figur.⁴⁵ Der Grund dafür wird aus den ideologischen Prämissen Pardo Bazáns heraus plausibel: Erzählerisch ist ihm im Unterschied zu den Repräsentanten der kritisierten alt-bürgerlichen Klasse oder dem dekadenten Adel in keinem Moment seiner fiktionalen Existenz etwas ›nachzuweisen‹, was genauso für Feíta gilt – keine nachgetragene

44 F. Moretti: *The Bourgeois*, S. 93.

45 Dies bestätigt einmal mehr die in Fußnote 41 zitierte Beobachtung von Lee Bretz hinsichtlich des im Roman prominent markierten Bruchs mit realistischen wie naturalistischen Erzählprinzipien in der Figur des Erzählers. Vgl. zu den ›Auftritten‹ Parejas in unterschiedlichen Texten der Autorin auch die Darstellung in Baquero Escudero, Ana: »Mauro Pareja, un personaje itinerante en la ficción narrativa de Pardo Bazán«, in: Santiago Díaz Lage et al. (Hg.), »Et amicitia et magisterio«: Estudios en honor de José Manuel González Herrán, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2021, S. 73-83.

alte Geschichte, die anderswo von der Autorin schon erzählt worden wäre, vermag die Rolle des Paares als Modell einer bürgerlichen Regeneration der als dekadent wahrgenommenen spanischen Restaurationsgesellschaft zu kompensieren. In dieser Tatsache entfaltet sich die ganze Bedeutung des Titels *ciclo de Adán y Eva*: Feíta und Mauro sind, im wahrsten Wortsinne, erste und unbeschriebene Menschen von einer gleichsam paradiesischen Unschuld innerhalb des Sündenpfahls der Gesellschaft von Marinada.

Damit daran keinerlei Zweifel aufzukommen vermag, werden mögliche Momente der Grenzüberschreitung im Roman mit Blick auf das sich anbahnende Paar systematisch entschärft. Dies wird etwa in der Inszenierung von Raumstrukturen im Roman deutlich, wenn Feíta beginnt, in dem Haus, in dem Mauro Pareja seine Junggesellenwohnung hat, eine unmittelbar an diese angrenzende Privatbibliothek zu nutzen. Die schrittweise Annäherung der Figuren wird über dieses Schwellenphänomen der nebeneinander liegenden Räume umgesetzt und selbst als Feíta einmal unbedarft in Parejas Wohnung marschiert, wird diese minimale räumliche wie moralische Überschreitung unmittelbar durch einen seiner Freunde öffentlich moderiert, der als »defensor, abogado y encomiasta de la conducta de Feíta«⁴⁶ auftritt und sich für die Einhaltung von Sitten und Moral durch die beiden Hauptfiguren verbürgt. Diese Raumgestaltung ist offensichtlich erotisch aufgeladen und fungiert entsprechend der Logik der langsamen und Begehren und Reflexion gleichermaßen austarierenden Annäherung der Figuren als erster Schritt der wechselseitigen Anziehung zwischen Mauro und Feíta,⁴⁷ zugleich leitet sie die dominierende zeitliche Logik der Narration des Erzählers ein, der die langsame Aufgabe seiner strikten Affektkontrolle und schließlich seiner *soltería* in langen philosophisch-reflexiven Passagen vorzubereiten vermag. Diese Form einer sorgsam moderierten Erzählung einer emotional wie intellektuell abgewogenen Gefühls- und Eheentscheidung⁴⁸ nimmt – vor dem erwähnten (pseudo-)dramatischen Finale – den Großteil der Romanhandlung ein und weist die Protagonisten damit nicht nur als Vertreter eines bürgerlichen Ideals der Mäßigung aus, sondern bietet

46 E. Pardo Bazán: *Memorias*, S. 190.

47 »Yo me enteraba de que la muchacha se encontraba en mi domicilio por algún roce o arrastre de muebles, algún eco de pasos, que se oía en las habitaciones contiguas a mi sala – pues la librería estaba pared por medio –; no ignoraba que a dos pasos de mí leía y tomaba apuntes una joven, una doncella, y me producía este incidente desasosiego y contrariedad [...] Esa intrusión de la mujer era un elemento insólito« (ebd., S. 192).

48 Konkret äußert sich dieses Phänomen in Parejas sich im Romanverlauf intensivierender Tendenz, das eigene Prinzipiengebäude sukzessive mit relativierenden Einschränkungen zu versehen, etwa wenn es heißt: »Sin poder remediarlo me río de la pobre humanidad, de su eterna ilusión, de la fidelidad con que reproduce, a distancia de años, gestos, actitudes y errores, que, sin embargo, afecta conocer y despreciar...Cuido, eso sí, de no reír en alto, porque no es de hombres prevenidos el decir: en esta piedra no tropezaré« (ebd., S. 103).

– eben im reflektierten Zulassen des Begehrens – für Pardo Bazán auch eine stabilisierende und zugleich christlichen Prämissen genügende Beschreibungsformel der Einhegung sexuellen Begehrens, oder wie es Goldlin treffend beobachtet: »By describing instinctual demands in terms of biblical metaphor and by presenting man as free to satisfy them among alternative choices, both licit and illicit, Pardo Bazan was able to reconcile her Catholic faith with the deterministic element central to naturalism.«⁴⁹

Diese Formen einer systematischen narrativen Einhegung von »echter« Subjektivität ließen sich darüber hinaus noch hinsichtlich eines weiteren übergeordneten Erzählprinzips moderner Erzählliteratur spezifizieren: Wenn Moretti in seiner Studie zum europäischen Bildungsroman darauf hinweist, dass sich Entwicklungserzählungen nach Lotman prinzipiell entweder einem »classification principle« oder einem »transformation principle« zuordnen lassen, dann entspricht *Memorias de un solterón* eindeutig ersterem:

When classification is strongest – as in the English ›family romance‹ and in the classical *Bildungsroman* – narrative transformations have meaning in so far as they lead to a particularly marked ending: one that establishes a classification different from the initial one but nonetheless perfectly clear and stable. [...] This teleological rhetoric – the meaning of events lies in their *finality* – is the narrative equivalent of Hegelian thought, with which it shares a strong *normative* vocation: events acquire meaning when they led to *one* ending, and one only.⁵⁰

Diese den gesamten Roman Pardo Bazáns durchziehende Ausrichtung auf den Ehe-Schluss als Einlösung dieses anti-dramatischen Erzählprinzips einer einen stabilen Welt- und Gesellschaftsrahmen nie verlassenden Entwicklungserzählung der Figuren entspricht folglich auch der von Moretti in diesem Zusammenhang postulierten Gattungszuordnung dieser Plotmodelle: »[O]n the side of classification we have the novel of marriage, seen as the definitive and classifying act par excellence. [...] On the side of transformations, we have the novel of adultery [...] by contrast, the natural habitat of an existence devoted to instability.«⁵¹

Diese Einschreibung von *Memorias de un solterón* in ein solches welt- und gesellschaftsstabilisierendes Erzählprinzip lässt sich darüber hinaus durch die Prominenz einer Affektfigur der Moderne im Roman plausibilisieren, welche in engem Zusammenhang zu den ideologischen wie narrativen Prinzipien insbesondere des Bildungsromans steht. Die Rede ist von der Figur der Entsaugung. Diese wird – wie

49 Goldlin, David: »The Metaphor of Original Sin: A Key to Pardo Bazan's Catholic Naturalism«, in: *Philological Quarterly* 64.1 (1985), S. 37-49, hier S. 47.

50 Moretti, Franco: *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London: Verso 2000, hier S. 7.

51 Ebd., S. 7-8, Herv. i.O.

etwa die Forschung zur Weimarer Klassik herausgearbeitet hat – um 1800 zunächst im (staats-)politisch-juristischen Denken, insbesondere bei Hegel, virulent, indem sie im Übergang zur Moderne »eine Mittlerfunktion in dem konstitutiven Widerspruch zwischen Subjekt und Objekt, Individuum und Gesellschaft, Bürger und Staat«⁵² übernimmt und damit im Sinne einer einen Gesellschaftsvertrag begründenden Figur systemstabilisierende oder gar -begründende Funktionen erfüllt, was auf literarischer Ebene exemplarisch in Goethes *Wilhelm Meister*-Romanen als Prototyp des Bildungsromans im Arrangement des Protagonisten mit der Gesellschaft zur Anschauung kommt.⁵³ Für Pardo Bazáns Roman wird dieses Motiv mit Blick auf ihre Hauptfiguren Feíta de Neira und Mauro Pareja insofern attraktiv, als beide in der Entsagung gegenüber ihren eigentlich präferierten Lebensmodellen absoluter Autonomie und der damit einhergehenden Ledigkeit erst die Voraussetzung dafür schaffen, dass in Marineda (als allegorischem Mikrokosmos der spanischen Gesellschaft) die zahlreichen Konfliktherde eingedämmt und die soziale wie ökonomische Ordnung wieder in ruhigere und zukunftsfähige Bahnen gebracht werden. In der von Feíta vor der Eheschließung mit Mauro getätigten Äußerung des »Me declaro rendida...Necesito un Cirineo«⁵⁴ realisiert sie exemplarisch einen im Kontext von Entsagungsfiguren paradigmatischen Sprechakt des Verzichts und der Aufgabe;⁵⁵ zugleich ist diese Entscheidung zur Ehe, in der Vernunft und Neigung in einem im Roman durchaus als spannungsvoll und keinesfalls euphorisch dargestellten Verhältnis konvergieren, die finale Einlösung einer im Erzählerdiskurs Parejas breit reflektierten und ausschweifend entwickelnden Affektkontrolle: In Mauros den (insbesondere sexuellen) Verführungen von Beginn an entsagender Lebenspraxis eines »desapasionado curioso«⁵⁶, der immer schon um die dramatischen Gefahren »de las pasiones y los anhelos de varias mujeres jóvenes, bellas y

52 Schmaus, Marion: »Entsagung als ›Forderung des Tages‹. Goethes und Hegels Antwort auf die Moderne«, in: Werner Frick et al. (Hg.), *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 157-172, hier S. 161.

53 Es würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen, der Frage nachzugehen, ob sich die Verhandlung der Figur der Entsagung im Roman unter direktem Rückgriff auf Goethes *Wilhelm Meister* philologisch erhärten ließe. Eine gewisse Plausibilität einer solchen These lässt sich jedoch mit Blick auf die Tatsache behaupten, dass Pardo Bazán, die Deutsch sprach, nachweislich profunde Kenntnisse des von ihr bewunderten Werks Goethes hatte und in ihrem Nachlass gar ein Romanentwurf über Goethe und seine Frauen gefunden wurde (vgl. dazu die Darstellung in Quesada Novás, Ángeles: »Goethe en la obra de Emilia Pardo Bazán«, in: Enrique Rubio et al. (Hg.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Barcelona: PPU 2011, S. 425-435).

54 E. Pardo Bazán: *Memorias*, S. 303.

55 Vgl. zu dieser Dimension des Sprechakts ebenfalls die Analyse von M. Schmaus: *Entsagung*, S. 164-168.

56 E. Pardo Bazán: *Memorias*, S. 133.

sedientas de vivir«⁵⁷ weiß, prägt sich eine für den Entsagungsdiskurs der Moderne ebenfalls charakteristische Figur der Affektkontrolle aus, mittels derer sich »der Entsagende vor dem Leiden an der Kontingenz [schützt]. Entsagung läßt sich somit als eine Immunisierungstechnik lesen.«⁵⁸ Affektimmunisierung wird im Falle der beiden Protagonisten zum Teil jenes erwähnten moralisch-politisch konnotierten Reinheitsdiskurses, der Mauro und Feíta als Gegenmodell zur dekadenten Gesellschaft ihrer Zeit zu erheben vermag.⁵⁹ Auch in diesem Sinne folgt Pardo Bazán Eheroman der Logik des Bildungsromans, illustriert dieser doch nach Moretti den Prozess der Impuls- und Affektkontrolle als Internalisierung der herrschenden Gesellschaftsnormen:

Thus it is not sufficient for modern bourgeois society simply to subdue the drives that oppose the standard of ›normality‹. It is also necessary that, as a ›free individual‹, not as fearful subject but as convinced citizen, one perceives the social norms as *one's own*. One must *internalize* them and fuse external compulsion and internal impulses into a new unity until the former is no longer distinguishable from the latter. This fusion is what we usually call ›consent‹ or ›legitimation‹. [...] there is [in the Bildungsroman] no conflict between individuality and socialization, autonomy and normality, interiority and objectification.⁶⁰

Dieses Ideal eines Arrangements mit der Gesellschaft, welches in *Memorias de un solterón* im Vollzug der Ehe seinen exemplarischen Ausdruck erhält, findet – um noch einmal zur Ausgangsfrage dieses Artikels zurückzukehren – seine Rechtfertigung und Plausibilisierung in den ideologischen Positionen von Emilia Pardo Bazán selbst: Die geschlechterspezifischen Normen der patriarchalen spanischen Restaurationsgesellschaft werden im Roman zwar einerseits als problematisch dargestellt und durch die von Feíta und Mauro verkörperten und heteronormativitätskritischen Gender-Rollen konterkariert;⁶¹ am Ende jedoch überwiegt die Notwendigkeit eines gesellschafts- und systemstabilisierenden und durch die Ehe

57 Ebd.

58 Zumbusch, Cornelia: Die Immunität der Klassik, Berlin: Suhrkamp 2012, hier S. 239.

59 Sämtliche Dramen der Nebenhandlungen ließen sich damit auch als negative Anschauungsbeispiele verstehen, welche einer Logik der »Dramaturgie der Impfung« (C. Zumbusch: Immunität, S. 12) folgen, was vor dem Hintergrund der massiven Präsenz von Krankheits- und Reinheitsmetaphern zur Beschreibung von Staats- und Gesellschaftsphänomenen im Spanien der Jahrhundertwende gesondert diskutiert werden könnte (vgl. zu letztem Aspekt etwa die Darstellung in Aronna, Michael: »Pueblos enfermos«. The Discourse of Illness in the Turn-of-the-Century Spanish and Latin American Essay, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1999).

60 F. Moretti: The Way of the World, S. 16, Herv. i.O.

61 Vgl. zu diesem in der jüngeren Forschung hinlänglich diskutierten und daher nicht noch einmal thematisierten Punkt etwa die Ausführungen in Wietelmann Bauer, Beth: »Narrative Cross-Dressing: Emilia Pardo Bazán in *Memorias de un solterón*«, in: Hispania 77.1 (1994), S. 23-

zwischen den Hauptfiguren realisierten Kompromisses. Die dergestalt nur ange deuteten bzw. in eine gleichsam utopische Zukunft verlegten Transformationen von Geschlechter- und Beziehungsmodellen entsprechen dabei exakt Pardo Bazáns Ideal von einem langsam ›sedimentierenden‹ anstelle eines radikal-transgressiven Feminismus, wie sie etwa in einem weiteren Essay anhand eines Vergleichs von zeitgenössischen angelsächsischen und französischen Formen feministischen Engagements verdeutlicht. Der aggressiven Prägung des ersteren stellt sie eben jene sich gleichsam organisch entwickelnden Reformansätze des letzteren gegenüber, welche Pardo Bazáns eigenem konservativen Ideal entsprechen:

Son gente tranquila, cauta, más bien conservadora; poseen el buen sentido de la lógica y tienen la virtud de la calma; dejan desenvolverse los acontecimientos [...] y serenamente cubren la retaguardia, en tanto que llegue el momento de avanzar a su vez. No aspira, al menos por ahora, a plantear ninguna novedad que lastime intereses creados, ni que escandalice a la gente seria, ni que se preste al ridículo; no quieren molestar ni perturbar: saben que todo llega a su tiempo, que todo sucede cuando debe suceder, y fían seguramente en el porvenir. Así, poco a poco, va reclutando prosélitos y ganando simpatías la causa y los derechos de la que hace medio siglo se conocía por »la más bella mitad del género humano«. Simpatías doblemente valiosas, porque son las de hombres formales, de ilustración demostrada, acostumbrados a pensar y a regir la opinión, y que un día dado, entendiéndose a media palabra, podrán hacer sin lucha y sin efusión de sangre del espíritu, lo que ahora acaso no se lograría sin la cosa de lides encarnizadas y crueles. Yo creo que esté género de feminismo es el que más promesas encierra y más fruto ha de rendir; sedimento que va depositándose y que al acumularse en el fondo del vaso hará que se desborde.⁶²

In diesem Bild des das Glas der herrschenden Normen durch ein langsames Sedimentieren zum ›Überlaufen‹ bringenden und ›ohne Blutvergießen‹ verfahrenen Feminismus lässt sich folglich das ideologische Korrelat Pardo Bazáns zu den in *Memorias de un solterón* verhandelten Eheschlussnarrativen benennen. Diese erfüllen im Kontext der polarisierten spanischen Gesellschaft der Jahrhundertwende eine eminente Kompensationsfunktion, indem sie eine zumindest partielle Vermittlung von reformistischen Geschlechterdiskursen mit staats- wie gesellschaftspolitischer Stabilität und Konservativität sowie einem bürgerlichen Arbeitsethos erlauben. Die im Schlusssatz des Werkes durch den Erzähler Mauro Pareja ange dachtete Abfassung eines zweiten Teils seiner Memoiren in Form von *Memorias de un*

30; sowie Harpring, Mark: »Homoeroticism and Gender Role Confusion in Pardo Bazán's *Memorias de un solterón*«, in: *Hispanic Research Journal* 7.3 (2006), S. 195-210.

62 E. Pardo Bazán: *La mujer española*, S. 244-245.

casado kann und wird jedoch notwendigerweise niemals Eingang in das umfangreiche Werk Emilia Pardo Bazáns finden: Ein Roman, der das Eheleben selbst zum Gegenstand hat, so lehrt das 19. Jahrhundert hinlänglich, kann ein echtes Sujet nurmehr aus dem *Bruch* der Ehe beziehen – eine Option, die für das bürgerlich-konservative Adam-und-Eva-Paar der Autorin als in Teilen zwar widersprüchlicher, aber letztlich stabilitätsgarantierender Allegorie der spanischen Gesellschaft in keiner Weise erstrebenswert sein konnte.

Bibliografie

- Aronna, Michael: »Pueblos enfermos«. The Discourse of Illness in the Turn-of-the-Century Spanish and Latin American Essay, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1999.
- Baquero Escudero, Ana: »Mauro Pareja, un personaje itinerante en la ficción narrativa de Pardo Bazán«, in: Santiago Díaz Lage et al. (Hg.), »Et amicitia et magisterio«: Estudios en honor de José Manuel González Herrán, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2021, S. 73-83.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón: A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema, in: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán 3 (2005), S. 39-69.
- Bonald, Louis-Gabriel-Ambroise Vicomte de: Du divorce considéré au XIXe siècle, relativement à l'état domestique et l'état public de société [Œuvres complètes V], Genf/Paris: Slatkine 1982 [1801].
- Burgos, Carmen de: El divorcio en España, Madrid: M. Romero 1904.
- Goldlin, David: »The Metaphor of Original Sin: A Key to Pardo Bazán's Catholic Naturalism«, in: Philological Quarterly 64.1 (1985), S. 37-49.
- Harpring, Mark: »Homoeroticism and Gender Role Confusion in Pardo Bazán's *Memorias de un solterón*«, in: Hispanic Research Journal 7.3 (2006), S. 195-210.
- Hoffman, Joan M.: »Torn Lace and Other Transformations: Rewriting the Bride's Script in Selected Stories by Emilia Pardo Bazán«, in: Modern & Classical Languages 4 (1999), S. 238-245.
- Huertas Vázquez, Eduardo: »Emilia Pardo Bazán y el feminismo Krauso-institucionista«, in: Instituto de Estudios Madrileños (Hg.), Doña Emilia: de Galicia a Madrid y el mundo por montera, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños 2020, S. 131-160.
- Illouz, Eva: Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Klein, David: »Keeping reality at bay, leading women astray. Realism and the Semiotics of Costumbrismo in Emilia Pardo Bazán's *Insolación*«, in: Romanische Forschungen 132.3 (2020), S. 307-325.

- Lee Bretz, Mary: »Text and Intertext in Emilia Pardo Bazán's *Memoria de un solterón*«, in: Symposium 42.2 (1989), S. 83-93.
- Loy, Benjamin: »España es una vasta ruina tendida de mar a mar«: Zum Motiv der Ruinen von Imperium, Nation und Geschichte im Spanien der Jahrhundertwende (Ganivet, Machado, Maeztu)«, in: Giulia Lombardi/Simona Oberto/Paul Strohmaier (Hg.), *Rekonstruktion, Imagination, Gedächtnis: Ästhetik und Poetik der Ruinen*, Berlin/Boston: De Gruyter 2022, S. 241-270.
- Matzat, Wolfgang: »Der Bürger und die Frau von Stand: *La Nouvelle Héloïse* und die Folgen. Überlegungen zum Verhältnis von Eros und Polis im französisch- und spanischsprachigen Roman«, in: Stephan Leopold/Gerhard Poppenberg (Hg.), *Planet Rousseau. Zur heteronomen Genealogie der Moderne*, München: Fink 2015, S. 113-130.
- Moretti, Franco: *The Bourgeois. Between History and Literature*, London: Verso 2014.
- : *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London: Verso 2000.
- Pardo Bazán, Emilia: *Doña Milagros*, Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones 1930 [1894].
- : *La literatura francesa moderna*, Bd. 1. *El Romanticismo*, Madrid: Prieto y compañía 1910.
- : »La mujer española«, in: *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer, Madrid: Cátedra 2018, S. 83-116.
- : *Memorias de un solterón*, Madrid: Cátedra 2004 [1896].
- Quesada Novás, Ángeles: »Goethe en la obra de Emilia Pardo Bazán«, in: Enrique Rubio et al. (Hg.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Barcelona: PPU 2011, S. 425-435.
- Rosario Vélez, Jorge: »Belleza, intelectualidad y nuevo matrimonio en »Memorias de un solterón« de Emilia Pardo Bazán«, in: *Hispanófila* 146 (2006), S. 11-24.
- Schmaus, Marion: »Entsagung als »Forderung des Tages«. Goethes und Hegels Antwort auf die Moderne«, in: Werner Frick et al. (Hg.), *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 157-172.
- Schmitz, Sabine: *Spanischer Naturalismus. Entwurf eines Epochenprofils im Kontext des »Krausopositivismus«*, Tübingen: Niemeyer 2000.
- Spaemann, Robert: *Der Ursprung der Soziologie aus dem Geist der Restauration. Studien über L.G.A. de Bonald*, Stuttgart: Klett Cotta 1998.
- Stöferle, Dagmar: *Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne*, Stuttgart: Metzler 2020.
- Walter, Susan: »After the Apple«: Female Sexuality in the Writings of Emilia Pardo Bazán«, in: *Decimonónica* 9.2 (2012), S. 88-105.

Welge, Jobst: *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2014.

Wietelmann Bauer, Beth: »Narrative Cross-Dressing: Emilia Pardo Bazán in *Memorias de un solterón*«, in: *Hispania* 77.1 (1994), S. 23-30.

Zumbusch, Cornelia: *Die Immunität der Klassik*, Berlin: Suhrkamp 2012.

Die Krise der Ehe im *entre-deux-guerres*

Populismus und Modernekritik bei Léon Lemonnier und Antonine Coulet-Tessier

Matthias Kern

1. Einleitung: Die Darstellung der Ehe in der Arbeiterklasse

In seiner Schrift *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* stellt Friedrich Engels eine notwendige, gegenseitige Beziehung zwischen Ehe und Eigentum in der bürgerlichen Gesellschaft fest. Da das Bürgertum die Vergrößerung des Privateigentums als Grundsatz anerkenne, solle die Ehe ebenfalls zur Steigerung des Kapitals beitragen. Damit sei die Liebeshe im Bürgertum praktisch ausgeschlossen; nur die Klassen, die ohnehin keinen Zugang zum Eigentumserwerb erreichten, seien frei, eine Partnerschaft auf Anziehung und Liebe gründen zu können. Engels hält fest:

Wirkliche Regel im Verhältniß zur Frau wird die Geschlechtsliebe und kann es nur werden unter den unterdrückten Klassen, also heutzutage im Proletariat – ob dies Verhältniß nun ein offiziell konzessionirtes oder nicht. Hier sind aber auch alle Grundlagen der klassischen Monogamie beseitigt. Hier fehlt alles Eigentum, zu dessen Bewahrung und Vererbung ja gerade die Monogamie und die Männerherrschaft geschaffen wurden, und hier fehlt damit auch jeder Antrieb, die Männerherrschaft geltend zu machen.¹

In Engels Aussage vereint sich damit die Vorstellung, dass im Proletariat die Monogamie keinesfalls die Regel darstellen könne und folglich auch eine freiere Stellung der Frau möglich sei. Das Patriarchat könne sich demnach im Proletariat nicht behaupten, weshalb die Arbeiterklasse auch Hoffnungsträger der kommunistischen Revolution sein könne: Sie sei weder vom Ideal des Besitzes, noch von der Unterdrückung der Frau geprägt.

1 Engels, Friedrich: »Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats«, in: Engels, Friedrich/Marx, Karl: Gesamtausgabe Abt. 1, Bd. 29. Berlin: Dietz, S. 7-256, hier S. 40.

Betrachtet man in Hinblick darauf allerdings die Darstellung von Paarbeziehungen im Arbeitermilieu, wie sie etwa die französische Literatur ab Zola vornimmt, ist dieses Idealbild der hierarchielosen Ehe und Partnerschaft im Proletariat schwer zu halten: Man bedenke nur die unterdrückte Stellung von Gervaise Lan tier in *L'Assommoir* (1877), die eben gerade erst durch den Einfluss ihrer männlichen Partner und deren Herrschaft über sie in den Alkoholismus und die Armut gestürzt wird.² Klarer wird die Selbstverständlichkeit der Monogamie und des Patriarchats noch in der populistischen und proletarischen Literatur des *entre-deux-guerres* Lite ratur: In Henry Poulailles *Le Pain quotidien* (1931) oder auch Louis Guilloux' *Maison du peuple* (1929) untersteht die Arbeiterfrau ganz selbstverständlich ihrem Gatten und eine Brüchigkeit des Eheverhältnisses erscheint gänzlich unmöglich.³ Während bereits in den frühen zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts in literarischen Werken wie Victor Marguerittes *La Garçonne* (1922) die klassischen Geschlechterrollen und Eheverhältnisse im Bereich des gehobenen Bürgertums hinterfragt werden,⁴ zeichnen sich die literarischen Werke, die sich der Darstellung der Arbeiterklasse hinwenden, gerade durch die Wahrung traditioneller Geschlechterrollen und Beziehungsvorstellungen aus.

Dennoch lassen sich im Herzen des populistischen Romans, einer literarischen Strömung, die vom Anglisten und Romancier Léon Lemonnier 1929 ins Leben ge rufen wurde und sich auf die Alltagsdarstellung in den *classes populaires* fokus siert, auch Narrative des Ehebruchs und der Brüchigkeit der traditionellen Ehe vorstellungen beobachten: Jean Prévosts *Les frères Bouquinquant* (1930) stellt etwa die schwierige Dreiecksbeziehung zwischen einem ehemaligen Dienstmädchen und zwei Brüdern, beide mehr oder minder gewalttätige Mechaniker, dar; in Eugène Dabits *Villa Oasis ou les faux bourgeois* (1932) wird ein Ehepaar, das ein zwielichtiges Hotel leitet, durch den Tod ihrer Tochter an ihrem gemeinsamen Rückzug in die

-
- 2 Vgl. Brochot, Viviane: »Le péché et la morale dans *L'Assommoir* et *Thérèse Raquin* d'Émile Zola«, in: *Initial(e)s* 20 (2005), S. 24-35, hier S. 28.
- 3 Die Naturalisierung patriarchalischer Geschlechterverhältnisse wird insbesondere anhand der Figur von Nini Radigond in Poulailles Roman *Le Pain quotidien* deutlich: Während sie häufig als laute und selbstbewusste Person auftritt, die ihren Willen durchsetzen kann, stellt die Erzählinstanz explizit fest, dass sie als Frau auch über »le secret besoin d'être dominée, diminuée« verfügt (Poulaille, Henry: *Le Pain quotidien*, Paris: Grasset 1986, S. 198, vgl. auch Kern, Matthias: *L'esthétique populiste: »L'Amour du peuple« dans la culture française de l'entre-deux-guerres*, Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 328f.).
- 4 Christophe Charle unterstreicht dabei die Ambivalenz, mit der Margueritte das gehobene Milieu, in dem eine sexuelle Befreiung während der 1920er Jahre möglich wird, portraitiert und stellt fest, dass sich zwar Margueritte als Verfechter der Gleichstellung zwischen den Geschlechtern positioniert, aber seinen Roman mit einer Rückkehr zur heteronormativen Lie besehe beschließt und damit die zuvor dargestellte Befreiung von Ehe und Paarkonventionen konterkariert (vgl. Charle, Christoph: *La Discordance du temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris: Armand Colin 2011, S. 380).

Banlieue gehindert, wodurch auch die Ehe zu bröckeln beginnt. In diesen Romanen, die im Übrigen sowohl von bürgerlichen als auch von proletarischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern verfasst worden sind, ist es jedoch nicht die Stellung der Figuren in der Arbeiterklasse oder die freiere Stellung der Frauen an sich im Proletariat, die das monogame System zum Zerbrechen bringen, sondern die brüchigen Verhältnisse schreiben sich vielmehr in eine tiefgreifende Gesellschaftskrise ein, die die Autorinnen und Autoren im *entre-deux-guerres* feststellen.⁵ Diese Krise wird unabhängig von den divergenten politischen Vorstellungen, die sich unter dem Terminus des *roman populiste* versammeln, gleichermaßen unterstrichen;⁶ ferner ist wichtig festzuhalten, dass das patriarchale Bild von Paarbeziehungen auch bei weiblichen Autorinnen nicht stärker hinterfragt wird, sondern gerade als Konstante und stabilisierender Wert der Arbeiterklasse erachtet wird.

Wie lassen sich demnach die literarische Darstellung der Rolle der Frau aus der Arbeiterklasse sowie der Beziehungsmodelle im proletarischen Milieu beschreiben? Welche sozialen Imaginarien⁷ vom Leben als Ehepaar werden bei der literarischen Beschreibung der *classes populaires* aktiviert und welche Implikationen für die Gesellschaftsdarstellung haben in diesem Zusammenhang Beschreibungen von brüchigen Beziehungen? Um dies genauer darzustellen, möchte ich in der Folge auf die populistischen Romane *La femme sans péché* (1927) von Léon Lemonnier

-
- 5 Iacopo Leoni zeigt, dass diese Gesellschaftskrise, die mit der Brüchigkeit von Paarbeziehungen und traditionellen Familienmodellen einhergehen, ihren Ursprung vornehmlich in der Hinterfragung der Vaterrolle und der Darstellung männlicher Impotenz findet (vgl. Leoni, Iacopo: »Une métaphore générationnelle? Représentations de l'instance paternelle dans le roman français des années trente«, in: Ders./Teresa Lussone (Hg.), *Le père comme métaphore. Représentations de l'instance paternelle dans la littérature française moderne*, Pisa: University Press 2021, S. 121-138).
- 6 Léon Lemonnier betont in seinen programmatischen Schriften, dass der Terminus »populisme« nicht politisch aufzufassen sei (bspw. Lemonnier, Léon: *Populisme*. Paris: La Renaissance du Livre 1931, S. 170); die Gruppe zerbricht dann auch letztlich im Zuge der stärkeren Politisierung des literarischen Feldes in Hinblick auf den Aufstieg des Faschismus und das verstärkte Engagement der Intellektuellen im *Front populaire* (cf. Ouellet, François/Trottier, Véronique: »Présentation«, in: *Études littéraires* 44.2 (»Populisme pas mort: Autour du roman populiste (1930) de Léon Lemonnier«, 2013), S. 7-18, hier S. 15).
- 7 Der Begriff des sozialen Imaginariums wird hier von Pierre Popovic übernommen, der es als eine Zusammenstellung von »ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art« definiert (Popovic, Pierre: »La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir«, in: *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique* 151-152 (2011), S. 7-38, hier S. 29). Popovic selbst rekurriert auf die Definition des sozialen Imaginariums von Falardeau, Jean-Charles: *Imaginaire social et littérature*. Montréal: Hurtubise HMH 1974 und distanziert sich von der nahen Begrifflichkeit des »imaginaire social instituant« von Castoriadis, Cornelius: *L'Institution imaginaire de la société*. Paris: Le Seuil 1975, S. 8.

und *Marthe, femme seule* (1929) von Antonine Coulet-Tessier eingehen. Beide Werke sollen dabei zunächst als Beispiele des *roman populiste* dargestellt werden, der schon konzeptuell als Ausdruck einer literarischen Krise und Modernekritik angelegt ist. Dies manifestiert sich auf der Handlungsebene in Form einer gesellschaftlichen Krise, die bei Antonine Coulet-Tessier zunächst aus dem Ersten Weltkrieg und der Schwächung der Männer durch das Kriegsgeschehen resultiert. Bei Lemonnier dagegen erklärt sich die Gesellschafts- und auch die Ehekrise aus den auseinanderdriftenden Lebensverhältnissen im urbanen und ländlichen Raum: Die monogame Ehe erscheint als Relikt der traditionellen Landbevölkerung, während der beschleunigte Lebensstil und die Enthemmung des modernen Stadtlebens zu einer Verabschiedung des Ehemodells führen. Somit diagnostizieren beide Romane die Brüchigkeit der Ehe als Symptom der modernen Lebensweise, kommen aber durchaus zu unterschiedlichen Bewertungen dieser Situation, wie die Gegenüberstellung von Lemonnier und Coulet-Tessiers Roman offenlegen wird. Mehr als eine einfache Verurteilung der Moderne nimmt der populistische Roman grundsätzlich eine mehrdeutige Stellung gegenüber dem Zusammenbruch traditioneller Familienstrukturen ein, die auf die innerliche Zerrissenheit der Literaturströmung hinweist und dabei auch verdeutlicht, wie in der französischen Gesellschaft der Zwischenkriegszeit reformatorische Tendenzen zu einer Neubewertung der Geschlechterverhältnisse bestehen, aber gleichzeitig immer wieder von konservativen Tendenzen entkräftet werden.

2. Modernekritik und der *roman populiste*: Ein Überblick

Noch bevor Léon Lemonnier sein *Manifeste du roman populiste* verfasst, welches der Ausgangspunkt einer weitreichenden Debatte um die Etikette des »populistischen Romans« ist, erscheint 1927 sein erster Roman *La Femme sans péché*. Hauptberuflich an der Universität als Experte und Übersetzer von Edgar Allen Poe tätig,⁸ wird Lemonnier schon früh durch positive Rezensionen in der konservativen Presse gefördert, vor allem durch die des Literaturkritikers der Zeitung *Le Temps*, André Thérive.⁹ Zwischen Lemonnier und Thérive, der ebenfalls Romancier ist, entwickelt sich eine private Korrespondenz, in der Thérive Lemonnier ermutigt, eine neue Literaturschule auszurufen, die ihren gemeinsamen ästhetischen Prinzipien ent-

8 Vgl. Lemonnier, Léon: »Edgar Poe et les origines du roman policier en France«, in: *Mercure de France* vom 15. Oktober 1925, S. 379-390.

9 Thérive lobt Lemonniers Roman etwa in seinem »Plaidoyer pour le naturalisme« aus dem gleichen Jahr (Thérive, André: »Plaidoyer pour le naturalisme«, in: *Comœdia* vom 3. Mai 1927, S. 1).

spreche.¹⁰ Dies geschieht 1929 mit dem *Manifeste du roman populiste*¹¹ – zeitgleich zur Veröffentlichung des ersten Romans der Poetin Antonine Couillet-Tessier, die ihre ersten Gedichte bereits als elfjährige 1903 veröffentlicht hat.¹² Diese wurde von Lemonnier und Thérive daraufhin in die Gruppe aufgenommen und sie ist es auch, die den *Prix du roman populiste* 1931 stiftet, der bis heute existiert und nun den Namen seines ersten Preisträgers trägt: *Prix Eugène Dabit du roman populiste*.¹³

Es wird also deutlich, dass sich beide Autoren im engsten Kreis des populistischen Romans situieren. Es bleibt dabei allerdings undeutlich, welche formalen oder inhaltlichen Eigenheiten diesen ausmachen. Dies erweist sich jedoch selbst als schwierig, wenn man sich auf das *Manifeste du roman populiste* bezieht. Das Hauptanliegen des Manifests ist nämlich eher der Angriff der modernen Literatur und davon ausgehend die eigene Positionierung als neuer Agent im literarischen Feld.¹⁴ Dabei unterstreicht Lemonnier, dass der populistische Roman nicht Ausdruck von ärmeren Bevölkerungsschichten oder einer Klasse sein, sondern lediglich über die

10 Die an Lemonnier adressierten Briefe sind heute in den Manuskript- und Archivsammlungen der Bibliothèque Nationale de France unter der Katalognummer NAF14111, division 189-227 zu finden.

11 Lemonnier veröffentlicht zuerst ein erstes, kurzes Manifest in Form eines Artikels in der Kulturzeitung *L'Œuvre* (Lemonnier, Léon: »Un manifeste littéraire: le roman populiste«, in: *L'Œuvre* vom 27. August 1929, S. 1). Darauf folgt eine Vielzahl von Artikeln, die den Willen der Gründung einer neuen literarischen Bewegung noch weiter unterstreichen und einige Besonderheiten des literarischen Populismus ausarbeiten. Das eigentliche Manifest erscheint als eigenständige Publikation erst im Januar 1930: Lemonnier, Léon: *Manifeste du roman populiste*, Paris: Jacques Bernard 1930. Dieses Manifest wird allerdings wiederum überarbeitet und mit Interviews und weiteren, eigenständigen Artikeln angereichert und im Folgejahr wie bereits zitiert unter dem Titel *Populisme* wieder veröffentlicht.

12 Vgl. Couillet-Tessier, Antonine: *Poésie d'une enfant*, Paris: Lemerre 1903.

13 Die Gründung des Preises wird am 17. Januar 1931 in der Kulturzeitung *Les Nouvelles littéraires* bekanntgegeben. In diesem Zuge wird ebenfalls präzisiert, dass ein Preisgeld von 5000 Franc von einer hauptsächlich aus Literaturkritikern zusammengesetzten Jury im Mai jeden Jahres vergeben wird und dass Antonine Couillet-Tessier das Sekretariat des Preises leitet (vgl. Anonym: »Le Prix du roman populiste«, in: *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* vom 17. Januar 1931, S. 2). Der letzte *Prix Eugène Dabit du roman populiste* wurde am 29. April 2022 an Dan Nisand für seinen Roman *Les Garçons de la cité-jardin* verliehen (Vgl. Bouhadjera, Hocine: »Le prix Eugène Dabit du roman populiste 2022 décerné à Dan Nisand«, in: *Actua-Litté* vom 21.04.2022, online URL: <https://actualitte.com/article/105680/prix-litteraires/le-prix-eugene-dabit-du-roman-populiste-2022-decerne-a-dan-nisand>).

14 Marie-Anne Paveau stellt bereits fest, dass insgesamt im Kontext der literarischen Darstellung der Arbeiterklassen und prekärer Existenzen im *entre-deux-guerres* »on étiquette, récuse et exclue beaucoup à cette époque«, da eine Vielzahl von Agenten im literarischen Feld dieselbe Position der sozial engagierten Literatur einnehmen wollten (Paveau, Marie-Anne: »Le »roman populiste«: enjeux d'une étiquette littéraire«, in: *Mots* 55 (1998), S. 45-59, hier S. 50).

classes populaires berichten soll.¹⁵ Auf der formalen Ebene hält Lemonnier darüber hinaus nur wenige Eigenheiten fest:

Le roman de demain se tiendra donc à égale distance du romanesque sentimental et de l'humour déformant. Ayant rejeté le scientisme primaire des naturalistes et leur psychologie sans finesse, il conservera pourtant deux de leurs tendances essentielles, et qui restent fécondes.

D'abord, il faut de la hardiesse dans le choix des sujets: ne pas fuir un certain cynisme sans apprêts et une certaine trivialité – j'ose le mot – de bon goût. Et surtout, en finir avec les personnages du beau monde, les pécores qui n'ont d'autre occupation que de se mettre du rouge, les oisifs qui cherchent à pratiquer des vices soi-disant élégants. Il faut peindre les petites gens, les gens médiocres qui sont la masse de la société et dont la vie, elle aussi, compte des drames.¹⁶

Lemonnier zufolge soll der populistische Roman das Erbe des Naturalismus wiederaufnehmen und sich für die Darstellung der ärmeren Bevölkerungsschichten interessieren. Er versteht hierunter nicht nur Arbeiterinnen und Arbeiter, sondern auch einfache Büroangestellte und Handwerker*innen, die seiner Meinung nach ebenfalls zu den sogenannten »petites gens« gehören. Während der populistische Roman allerdings dem Naturalismus von Maupassant oder Huysmans folgen soll, distanziert sich Lemonnier entschieden von Zola, der zu doktrinär aufgetreten sei und die *classes populaires* nur zum Beweis seiner eigenen wissenschaftlichen Gesellschaftstheorie aufgerufen habe.¹⁷ Der *roman populiste* soll den »petites gens« dagegen mit Sympathie begegnen und ihren Alltag auf authentische Weise darstellen. Es wird deutlich, dass Lemonnier bei seiner Beschreibung des populistischen Romans absichtlich vage bleibt. Vielmehr steht in seinem Manifest, wie es auch das Zitat zeigt, die Attacke der Eliten und insbesondere des bourgeois Romans in der Folge von Proust und Gide im Vordergrund.¹⁸ Ausgehend von dieser Abgrenzung dient das *Manifeste du roman populiste* dann vordergründig dazu, assoziierte Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu finden, um sich strategisch günstiger besser im literarischen Feld zu platzieren.¹⁹

15 »On nous a dit: « Êtes-vous d'origine populaire? » Mon Dieu, non, pas tous. Un écrivain venu du peuple est, sous nos climats, un oiseau rare auquel nous ne prétendons pas tous ressembler« (L. Lemonnier: *Populisme*, S. 171).

16 Ebd., S. 101f.

17 Ebd., S. 132f. und S. 196.

18 F. Ouellet/V. Trottier: »Présentation«, S. 9f.

19 Dies macht auch die enorme Werbestrategie deutlich, die Lemonnier und Thérive in der Folge aufgeföhren haben: Abgesehen von den zahlreichen Veröffentlichungen in französischen Kulturzeitschriften und -zeitschriften zum Thema sowie von Radiointerviews, die später in *Populisme* aufgenommen worden sind, haben die beiden Autoren auch eine internationale Umfrage zur Notwendigkeit des populistischen Romans in der *Grande Revue* veranlasst, die ab

Dennoch können die wenigen Merkmale, die Lemonnier für den populistischen Roman anführt, dazu dienen, eine genauere Beschreibung seiner ästhetischen Grundhaltung vorzulegen. Zu diesem Zweck muss die neue Literaturströmung in den Diskurs der Literaturkritik nach dem Ersten Weltkrieg eingebettet und es muss auf vorhergehende Texte zurückgegriffen werden. Ein zentrales Werk für die allgemeine literarische Grundhaltung der Zwischenkriegszeit ist dabei Paul Valérys Essai »La crise de l'esprit« von 1919, das auch Lemonnier und die Gruppe um den populistischen Roman mit seinem Krisenbewusstsein geprägt hat. Valéry stellt als einer der ersten fest, dass der erste Weltkrieg tiefe Wunden in die französische Gesellschaft gerissen hat, die auch intellektueller Natur sind:

[L]a crise militaire est peut-être finie. La crise économique est visible dans toute sa force; mais la crise intellectuelle, plus subtile, et qui, par sa nature même, prend les apparences les plus trompeuses (puisqu'elle se passe dans le royaume même de la dissimulation), cette crise laisse difficilement saisir son véritable point, sa phase.²⁰

Eine tiefe Beunruhigung habe die französische Gesellschaft ergriffen, die fortan Schwierigkeiten habe, angesichts der technischen Zerstörungswut des Ersten Weltkriegs an den Fortschritt zu glauben. Diese Verunsicherung habe so schwere Folgen, dass die Moderne *en bloc* in Frage gestellt werde. Valéry gibt in seinem Essay zu bedenken, dass diese intellektuelle Krise zu einer Ablehnungshaltung gegenüber der Idee des Fortschritts, aber auch eine allgemeine Skepsis gegenüber den Errungenschaften der Moderne führe und damit die gesamte europäische Gesellschaft, wie sie sich bis zum Beginn des 20. Jahrhundert entwickelt habe, in Frage stelle.

Während Valéry vor dieser intellektuellen Krise warnt, scheint sie sich bei Autorinnen und Autoren wie Lemonnier, Thérive und Antonine Coulet-Tessier tatsächlich zu verwirklichen. Der populistische Roman hat eine starke modernekritische Facette, die sich im Manifest bereits in der Ablehnung der Eliten zeigt. Die Grundidee des Manifests, dass die Literatur wieder zu einer naturalistischen Ästhetik zurückkehren und den Fokus auf die psychologische Entwicklung einer Hauptfigur wie etwa bei Marcel Proust zugunsten eines Gesellschaftsfreskos aufgeben solle, kann in sich als reaktionär beschrieben werden²¹ und verdeutlicht die Ablehnung der Moderne auf der Ebene der Ästhetik. Auf der Inhaltsebene der Romane dagegen manifestiert sich diese Modernekritik vornehmlich in der Darstel-

Oktober 1930 90 Autorinnen und Autoren aus 13 Ländern zu einer Stellungnahme mobilisiert (Vgl. M. Kern: *L'Esthétique populiste*, S. 77-90).

20 Valéry, Paul: »La Crise de l'esprit« [1919], aufgenommen in ders.: *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957, S. 988-1014, hier S. 990.

21 Dieser reaktionäre Grundgestus offenbart Marie-Anne Paveau zufolge auch die Verbindung vom populistischen Roman mit dem politischen Populismus (Paveau, Marie-Anne: »Le roman populiste«: *enjeux d'une étiquette littéraire*«, S. 53.

lung der Figuren und ihrer sozialen Verflechtungen: Der populistische Roman setzt häufig vereinsamte Individuen und zerbrochene Familien in Szene, deren unglückliche Entwicklung sich durch die sozialen Umstände der Gegenwart – etwa Arbeitslosigkeit, Spekulation und Geldgier oder die Folgen des Krieges – erklärt werden. Schon zeitgenössische Kritiker wie Raoul Stéphan haben in diesem Zusammenhang festgestellt, dass im *roman populiste* ein besonders pessimistischer Grundton in der Darstellung der Protagonisten und ihres Schicksals spürbar wird.²² Dies äußert sich vornehmlich in der Darstellung der Ehe und eheähnlicher Paarbeziehungen, wie sich nun zunächst anhand von *Marthe, femme seule* zeigen wird: Die Ehe als traditionelles Sozialmodell wird im populistischen Roman zu einer problematischen Beziehung, die hinterfragt werden muss. Die Autorinnen und Autoren der Literaturströmung ziehen dabei allerdings unterschiedliche Schlussfolgerungen.

3. Krise der Männlichkeit: Frauenarbeit in *Marthe, femme seule*

Der Titel von Antonine Coulet-Tessiers Roman erscheint als eine bewusste Anspielung auf J.-K. Huysmans Roman *Marthe. Histoire d'une fille* (1876) und soll in gewisser Weise einen entgegengesetzten Frauencharakter in den Mittelpunkt stellen: Coulet-Tessiers *Marthe* ist keine unmoralische Prostituierte wie bei Huysmans, sondern sie wird der Leserschaft als Frau eines einfachen Büroangestellten und Mutter zweier Kindern vorgestellt. Da ihr Mann Paul-Émile als Gaskranker aus dem Krieg zurückgekehrt ist, beschließt das Ehepaar, in die grüne *banlieue* im Pariser Norden zu ziehen; die Gesundheit von Paul-Émile verbessert sich allerdings nur geringfügig, weshalb *Marthe* beschließt, selbst arbeiten zu gehen. Dank der – nicht vollständig uneigennütigen – Unterstützung durch ihren Hausarzt Jouselin kann sie zuerst als Aushilfssekretärin in einer Privatklinik anfangen, wo sie mit dem mysteriösen Gilbert Didier, einem reichen Mode- und Designmogul, Bekanntschaft macht. Trotz seines feindschaftlichen Auftretens möchte Didier *Marthe* schon bald selbst als Sekretärin anstellen. Während diese sich durch den reichen Mann zunächst eingeschüchtert fühlt, verliebt sie sich bald in Didier, der sie schließlich auch zu verführen versucht. *Marthe* wird damit vor die Wahl gestellt, sich dem reichen Leben und der Untreue zu beugen oder stattdessen ihre Arbeit aufzugeben und ihrem Mann treu zu bleiben. Ihre Versuchung wird dabei von den

22 Stéphan, Raoul: »Le populisme et le roman populiste«, in: La Grande Revue (Juli 1938) S. 512-523, hier S. 522. Zum Pessimismus im populistischen Roman vgl. auch Trottier, Véronique: »Antonine Coulet-Tessier, Jean Pallu, André Thérive... Le pessimisme du roman populiste des années 1930: impuissance, repli intérieur et solitude«, in: Aden. Paul Nizan et les années trente 11 (Oktober 2012), S. 75-94.

Ratschlägen des Hausarztes Jousselein begleitet, der selbst ein Auge auf Marthe geworfen hat, sowie von den Erzählungen ihrer Klassenkameradin, Mme Liénard, die verwitwet als Modezeichnerin arbeitet ein mondänes Leben führt und sich einen Gigolo hält.

Diese Zusammenfassung stellt schon das Hauptthema des Romans dar: die geänderte Stellung der Frau, die nun auch als Arbeitnehmerin im sozialen Leben teilnimmt und ihre Rolle als Mutter zumindest teilweise verlässt. In gleichem Maße wird dabei auf die Schwäche der Männer hingewiesen, die krank und verletzt aus dem Krieg zurückkehren. So stellt Marthe gegenüber dem Doktor Jousselein fest: »Les hommes ont supporté tout le poids de la guerre. Il faut bien leur venir en aide un peu. C'est une crise que nous traversons.«²³ Die Exemplarität von Paul-Émile als Symbol einer geschwächten Männlichkeit wird dabei nur umso deutlicher, da es auf der Figurenebene mehrere Spiegelungen gibt: So stellt die Haushälterin von Marthe ihren Partner ebenfalls als geschwächt und hilfsbedürftig dar – auch wenn dieser von ihrer Gutmütigkeit vor allen Dingen profitiert und sich absichtlich in keiner Anstellung lange hält, da er vom Gehalt seiner Partnerin leben kann. Auf der anderen Seite ist selbst Mme Liénard mit ihrem mondänen Lebensstil inmitten von Festen und Café-Aufenthalten ein weiteres Modell einer arbeitenden Frau, die schließlich nicht nur ihren Partner finanziell unterhält, sondern es sich zur Aufgabe macht, ihn durch sein Leben zu leiten, wie sie es Marthe gegenüber bestätigt: »Non, tu ne comprends pas, je voudrais le ramasser, essayer d'en faire une chose propre, en souvenir d'autrefois, qui sait?«²⁴

Einzigste Ausnahme dieser männlichen Schwäche ist Gilbert Didier, der als Modepatriarch sein Unternehmen mit einer festen Hand führt und sich vor allen Dingen für seine kurz angebundene Art auszeichnet. Als er versucht, Marthe zu verfolgen, wird er sofort explizit und fordert von ihr eine schnelle Entscheidung:

Après tout, vous vouliez peut-être que je vous fasse la cour. Il y a un tas de femmes qui ont cette manie, mais moi, je ne sais pas. J'aime mieux vous prévenir tout de suite: je n'ai pas le temps. À quoi ça sert? Vous n'avez qu'à dire ce qui vous ferait plaisir.²⁵

Sein beschleunigter Lebensstil, das Fehlen jeglicher Emotion in allen seinen sozialen Umgängen und seine Reduzierung jeglicher menschlichen Verbindungen auf eine Geschäftsbeziehung lassen sich als Allegorie auf das moderne Leben lesen, wohingegen Marthe noch gedanklich an ihren traditionellen Vorstellungen festhält, was ebenfalls in einem inneren Monolog der Figur thematisiert wird.

23 Couillet-Tessier, Antonine: *Marthe, femme seule*, Paris: La Renaissance du Livre 1929, S. 42.

24 Ebd., S. 102.

25 Ebd., S. 209.

Cela se voyait qu'elle l'aimait [...]. Elle était presque veuve; elle vivait depuis longtemps dans une anormale solitude. D'où venait la force farouche qui l'arrachait aux bras dont elle souhaitait l'étau? D'une lointaine religion, aux blancheurs fondues depuis son enfance, comme le brouillard matinal, les formules sans suc, vaguement répétées étaient certainement impuissantes à conjurer le sortilège charnel.

Puis il y avait eu la guerre; la tueuse de mâles avait aussi, d'un bout du monde à l'autre, brassé les races et les sexes. La vieille morale s'était désagrégée; on vivait trop vite pour s'en occuper. Comme tant d'autres, elle ne craignait pas la malédiction sonore jetée de l'Ancien Testament sur la tête renversée de la femme adultère.²⁶

Es wird deutlich, dass es sich bei *Marthe, femme seule* weniger um die Geschichte einer – letztendlich missgeglückten – Verführung und der Gefahr des Ehebruchs handelt, sondern um eine grundlegende Kritik an der Moderne, die Frauen nun in eine Rolle drängt, die sie zwangsläufig vor die Wahl stellt, ihren Ehepartnern treu zu sein oder eine Karriere zu führen, die mit dem Ehebruch einhergeht. Hierauf lässt sich auch die Einsamkeit, auf die der Romantitel anspielt, zurückführen: »elle se voyait seule devant les tentations voraces, devant une nouvelle attitude morale à construire d'où dépendrait la paix précaire de son existence.«²⁷ Die Erzählinstanz insistiert demnach darauf, dass der Ehebruch lediglich ein Symbol für den Umbruch der gesellschaftlichen Lebensumstände ist: Die Verführung verheirateter Frauen wird als natürliche Konsequenz aus der Aufgabe der klassischen Rollenverteilung dargestellt; eine Frau, die dennoch die eheliche Treue wahren möchte, muss sich einsam in den Kampf gegen die Gesellschaft stürzen. Die Protagonistin Marthe ist im Roman von Couillet-Tessier letztendlich nicht dazu in der Lage und verzichtet auf ihren gut bezahlten Beruf. Damit dient sie als moralische Identifikationsfigur für das Publikum: Die Stabilität der Ehe muss als Priorität gewahrt werden, selbst wenn die Beziehung zum Ehemann nach dem Krieg auf allen Ebenen gestört ist und sich beinahe ausschließlich auf eine Krankenpflege und Beaufsichtigung des Mannes beläuft. Hier beweist sich auch der Fatalismus gegenüber Konventionen und gesellschaftlichen Entwicklungen, die eine Konstante des *roman populiste* ist.²⁸ Während allerdings *Marthe, femme seule* so eindeutig Stellung für die traditionelle Rollenteilung und die Bewahrung der Ehe bezieht, erscheint diese nicht immer als traditionelles gesellschaftliches Bündnis, das es zu erhalten gilt.

26 Ebd., S. 212.

27 Ebd., S. 242.

28 Vgl. V. Trottier: »Antonine Couillet-Tessier, Jean Pallu, André Thérive... Le pessimisme du roman populiste des années 1930: impuissance, repli intérieur et solitude«, S. 84.

4. Krise der Provinzmoral: *La Femme sans péché*

Tatsächlich präsentiert sich die Bewertung des Ehebundes bei Léon Lemonnier vollständig anders. In *La Femme sans péché* wird das Leben der Familie Martin dargestellt, die im XVIII^e Arrondissement in einem ärmlichen Gebäude mit mehreren Parteien leben. Während Edmond in nicht weiter definierten Ateliers arbeitet, kümmert sich Sophie um die gemeinsame Tochter Claire. Die Ehe ist auf beiden Seiten ohne Liebe geschlossen worden und Sophie identifiziert sich so sehr mit ihrer Mutterrolle, dass sie nicht einmal mehr die sexuellen Avancen ihres Mannes zulässt. Als ihr Cousin stirbt und einen Sohn, Tit-Jean, hinterlässt, nimmt sie den Jungen trotz der Bedenken ihres Ehemanns auf. Fortan muss Edmond das Zimmer mit Tit-Jean teilen, während Sophie mit ihrer Tochter in einem Bett schläft. Edmond flieht zunehmend aus der gemeinsamen Wohnung und der Ehe; er beginnt schließlich eine Affäre mit der jungen Nachbarin Yvonne. Als Claire an den Folgen einer Scharlach-Erkrankung stirbt, zerbricht die Ehe vollends; Edmond flieht zusammen mit Yvonne, wohingegen sich Sophie nun weiter als Mutter von Tit-Jean aufopfert. Während dieser heranwächst, versucht er als Pubertierender zunächst Sophie zu verführen, dann zu vergewaltigen; doch als sie sich wehrt, lässt er sie alleine zurück.

Diese kurze Zusammenfassung verdeutlicht bereits, dass Sophie Martin als Inkarnation der christlichen Frömmigkeit dargestellt wird: Sie ist eine gewissenhafte Kirchgängerin und opfert sich in ihrer Rolle als Mutter vollends auf, während ihr jegliche Form von Sexualität als Sünde erscheint, sofern sie nicht der Zeugung von Nachwuchs dient. In dieser Hinsicht unterscheidet sie sich vollends von der Hauptfigur in Coulet-Tessiers Roman: In keinem Moment offenbart sich bei Sophie Martin ein anderer Wille als der, eine perfekte Mutter und Hausfrau zu sein. Die Erzählinstanz bestätigt, dass diese Konzentration auf die Kindererziehung und die daraus folgende Einseitigkeit von Sophie Martins Charakter an ihre Genderrolle geknüpft ist: »Elle s'arrêtait au seuil de certaines pensées. Au-delà, c'était ce domaine où les hommes peuvent s'aventurer sans se salir, mais auquel la pudeur empêche une honnête femme de songer un instant.«²⁹ Während Männer also auch außerhalb der Ehe Befriedigung suchen können, scheint dies für Sophie vollkommen unmöglich: Sie selbst behauptet gegenüber ihren Nachbarinnen, sie sei »plus mère qu'épouse«³⁰ und erachtet dies als den einzigen möglichen und tugendhaften Lebensweg für sie.

Bereits die zeitgenössische Literaturkritik hat die besondere Rolle des Glaubens für die Figur herausgestellt. So stellt der katholische Literaturkritiker Édouard Marrye für die *Nouvelles littéraires* fest:

29 Lemonnier, Léon: *La Femme sans péché*. Paris: Flammarion 1927, S. 118.

30 Ebd., S. 117.

[...] on n'oubliera plus Sophie Martin, la femme patiente et sans péché, en qui la mère a tué l'épouse; la femme anguleuse et gauche, aux grands pieds, à la démarche disgracieuse, qui va, soutenue dans la pauvreté, le deuil et l'abandon, par les disciplines morales du catholicisme; qui porte, dans son cœur souffrant et consolé, la foi, l'espérance et la charité; qu'enivrent, presque à son insu, parmi des comparses débiles que leurs instincts mènent vers de pauvres joies, les hautes voluptés du sacrifice.³¹

Während der Literaturkritiker allerdings Sophie Martin als positive Heldin gegenüber dümmlichen Nebenfiguren herausstellt, muss dies nach einer genaueren Lektüre des Romans deutlich nuanciert werden. In keiner Weise wird die Kraft der Selbstaufgabe als Wert dargestellt oder überhaupt die Figur von Sophie Martin und ihr Denken so sehr in den Mittelpunkt gestellt, dass man sie als wahre Protagonistin des Romans ansehen kann. Vielmehr fokussiert sich der Roman auf Yvonne, Edmond und Tit-Jean, deren Handlungen der Leserschaft viel klarer nahegebracht werden, da die Erzählinstanz viel häufiger ihren Blickwinkel annimmt. Insbesondere Yvonne bietet hierbei einen wichtigen Vergleichspunkt, da sich die beiden weiblichen Figuren am Anfang noch ähneln. Auch sie erscheint an ihrer Arbeitsstelle als die keusche »moraliste du bureau«³², die mit 25 immer noch keine Beziehung eingegangen ist. All ihre Versuche, einen Mann zu finden, scheitern, da sie ihre Jungfräulichkeit bis zur Ehe bewahren möchte und dadurch alle Verehrer abgestoßen werden. Durch das Insistieren ihrer Mutter, die eine Verfechterin der wilden Ehe ist, sowie den sozialen Drang, den sie von ihren Kolleginnen an der Arbeitsstelle spürt, lässt sie sich schließlich auf Edmond ein und wehrt sich damit gegen die Vorstellung, dass sie prüde sei. Fortan lebt sie in einer glücklichen Beziehung mit diesem. Sie lässt sich somit zum »unmoralischen« Ehebruch überreden und findet ihr Glück – während Sophie dagegen mit ihrem christlichen Glauben und ihrer Ablehnung der Sexualität abseits der Nachwuchszeugung borniert erscheint. Die Plotentwicklung unterstreicht ferner, dass sich Sophie Martin auf dem falschen Weg befindet, da sie am Ende des Romans als arme, verlassene Frau mit festen Überzeugungen, aber ohne jeglichen Rückhalt zurückbleibt. Im Gegensatz zu Couillet-Tessier äußert sich in diesem Zusammenhang auch kein Pessimismus gegenüber der Gesellschaft, da die heterodiegetische Instanz zwar wiederholt intern fokalisiert, allerdings nicht die Sichtweise von Sophie Martin annimmt, sodass ihr Verhalten bei der Leserschaft eher unverständlich und statisch erscheint.

Die Kritik der Moderne und der modernen Beziehungsvorstellungen steht bei Lemonnier somit nicht in gleicher Weise wie bei Couillet-Tessier im Vordergrund.

31 Marye, Édouard: »Romans. La Femme sans péché«, in: Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques (16 November 1929), S. 3.

32 L. Lemonnier: La Femme sans péché, S. 45.

La Femme sans péché soll wohl eher einen anderen Konflikt darstellen, nämlich den zwischen urbanen und ländlichen Moralvorstellungen: Edmond lernt Sophie durch das Walten des befreundeten *abbé* Daniel kennen, der die nicht mehr ganz junge Provinzielle dem Städter Martin vorstellt und ihn zur Heirat überredet, da man von Frauen aus der Provinz große Treue und Folgsamkeit erwarten dürfe.³³ Yvonne dagegen ist eine junge Frau aus der Stadt, die, wie schon dargestellt, auch andere Einflüsse kennt und so eine andere Moralvorstellung hat. Somit wird in *La Femme sans péché* die traditionelle und christliche Einstellung der Landbevölkerung problematisiert und in jedem Fall als inkompatibel mit dem Leben in der modernen Stadt dargestellt. Bei Lemonnier teilt sich die Gesellschaft demnach an der Linie zwischen Stadt und Land. Der Erzählweise zufolge kann dieser Bruch nur durch eine Anpassung an die Stadtmoral und demnach eine Aufgabe der religiösen Doktrinen gelingen. In dieser Hinsicht zeigt sich Léon Lemonnier weniger reaktionär als Antonine Coulet-Tessier: Der Ehebruch erscheint nicht nur plausibel, sondern sogar legitim durch die gewählte Narrationshaltung und die Darstellung von Sophie Martin als exzessiv gläubige Frau. Dennoch bedeutet dies nicht, dass Lemonnier ein moderneres, egalitäres Bild von Geschlechterrollen vertritt. Tatsächlich werden Frauen und Männer mit den gleichen Charakterzügen versehen wie bei Coulet-Tessier: So wird in beiden Romanen eine gewisse Selbstaufgabe als eine Selbstverständlichkeit der weiblichen Sozialisierung dargestellt,³⁴ während Edmond Martin ebenfalls wie Gilbert Didier zur Erfüllung seiner sexuellen Wünsche die Unterordnung der Frau erwartet.³⁵ Die Legitimität des Patriarchats wird durch die demographische Veränderung der Bevölkerung noch legitimiert, wie es Mme Ciale, Yvones Mutter präzisiert: »Il ne s'agit pas de savoir s'il te plaît à toi, mais si tu lui plais, à lui. Ma parole, tu ne comprends pas ton rôle de femme. Ça n'a jamais été aux femmes de choisir, et maintenant moins encore, puisqu'il n'y a plus d'hommes.«³⁶ Erst nachdem sich Yvonne die Worte ihrer Mutter zu Herzen nimmt, sich in ihre Frauenrolle fügt und eine Affäre mit dem verheirateten Edmond Martin eingeht, kann sie zum Glück finden. Die traditionellen Geschlechterrollen werden demzufolge bei Lemonnier keineswegs in Frage gestellt, während das Gelübde der Ehe als vornehmlich religiöses Symbol in *La femme sans péché* entkräftet wird, das der proletarischen Lebensweise und derer von einfachen Angestellten nicht mehr entgegenkommt.

33 L. Lemonnier: *La femme sans péché*, S. 22.

34 Marthe versteht am Ende des Romans ihre »dure mission de gardienne« (A. Coulet-Tessier: *Marthe, femme seule*, S. 249). Sophie Martin dagegen ist vom Romananfang an immer zufrieden, wenn ihr Umfeld glücklich ist (L. Lemonnier: *La femme sans péché*, S. 57).

35 Nach einer Begegnung mit Yvonne kehrt Edmond Martin nach Hause zurück und zwingt seine Frau zum Geschlechtsverkehr, auch wenn sie sich davor eckelt und ihn dafür verurteilt, dass er mit ihr schläft, ohne weitere Kinder zu wünschen (L. Lemonnier: *La femme sans péché*, S. 87-89).

36 Ebd., S. 78.

Lemonnier scheint demnach in seinem Roman eine instinkthafte, natürliche und deshalb authentische und moralisch richtige Gesellschaftsordnung in den *classes populaires* der christlichen Religion und ihrer ideologischen Verfolgung durch gewisse Gläubige, vor allen Dingen aus den ruralen Gebieten, gegenüberzustellen, wobei er die christliche Moral als exzessiv und lebensfremd bewertet.³⁷

4. Schlussbemerkungen

Die Brüchigkeit der Ehe wird in den beiden Romanen unterschiedlich bewertet. Die Analyse zeigt allerdings, dass in den zerbrechenden Paarbeziehungen die Krise einer Gesellschaft zum Ausdruck kommt, die streng mit der Modernisierung der Lebensweise in Frankreich verknüpft ist, aber auch auf den Folgen des Ersten Weltkrieges beruht. *Marthe, femme seule* geht dabei eindringlich auf die Folgen der Gasattacken und die Schwächung der männlichen Bevölkerung ein, die die Arbeit von Frauen erst nötig gemacht hat. Dabei öffnen sich allerdings auch neue Klüfte: So müssen sich Frauen nun viel stärker gegen die Übergriffe von Männern wehren und eigenständig die Entscheidung treffen, ob sie ein traditionelles Familienleben oder eine Karriere wünschen. Bei Lemonnier wird dagegen die Moderne nicht in solcher Klarheit abgelehnt, sondern vielmehr ihre Unvereinbarkeit mit den Traditionen unterstrichen, was durch die Gegenüberstellung von ländlicher und städtischer Moral ermöglicht wird und die Stadtbevölkerung zwar als weniger linear und kategorisch, dabei aber als glücklicher und erfüllter darstellt. In beiden Fällen erweist sich die Beziehung zwischen Mann und Frau allerdings weiterhin als statisch: Den Geschlechtercharakteren des 19. Jahrhunderts, die dem Männlichen die Aktivität und Öffentlichkeit, dem Weiblichen dagegen die Passivität und Häuslichkeit zuordnen,³⁸ scheinen die populistischen Romane keine Änderung hinzuzufügen. In dieser Hinsicht bleiben beide Romane konventionell und scheinen sich moderneren Texten wie etwa Victor Marguerittes Roman *La Garçonne*, in dem wenigstens

37 Dies entspricht gewissermaßen der Feststellung Véronique Trottiers, dass Lemonnier häufig eine »vertu silencieuse et la docilité du peuple« darstellt (Trottier, Véronique: »Léon Lemonnier: romancier populiste?«, in: *Études littéraires* 44.2 (2013), S. 37-51, hier S. 40.) Anders als sie interpretiere ich Sophie Martin allerdings weniger als Repräsentantin des »peuple« als vielmehr alle anderen Figuren des Romans, weshalb ich auch nicht zu der radikalen Schlussfolgerung komme, dass in Lemonniers Romanen ein lediglich negatives Bild des »peuple«, »pour le moins défaitiste et peu flatteuse« gezeichnet wird (ebd., S. 48). Stattdessen scheint eher die instinktive Stadtmoral der religiösen und erlernten »Ideologie« gegenübergestellt zu werden.

38 Hausen, Karin: »Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere – eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: Werner Conze (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Neue Forschungen. Klett: Stuttgart 1976, S. 363-393, hier S. 368.

zeitweise die heteronormativen Geschlechterklischees aufgehoben werden, entgegenzustellen.

Dennoch lassen sich zwischen Antonine Coulet-Tessier und Léon Lemonnier anhand der Bewertung des Ehebruchs unterschiedliche Haltungen gegenüber der Modernität ablesen: Während Coulet-Tessier tatsächlich die traditionelle Paarbeziehung und das Gelübde auf Lebenszeit als Wert herausstellt, lässt sich bei Lemonnier eine gewisse Liberalität konstatieren, sodass bei ihm der Ehebruch Edmond Martins nur als legitime Folge der wahnhaften Religiosität seiner Frau erscheint. Hier wird auch deutlich, dass der populistische Roman selbst das Werk einer Krise der Literatur ist: Denn trotz des im *Manifeste du roman populiste* deklarierten Willen, der sich vornehmlich auf die beiden Devisen »peindre le peuple« und »étudier attentivement la réalité«³⁹ beläuft, vertritt die Schule um Lemonnier keine klaren ästhetischen oder politischen Prinzipien, sondern scheint inhaltlich lediglich die Veränderungen der Lebensweise in der neuen Moderne feststellen zu können. Dies eröffnet zwar gerade jungen und unbekanntem Schriftstellerinnen und Schriftstellern eine große künstlerische Freiheit und gleichzeitig eine schnelle Sichtbarkeit im literarischen Feld dank der Assoziierung mit dem *roman populiste*, schwächt aber auch schon bald die Bedeutung des Etiketts selbst und führt auch zu einer Zerfaserung der Anhänger*innen.⁴⁰ Tatsächlich kann sich der *roman populiste* als Positionierung im literarischen Feld kaum über 1935 hinaus behaupten, da sich ab diesem Zeitpunkt das literarische Feld immer stärker engagiert und die Autorinnen und Autoren gegenüber der wachsenden Gefahr des Faschismus Position beziehen müssen. Aus diesem Grund können dann auch literarische Gruppen wie die *A.E.A.R. (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires)* mit einer klaren politischen Haltung die Position des *roman populiste* übernehmen.⁴¹ Die Hinterfragung der Moderne, wie sie sich bei Lemonnier und Coulet-Tessier zeigt, gerät in diesem Zuge auch in den Hintergrund, weshalb diese Romane bisher kaum in den

39 L. Lemonnier: *Manifeste du roman populiste*, S. 64.

40 Dies wird eigentlich schon in der ersten Formierung um den Begriff *roman populiste* ersichtlich: Während Léon Lemonnier durchaus Sympathien mit der politischen Linken hegt, ist André Thérive ein konservativer Literaturkritiker, der auch nach dem Zweiten Weltkrieg für seine Kollaboration verurteilt wird. Junge Schriftsteller wie Eugène Dabit, der den ersten *Prix du roman populiste* erhält, benutzen das Etikett des populistischen Romans auch hauptsächlich als Sprungbrett für die literarische Karriere und distanzieren sich daraufhin von der Gruppe. Tatsächlich wird anhand von Dabit deutlich, wie unklar die Gruppe um den populistischen Roman definiert ist, da er auch zeitgleich Mitglied von Henry Poullailles konkurrierender »groupe des écrivains prolétariens« wird und dann bereits 1932 in die *A.E.A.R.* eintritt (vgl. Robert, Pierre-Edmond: *D'un Hôtel du Nord l'autre. Eugène Dabit 1898-1936*, Paris: Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris 7 1986, S. 88-92).

41 Vgl. Péru, Jean-Michel: »Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la littérature prolétarienne (1925-1935)«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 89 (1991), S. 47-65.

Literaturkanon eingegangen sind. Dennoch zeigt sich in ihrer Darstellung von Geschlechterrollen und ihrer Bewertung der Ehe, dass der populistische Roman ein wichtiges Zeugnis des sozialen Umbruchs und der krisenhaften Moderne der Zwischenkriegszeit ist.

Bibliografie

- Anonym: »Le Prix du roman populiste«, in: Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques vom 17. Januar 1931, S. 2.
- Bouhadjera, Hocine: »Le prix Eugène Dabit du roman populiste 2022 decerné à Dan Nisand«, in: ActuaLitté vom 21.04.2022, online URL: <https://actualitte.com/article/105680/prix-litteraires/le-prix-eugene-dabit-du-roman-populiste-2022-decerne-a-dan-nisand>.
- Brochot, Viviane: »Le péché et la morale dans *L'Assommoir* et *Thérèse Raquin* d'Émile Zola«, in: Initial(e)s 20 (2005), S. 24-35.
- Castoriadis, Cornelius: *L'Institution imaginaire de la société*. Paris: Le Seuil 1975.
- Charle, Christoph: *La Discordance du temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris: Armand Colin 2011.
- Coulet-Tessier, Antonine: *Poésie d'une enfant*, Paris: Lemerre 1903.
- : *Marthe, femme seule*, Paris: La Renaissance du Livre 1929.
- Engels, Friedrich: »Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats«, in: Engels, Friedrich/Marx, Karl: *Gesamtausgabe* Abt. 1, Bd. 29. Berlin: Dietz, S. 7-256.
- Falardeau, Jean-Charles: *Imaginaire social et littérature*. Montréal: Hurtubise HMH 1974.
- Hausen, Karin: »Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere – eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: Werner Conze (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*. Klett: Stuttgart 1976, S. 363-393.
- Kern, Matthias: *L'esthétique populiste: »L'Amour du peuple« dans la culture française de l'entre-deux-guerres*, Berlin/Boston: De Gruyter 2021.
- Leoni, Iacopo: »Une métaphore générationnelle? Représentations de l'instance paternelle dans le roman français des années trente«, in: Ders./Teresa Lussone (Hg.), *Le père comme métaphore. Représentations de l'instance paternelle dans la littérature française moderne*, Pisa: University Press 2021, S. 121-138.
- Lemonnier, Léon: »Edgar Poe et les origines du roman policier en France«, in: *Mercur de France* vom 15. Oktober 1925, S. 379-390.
- : *Léon: La Femme sans péché*. Paris: Flammarion 1927.
- : »Un manifeste littéraire: le roman populiste«, in: *L'Œuvre* vom 27. August 1929, S. 1.

- : Manifeste du roman populiste, Paris: Jacques Bernard 1930.
- : Populisme. Paris: La Renaissance du Livre 1931.
- Marye, Édouard: »Romans. La Femme sans péché«, in: Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques (16 November 1929), S. 3.
- Ouellet, François/Trottier, Véronique: »Présentation«, in: Études littéraires 44.2 (»Populisme pas mort: Autour du roman populiste (1930) de Léon Lemonnier«, 2013), S. 7-18.
- Paveau, Marie-Anne: »Le »roman populiste«: enjeux d'une étiquette littéraire«, in: Mots 55 (1998), S. 45-59.
- Popovic, Pierre: »La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir«, in: Pratiques. Linguistique, littérature, didactique 151-152 (2011), S. 7-38.
- Poulaille, Henry: Le Pain quotidien, Paris: Grasset 1986.
- Robert, Pierre-Edmond: D'un Hôtel du Nord l'autre. Eugène Dabit 1898-1936, Paris: Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris 7 1986.
- Stéphan, Raoul: »Le populisme et le roman populiste«, in: La Grande Revue (Juli 1938) S. 512-523.
- Thérive, André: »Plaidoyer pour le naturalisme«, in: Comœdia vom 3. Mai 1927, S. 1.
- Trottier, Véronique: »Antonine Couillet-Tessier, Jean Pallu, André Thérive... Le pessimisme du roman populiste des années 1930: impuissance, repli intérieur et solitude«, in: Aden. Paul Nizan et les années trente 11 (Oktober 2012), S. 75-94.
- : »Léon Lemonnier: romancier populiste?«, in: Études littéraires 44.2 (2013), S. 37-51
- Valéry, Paul: »La Crise de l'esprit« [1919], aufgenommen in ders.: Œuvres, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957, S. 988-1014.

Autor*innenverzeichnis

Şirin Dadaş hat in Berlin und Paris Romanistik und Kunstgeschichte studiert. Sie ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin. 2016 erfolgte die Promotion mit einer Arbeit zur Kunstliteratur der Goncourt, Chesneaus und Zolas, 2018 erschienen unter dem Titel *Von Bildern reden. Kunstkritik und Malerroman im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Seit 2016 arbeitet sie im SFB 980 *Episteme in Bewegung zum poetologischen Wissen im Cinquecento*.

Anne-Sophie Donnarieix ist Professorin für französische Literatur im europäischen Kontext an der Universität des Saarlandes. Sie widmete Ihre Doktorarbeit den Inszenierungen des Irrationalen in der französischen Gegenwartsliteratur (*Puissances de l'ombre*, Septentrion, 2022) und gab diverse Sammelbände zum Neoxotismus (Lang, 2020), zum Ersten Weltkrieg (Garnier, 2021), und zum ›romanesken‹ Schreiben (Septentrion, 2022) heraus. Derzeit arbeitet sie an einem Forschungsprojekt über das Konzept der Selbstexotisierung in der spanischen Literatur von 1830 bis 1936.

Isabel Exner ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Romanische Literaturen und Kulturen an der Universität des Saarlandes. Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin. Publikationen u.a. *Estéticas sucias y cultura basura. Repensar desechos, residuos y contaminación en las formaciones culturales de América Latina* (hg. mit Liliana Gómez, Iberoamericana 2019); *Schmutz. Ästhetik und Epistemologie eines Motivs in Literaturen und Kulturtheorien der Karibik* (Paderborn 2017).

Joachim Harst ist Juniorprofessor für Komparatistik an der Universität zu Köln und arbeitet u.a. zum Begriff der Verbindlichkeit zwischen Literatur, Recht und Religion. Dabei interessieren ihn besonders Sprechakte und Figuren der Verbindlichkeit – neben dem Versprechen z.B. Eid, Vertrag und Ehe. Seine Habilitationsschrift mit dem Titel *Universalgeschichte des Ehebruchs. Verbindlichkeit zwischen Recht, Religion und Literatur* ist 2021 im Wallstein Verlag erschienen.

Teresa Hiergeist ist Professorin für französische und spanische Literatur- und Kulturwissenschaft an Institut für Romanistik der Universität Wien. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen alternative Gesellschaftsentwürfe und Bildungskonzepte, literarische, mediale und kulturelle Inszenierungen und Instrumentalisierungen gesellschaftlicher Einheit und Diversität sowie Mensch-Tier-Relationen. Sie arbeitet zur Frühen Neuzeit, zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und zur Gegenwart in Frankreich und Spanien.

Walburga Hülk-Althoff (Autoname **Walburga Hülk**) lehrte, nach Stationen in Freiburg und Gießen, bis zum Herbst 2019 Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Siegen. Gastprofessuren an der University of California/Berkeley, in Paris und Valenciennes. Zahlreiche Publikationen zur Literatur vom Mittelalter bis heute und immer wieder zur Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts. Dem Buch *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 2019, wurde viel Aufmerksamkeit zuteil. Aktuelles Buchprojekt: *Der Jahrhundertmensch. Victor Hugo*. Walburga Hülk-Althoff lebt in Münster.

Matthias Kern ist nach einem Studium in Paris und Berlin seit 2020 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Französische Literatur- und Kulturwissenschaft der Technischen Universität Dresden. Die Ergebnisse seiner in einem binationalen Promotionsverfahren zwischen der EHESS Paris und der TU Dresden entstandenen Dissertation, in der er die Ästhetik des *roman populiste* des *entre-deux-guerres* untersucht hat, sind 2021 bei De Gruyter (Sammlung »Mimesis«) erschienen.

Benjamin Loy ist Universitätsassistent für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Wien. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literaturen zwischen Moderne und Gegenwart mit einem Fokus auf dem Verhältnis zwischen Fiktionen und politischer Theorie bzw. zwischen Ästhetik und soziologischen, ökonomischen und juristischen Diskursen.

Rita Rieger ist promovierte Romanistin und leitet seit 2018 das Elise-Richter-Projekt *Poetics of Movement. Dance Texts 1800, 1900, 2000* am Zentrum für Kulturwissenschaften der Universität Graz. Sie forscht zu Schreib-, Emotions- und Tanzkonzepten der Moderne. Publikationen: (2021) (Hg.): *Bewegungsszenarien der Moderne. Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung*; (2018) gem. mit S. Knaller et al. (Hg.): *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen*.

Sabine Schrader, Professorin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Innsbruck, filmwissenschaftliche Publikationen u. a.; „*Si gira!*“

– *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens* (Winter 2007); *Agency und Invektivität in zeitgenössischen italienischen Migrationserzählungen: Kino und Literatur = Phin* 2020 (Hrsg. mit E. Tiller); *Jenseits der Hauptstädte. Stadttex-te der Romania* (Hrsg. mit S. Lange, V&R 2019); *TV global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate* (Hrsg. mit D. Winkler, Schüren 2014); *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives* (Hrsg. mit D. Winkler, Cambridge Scholars Publishing 2013, mit D. Winkler); weitere Aufsätze zum transnationalen und queeren Kino Frankreichs und Italiens.

Gregor Schuhen, Professor für Romanistik mit dem Schwerpunkt Literaturwissenschaft an der Universität Koblenz-Landau, Campus Landau; literatur- und kulturwissenschaftliche Publikationen u. a. *Vir inversus. Männlichkeiten im spanischen Schelmenroman* (2018); *Hausmann und die Folgen. Vom Boulevard zur Boulevardisierung*, (2012, Hrsg. mit Walburga Hülk) sowie zum Kino der Romania. DFG-Forschungsprojekt zur Bourdieu-Rezeption in der französischen Gegenwartsliteratur (2021–2024).

Dagmar Stöferle ist Privatdozentin für französische und italienische Literaturwissenschaft am Institut für Romanische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre besonderen Forschungsinteressen liegen im Bereich der literarischen Prosa (Novellistik, Roman, Romantheorie) und an den Schnittstellen von Literatur mit anderen Diskursen (Ökonomie, Religion, politische Theorie). Ihre Habilitationsschrift *Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne* ist 2020 erschienen.

Jobst Welge ist Professor für Romanische Literaturwissenschaft und Kulturstudien mit den Schwerpunkten Hispanistik und Lusitanistik an der Universität Leipzig. Seine Forschungsgebiete beinhalten die Theorie und Geschichte des modernen Romans sowie die Geschichte der iberischen Avantgarden. Er ist Autor der Studie *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel* (Baltimore, 2015) und Co-Herausgeber des Bandes *Literary Landscapes of Time* (Berlin, 2022).

Christina Wieder ist Senior Scientist an der Universität für angewandte Kunst Wien. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Visuelle Kulturen und Migration, Kunst und Faschismus, (Frauen)Exilforschung sowie Liebes- und Sexualitätsdiskurse um 1900. Wieder ist Mitherausgeberin des Sammelbandes *Sexualität und Widerstand. Internationale Filmkulturen* (2018) sowie des Schwerpunkthefts *Verhandlungen von Geschlecht und Sexualität in der visuellen Kultur der 1920er und 1930er Jahre* (2023).

Isabelle Wimmer studierte an den Universitäten Erlangen und Murcia. Seit 2020 arbeitet sie an einem komparatistisch-interdisziplinären Dissertationsprojekt der FAU über Adaptionen von Texten J. W. Goethes im französischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts, das von der Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert wird. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der LMU München und lehrt in spanischer, französischer und italienischer Literaturwissenschaft.

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

2021, 128 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

2021, 96 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart.,

14 Farbbildungen, 5 SW-Abbildungen

16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

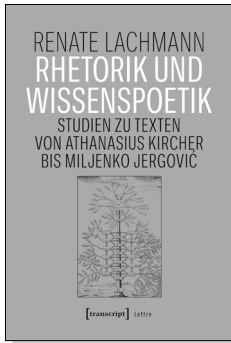
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock, Eckhard Schumacher (Hg.)
**Feeds, Tweets & Timelines –
Schreibweisen der Gegenwart
in Sozialen Medien**

September 2022, 264 S., kart.,
27 SW-Abbildungen, 13 Farbabbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-6385-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-6385-7



Renate Lachmann
**Rhetorik und Wissenspoetik
Studien zu Texten von Athanasius Kircher
bis Miljenko Jergovic**

Februar 2022, 478 S., kart.,
36 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-6118-7
E-Book:
PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6118-1



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein,
Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
**Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
13. Jahrgang, 2022, Heft 1**

August 2022, 192 S., kart., 1 Farbabbildung
12,80 € (DE), 978-3-8376-5900-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5900-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**