



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

**Geschichte weiblich:**

**Der historische Roman österreichischer Schriftstellerinnen  
von der Ersten zur Zweiten Republik**

Analyse der Romane von

Marta Karlweis, Alma Johanna Koenig und Elisabeth Freundlich

verfasst von / submitted by

Corina Prochazka, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geschichte,  
Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner



*Siehst du, sagte sie, aber er hat vergessen,  
daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist.*

*Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll.*

(Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza)

## Inhalt

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
1.1 Erkenntnisinteresse und Auswahl der Texte.....	3
1.2 Annäherung an drei „Vergessene“ .....	5
1.3 Forschungsstand .....	8
<b>2. Methodische Überlegungen: Literatur von Frauen</b> .....	<b>12</b>
2.1 Das Problem von „Schattenexistenz und Bilderreichtum“ .....	12
2.2 Das Problem der Geschlechterdifferenz – „Weder Polarität noch Vergleich“ .....	13
2.3 Das „weibliche Schreiben“ .....	15
2.4 Feministische und gender-orientierte Narratologie .....	16
<b>3. Der Historische Roman</b> .....	<b>19</b>
3.1 Darstellungsprobleme von Geschichte .....	19
3.2 Der Gegenwartsbezug des historischen Romans .....	23
<b>4. Darstellung „weiblicher Geschichte“ im historischen Roman</b> .....	<b>27</b>
4.1 Frauen in der Geschichte oder Geschichte von Frauen als Frauen.....	27
4.2 Die literarische Frauenfigur im historischen Roman von Frauen.....	29
4.3 Die „weibliche Geschichtserfahrung“ und ihre erzählerische Darstellung .....	30
<b>5. Historische Romane von Frauen – Ein Überblick</b> .....	<b>32</b>
5.1 Einteilungskriterien: Regional und zeitlich .....	33
5.2 „Geschichte wird von Männern gemacht“ – und geschrieben.....	36
5.3 Der historische Roman von Frauen bis zur Ersten Republik.....	37
5.5 Der historische Roman von Frauen von der Ersten zur Zweiten Republik .....	42
5.5.1 Der historische Roman von Frauen nach 1933/1934.....	44
5.5.2 Der „andere Blick“ auf Frauen in der Geschichte .....	51
5.6 Historisches Erzählen von Exilschriftstellerinnen.....	55
5.7 Der Historische Roman in der österreichischen Nachkriegszeit bis 1960.....	58

<b>6. Das Gastmahl auf Dubrowitza (1921)</b> .....	<b>61</b>
6.1 Handlung und Aufbau des Romans.....	61
6.2 Das historische Quellenmaterial und seine Verwendung im Roman .....	64
6.3 Literarische „Quellen“.....	68
6.4 Weibliche Geschichtserfahrung .....	70
6.4.1 Die Marschallin .....	70
6.4.2 Katharina II. ....	73
6.4.3 Prinzessinnen, Hofdamen und Mätressen .....	76
6.5 Erzählerische Vermittlung: Pluralität und „kulissenhafte“ Sprache .....	78
<b>7. Der heilige Palast (1922)</b> .....	<b>85</b>
7.1 Handlung und Aufbau des Romans.....	86
7.2 Das historische Quellenmaterial und seine Verwendung im Roman .....	88
7.3 Weibliche Geschichtserfahrung .....	93
7.3.1 Die Kurtisane und Kaiserin Theodora.....	94
7.3.2 Die Wirtstochter Noemi .....	99
7.4 Erzählerische Vermittlung: Der Blick des weiblichen Begehrens .....	103
<b>8. Der eiserne Reiter (1960)</b> .....	<b>106</b>
8.1 Handlung und Aufbau des Romans.....	106
8.2 Das historische Quellenmaterial und seine Verwendung im Roman .....	112
8.3 Weibliche Geschichtserfahrung .....	115
8.3.1 „Die große Liebende“: Marie Anne Collot .....	116
8.3.2 Katharina II. – „Republikanerin im Herzen“.....	121
8.4 Erzählverfahren eines emanzipatorischen historischen Romans.....	124
8.5 Erinnerung, Eingedenken und Gedächtnis im historischen Roman .....	129
<b>9. Resümee</b> .....	<b>134</b>
<b>10. Literaturverzeichnis</b> .....	<b>139</b>
<b>11. Abstract</b> .....	<b>148</b>



## 1. Einleitung

Sucht man heute in einer Buchhandlung oder einer der Wiener städtischen Büchereien die Regale mit der Bezeichnung „Historische Romane“ auf, so kann man daraus zunächst zwei Dinge ableiten: Erstens zeigen die Existenz und der Umfang dieser Regale, dass sich die Gattung, sowohl bei Autoren und Autorinnen als auch bei Lesern und Leserinnen, sehr großer Beliebtheit erfreut. „Das Bedürfnis nach Geschichte“, das nach Wendelin Schmidt-Dengler die Popularität des Genres nach dem Ersten Weltkrieg begründete, scheint also immer noch ungebrochen.<sup>1</sup> Und zweitens lässt die in den meisten Fällen zwischen heroisch-martialisch und romantisch-verträumt zu verortende visuelle Gestaltung der Bücher darauf schließen, dass es sich bei diesen Romanen wohl eher um unterhaltende Literatur handelt bzw. dass die Verlage zumindest eine in diese Richtung gehende Vermarktungsstrategie verfolgen. Wohl auch aus diesen Gründen bestand in der Forschung lange, so Hans Vilmar Geppert in seiner Studie zum historischen Roman, ein „Unbehagen“ gegenüber dem ‚Odium‘ des historischen Romans<sup>2</sup>, wodurch man in vielen Fällen „angesichts gerade der künstlerisch differenziertesten historischen Romane zu dem Schluß kommt, hier liege im Grunde ‚gar kein historischer Roman‘ vor.“<sup>3</sup> Betrachtet man nun die Zusammenstellung der Regale in Buchhandlungen, so entsteht auch hier der Eindruck, dass im Fall des historischen Romans die sogenannte „hohe Literatur“ von der trivialen „Massenware“ fein säuberlich getrennt wird.

Doch noch etwas ist auffällig: Die in diesem Gebiet sich schreibend betätigenden Personen scheinen überproportional oft Frauen zu sein. Nicht nur das, auch die Inhalte sind heute in hohem Maße von Frauenfiguren bestimmt, was bereits an den Romantiteln ersichtlich wird - man denke nur an Bestseller wie „Die Päpstin“, „Die Hebamme“ oder „Die Wanderhure“. Die Gattung wird heute also, so der Eindruck, von Romanen *von Frauen über Frauen für Frauen* bestimmt. Damit erhalten diese Romane das Etikett „historischer Frauenroman“, eine Bezeichnung, mit der meist auch literarische Wertungen verbunden sind. Doch wenn einen die Beschäftigung mit der Literatur von Frauen und deren zeitgenössischer sowie wissenschaftlicher Rezeption eines lehrt, dann ist es ein Misstrauen gegenüber der Etikettierung „Frauenliteratur“, die zwar einerseits positiv konnotiert für feministisch engagierte Literatur verwendet wurde

---

<sup>1</sup> Schmidt-Dengler, Wendelin: Bedürfnis nach Geschichte. In: Ders.: Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Hg. von Klaus Amann, Hubert Lengauer und Karl Wagner. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2002 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 7), 92.

<sup>2</sup> Geppert, Hans Vilmar: Der „andere“ historische Roman. Theorie und Struktur einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen: Niemeyer 1976. (Studien zur deutschen Literatur 42), 4.

<sup>3</sup> Ebd., 4.

und zum Teil auch heute noch verwendet wird, aber andererseits, und ich behaupte häufiger, mit der in diesem Kontext ausschließlich pejorativ verwendeten Bezeichnung „Trivial- bzw. Unterhaltungsliteratur“ eine Allianz eingeht.<sup>4</sup>

Damit soll nicht geleugnet werden, dass viele der trivialen bzw. populären historischen Romane (nicht nur von Frauen) bedenkliche ideologische Positionen vermitteln und ein reaktionäres Männer- und Frauenbild vertreten – diese Vorwürfe muss sich der historische Roman, der wie kaum ein anderes Subgenre des Romans empfänglich zu sein scheint für konservative, nationalistische oder völkische Anliegen, seit jeher gefallen lassen. Die Betätigung von Frauen auf dem Feld der ohnehin schon reichlich diskreditierten Gattung des historischen Romans erscheint aber daher besonders anfällig für den Ausschluss aus der „ernstzunehmenden“ Literaturwissenschaft. Dieser Ausschluss kann selbst auf eine lange Tradition zurückblicken: So wurde schon die österreichische Schriftstellerin Caroline Pichler, eine der prominentesten Vertreterinnen des Genres im 19. Jahrhundert, als „schriftstellernde Dame“<sup>5</sup> in die Nische der Frauendichtung eingeordnet, und der ersten deutschen Erfolgsschriftstellerin historischer Romane im ausgehenden 18. Jahrhundert, Benedikte Naubert, wurde von Lion Feuchtwanger, auch ein Verfasser historischer Romane bzw. Unterhaltungsliteratur, der Titel „Königin des Kitschromans“<sup>6</sup> verliehen. Doch am Ende seines fragment gebliebenen Manuskripts bemerkt Feuchtwanger, dass „[w]er sich ernstlich mit der Betrachtung historischer Dichtung befaßt, dem muß auffallen, welch großen Anteil Frauen an der Produktion gerade historischer Epik haben, mag es echte Dichtung sein oder Mache.“<sup>7</sup> Denn es gab tatsächlich schon im 19. Jahrhundert eine große Zahl schreibender Frauen, die nicht nur sehr oft auflagenstarke Bücher schrieben, gerade auch auf dem Gebiet des historischen Erzählens, sondern ebenso literarisch innovative und anspruchsvolle Ausdrucksformen entwickelten.<sup>8</sup> Die vorliegende Untersuchung möchte sich aus diesen Gründen bewusst mit literarischen Erzeugnissen von Frauen auf dem Gebiet des historischen Romans beschäftigen. Die ausgewählten Romane sowie die

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu: Heydebrand, Renate von und Simone Winko: Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19 (1994) 2, 96-172; hier 99-100.

<sup>5</sup> Becker-Cantarino, Barbara: Caroline Pichler und die „Frauendichtung“. In: *Modern Austrian Literature* 12/3-4 (1979), 1-23; hier 2.

<sup>6</sup> Feuchtwanger, Lion: *Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung. Ein Fragment.* Aus dem Nachlass Lion Feuchtwangers mit Unterstützung von Marta Feuchtwanger und Hilde Waldo. Hg. von Fritz Zschech. Rudolstadt: Greifenverlag 1961, 45.

<sup>7</sup> Ebd., 208.

<sup>8</sup> Vgl. dazu: Bittermann-Wille, Christa und Helga Hofmann-Weinberger: Erstklassige Schriftstellerinnen zweiter Güte? Literarische Bestseller österreichischer Autorinnen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg. In: *Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift* 54/1 (2005), 19-39; hier besonders 19-20.

Gründe für diese Auswahl sollen nun im folgenden Kapitel erläutert werden, um daran anschließend den Stand der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema zu skizzieren.

### **1.1 Erkenntnisinteresse und Auswahl der Texte**

Der Frage nach literarischen Darstellungsformen von Geschichte in Romanen von Frauen soll in dieser Untersuchung anhand der exemplarischen Analyse von drei österreichischen historischen Romanen, die im 20. Jahrhundert in einem Zeitraum von vierzig Jahren verfasst wurden, nachgegangen werden. Dabei ist danach zu fragen, auf welche Weise sich die Autorinnen mit den literarischen Darstellungsmöglichkeiten von Geschichte auseinandergesetzt haben, ob und inwiefern ihr Status als schreibende Frauen Einfluss auf die Gestaltung genommen hat und inwiefern sich ihre Romane damit als Annäherung an eine literarisch dargestellte „weibliche Geschichte“ interpretieren lassen. Es handelt sich um in der Forschung kaum rezipierte Romane von Frauen, die mehr oder weniger als „vergessene“ österreichische Schriftstellerinnen angesehen werden können, und deren Wiederentdeckung einzelnen Forschern und Forscherinnen zu verdanken ist. Am meisten trifft dies auf den ältesten der Romane zu: Marta Karlweis' „Das Gastmahl auf Dubrowitz“, 1921 im S. Fischer Verlag veröffentlicht, bei Erscheinen von der literarischen Öffentlichkeit durchaus positiv rezipiert, war bis vor kurzem in nur zwei österreichischen Bibliotheksbeständen vorhanden und wurde erst 2017 im Verlag „Das vergessene Buch“ durch Johann Sonnleitner wieder aufgelegt.<sup>9</sup> Der Roman wurde daher auch noch in keiner wissenschaftlichen Untersuchung rezipiert, doch bietet das von Johann Sonnleitner verfasste Nachwort der Neuauflage eine erste Einordnung und Analyse des Romans. Der zweite Roman, „Der heilige Palast“<sup>10</sup> von Alma Johanna Koenig aus dem Jahr 1922, veröffentlicht im Rikola-Verlag, erhielt bei Erscheinen ebenfalls positive Rezensionen und wurde auch in den letzten Jahren bereits in einigen wenigen wissenschaftlichen Untersuchungen berücksichtigt, eine Neuauflage blieb in der Zweiten Republik jedoch aus. Schließlich wird mit dem dritten ausgewählten Roman ein zeitlicher Sprung vom Beginn der Ersten Republik zu den Anfangsjahren der Zweiten Republik unternommen: „Der eherne Reiter“<sup>11</sup> von der aus dem Exil nach Wien zurückgekehrten Schriftstellerin Elisabeth Freundlich erschien 1960 im Forum-Verlag, erhielt 1982 eine revidierte Neuauflage im Insel-Verlag<sup>12</sup>, wurde jedoch mit

---

<sup>9</sup> Karlweis, Marta: Das Gastmahl auf Dubrowitz. Hg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Wien: DVB 2017 [Erstausgabe Berlin: S. Fischer Verlag 1921].

<sup>10</sup> Koenig, Alma Johanna: Der heilige Palast. Wien, Leipzig, u.a.: Rikola Verlag 1922. Hier zitiert die Ausgabe von 1923.

<sup>11</sup> Freundlich, Elisabeth. Der eherne Reiter. Wien, Hannover, u.a.: Forum Verlag 1960.

<sup>12</sup> Freundlich, Elisabeth: Der eherne Reiter. 1. Auflage der revidierten Fassung. Frankfurt/Main: Insel 1982.

Ausnahme einer Dissertation über die Autorin noch nicht als literaturwissenschaftlicher Gegenstand untersucht.

Die Auswahl der Romane orientierte sich an unterschiedlichen textimmanenten sowie „außer-literarischen“ Kriterien. Zum einen wurden die Texte aufgrund ihres Inhalts ausgewählt, da mit Zarin Katharina II. (in „Das Gastmahl auf Dubrowitza“ und „Der eiserne Reiter“) bzw. Theodora I. (in „Der heilige Palast“) reale historische Frauenfiguren im Zentrum stehen und sich in ihnen ein auch über diese historischen Persönlichkeiten hinausgehendes erzählerisches Interesse für Fragen der weiblichen Geschichtserfahrung und der Geschlechterverhältnisse feststellen ließ. Biographische Romane bzw. historische Biographien wurden bei der Auswahl nicht berücksichtigt, auch wenn sie sich gerade im Entstehungszeitraum der drei Romane großer Beliebtheit erfreuten.<sup>13</sup> Es soll hier als Abgrenzungskriterium genügen, dass die Erzählung der drei ausgewählten Romane, im Gegensatz zu den meisten Biographien, nicht ausschließlich um das Leben der historisch realen Frauenfiguren kreist und nicht die historische Rekonstruktion ihrer Leben im Zentrum des erzählerischen Interesses steht.

Ein weiteres Auswahlkriterium war jenes der ästhetischen Wertung, mit dem die drei Romane von der großen Masse der historischen Unterhaltungsliteratur, von Lion Feuchtwanger bezeichnet als „Fülle der Erzählungen geschichtlichen Inhalts, die nur den Zweck verfolgen, dem Leser leichte Unterhaltung und dem Schreiber seinen Unterhalt zu verschaffen“<sup>14</sup>, abgegrenzt wurden. Neben meiner persönlichen Wertung wurden hierfür auch zeitgenössische Rezensionen und, soweit vorhanden, wissenschaftliche Sekundärliteratur herangezogen. Würden sich diese Romane auch etwa für eine stärker kulturwissenschaftlich orientierte Untersuchung der literarischen Darstellungsformen weiblicher Geschichte durch Schriftstellerinnen eignen, liegt das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit doch darin, dieser „weiblichen Geschichtsdarstellung“ in Romanen nachzugehen, denen eine ästhetisch anspruchsvolle Auseinandersetzung mit bzw. künstlerische Reflexion von literarischen Darstellungsformen und –möglichkeiten von (weiblicher) Geschichte attestiert werden können. Neben diese textimmanenten Auswahlkriterien traten noch weitere, die im folgenden Kapitel kurz skizziert werden sollen.

---

<sup>13</sup> Vgl. dazu: Aspetsberger, Friedbert: Metaphysische Grimassen. Zum biographischen Roman der Zwischenkriegszeit. In: Amann, Klaus und Albert Berger (Hg.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 1985, 247-276.

<sup>14</sup> Feuchtwanger: Das Haus der Desdemona, 41.

## 1.2 Annäherung an drei „Vergessene“<sup>15</sup>

Anstelle eines historischen Überblicks über die gesellschaftliche Stellung von Frauen während des Entstehungszeitraums der Romane wird hier ein biographischer Ansatz verfolgt, der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Leben der drei Autorinnen aufzeigen soll. Geboren wurden alle drei Autorinnen in der Habsburgermonarchie, Marta Karlweis, geboren in Wien, (1889-1965) und Alma Johanna Koenig, im Gegensatz zu den anderen beiden in Prag geboren, (1887-1942) erlebten den Ersten Weltkrieg bereits als junge Frauen, Elisabeth Freundlich (1906-2001) war am Ende des Kriegs erst knapp zwölf Jahre alt. Marta Karlweis, Tochter des Bühnenauteurs und Erzählers Carl Karlweis (geb. Karl Weiß), Oberinspektor der Südbahn, besuchte das reformpädagogisch orientierte Mädchengymnasium der Eugenie Schwarzwald, begann Psychologie zu studieren, brach das Studium jedoch nach der Hochzeit mit dem Industriellen Walter Stross und der Geburt der ersten Tochter ab. Nachdem sie Jakob Wassermann kennenlernte, ließ sie sich von ihrem ersten Ehemann scheiden und übersiedelte mit Wassermann von Wien nach Altaussee. Sie war seit 1912 literarisch tätig und ab ihrem Debütroman „Die Insel der Diana“ 1919 als Schriftstellerin erfolgreich.<sup>16</sup> Alma Johanna Koenig, Tochter eines k.u.k. Hauptmannes, absolvierte das Höhere Töchter Institut Gunesch sowie die vom Wiener Frauen-Gewerbsverein geleitete Höhere Mädchenschule in Wien, eine für Töchter aus gehobenen Kreisen übliche Schulbildung. Koenig legte jedoch keine Matura ab und bildete sich durch extensive und „eklektische“ Lektüre autodidaktisch weiter.<sup>17</sup> Alma Johanna Koenigs Leben wird lange Zeit von der Pflege ihrer kranken Mutter bestimmt, die 1913 stirbt. 1921 heiratete sie den um elf Jahre jüngeren Baron Bernhard von Ehrenfels, mit ihm lebte sie einige Zeit in Algerien, das Paar trennte sich jedoch zu Beginn der 1930er Jahre endgültig, ihre letzten Lebensjahre verbrachte sie mit dem um 27 Jahre jüngeren Oskar Jan Tauschinski in Wien. Koenig publizierte seit 1910 Gedichte, ab 1920 war sie erfolgreich als Romanautorin tätig. Elisabeth Freundlich, geborene Lanzer, einziges Kind einer bürgerlichen, sozialdemokratisch eingestellten Familie, besuchte ein Realgymnasium, an dem sie die Matura ablegte und studierte ab 1924 in Wien Germanistik, dissertierte über Clemens Brentano und war als Dramaturgin an Wiener Theatern und 1932 auch als Regieassistentin von G.W. Pabst in Berlin beschäftigt. Ihre schriftstellerische Laufbahn begann sie aber erst im amerikanischen

---

<sup>15</sup> Die Bezeichnung „Vergessene“ wird hier mit dem Bewusstsein verwendet, dass der Prozess des Vergessens, zumindest in diesen Fällen, auch einer des aktiven Verdrängens war.

<sup>16</sup> Vgl. Sonnleitner, Johann: Historische Fassadendemontage. Zu Marta Karlweis' Das Gastmahl auf Dubrowitz. Nachwort. In: Karlweis, Marta: Das Gastmahl auf Dubrowitz. Wien: DVB 2017, 180-189.

<sup>17</sup> Vgl. Raynaud, Franziska: Alma Johanna Koenig (1887-1942?). Leben und Dichten einer Wienerin. In: Bulletin des Leo Baeck Instituts 64 (1983), 29-54; hier 30.

Exil bzw. nach der Rückkehr nach Wien. Freundlich hatte sich schon im Exil in Frankreich politisch betätigt, in New York leitete sie schließlich die Kulturbeilage der Austro American Tribune, kam so in Kontakt mit B. Viertel, B. Brecht, u.a., lernte den Philosophen Günther Anders kennen, den sie auch heiratete. 1950 kehrte sie gemeinsam mit Anders nach Wien zurück.<sup>18</sup>

Die Leben der drei Autorinnen weisen nun auf den ersten Blick nur wenige Gemeinsamkeiten auf, sie repräsentieren vielmehr die Heterogenität weiblicher Lebenszusammenhänge. Doch konnten etwa alle drei bereits von den Errungenschaften der Ersten Frauenbewegung in Bezug auf Mädchen- und Frauenbildung profitieren, auch wenn es noch lange nicht selbstverständlich war, dass Mädchen dieselbe Bildung erhielten wie Buben, oder Frauen studieren konnten. Marta Karlweis berichtet im Rahmen einer Befragung zum Thema „Die Bilanz der Frauenbewegung“ der Zeitschrift „Die literarische Welt“ etwa davon, dass ihr Vormund, der nach dem Tod des Vaters im Jahr 1901 dessen Funktion übernommen hatte, erst überredet werden musste, ihr das Studium zu erlauben, auch wenn, so Karlweis, „zu dieser Zeit gar nichts Revolutionäres mehr daran haftete.“<sup>19</sup> Sie fühle sich aber „keinem Glücksumstand in meinem Leben gründlicher verpflichtet als eben diesem, daß jene Umstimmung gelang und ich vor dem größten Dilettantismus wenigstens in dieser Hinsicht bewahrt blieb.“<sup>20</sup> Auch zeigen sich in den Leben aller drei Frauen „Abweichungen“ vom traditionellen bürgerlichen Frauen- und Familienbild, das in der Ersten Republik vorherrschte, und welches maßgeblich von der Etablierung der Kleinfamilie als vorherrschende Lebensform von Frauen bestimmt war. Dieses in der Ersten Republik Österreich propagierte, von traditionellen Geschlechterverhältnissen bestimmte Frauenbild sei jedoch in der Realität bereits brüchig geworden, so Hanna Hacker. Dies lasse sich anhand der steigenden Scheidungszahlen, vor allem berufstätiger Frauen, und auch dem Rückgang von Geburten sowie der Diskussionen um den Abtreibungsparagraph §144 feststellen.<sup>21</sup> Auch konnte der Kampf um die Gleichstellung der Geschlechter nach dem Ersten Weltkrieg und mit der Gründung der Republik Deutschösterreich am 12. November 1918 einen großen Erfolg verbuchen: die Einführung des allgemeinen, gleichen und direkten Wahlrechts ohne Unterschied des Geschlechts<sup>22</sup>, von dem Frauen bei den Wahlen zur konstituierenden

---

<sup>18</sup> Vgl. Alge, Susanne: „Abschied und Wiederkehr.“ Zum Rezeptionsverlauf des Werks der österreichischen Exilschriftstellerin Elisabeth Freundlich. Dissertation (masch.). Univ. Salzburg 1992, 1-7.

<sup>19</sup> Karlweis, Marta. In: Die literarische Welt, 8/10, 4. März 1932, 3.

<sup>20</sup> Ebda., 3.

<sup>21</sup> Hacker, Hanna: Staatsbürgerinnen. In: Franz Kadroska (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien, München, u.a.: Europaverlag 1981, 225-246; hier 237-238.

<sup>22</sup> Prostituierte wurden jedoch bis 1923 vom Wahlrecht ausgeschlossen.

Nationalversammlung vom 16. Februar 1919 zum ersten Mal Gebrauch machen konnten. Ebenso wurde §30 des Vereinsgesetzes, der ihnen die Mitgliedschaft in politischen Organisationen verboten hatte, gestrichen. Andere strukturelle, durch das patriarchale Familienrecht des ABGB von 1811 festgeschriebene Ausschließungsmechanismen blieben zum Teil jedoch bis in die Zweite Republik bestehen, so etwa §91, mit dem der Mann zum „Haupt der Familie“ erklärt worden war und der erst im Zuge der Familienrechtsreform der 1970er Jahre abgeändert wurde.<sup>23</sup>

Es lassen sich also für die Situation von Frauen in der Ersten Republik Entwicklungen und Verhältnisse skizzieren, die das Leben und das Werk der drei hier vorgestellten Frauen prägten, und von denen angenommen werden kann, dass sie ihr Schreiben auf unterschiedliche Weise, in verschiedenster Ausprägung, aber doch, bewegten. Dies bestätigt auch der Blick auf die literarischen und publizistischen Arbeiten der drei Schriftstellerinnen.

Die drei Autorinnen verbindet jedoch noch etwas: Sie alle stammen aus jüdischen Familien<sup>24</sup>, wodurch sie nach den Nürnberger Rassegesetzen als Jüdinnen galten, die im „Dritten Reich“ keine Existenzberechtigung hatten. Alma Johanna Koenig konnte, trotz zahlreicher Versuche aus Österreich zu fliehen, Wien nicht mehr verlassen und wurde, nachdem sie bereits seit 1938 unter den Repressalien der Nazi-Herrschaft leiden musste, am 27. Mai 1942 aus Wien deportiert und in Maly Trostinec ermordet. Zuvor hatte sie noch ihren letzten historischen Roman über Kaiser Nero fertiggestellt.<sup>25</sup> Marta Karlweis war bereits nach dem Tod Jakob Wassermanns im Jahr 1934 in die Schweiz emigriert, von dort gelangte sie nach Kanada und verblieb dort bis zu ihrem Tod 1965. Die von ihr verfasste Biographie über Jakob Wassermann, erschienen im Amsterdamer Exil-Verlag Querido sollte ihr letztes literarisches Werk bleiben. Elisabeth Freundlich und ihre Eltern konnten 1938 nach Frankreich fliehen, von dort aus gelangten sie nach New York. 1950 nach Wien zurückgekehrt versuchte Freundlich, im literarischen und intellektuellen Leben Fuß zu fassen, was für eine „jüdische“ Remigrantin, die noch dazu im Verdacht stand, Kommunistin zu sein, im politischen Klima der 1950er Jahre alles andere als einfach war.

---

<sup>23</sup> Hauch, Gabriella: Welche Welt? Welche Politik? Zum Geschlecht in Revolte, Rätebewegung, Parteien und Parlament. In: Konrad, Helmut und Wolfgang Maderthaner (Hg.): ...der Rest ist Österreich. Das Werden der Ersten Republik. Band 1. Wien: Gerold 2008, 317-338; hier 318.

<sup>24</sup> Marta Karlweis' Vater, Karl Weiß bzw. Carl Karlweis, trat 1889 aus der IKG aus und konvertierte zum protestantischen Glauben.

<sup>25</sup> Koenig, Alma Johanna: Der jugendliche Gott. Berlin, Wien: Zsolnay 1947.

Das nazistische Vernichtungswerk, die Ermordung von sechs Millionen Juden und Jüdinnen, die Vertreibung der „rassisch“ und politisch Verfolgten, hatte bekanntlich auch ein ungemeines Verdrängen und Vergessen kultureller und literarischer Leistungen zur Folge, von dem auch die drei Autorinnen betroffen waren. Dazu Johann Sonnleitner: „Die österreichische Nachkriegsöffentlichkeit und Germanistik manifestierten dezidiertes und aus heutiger Sicht beschämendes Desinteresse an der Literatur der Vertriebenen.“<sup>26</sup> Diesem „Desinteresse“ entgegenzuwirken - auch das darf als Anspruch der vorliegenden Untersuchung verstanden werden.

Die Arbeit wird sich in zwei Teile gliedern. Im ersten theoretischen Teil soll nach Kapiteln zu methodischen Überlegungen bei der Untersuchung von Literatur von Frauen sowie der Gattung des historischen Romans, versucht werden, einige Aspekte und Besonderheiten bei der Darstellung von „weiblicher Geschichte“ zu formulieren. Von hier wird sich der Fokus auf eine sich näher an den literarischen Werken orientierende Darstellung verlagern, wobei zunächst ein Überblick über mögliche Erscheinungsformen historischer Romane von Frauen gegeben wird, um dann zu einer Analyse der drei Romane überzugehen. Diese wird sich der Frage der weiblichen Geschichtserfahrung anhand einzelner Figuren, aber auch anhand der Form der erzählerischen Vermittlung annähern. Damit soll ein Beitrag zur Erforschung von historischen Romanen von Frauen in Österreich geleistet werden, ein Bereich, der in der Forschung bislang nur wenig Aufmerksamkeit erfahren hat.

### **1.3 Forschungsstand**

In der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem historischen Roman gibt es bislang kaum Untersuchungen, in denen gattungs- und geschlechtstheoretische Fragestellungen auf systematische Weise aufeinander bezogen wurden. Doch nicht nur das: Schon die erste Monographie der Gattung, Georg Lukács 1937 erstmals erschienene Untersuchung „Der historische Roman“<sup>27</sup>, die Romane vom Beginn des 19. Jahrhunderts (v.a. Walter Scotts) bis zum antifaschistischen Exil behandelt, kommt gänzlich ohne Romane von Frauen aus; eine Tendenz, die sich in den meisten der darauffolgenden Untersuchungen weiter fortsetzt, so auch in der zweiten umfangreichen Monographie der Gattung, Hans Vilmar Gepperts „Der ‚andere‘ historische

---

<sup>26</sup> Sonnleitner: Historische Fassadendemontage, 179.

<sup>27</sup> Lukács, Georg: Der historische Roman. Werke Band 6. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1965. (Probleme des Realismus III)

Roman“<sup>28</sup> (1976), die ebenfalls historische Romane von Walter Scott bis Bertolt Brechts „Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar“ untersucht, oder, als ein Beispiel von vielen, in Harro Müllers Studie über deutsche historische Romane des 20. Jahrhunderts, in der unter dem Titel „Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe“<sup>29</sup> (1988) ausschließlich Romane von Männern analysiert werden. Die Nicht-Beachtung von Literatur von Frauen in Literaturgeschichten und Überblicksdarstellungen beschränkt sich bekanntlich nicht auf Studien zum historischen Roman, doch ist auffällig, dass auch viele neuere Untersuchungen den weiblichen Anteil an der Gattung vernachlässigen. Dabei macht es kaum einen Unterschied, ob epochenübergreifend gearbeitet oder ob eine spezifische literarische Epoche untersucht wird, auch wenn bei Untersuchungen sogenannter „postmoderner“ historischer Romane tendenziell öfter Werke von Autorinnen vertreten sind als in Studien über Romane des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Für den in dieser Arbeit interessierenden Zeitraum von der Zwischenkriegszeit bis zur frühen Nachkriegszeit trifft dies ebenfalls auf die meisten Untersuchungen zu. Doch auch wenn etwa Bettina Heyl<sup>30</sup> oder Aneta Jachimowicz<sup>31</sup> in ihre Untersuchungen zu historischen Romanen der Weimarer Republik bzw. der Ersten Republik Österreich einige Romane von Frauen miteinbeziehen, so liegt der Fokus dennoch nicht auf gendertheoretischen Aspekten und so leisten auch diese Studien keinen Beitrag zu einer systematischen Verschränkung von Erkenntnissen der Frauen- und Geschlechtergeschichte mit gattungstheoretischen Fragestellungen.

In dem auf eine Tagung zurückgehenden Sammelband „Geschichte(n) erzählen. Konstruktionen von Vergangenheit in literarischen Werken deutschsprachiger Autorinnen seit dem 18. Jahrhundert“<sup>32</sup> (2005) stellen die Herausgeberinnen Marianne Henn, Irmela von der Lühe und Anita Runge in der Einleitung jedoch fest, dass es bei der Erforschung des historischen Erzählens von Autorinnen nicht nur um eine Ergänzung des Kanons gehen darf, sondern um die Erforschung von „Formen eines kulturellen Gedächtnisses aus der Perspektive von Frauen und

---

<sup>28</sup> Geppert: Der „andere“ historische Roman.

<sup>29</sup> Müller, Harro: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main: Athenäum 1988. (Athenäums Monografien Literaturwissenschaft 89)

<sup>30</sup> Heyl, Bettina: Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik. Tübingen: Niemeyer 1994. (Studien zur deutschen Literatur 33)

<sup>31</sup> Jachimowicz, Aneta: Der historische Roman in der Ersten Republik Österreich in ideologiekritischer Sicht. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018.

<sup>32</sup> Henn, Marianne, Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hg.): Geschichte(n) erzählen. Konstruktionen von Vergangenheit in literarischen Werken deutschsprachiger Autorinnen seit dem 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 2005.

damit um die Positionierung der Geschlechter im Erinnerungsdiskurs.“<sup>33</sup> Auch wenn dieser Sammelband letztlich aus nicht zusammenhängenden Beiträgen zu so verschiedenen Autorinnen wie Benedikte Naubert, Ricarda Huch, Gertrud Bäumer oder Christa Wolf besteht, so ist er doch der erste Versuch, einerseits den Beitrag von deutschsprachigen Autorinnen zum Genre in einer Publikation sichtbar zu machen, andererseits aber auch das Geschlecht, den „Status weiblicher Autorschaft“<sup>34</sup> als relevante Kategorie in die Analysen einzubeziehen. Der von Marianne Henn verfasste Überblick über das „geschichtliche Erzählen“ von Frauen im 19. Jahrhundert im Anhang des Sammelbandes bietet zudem eine erste statistische Auswertung über die Anzahl der Autorinnen historischer Romane sowie über die darin bevorzugt behandelten Epochen und historischen Ereignisse.<sup>35</sup> Für ihre Auswertung greift Henn auf das Projekt „Historischer Roman“<sup>36</sup> des Instituts für Germanistik der Universität Innsbruck zurück, in Zuge dessen eine vollständige Bibliographie der von 1780 bis 1945 erschienenen deutschsprachigen historischen Romane erstellt wurde, die anschließend in Form einer insgesamt ca. 6300 Einträge umfassenden Online-Datenbank der Forschung zugänglich gemacht wurde. Diese Datenbank wird auch für die hier vorliegende Arbeit von Bedeutung sein, da es damit möglich ist, den Anteil von Frauen an der Gattung zu untersuchen, ohne an für die Literatur von Frauen ohnehin problematischen Überlieferungsmechanismen gebunden zu sein.

Neben diesem Sammelband existieren bereits zahlreiche Einzelstudien zu historischen Romanen von Frauen, erschienen in Sammelbänden oder Zeitschriften, die auch in dieser Arbeit rezipiert werden sollen. Als erste Orientierung für die Erforschung historischer Romane von Frauen in der Habsburgermonarchie bzw. in der Ersten Republik kann Sigrid Schmid-Bortenschlagers Literaturgeschichte „Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000“<sup>37</sup> (2009) gelten, da die seit Jahrzehnten über Literatur von Frauen forschende und publizierende Germanistin darin die wichtigsten Vertreterinnen des Genres nennt und mögliche Verbindungs- und Entwicklungslinien zwischen den Autorinnen und ihren Romanen herstellt. In der anglistischen Literaturwissenschaft hat Diana Wallace mit ihrer Monographie „The Woman’s Historical

---

<sup>33</sup> Henn, Marianne, Irmela von der Lühe und Anita Runge: Einleitung. In: Ebda., 7-17; hier 14.

<sup>34</sup> Ebda., 14.

<sup>35</sup> Henn, Marianne: Frauen und geschichtliches Erzählen im 19. Jahrhundert. Von Benedikte Naubert zu Ricarda Huch. Eine (statistische) Auswertung. In: Henn, von der Lühe, Runge (Hg.): Geschichte(n) erzählen, 287-303.

<sup>36</sup> Projekt „Historischer Roman“ des Instituts für Germanistik der Universität Innsbruck. Projektleitung: Johann Holzner, Wolfgang Wiesmüller. Unter der Mitarbeit von Kurt Habitzel, Günter Mühlberger. Laufzeit: 1. Oktober 1991 bis 30. September 1997. <https://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/>

<sup>37</sup> Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: WBG 2009.

Novel. *British Women Writers 1900-2000*<sup>38</sup> (2005) auf ähnliche, jedoch umfangreichere Weise und ausschließlich auf historische Romane konzentriert, einen literaturgeschichtlichen Überblick über die Entwicklung des englischsprachigen historischen Romans von Schriftstellerinnen im 20. Jahrhundert vorgelegt. Besonders interessant für die vorliegende Arbeit ist die darin enthaltene Kritik an der „Geschlechterblindheit“ eines Großteils der bisherigen Forschungsarbeiten zur Gattung. Darauf hat an früherer Stelle bereits der anglistische Literaturwissenschaftler Ansgar Nünning hingewiesen, dessen zweibändige Studie „Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion“<sup>39</sup> (1995) einen der neuesten Beiträge zur Gattungstheorie und Poetik des historischen Romans darstellt, mit der er neuere Entwicklungen innerhalb der Gattung mithilfe einer Typologie zu fassen versucht, die dokumentarische und realistische von revisionistischen und metahistorischen Romanen sowie historiographischer Metafiktion unterscheidet. Die drei letztgenannten Typen werden im zweiten Band der Studie schließlich zur Untersuchung „innovativer“ historischer Romane in England seit 1950 herangezogen und bilden auch den Kern eines Beitrags Nünnings, in dem er sich explizit mit der Geschichte des „historischen Frauenromans“<sup>40</sup> auseinandersetzt. Auch in diesem Aufsatz liegt der Fokus auf der englischen Gegenwartsliteratur von Frauen, dennoch finden sich darin theoretische Anregungen, die für die Untersuchung anderer Texte ebenso fruchtbar gemacht werden können. Besonders die von Nünning gestellte Frage, inwiefern und auf welche Weise in historischen Romanen von Frauen eine „andere“, eine „weibliche Geschichtserfahrung“ literarisch dargestellt wird, haben das Erkenntnisinteresse und die Vorgehensweise der hier vorliegenden Arbeit maßgeblich beeinflusst. Da diese Fragestellung jedoch einiger theoretischer und methodischer Präzisierung bedarf, folgt nun ein Überblick über zentrale Probleme der feministischen Literaturwissenschaft bzw. der gender-orientierten Erforschung von Literatur, die für diese Untersuchung zu beachten sein werden.

---

<sup>38</sup> Wallace, Diana: *The Woman's Historical Novel. British Women Writers, 1900-2000*. Houndmills u.a.: Palgrave Macmillan 2005.

<sup>39</sup> Nünning, Ansgar F.: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Band 2: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950. Trier: WVT 1995. (Literatur, Imagination, Realität 11)

<sup>40</sup> Nünning, Ansgar F.: ‚Herstory‘ als ‚History‘: Bausteine für eine (noch zu schreibende) Geschichte des historischen Frauenromans. In: Gutenberg, Andrea und Ralf Schneider (Hg.): *Gender – Culture – Poetics. Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft*. Festschrift für Natascha Würzbach. Trier: WVT 1999, 277-312.

## 2. Methodische Überlegungen: Literatur von Frauen

Angesichts der Fülle an Monographien, Sammelbänden, Aufsätzen und Essays aus dem Bereich der feministischen Literaturwissenschaft bzw. den Gender-Studies, die auf eine im Rahmen dieser Diplomarbeit kaum darzustellende (und zu überblickende) wechselvolle Tradition sowie vielfältige methodische Zugänge zurückblicken<sup>41</sup>, erheben die folgenden Ausführungen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern benennen vielmehr mögliche theoretische und methodische Probleme für die vorliegende Untersuchung.

### 2.1 Das Problem von „Schattenexistenz und Bilderreichtum“<sup>42</sup>

Silvia Bovenschen weist zu Beginn ihrer ideologiekritischen Untersuchung „Die imaginierte Weiblichkeit“<sup>43</sup> auf die Diskrepanz zwischen der großen Menge an imaginierten Weiblichkeitsentwürfen im literarischen Diskurs und der geringen Teilhabe von Frauen an der Kulturproduktion, und vielleicht aus heutiger Perspektive noch gravierender, ihrer weitgehenden Absenz in der Kultur- und Literaturgeschichte hin. Dies führte, so Sigrid Weigel, zu einem „Untersuchungsparadigma“, in dem „Frauenbilder und Frauenliteratur“, beschriebene und schreibende Frauen, oftmals miteinander verknüpft wurden. Die Gefahr einer solchen Verbindung liege jedoch darin, dass zwischen literarischen Frauenbildern und der Literatur von Frauen ein Verhältnis von Fiktion und Realität, von „Fremdbild und weiblichem Selbstverständnis“ hergestellt werde, und so „Texte von Frauen als unmittelbarer Ausdruck des weiblichen Lebenszusammenhangs“<sup>44</sup> betrachtet würden. Damit in Verbindung steht ein Phänomen, das auch jüngere Forschungsberichte zur weiblichen Autorschaft aufzeigen: Die nach wie vor bestehende Tendenz in der Literaturwissenschaft, literarische Texte von Frauen autobiographisch zu interpretieren und „damit das Ausschließungsverhältnis von Kunst und Weiblichkeit nachhaltig [zu] festigen“.<sup>45</sup> Es kommt zu einer Vermischung der Diskursebenen,

---

<sup>41</sup> Vgl. Babka, Anna: Feministische Literaturtheorien. In: Sexl, Martin (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV 2004, 190-222; hier bes. 192-194.

<sup>42</sup> Vgl.: Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2003 [1979], 17-19.

<sup>43</sup> Zur Einordnung und Bedeutung dieser Studie vgl. Stephan, Inge: Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. In: Löw, Martina und Bettina Mathes (Hg.): Schlüsselwerke der Geschlechterforschung. Wiesbaden: VS 2005, S. 120-134.

<sup>44</sup> Weigel, Sigrid: Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft. In: Tatlock, Lynne (Hg.): The Graph of Sex and the German Text. Gendered Culture in Early Modern Germany 1500-1700. Amsterdam: Rodopi 1996, 7-26; hier 10.

<sup>45</sup> Keck, Annette und Manuela Günter: Weibliche Autorschaft und Literaturgeschichte: Ein Forschungsbericht. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 26/1 (2001), 201-233, hier: 207.

von realen weiblichen Individuen und Weiblichkeitsentwürfen in Form weiblicher Kunstfiguren. Die Versuchung, literarische Zeugnisse von Frauen zum „anschaulichen Material authentischer Weiblichkeit zu erheben“<sup>46</sup>, liegt angesichts der „Schattenexistenz“ von Frauen in der (Kultur-)Geschichte nahe, doch weist Bovenschen darauf hin, dass oftmals gerade schreibende Frauen „im Zuge enormer Anpassungsleistungen zuweilen die besten Plagiate ‚männlicher‘ Kunstformen und Kunstinhalte besorgten [...]“.<sup>47</sup> Frauen hätten sich weniger an „der Besonderheit ihrer eigenen kulturellen Situation“, als an „normativen poetischen und poetologischen Vorgaben ihres jeweiligen männlich geprägten kulturellen Umfelds“<sup>48</sup> orientiert, denn „das Bild der Frau von der Frau besteht keineswegs unabhängig von jener gigantischen, jahrhundertlang angereicherten Bildergalerie des Weiblichen, die mit den ästhetischen Objektivierungen und Trivialmythen bestückt ist.“<sup>49</sup> Damit ist ein entscheidendes Moment angesprochen, auf das auch Sigrid Weigel hinweist. Nicht die Frage nach anderen, sich näher an weiblichen Lebenszusammenhängen befindlichen Bildern ist für eine feministische Literaturwissenschaft im Zusammenhang mit der Literatur von Frauen interessant, sondern „die Art und Weise, in der sich Frauen auf die vorgefundenen imaginären Muster beziehen.“<sup>50</sup> Dieses Erkenntnisinteresse ist Teil einer fundamentalen Kritik an der patriarchalen Wissenschafts- und Diskurspraxis und dem Ausschluss des weiblichen Geschlechts aus diesen Praktiken. Methode und Ideologiekritik erscheinen untrennbar miteinander verbunden. Daraus folgt der Anspruch, nicht nur eine Komplettierung bzw. Ergänzung der Literaturgeschichte vorzunehmen, sondern deren Überlieferungsmechanismen und die damit verbundene Kanonisierung zu kritisieren.

## **2.2 Das Problem der Geschlechterdifferenz – „Weder Polarität noch Vergleich“<sup>51</sup>**

Bei der Beschäftigung mit Literatur von Frauen findet man sich damit aber bald in der paradoxen Situation, eine scheinbare Differenz zwischen den Geschlechtern zu konstruieren, wozu doch, etwas verkürzt gesagt, spätestens mit Simone de Beauvoir feststeht:

Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Kein biologisches, psychisches, wirtschaftliches Schicksal bestimmt die Gestalt, die das weibliche Menschenwesen im Schoß der Gesellschaft annimmt. Die Gesamtheit der Zivilisation gestaltet dieses Zwischenprodukt zwischen dem Mann und

---

<sup>46</sup> Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, 41.

<sup>47</sup> Ebda., 41.

<sup>48</sup> Ebda., 42.

<sup>49</sup> Ebda., 42.

<sup>50</sup> Weigel: *Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft*, 10-11.

<sup>51</sup> Ebda., 10.

dem Kastraten, das man als Weib bezeichnet. Nur die Vermittlung eines Andern vermag ein Individuum als ein *Anderes* hinzustellen [...] Mittels der Augen, der Hände und nicht mittels der Geschlechtsteile begreifen sie [Mädchen und Knaben, Anm.] das Universum.<sup>52</sup>

Natürlich ist Simone de Beauvoirs 1949 erschienene Studie „Le Deuxième Sexe“ (deutsche Erstausgabe 1951) nicht der Endpunkt, sondern wohl eher ein „Urtext“ der feministischen Debatten der sogenannten Zweiten Frauenbewegung, um Gleichheit und Differenz, um Essentialismus und soziale bzw. kulturelle Konstruktion von Geschlechterrollen. Es kann hier nicht auf die verschiedenen Positionierungen des Differenz- und Egalitätsfeminismus eingegangen werden, nur so viel, eine Entweder-Oder-Positionierung erscheint für eine wissenschaftliche Untersuchung nicht sinnvoll. Folgt man Bovenschen, muss von einer Geschlechterdifferenz ausgegangen werden, jedoch nicht im Sinne einer „weiblichen Substantialität“, sondern vielmehr auf der historischen Ebene, indem der Jahrhunderte währenden Subordination und dem Ausschluss der Frauen aus der Geschichte und der damit verbundenen Ungleichheit der Geschlechter Rechnung getragen wird. Denn, so Bovenschen, auch die Egalitätstheorien des 18. Jahrhunderts würden „[danach trachten,] das unterschiedliche Kulturschicksal der Geschlechter zu ignorieren, deren unterschiedliche Geschlechtlichkeit zu leugnen.“<sup>53</sup> Dies veranlasste Olympe de Gouges 1791 dazu, nach der „Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte“ im Zuge der Französischen Revolution ihre „Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin“ zu verfassen.<sup>54</sup>

Simone de Beauvoir weist in Bezug auf die Andersartigkeit der Frauen darauf hin, dass „nur die Vermittlung eines Andern [...] ein Individuum als ein *Anderes* hinzustellen [vermag]“. Und auf diese Vermittlung ist nun besonderes Augenmerk zu legen. Für Sigrid Weigel ergibt sich daraus, dass bei der Beschäftigung mit der Literatur von Frauen weder von einer Polarität gegenüber der von Männern verfassten Literatur ausgegangen, noch ein Vergleich ohne Reflexion des Geschlechtsunterschiedes angestellt werden könne, der die „unterschiedlichen Voraussetzungen männlicher und weiblicher Kunstproduktion und die asymmetrischen Geschlechterverhältnisse – Ergebnis einer Kulturgeschichte, in der der Mann einen privilegierten Zugang zur Position des Subjekts und des Autors hat(te)“<sup>55</sup> missachten würde.

---

<sup>52</sup> Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1968 (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1951), 265.

<sup>53</sup> Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit, 60.

<sup>54</sup> Vgl. Hausen, Karin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Frauen suchen ihre Geschichte. Historische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert. München: Beck 1983 (Beck'sche Schwarze Reihe 276), 7-20; hier 9.

<sup>55</sup> Weigel: Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft, 10.

### 2.3 Das „weibliche Schreiben“

Derartige Überlegungen zum Verhältnis von Geschlechterdifferenz und Autorschaft führen schließlich zu Fragen nach einem „weiblichen Schreiben“ und einer „weiblichen Ästhetik“. Die immer wieder gestellte, und wohl nicht immer direkt auf eine Antwort zielende Frage, ob es ein spezifisch weibliches Schreiben gibt, soll hier nicht ausführlich diskutiert werden. Es bedarf jedoch sehr wohl einer Klärung, was mit dieser Frage überhaupt gemeint ist bzw. was damit impliziert werden kann. Im Grunde geht es dabei um die Frage, ob Frauen aufgrund ihres Geschlechts, sei es nun biologisch oder kulturell determiniert, anders wahrnehmen, denken und somit auch anders schreiben als Männer. Für Ingeborg Weber proklamiert der „gynozentrische Feminismus“, der als „Versuch einer Umkehrung aller gesellschaftlichen Werte vom Weiblichen her“<sup>56</sup> zu verstehen ist, eine Geschlechterdifferenz, die wiederum geschlechtsspezifische Stereotype wiederholt und festschreibt. Besondere Bedeutung kommt hierbei der Vorstellung einer „weiblichen Ethik“, die eng mit der weiblichen Rolle als Fürsorge leistender Mutter verknüpft ist, zu. Weber beschäftigt sich in diesem Zusammenhang ausführlich mit dem poststrukturalistischen Konzept der „écriture féminine“, als dessen bedeutendsten Theoretikerinnen Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva gelten, und kommt am Ende des Sammelbandes, in dem Kurzgeschichten von Autorinnen auf mögliche „weibliche Schreibweisen“ hin untersucht werden, wenig überraschend, zu dem Schluss, dass es ein letztlich normativ definiertes, subversives, das patriarchale System unterwanderndes „weibliches Schreiben“ nicht gebe. Zwar werde Weiblichkeit in vielen Texten, inhaltlich und durch die formale Gestaltung der Texte, problematisiert, dabei gehe es um „weibliche Erfahrung in sozialen Kontexten“, doch warnt Weber eindringlich davor, formale Darstellungsmittel, wie etwa die erlebte Rede („*dual voice*“), als Ausdruck eines „*naturhaften*“, weiblichen Schreibens zu interpretieren.<sup>57</sup>

Nimmt man jedoch, wie etwa Bovenschen und Weigel, die geschlechtsspezifische Unterdrückung weiblicher Kunstproduktion (und auch ihrer Rezeption) im patriarchalen System als Ausgangspunkt, so ergibt sich ein anderer Ansatz. Silvia Bovenschen beschreibt in ihrem Aufsatz „Gibt es eine weibliche Ästhetik?“ Vorurteile gegenüber Frauen als Künstlerinnen. Diese seien nicht nur ein deutliches Zeichen für den Ausschluss von Frauen aus den meisten Bereichen der Kunst (die Schauspielerei war etwa davon ausgenommen), sondern auch

---

<sup>56</sup> Weber, Ingeborg: Weiblichkeit: Wahn und Wirklichkeit. Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen. In: Dies. (Hg.): Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus. Weibliche Ästhetik. Kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, 3-9; hier 6.

<sup>57</sup> Vgl. Weber, Ingeborg: Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Versuch einer Standortbestimmung. In: Ebda., 195-202; hier 198-200.

Zeichen der Fremdheit, des „Andersseins“ von Frauen im männlich dominierten Kunstbetrieb. Inwiefern sich diese Bedingungen auf den Prozess des Schreibens und die daraus entstehenden Texte auswirkten, erscheint daher als eine legitime Frage. Oder mit Bovenschen:

Die Vorstellung einer historisch immer existenten weiblichen Gegenkultur sollten wir uns abschminken. Andererseits: die so ganz andere Weise der Erfahrung, die so ganz anderen Erfahrungen selbst lassen andere Imaginationen und Ausdrucksformen erwarten.<sup>58</sup>

Jedenfalls zu bedenken ist dabei, dass das Geschlecht als relationale Kategorie verstanden werden muss, das heißt, es kann nicht von einer homogenen Gruppe von Frauen ausgegangen werden. Andere Kategorien wie Nationalität, Bildung, Klasse, Ethnie, Familienstand, etc. müssen in eine Analyse miteinbezogen werden. Daher erscheint, und das meint schon Bovenschen in ihrem Aufsatz zur weiblichen Ästhetik, nur eine Beweisführung, das heißt, Untersuchung an konkreten Texten zielführend zu sein.<sup>59</sup> Wie eine solche Analyse unter Berücksichtigung der soeben skizzierten Probleme durchgeführt werden kann, soll das folgende Kapitel erläutern.

## **2.4 Feministische und gender-orientierte Narratologie**

Mit der Analyse dreier ausgewählter Texte möchte diese Untersuchung einen Beitrag zu der Erforschung des Schreibens von Frauen, und zwar konkret historischer Romane von Frauen und speziell der Darstellung weiblicher Geschichtserfahrung in diesen Texten leisten. Diesem der feministischen bzw. gender-orientierten Literaturwissenschaft entsprungenen Erkenntnisinteresse muss auch in der methodischen Vorgehensweise Rechnung getragen werden. Daher wird die Textanalyse auf erzähltheoretischen Konzepten aufbauen, die von der feministischen Narratologie, wie sie Susan S. Lanser mit ihrem Aufsatz „Toward a Feminist Narratology“<sup>60</sup> (1986) begründet hat, und der gender-orientierten Erzählforschung bzw. Erzähltheorie, entwickelt wurden. Über die theoretische Positionierung sowie das Erkenntnisinteresse kann ein Zitat aus dem Sammelband „Erzähltextanalyse und Gender-Studies“ von Vera und Ansgar Nünning Aufschluss geben:

Theoretischer Ausgangspunkt einer feministischen und gender-orientierten Erzählforschung ist die Einsicht, dass narrative Formen keine überzeitlichen Idealtypen darstellen, sondern historisch bedingt sind und sich aus bestimmten sozialen und weltanschaulichen Voraussetzungen ergeben. Ein solcher Ansatz fasst Erzähltechniken als formale Ausdrucksmittel kulturspezifischer Erfahrungen

---

<sup>58</sup> Bovenschen, Silvia: Über die Frage: gibt es eine „weibliche Ästhetik“. In: Dietze, Gabriele (Hg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1979, 82-115; hier 91. Der Aufsatz erschien erstmals in: Ästhetik und Kommunikation 25 (1976), 60-75.

<sup>59</sup> Vgl. Bovenschen: Gibt es eine weibliche Ästhetik?, 111.

<sup>60</sup> Lanser, Susan S: Toward a Feminist Narratology. In: Style 20/3 (1986), 341-363.

und Sinnstrukturen auf und versucht, durch eine Untersuchung von erzählerischen Verfahren in Romanen Einblick zu gewinnen in geschlechtsspezifische Einstellungen, Denkgewohnheiten und Lebensbedingungen sowie in historisch variable Geschlechterkonstruktionen.<sup>61</sup>

Die feministische Narratologie entstand in den 1980er Jahren aus dem Versuch, Konzepte der strukturalistischen Narratologie mit jenen der feministischen Literaturwissenschaft zu verbinden. Die „klassische“ oder strukturalistische Narratologie, wie sie etwa von Gérard Genette und Franz Stanzel entwickelt wurde, konzentriert sich auf formale strukturelle Eigenschaften von narrativen Texten, ohne Einbezug außerliterarischer sozio-kultureller Faktoren. Lanser führt in ihrem „Gründungssessay“ nun drei grundsätzliche Punkte an, in denen die beiden Ansätze sich unterscheiden und unvereinbar scheinen: Die Rolle, die das Geschlecht in der narratologischen Analyse (nicht) spielt, das Verständnis von Erzählung als entweder Mimesis oder Semiosis und die Bedeutung des Kontexts für die Interpretation von Erzählungen<sup>62</sup>, um daraufhin eine Programmatik der feministischen Narratologie zu formulieren:

A narratology for feminist criticism [...] would be willing to look afresh at the question of gender and to re-form its theories on the basis of women's texts [...] In both its concepts and its terminology, it would reflect the mimetic as well as the semiotic experience that is the reading of literature, and it would study narrative in relation to a referential context that is simultaneously linguistic, literary, historical, biographical, social, and political.<sup>63</sup>

Die feministische Narratologie ist daher als „hybrider Ansatz“ zu verstehen, der zwei äußerst verschiedene Forschungsrichtungen zu vereinen sucht.<sup>64</sup> Damit zählt sie zu jenen „postklassischen“ Erzähltheorien, etwa der kognitiven oder postkolonialen Narratologie, die für die Berücksichtigung außertextueller Faktoren für die Analyse von Texten, das heißt, für die kontextuelle Einbettung narrativer Strukturen, plädieren.<sup>65</sup> Maßgebliche Impulse erhielt die feministische Narratologie seit den 1990er Jahren durch den Paradigmenwechsel innerhalb der feministischen Theorie, welcher der Verlagerung des Interesses auf die „sprachliche Verfasstheit von Identität“<sup>66</sup> im französischen und amerikanischen dekonstruktiven Feminismus, geschuldet war und zur Entwicklung der Gender Studies bzw. Queer Studies wesentlich beitrug.<sup>67</sup> Die bedeutendste Theoretikerin in diesem Zusammenhang ist wohl Judith Butler, die in ihrem Text „Das Unbehagen der Geschlechter“ das binäre System von biologischem Geschlecht (*sex*)

---

<sup>61</sup> Nünning, Vera und Ansgar F.: Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. In: Dies. (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender-Studies. Stuttgart, u.a.: Metzler 2004, 1-32; hier 10.

<sup>62</sup> Vgl. Lanser: *Toward a Feminist Narratology*, 343.

<sup>63</sup> Lanser: *Toward a Feminist Narratology*, 345.

<sup>64</sup> Vgl. Allrath, Gaby und Marion Gymnich: *Feministische Narratologie*. In: Nünning, Vera und Ansgar F. (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 4), 35-72; hier 36.

<sup>65</sup> Vgl. Gymnich, Marion: *Gender and Narratology*. In: *Literature Compass* 10/9 (2013), 705-715; hier 705.

<sup>66</sup> Babka: *Feministische Literaturtheorien*, 213.

<sup>67</sup> Vgl. Gymnich: *Gender and Narratology*, 711.

und konstruiertem sozialen Geschlecht (*gender*) radikal in Frage stellt. Demnach ist *sex* ebenso wie *gender* eine soziale und kulturelle Konstruktion, die auf der diskursiven Verfasstheit des Subjekts beruht.

Das Anliegen der gender-orientierten Narratologie liege daher darin, so Allrath/Gymnich,

bei der Analyse von Erzählverfahren in literarischen Texten in konsequenter Weise die geschlechtsspezifischen Implikationen der Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu berücksichtigen und Korrelationen zwischen narratologischen Aspekten und den soziokulturellen Kategorien *sex*, *gender* und *sexuality* aufzuzeigen.<sup>68</sup>

Erzählverfahren werden in diesem Instrumentarium also nicht nur als strukturelle Merkmale von Texten verstanden, sondern als „hochgradig semantisierte narrative Modi, die aktiv an der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten und Geschlechtsrollen beteiligt sind.“<sup>69</sup>

Es bleibt vorerst festzuhalten, dass bei einer gender-bewussten Erzähltextanalyse Erzählverfahren mithilfe feministischer bzw. gender-orientierter Analysekatoren untersucht werden. Zentral hierbei sind etwa Fragen der Repräsentation, wer spricht bzw. nimmt wahr, wer spricht nicht und wird wahrgenommen? Diese Erkenntnisse dürfen jedoch nicht auf der formalen, strukturellen Ebene verharren, sondern zu den „geschlechtsspezifischen Implikationen der Produktions- und Rezeptionsbedingungen“ in Bezug gesetzt werden.<sup>70</sup> Dazu Lanser:

I maintain that both narrative structures and women's writing are determined not by essential properties or isolated aesthetic imperatives but by complex and changing conventions that are themselves produced in and by the relations of power that implicate writer, reader, and text.<sup>71</sup>

In Bezug auf den historischen Roman bedeutet dies, dass auch die in der Einleitung skizzierte „Geschlechterblindheit“ der Forschungen auf diesem Gebiet einer Kritik unterzogen werden muss bzw. narrative Strategien zur Darstellung von Geschichte in der Analyse auch mit den Kategorien *sex*, *gender* und *sexuality* konfrontiert werden sollten. Das folgende Kapitel soll daher zunächst einige Grundprobleme der Gattung diskutieren, um daran anschließend danach zu fragen, welche Auswirkungen eine feministische Kritik der Literaturgeschichtsschreibung des historischen Romans haben könnte.

---

<sup>68</sup> Allrath, Gymnich: Feministische Narratologie, 35.

<sup>69</sup> Nünning, Nünning: Von der feministischen Narratologie, 11.

<sup>70</sup> Ebda., 12.

<sup>71</sup> Lanser, Susan S.: Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice. Ithaca, New York: Cornell University Press 1992, 5.

### 3. Der Historische Roman

Auch wenn in Untersuchungen oft betont wird, dass für den historischen Roman im Grunde dieselben „Regeln“ gelten würden wie für den Roman allgemein, so gibt es doch zahlreiche Definitionsversuche des historischen Romans als Subgenre, als Sonderform der Gattung Roman, die meist auf die thematische Ebene abzielen. Der kleinste gemeinsame Nenner kann mit Harro Müller folgendermaßen beschrieben werden:

Historische Romane sind dadurch bestimmt, daß sie nicht ohne personale, zeitliche und räumliche Referenz auskommen, d.h. es werden historisch verbürgte Figuren, in Geschichte bzw. Geschichten verstrickt, im Rahmen eines ästhetisch strukturierten fiktionalen Textes präsentiert, der die Anforderung an räumliche und zeitliche historische Lokalisierung zumindest partiell erfüllt.<sup>72</sup>

Neben der „personalen, zeitlichen und räumlichen Referenz“, die der historische Roman zum Beispiel mit dem Zeitroman teilt, wird zur Unterscheidung daher ein weiteres Abgrenzungskriterium angeführt, und zwar die temporale Distanz. Dazu Müller: „Als Form des nachzeitigen Erzählens besteht zwischen der Schreibsituation des Autors und dem selektierten Zeitabschnitt eine temporale Distanz: Der Mindestabstand beträgt eine Generation – also etwa 30 Jahre.“<sup>73</sup>

Angesichts der Entwicklungstendenzen und innovativen Erscheinungsformen im sogenannten „postmodernen historischen Roman“ plädiert Ansgar Nünning jedoch für eine Erweiterung der Gattungsdefinition:

Wenn die Gattungstheorie nicht weiterhin hinter der literarischen Entwicklung herhinken will, sollte sie das Genre des historischen Romans nicht auf Werke einschränken, die Geschichte auf der Ebene der Handlung fiktionalisieren, indem sie bedeutende Ereignisse oder die Lebensgeschichte historischer Persönlichkeiten im Medium der Fiktion darstellen. Vielmehr sind auch solche Gattungsprägungen zu berücksichtigen, die die Tätigkeit des Historikers oder Biographen sowie die Probleme, die sich bei der Rekonstruktion und Darstellung von Geschichte ergeben, ins Zentrum stellen.<sup>74</sup>

#### 3.1 Darstellungsprobleme von Geschichte

Abgesehen von der Aufhebung des Kriteriums der temporalen Distanz scheint Nünning's Definition jedoch nicht so weit entfernt von gängigen Definitionen zu sein, wie man auf den ersten Blick meinen könnte. Denn für die seit dem Epochenumbruch um 1800 im deutschsprachigen Raum veröffentlichten historischen Romane gelte, so Müller, noch ein weiteres Definitionsmerkmal, es handle sich um „Romane, in denen Geschichte als Geschichte konzeptuell virulent

---

<sup>72</sup> Müller: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe, 12.

<sup>73</sup> Müller: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe, 12.

<sup>74</sup> Nünning, Ansgar F: Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans. In: Fulda, Daniel und Silvia S. Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: de Gruyter 2002, 541-569; hier 546.

wird“<sup>75</sup> Ähnliches findet sich auch im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte: „Das Historische liegt also einerseits im Stoff, andererseits im Ziel der künstlerischen Darstellung.“<sup>76</sup> Doch zeigt schon der Blick auf andere Definitionen, dass mit der Darstellung von „Geschichte als Geschichte“ weitere Problemstellungen verbunden sind. So meint Arno Matschiner, dass „während seine [des historischen Romans, Anm. d. Verf.in] Vorläufer insbes. in der Antike und im 17. Jh. um ein mehr äußerlich drapiertes Geschichtsbild [...] bemüht waren, wird zum Thema des h.R. die histor. Wahrheit des Dargestellten selbst.“<sup>77</sup> Es ist also nicht das „Historische“ Ziel der künstlerischen Darstellung, sondern die „historische Wahrheit“.

Problematisch ist aber die Definition von „historischer Wahrheit“. In seiner 1937 erstmals auf Russisch veröffentlichten und 1954 auf Deutsch erschienenen Studie, die in der Tradition marxistischer Geschichtsphilosophie steht<sup>78</sup>, versucht Georg Lukács die gesellschaftlichen und ideologischen Bedingungen darzulegen, die dazu führten, dass der historische Roman Anfang des 19. Jahrhunderts in Europa entstehen konnte. Daher ist diese Studie, trotz vieler berechtigter Kritikpunkte, aufgrund ihres gesellschaftlich-historischen Zugangs für das Verständnis der Gattung essentiell. Lukács zufolge unterscheidet sich der historische Roman des beginnenden 19. Jahrhunderts, auf ideale Weise verwirklicht in den Werken Walter Scotts, von seinen Vorgängern dadurch, dass darin die „Besonderheit der handelnden Menschen aus der historischen Eigenart ihrer Zeit“<sup>79</sup> abgeleitet werde, und auch Lukács verwendet hierfür den Begriff der „historischen Wahrheit“. Für Lukács besteht Scotts Leistung in seiner „Volkstümlichkeit“, dass es ihm also gelinge, „die großen Umwälzungen der Geschichte als Umwälzungen des Volkslebens“<sup>80</sup> darzustellen und „die Gesamtheit des nationalen Lebens in ihrer komplizierten Wechselwirkung zwischen „Oben“ und „Unten“ zu gestalten.“<sup>81</sup> Nach Lukács konnte diese neue Form des historischen Romans in Europa entstehen, da die „Französische Revolution, die Revolutionskriege, Napoleons Aufstieg und Sturz“<sup>82</sup> Geschichte erstmals als „Massenerlebnis“

---

<sup>75</sup> Müller: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe*, 13. Ausführlicher dazu: Geppert: *Der andere historische Roman. Theorien und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, 38-43.

<sup>76</sup> Nussberger, Max und Werner Kohlschmidt: *Historischer Roman*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Band 1. Berlin, New York: de Gruyter 2001, 658-666; hier 658.

<sup>77</sup> Matschiner, Arno: *Historischer Roman*. In: *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Band 13. Hg. von Volker Meid. München: Bertelsmann 1992, 401-404; hier 401.

<sup>78</sup> Vgl: Roberts, David: *The Modern German Historical Novel. An Introduction*. In: Roberts, David und Philip Thomson (Hg.): *The Modern German Historical Novel. Paradigms, Problems, Perspectives*. New York, Oxford: Berg 1991 (Berg European Studies Series), 1-17; hier 2.

<sup>79</sup> Lukács: *Der historische Roman*, 23.

<sup>80</sup> Ebda., 59.

<sup>81</sup> Ebda., 59.

<sup>82</sup> Ebda., 27.

erfahrbar werden ließen, und so der „geschichtliche Charakter der Umwälzungen“<sup>83</sup> zum Vorschein trat. Geschichte wurde nicht mehr als „Naturereignis“ wahrgenommen. Dadurch entstand ein neues Geschichtsbewusstsein, das auch auf die Gestalt des historischen Romans Einfluss genommen habe: „So entstehen die konkreten Möglichkeiten dafür, daß die Menschen ihre eigene Existenz als etwas geschichtlich Bedingtes erfassen, daß sie in der Geschichte etwas sehen, was tief in ihr Alltagsdasein eingreift, was sie unmittelbar angeht.“<sup>84</sup>

Arno Matschiner weist darauf hin, dass lange Zeit Leopold von Rankes Auffassung von Geschichtsschreibung für die Darstellungsweise von Vergangenheit im historischen Roman, als „zu zeigen, wie es eigentlich gewesen“, bestimmend war.<sup>85</sup> Mit Georg Lukács lässt sich diese Geschichtsauffassung Rankes und seiner Schule jedoch als die Leugnung eines „sich widerspruchsvoll durchsetzenden Fortschrittsprozesses der Menschheit“<sup>86</sup> kritisieren, in der die Geschichte „keine Entwicklungsrichtung, keine Höhepunkte und keine Niederungen“<sup>87</sup> besitze. Die scheinbare Objektivität der Geschichtsauffassung des Historismus wurde, freilich aus anderen Gründen, bereits von Nietzsche in seiner Schrift „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ (1874) kritisiert, indem er darin „zeigt, daß Geschichte zu schreiben bedeutet, geleitet von bestimmten Interessen nach Maßgabe impliziter und expliziter Prämissen aus einem Chaos von Fakten ein kohärentes Ereigniskontinuum herauszudestillieren.“<sup>88</sup> Diese Historismuskritik in der Tradition Nietzsches sei, so Ralph Kohpeiß, für die Gestalt und die Legitimation des historischen Romans im 20. Jahrhundert bedeutsam gewesen. So habe etwa Alfred Döblin in seiner Kritik am „Objektivitätsideal“ der Geschichtswissenschaft darauf hingewiesen, dass, egal ob wissenschaftlich oder künstlerisch, mit der Darstellung von Geschichte Interessen verbunden seien; denn, so Döblin, „mit Geschichte will man etwas“.<sup>89</sup>

Historische Romane sind also angesichts dieser vielfältigen geschichtsphilosophischen und erkenntnistheoretischen Probleme bei der Darstellung von Geschichte mit grundlegenden erzählerischen Fragen konfrontiert. Für Hans Vilmar Geppert steht nun fest, dass aufgrund dieser

---

<sup>83</sup> Ebda., 28.

<sup>84</sup> Ebda., 29.

<sup>85</sup> Vgl. Matschiner: Historischer Roman, 401.

<sup>86</sup> Lukács: Der historische Roman, 213.

<sup>87</sup> Lukács: Der historische Roman, 213.

<sup>88</sup> Kohpeiß, Ralph: Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsintention. Stuttgart: M & P Verlag 1993, 35.

<sup>89</sup> Vgl. ebda., 36-37. Das Zitat stammt aus: Alfred Döblin: Der historische Roman und wir. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hg. von Walter Muschg. Olten, Freiburg i. Brsg.: 1963, 173. Zit. nach: Kohpeiß, 37.

Darstellungsprobleme von „historischer Wahrheit“ in Romanen stets auch eine ‚andere‘, kritische Geschichtsdichtung möglich war. Diese setze jedoch ein modernes Bewusstsein von der Unterscheidung zwischen ‚historischem‘ und ‚fiktivem‘ Gegenstand voraus, ein Bewusstsein, dass seit Ende des 18. Jahrhunderts, und damit beim Auftreten des historischen Romans, bereits vorhanden gewesen sei.<sup>90</sup> Ob und mit welchen Mitteln der historische Roman sich diesen Problemen stellt, hat nun Gepperts Einteilung in „übliche“ und „andere“ historische Romane zur Folge. Geppert geht also von der Grundüberlegung aus, dass das Darstellen von Geschichte „prinzipiell, bewußt oder unbewußt, ein geschichtshermeneutischer Vorgang“<sup>91</sup> sei. Der historische Roman gilt in den gängigen Definitionen daher auch als „Zwittergattung“, als „Hybrid“:

Da [...] die poetische Lizenz des Autors, das vorliegende Material neu zu gruppieren, deutend zu überhöhen u. auf prägnante Momente hin zu verdichten, ihr Recht behält, wurde dem Genre seit jeher diese Zwitterstellung zwischen historiograph. Beglaubigung einerseits u. eigengesetzl. fiktionaler Einkleidung andererseits zum Vorwurf [...] das Maß, in dem dieses Verhältnis im Roman künstlerisch reflektiert erscheint, kann als ein Index für dessen literarischen Wert dienen.<sup>92</sup>

In Bezug auf die ‚anderen‘ Romane stellt Geppert fest, dass darin die „Funktion fiktionalen Entwerfens und die Funktion historisch individualisierender Orientierung und Determination dieses fiktiven Entwurfs verbunden und zugleich auf eine für den Leser durchsichtige und verfolgbare Weise voneinander abgehoben [werden].“<sup>93</sup> Dieses Verhältnis der Abhebung bezeichnet Geppert mit dem „Hiatus von Fiktion und Historie.“<sup>94</sup> Nun sei aber die „Akzentuierung des Hiatus nicht theoretisch ableitbar“, er sei zwar „potentiell Bestandteil der Text-Rezeption“, es entscheide sich aber auf der „Ebene poetologischer Organisation der Texte [...], ob die jeweiligen Romane den Hiatus ‚akzentuieren‘, dem Leser zur Konkretisation nahelegen, oder ob sie ihn im Gegenteil zu verdecken suchen.“<sup>95</sup>

Bettina Heyl argumentiert in ihrer Untersuchung hingegen, dass Gepperts Dichotomie für den historischen Roman der Weimarer Republik nicht mehr gültig sei, da „in allen Geschichtsromanen, auch konventionellen, die Literarisierung einer allgemein als krisenhaft erfahrenen, widersprüchlichen Geschichte notwendig Prozesse hochgradiger Formalisierung und schwieriger ästhetischer Konstruktion geschichtlichen Sinnes durchlaufen muß.“<sup>96</sup> Die in vielfacher

---

<sup>90</sup> Vgl. Geppert: Der andere historische Roman, 38.

<sup>91</sup> Geppert: Der andere historische Roman, 32.

<sup>92</sup> Matschiner: Historischer Roman, 401.

<sup>93</sup> Geppert: Der andere historische Roman, 24.

<sup>94</sup> Geppert: Der andere historische Roman, 34.

<sup>95</sup> Geppert: Der andere historische Roman, 36.

<sup>96</sup> Heyl: Geschichtsdenken und literarische Moderne, 2. Zur Kritik von Geppert vgl. Heyl, ebda., 18-21.

Hinsicht als krisenhaft erfahrene Gegenwart der Autorinnen und Autoren bestimme also wesentlich die Gestalt der historischen Romane. Auch Aneta Jachimowicz stellt für den historischen Roman der Ersten Republik Österreich fest, dass er, so wie nicht-historische Literatur auch, neben der „Konzeption des Realitätsbegriffs“, der „Konzeption von Person und Identität“ auch „Ideen von Ethik und sozialem Zusammenleben“ sowie, aufgrund seiner Zuwendung zur Historie, „die Auffassung von Geschichte und geschichtlichem Ablauf“<sup>97</sup> thematisiere. Die breite Rezeption dieser Romane in jener Zeit weise ihn daher als ein „primäres gesellschaftliches Medium allgemeiner weltanschaulicher und politischer Fragen sowie Orientierungen“<sup>98</sup> aus. Der moderne historische Roman in Österreich und Deutschland sei daher, mehr oder weniger direkt, mit den sozialen, politischen und ideologischen Konflikten seiner Gegenwart verbunden, welche diese Länder bzw. ganz Europa seit Beginn des Ersten Weltkriegs bestimmten.<sup>99</sup> Das Verhältnis des historischen Romans zu seiner Gegenwart soll daher das folgende Kapitel näher erläutern.

### **3.2 Der Gegenwartsbezug des historischen Romans**

Es erscheint mir zunächst sinnvoll, sich wiederum den Ausführungen Georg Lukács zu diesem Thema zuzuwenden. Denn die Studie von Lukács versucht, die „Wechselwirkung zwischen der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung und der aus ihr herauswachsenden Weltanschauung und künstlerischen Form“<sup>100</sup> zu untersuchen. Damit ergibt sich unweigerlich der Bezug des Romans zu seiner Gegenwart. Doch Lukács normierender Ansatz, der sowohl in seiner marxistischen Gattungstheorie als auch in anderen Arbeiten und Aufsätzen der 1930er Jahre zum Vorschein tritt, hat bereits bei Erscheinen Kritik ausgelöst, da avantgardistische literarische Strömungen dadurch abgewertet werden.<sup>101</sup> Trotz der berechtigten Kritik erweist sich Lukács' Untersuchung aber durch die darin zum Ausdruck gebrachte politische und ideologische Bedingtheit formaler Fragen als bedeutsam für die Annäherung an das Problem des Gegenwartsbezugs des historischen Romans.

Mit Lukács setzte mit dem Pariser Juniaufstand 1848, dem ersten bewaffneten Konflikt zwischen Proletariat und Bourgeoisie, ein umfassender Wandel in der bürgerlichen Ideologie und

---

<sup>97</sup> Jachimowicz: Der historische Roman der Ersten Republik, 27.

<sup>98</sup> Jachimowicz, ebda., 27.

<sup>99</sup> Vgl. Roberts: The Modern German Historical Novel. An Introduction, 8f.

<sup>100</sup> Lukács: Der historische Roman, 19.

<sup>101</sup> Diese Kritik steht in enger Verbindung mit der sogenannten „Expressionismusdebatte“, bei der das „modernistische Kunstverständnis“ Ernst Blochs, Bertolt Brechts und Hanns Eislers jenem von Lukács gegenüberstand. Vgl. Kohpeiß: Der historische Roman der Gegenwart, 18.

damit der bürgerlichen Geschichtsauffassung ein, der auch auf die Gestalt der historischen Romane seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Einfluss hatte. Durch die Perspektive des Klassenkampfes, der für die bürgerliche Klasse eine Bedrohung darstellte, sei diese von einer den Geschichtsprozess und historischen Fortschritt in seiner Widersprüchlichkeit darstellenden Betrachtung, zu einer die Widersprüche verdeckenden Darstellung gelangt, „es entsteht die Auffassung der Geschichte als einer glatten, geradlinigen Evolution.“<sup>102</sup> Geschichte werde nicht mehr als Vorgeschichte der Gegenwart verstanden; habe die früher maßgebliche Geschichtsphilosophie Hegels noch in einem „unbewußten Materialismus“ versucht, „die realen treibenden Kräfte der Geschichte aufzudecken und die Geschichte von hier aus zu erklären“<sup>103</sup>, ein Darstellungsprinzip, welches sich auch in den von Lukács favorisierten realistischen Geschichtsromanen findet, so sei nach 1848 vermehrt die Tendenz zur Modernisierung, Mystifizierung und Privatisierung von Geschichte, die, so Lukács, ausgelöst wird durch die Wendung zu einem „subjektiven Idealismus“, zu beobachten.<sup>104</sup> Durch die Loslösung der geschichtlichen Gestalten von den wirklichen treibenden Kräften im Geschichtsprozess würden ihre Taten als unverständliche, isolierte Taten „großer Männer“, bzw. „Helden“ erscheinen und diese Gestalten dadurch zum Mythos stilisiert.<sup>105</sup> Damit wird die klassische Form der Romane Scotts aufgegeben, in denen ein sogenannter „mittlerer Held“ im Zentrum steht, der als Repräsentant der treibenden Mächte und Gegensätze seiner Zeit fungiert, und in denen „große“ historische Persönlichkeiten nur als Nebenfiguren auftreten.<sup>106</sup>

Aus einer Ablehnung der (bürgerlichen) Gegenwart heraus hätten sich Schriftsteller (wie Gustave Flaubert und Conrad Ferdinand Meyer) vermehrt historischen Stoffen zugewendet, um im „historischen Kostüm“ ihrer Subjektivität besser Ausdruck verleihen zu können.<sup>107</sup> Dahinter stehe die Auffassung, dass „menschliche Gefühle und Gedanken“ „in beliebige Zeiten vorwärts oder rückwärts versetzt werden können“, die Wahl des historischen Stoffs somit „rein eine Angelegenheit der artistischen Auswahl“ sei.<sup>108</sup> Auch nach Lion Feuchtwanger, auf den

---

<sup>102</sup> Lukács: Der historische Roman, 211.

<sup>103</sup> Lukács: Der historische Roman, 214.

<sup>104</sup> Lukács: Der historische Roman, 214.

<sup>105</sup> Vgl. Lukács: Der historische Roman, 216f.

<sup>106</sup> Vgl. Lukács: Der historische Roman, 39-41.

<sup>107</sup> Lukács: Der historische Roman, 281.

<sup>108</sup> Lukács: Der historische Roman, 287.

sich Lukács namentlich bezieht, möchte ein Autor historischer Romane „sein subjektives (keineswegs historisierendes) Weltbild“<sup>109</sup> ausdrücken, das Historische sei dabei ein Stilisierungsmittel, das aus verschiedenen Gründen (Distanzierung, Erhöhung, etc.) gewählt werde. Für Lukács besteht in der Abwendung von der „objektiven Wirklichkeit“ der „geschichtlichen Wirklichkeit“<sup>110</sup>, von den Kräften der Geschichte, die im marxistischen Geschichtsverständnis eindeutig eine Geschichte von Klassenkämpfen ist, jedoch die „Krise des Realismus im historischen Roman“.<sup>111</sup> Dadurch, dass der historische Stoff den subjektiven Ansichten des Schriftstellers weniger Widerstand leiste als der Stoff eines Gegenwartsromans, sei der historische Roman als Genre besonders anfällig für „Abstraktheit, [...] subjektivistische Willkür, [...] fast traumhafte ‚Zeitlosigkeit‘“.<sup>112</sup> Dies ist ein Punkt in der Argumentation von Lukács, an der Gepperts Kritik daran einsetzt:

Aber in der vollständigen Illusion unmittelbarer Darstellung gerät der Roman einerseits fast zwangsläufig zur deutenden Überhöhung der bloßen Ereignisse [...] Das heißt: die Subjektivität des Autors bzw. auch die des Lesers kann sich gerade durchsetzen. Wo die gestaltende Subjektivität dagegen sichtbar wird, wo die Darstellung historischer Ereignisse also mittelbar, „subjektiv gebrochen“ ist – [...] – da wird sie künstlerisch reflektiert und im Prozeß der Aneignung des Romans durch den Leser objektivierbar<sup>113</sup>

Was hier also von Lukács, auch aus politischen Gründen,<sup>114</sup> als Schwäche dieser neuen Entwicklungsstufe des historischen Romans nach 1848, als Dekadenz, bewertet wird, ergibt gegen den Strich gelesen wohl tatsächlich eine treffende Beschreibung der Erscheinungsform des Genres nach 1848. David Roberts sieht in Lukács Beharren auf „epische Totalität“ jedenfalls ein Verkennen der Möglichkeiten des Genres, gerade in Bezug auf das von Geppert beschriebene Paradox der fiktionalen Darstellung von Geschichte. Das, was Lukács als Willkür und Abstraktheit bezeichne, sei die künstlerische Reflexion dieses Paradoxes. Die Diagnose für die Gründe des „Niedergangs“ des historischen Romans führe Lukács daher auch nicht zu einer

---

<sup>109</sup> Vgl. Feuchtwanger, Lion (1935): Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans. In: Ders.: Ein Buch nur für meine Freunde. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1984 (Erstausgabe unter dem Titel: Centum opuscula, 1956), 494-501; hier 495.

<sup>110</sup> Lukács: Der historische Roman, 297.

<sup>111</sup> Lukács: Der historische Roman, 288.

<sup>112</sup> Lukács: Der historische Roman, 296.

<sup>113</sup> Geppert: Der andere historische Roman, 9.

<sup>114</sup> Eine detaillierte Darstellung der Positionen der sozialistischen Literaturkritik nach der Volksfrontkonzeption der KPD seit 1935 gibt Dahlke, Hans: Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil: Weimar, Berlin: Aufbau 1976. Zu den Grenzen von Lukács Theorie des historischen Romans siehe v.a.: 68-70.

Anerkennung der „objectively grounded subjective source of writing“<sup>115</sup>, da er, wie oben erläutert, das Problem des historischen Romans nur von der Perspektive der „objektiven Wirklichkeit“ aus betrachte.<sup>116</sup>

Erst mit dem „historischen Roman des antifaschistischen Humanismus“ seit 1933, das heißt, des Exils, gebe es, so Lukács, eine Form des historischen Romans, die mit den Tendenzen der vorhergegangenen Entwicklung zur „Privatisierung der Geschichte, der Verwandlung der Geschichte in eine farbenprächtige Exotik [...] gebrochen habe“.<sup>117</sup> Diese Romane besäßen aber noch Übergangscharakter, da sie zwar wieder eine Beziehung zur Gegenwart herstellten, jedoch nur in Form einer abstrakten Vorgeschichte zeitgenössischer Fragen und Probleme. Es soll hier nicht auf die Debatten über den historischen Roman des Exils näher eingegangen werden, die sich vor allem an dem Vorwurf der „Gegenwartsflucht“ durch die Hinwendung zu historischen Stoffen entzündeten und an denen u.a. Kurt Hiller (der einer derjenigen war, die den Vorwurf erhoben hatten) sowie als „Verteidiger“ des historischen Romans Lion Feuchtwanger, Alfred Döblin und eben Georg Lukács beteiligt waren. Betont wird von allen Verteidigern jedenfalls der Gegenwartsbezug des antifaschistischen historischen Romans, der auch als Mittel für den Kampf gegen den Faschismus betrachtet wurde.

Es hat sich gezeigt, dass nach Lukács die Formen des historischen Romans seit dem späten 19. Jahrhundert mit Fragen der Subjektivität und des subjektiven Zugangs zur Geschichte zusammenhängen. Die Romanschriftsteller treten, so die Kritik von Lukács, „mit bewußt subjektiven Gesichtspunkten“<sup>118</sup> an die Darstellung des Geschichtsprozesses heran. Bedenkt man nun die in Kapitel 2 erörterten Ausführungen über die Stellung der Frau in der Gesellschaft, ihren weitgehenden Ausschluss aus öffentlichen Sphären und der Geschichte, ihr „Anders-Sein“, so ergeben sich daraus interessante Fragen für den historischen Roman von Frauen, in denen Frauen, die ohnehin nie über dieselbe Autonomie, denselben Subjekt-Status wie der hegemonialen Männlichkeit angehörende Männer verfügten, zum Thema gemacht werden.<sup>119</sup> Im folgenden Kapitel sollen daher mögliche inhaltliche und formale Implikationen erläutert werden.

---

<sup>115</sup> Roberts, David: *The German Historical Novel in the Twentieth Century: Continuities and Discontinuities: I – Theoretical Questions*. In: Roberts, Thomson: *Modern German Historical Novel*, 49-57; hier 50.

<sup>116</sup> Vgl. Roberts: *Continuities and Discontinuities I*, 53.

<sup>117</sup> Lukács: *Der historische Roman*, 345.

<sup>118</sup> Lukács: *Der historische Roman*, 219.

<sup>119</sup> Vgl. Montefiore, Janet: *Men and Women Writers of the 1930s. The dangerous Flood of History*. London, New York: Routledge 1996, bes. 144-150. Die Autorin erläutert, nach einer feministisch orientierten Kritik an Georg Lukács Studie, dass die in Romanen von Frauen gestaltete autonome Subjektivität, und damit die Gestaltung einer „weiblichen Identität“, nicht einfach als bürgerliche Ideologie abgewertet werden sollte, denn: “[...]”

## 4. Darstellung „weiblicher Geschichte“ im historischen Roman

Nach Diana Wallace, Autorin der Studie zu historischen Romanen von englischen Autorinnen des 20. Jahrhunderts, ist die geringe Beachtung, die historische Romane von Frauen in der Forschung bislang erfahren haben, zu einem großen Teil darauf zurückzuführen, dass deren Erscheinungsformen oftmals von der seit Lukács als klassisch geltenden, von Walter Scott entwickelten Form historischer Romane mehr oder weniger starke Abweichungen aufweisen.<sup>120</sup> Es ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, dass auch Agnes Heller, Schülerin von Georg Lukács, darauf hinweist, dass Lukács Werke von Frauen nicht aufgrund einer Geringschätzung aus seiner Arbeit „Theorie des Romans“ ausgespart habe, sondern vielmehr da diese Autorinnen und ihre Werke, „running so strongly against the established pattern“<sup>121</sup>, nicht in sein Modell der Entwicklung und des Verfalls des Romans gepasst hätten. Weshalb historische Romane von Frauen, in denen die Geschichte von Frauen im Zentrum steht, nun von diesen „klassischen“ Formen differieren und welche „abweichenden“ Erscheinungsformen sie annehmen, soll daher im folgenden Kapitel diskutiert werden.

### 4.1 Frauen in der Geschichte oder Geschichte von Frauen als Frauen

Betrachtet man historische Romane von Frauen seit Beginn des 19. Jahrhunderts, so zeigt sich, dass das Leben von, realen oder fiktiven, Frauen in der Geschichte von Beginn an zentraler thematischer Bestandteil vieler dieser Romane war. Doch muss sich diesem additiv-kompensatorischen Sichtbarmachen von Frauen nicht automatisch die Frage nach der Geschichte von Frauen anschließen. Denn auch wenn durch Sichtbarmachen versucht wird, die Teilhabe von „bedeutenden“ Frauen an geschichtlichen Ereignissen und Entwicklungen bzw. in männerdominierten Bereichen und Institutionen aufzuzeigen, so kann der Blick letztlich dennoch auf die „allgemeine“ Geschichte, die im patriarchalen System eine androzentrische Geschichte ist, beschränkt bleiben. Der Großteil der Frauen bleibt dabei also weiterhin historisch unsichtbar. Hingegen führt ein Perspektivwechsel, weg von einer additiven Geschichtsschreibung, hin zu einer Geschichte von Frauen *als* Frauen, zu neuen Fragestellungen, die auch für die Analyse historischer Romane von Frauen bedeutsam sind.<sup>122</sup> Im Wesentlichen betrifft dies die Frage

---

the last thing which the institutionally dispossessed need is a dismissal of that identity which they have not been privileged to enjoy as just another ideological illusion.” (Montefiore, ebda., 149).

<sup>120</sup> Vgl. Wallace: *Woman’s Historical Novel*, 3.

<sup>121</sup> Heller, Agnes: *History and the Historical Novel in Lukács*. In: Roberts, Thomson: *Modern German Historical Novel*, 19-33; hier 22.

<sup>122</sup> Vgl. Bock, Gisela: *Historische Frauenforschung: Fragestellungen und Perspektiven*. In: Hausen: *Frauen suchen ihre Geschichte*, 22-60; hier 27f.

nach einer spezifisch weiblichen Geschichte, einer weiblichen Geschichtserfahrung, denn, so Gisela Bock, „Männer haben ihre Erfahrungen als Geschichte definiert und Frauen ausgelassen. Haben Frauen eine eigene Erfahrung in der und von der Geschichte?“<sup>123</sup> Diese Frage sei angesichts zahlreicher frauengeschichtlicher Studien eindeutig positiv zu beantworten, „weibliche Erfahrung“ sei jedoch aufgrund der Heterogenität dieser Erfahrungen, die von weiteren, relationalen sozialen Kategorien wie Klasse, ethnischer Zugehörigkeit, Nationalität, Bildung, Familienstand, etc. bestimmt würden, „eine Fragestellung, nicht eine Antwort.“<sup>124</sup>

Dementsprechend stellt Ansgar Nünning in seinem Beitrag zu einer Geschichte des (englischen) historischen Frauenromans die in der Forschung noch ungeklärte Frage, „inwiefern in historischen Romanen von Frauen eine weibliche Geschichtserfahrung zum Ausdruck kommt.“<sup>125</sup> Präziser gefragt: Inwiefern werden in historischen Romanen von Frauen weibliche Geschichtserfahrung(en) mit literarischen Mitteln konstruiert? Nünning erwähnt hier Virginia Woolf als Kritikerin einer an politischen Ereignissen orientierten Geschichtsschreibung, in der Frauen eben nicht vorkommen. In ihren Essays und Romanen fordert sie daher neue Formen der Historiographie. Zur Geschichtserfahrung von Frauen merkt sie u.a. an: „[...] our passions and despairs have nothing to do with trade; our virtues and voices flourish under all Governments impartially. [...] At any rate, we are left out, and history, in our opinion, lacks an eye.“<sup>126</sup> In ihren Romanen äußere sich dies in einer Hinwendung zum alltäglichen Leben, politischen Ereignissen widme sie hingegen nur wenige Sätze und stelle diese nur durch die Wahrnehmung der Figuren dar. Woolf schreibe gegen die Geschichtslosigkeit der Frau an, indem sie geschichtliche Erfahrungen von Frauen in den Mittelpunkt stelle und Geschichte aus der Sicht von Frauen „umschreibe“.<sup>127</sup> Auch Nünning sieht, ähnlich wie Diana Wallace, in der von vielen Autorinnen bevorzugten Darstellung von Lebensbereichen, die nicht der klassischen Historiographie angehören, sondern erst durch Alltags- bzw. Frauen- und Geschlechtergeschichte in den Blick genommen wurden, einen möglichen Grund, weshalb der Beitrag vieler schreibender Frauen zur Weiterentwicklung der Gattung des historischen Romans bisher größtenteils nicht beachtet wurde.<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> Bock, ebda., 28.

<sup>124</sup> Bock, ebda., 28.

<sup>125</sup> Vgl. Nünning: „Herstory“ als „History“, 278.

<sup>126</sup> Virginia Woolf: *Modes and Manners of the Nineteenth Century* [1910]. Zit. n.: Nünning, ebda., 282.

<sup>127</sup> Vgl. Nünning, ebda., 283.

<sup>128</sup> Vgl. Nünning, ebda., 287f.

Es zeigt sich jedoch, dass die Dichotomie zwischen männlich-öffentlicher und weiblich-privater Geschichtserfahrung nicht so einfach aufrechtzuerhalten ist, wenn in Texten weibliche Herrscherinnenfiguren, die sich als offizielle Vertreterinnen der Macht in männerdominierten Räumen bewegen, dabei jedoch auch als Frauen wahrgenommen werden, literarisch dargestellt werden. Daher ist darauf zu achten, ob die Konstruktion des weiblichen Figurenpersonals eines Romans additiv-kompensatorisch bzw. kontributorisch zur „allgemeinen“ Geschichte erfolgt, oder ob und inwiefern versucht wird, die Geschichte von Frauen *als* Frauen durch unterschiedliche narrative Strategien darzustellen. Das Vorhandensein und Ausmaß weiblicher Erfahrung, angezeigt durch Thematisches wie durch verschiedene textuelle Strategien, kann somit zur Beschreibung einer möglichen weiblichen Gattungstradition des historischen Romans beitragen.

#### **4.2 Die literarische Frauenfigur im historischen Roman von Frauen**

Wie bereits angedeutet steht die Frage nach der literarischen Inszenierung einer Geschichte von Frauen *als* Frauen im Zusammenhang mit den im Text konstruierten literarischen Frauenfiguren. In der Literaturwissenschaft gibt es verschiedene Zugänge zum Problem der literarischen Figur, wie Gymnich in ihrer Untersuchung zu literarischen Figuren aus Sicht der genderorientierten Erzähltheorie darlegt. In der feministischen Literaturwissenschaft sei eher ein realistisch-mimetisches Figurenkonzept vorherrschend, das die Anknüpfung an „politisch-ideologische Fragestellungen“ ermögliche, in dem Figuren also als Repräsentation realer weiblicher Erfahrungen betrachtet werden. Kritisiert wird an diesem Konzept, dass der literarischen Figur dadurch Charakteristika und Handlungsmotivationen hinzugefügt werden, die „jeder textuellen Grundlage“ entbehren.<sup>129</sup> Auf der anderen Seite gebe es jene Herangehensweisen, die der strukturalistischen Theorie entstammen und Figuren als „reine Handlungsträger oder Aktanten und nicht als psychische Entitäten“ betrachten, was wiederum zu einer Vernachlässigung der „rezeptentseitigen Vorstellungen“ von literarischen Figuren führe.<sup>130</sup> Ich denke, dass das Problem im Zusammenhang mit literarischen Figuren im historischen Roman, die „reale“ Figuren aus der Historie darstellen, an Komplexität gewinnt. Denn einerseits baut die Konstruktion der Figuren in den meisten Fällen auf historischen Überlieferungen und einem wie immer gearteten „Vorwissen“ der Leserinnen und Leser auf, andererseits werden diese Figuren durch ihren Transfer in die literarische Wirklichkeit von historischen, faktualen Personen in fiktionale Fi-

---

<sup>129</sup> Vgl. Gymnich, Marion: Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung. In: Nünning, Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender-Studies, 122-142; hier 125f.

<sup>130</sup> Vgl. Gymnich: Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung, 127f.

guren „verwandelt“. Dabei sei noch einmal darauf hingewiesen, dass auch Geschichtsschreibung keine objektive Tatsachendarstellung ist, sondern von vielfältigen Diskursen bestimmt wird, die Auswirkungen auf das überlieferte Bild haben. Daher werden auch, so Bovenschen, „reale Frauen, die auf irgendeinem Gebiet eine historische oder/und eine kulturelle Bedeutung erlangt haben, zu Figuren des die Phantasie beflügelnden imaginativen Weiblichkeitspanoptikums [...]“<sup>131</sup>

### **4.3 Die „weibliche Geschichtserfahrung“ und ihre erzählerische Darstellung**

Will man sich also einer im historischen Roman von Frauen dargestellten „weiblichen Geschichtserfahrung“ annähern, stellen sich, u. a., folgende zentrale Fragen: welchen Raum nimmt die Darstellung historischer Ereignisse in den Romanen ein und mit welchen literarischen Mitteln wird die Wahrnehmung und Interpretation dieser Ereignisse durch die Figuren gestaltet? Auch ist hier darauf zu achten, inwiefern und ob das Geschichtsbewusstsein als geschlechtsspezifisch markiert wird und welche geschlechtsspezifischen Erfahrungen und Auswirkungen feststellbar sind. Virginia Woolf etwa, darauf weist Nünning hin, inszeniert das Öffentliche und das Private als miteinander verflochtene Sphären, indem sie in ihren Romanen im „Bewusstsein“ der Figuren, etwa in Form „intensiv erlebter Bewußteinszustände (moments of being)“, soziale und politische Ereignisse der erzählten Welt darstellt.<sup>132</sup>

Es wurde bereits in Kapitel 2 erläutert, dass literarische Frauenbilder nicht unabhängig vom patriarchalen System, in dem sie produziert werden, interpretiert werden können. Auch in Gisela Bocks Verständnis von weiblicher Erfahrung in der Geschichte ist davon auszugehen,

daß das, was wir über die vergangene Erfahrung von Frauen wissen, uns hauptsächlich durch die Reflexion von Männern übermittelt [...] und von einem Wertsystem geprägt worden ist, das Männer definiert haben. Daran schließt sich die Frage an: Wie würde eine Geschichte aussehen, wenn sie durch die Augen von Frauen gesehen und von Werten strukturiert würde, die Frauen definieren?<sup>133</sup>

Daher erweist sich die Auswahl, Zusammenstellung und Verwendung der historischen Quellen als besonders bedeutsame Frage bei historischen Romanen von Frauen. Denn, wie Gisela Bock anmerkt, stammt die historische Überlieferung hauptsächlich aus männlicher Hand, ist „durch die Reflexion von Männern übermittelt.“ Es scheint aus diesem Grund besonders von Bedeutung zu sein, das Verhältnis der Erzählinstanz zum historischen Material in den Blick zu nehmen. Für die narrative Struktur historischer Romanen von Frauen ist daher die Frage zu stellen,

---

<sup>131</sup> Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit, 69.

<sup>132</sup> Vgl. Nünning: „Herstory“ als „History“, 284.

<sup>133</sup> Bock: Historische Frauenforschung. Fragestellungen und Perspektiven, 28.

inwiefern die androzentrische Vermittlung von weiblicher Geschichte in den Texten der Autorinnen übernommen, erkannt und thematisiert und/oder kritisch reflektiert wird.

Der Fokus auf die weibliche Geschichtserfahrung auf der Ebene der „story“ hat somit Konsequenzen für die narrative Struktur der Texte auf der „discourse“ Ebene. Hier kommt in der feministischen Narratologie dem Konzept der narrativen Autorität große Aufmerksamkeit zu. Denn die Autorität einer textuellen Instanz sei, so Allrath und Gymnich im Rückgriff auf Lanser, „in einem Zusammenspiel soziokultureller und rhetorischer Merkmale begründet und ist damit kulturell und historisch variabel.“<sup>134</sup> In einer patriarchalen Gesellschaft, wie sie auch für den Untersuchungszeitraum zu konstatieren ist, besteht daher im Sinne der feministischen Narratologie eine Verbindung zwischen der narrativen Autorität und sozial privilegierter, hegemonialer Männlichkeit. Der „Grad an narrativer Autorität“, der einer textuellen Instanz zukomme, hänge zum einen mit der Partizipation an der „privilegierten Gruppe“ zusammen, zum anderen würden auch bestimmte textuelle Verfahren diesen Eindruck an narrativer Autorität erzeugen.<sup>135</sup> Für die Erzählinstanz kann der stoffliche Fokus auf historische Frauenfiguren bzw. die weibliche Geschichtserfahrung bedeuten, dass über weite Strecken durch eine weibliche Erzählinstanz vermittelt wird, was im Sinne der feministischen Narratologie zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Gesellschaften verminderte narrative Autorität vermittelt. Am deutlichsten wird dies vielleicht in Brief- und Tagebuchromanen, in denen die Geschichte aus der Sicht des Briefe- bzw. Tagebuch schreibenden Subjekts präsentiert bzw. rekonstruiert wird.<sup>136</sup> Doch auch in den Romanen mit heterodiegetischen Erzählinstanzen ist danach zu fragen, ob und in welchem Ausmaß, und vor allem mit welchen Mitteln, eine weibliche Perspektive bzw. eine Markierung der Erzählinstanz als weiblich zum Ausdruck kommt. Doch ist solch eine weibliche Erzählinstanz keineswegs vorauszusetzen, da, wie oben erläutert, eine männlich konnotierte Erzählinstanz deutlicher mit narrativer Autorität verbunden ist als eine weibliche, was die Wahl einer explizit oder implizit als männlich markierten Erzählinstanz als bewusste Selbstbehauptungsstrategie einer Autorin erscheinen lassen kann. Andererseits kann auch eine geschlechtliche Nicht-Markierung der Erzählinstanz aufschlussreich für die gender-orientierte Analyse sein.

---

<sup>134</sup> Allrath, Gymnich: Feministische Narratologie, 42.

<sup>135</sup> Vgl. Allrath, Gymnich, ebda., 42.

<sup>136</sup> Dies sind literarische Formen bzw. Gattungen, die für schreibende Frauen lange Zeit die einzige Möglichkeit waren, sich schreibend zu betätigen. Diese Formen sind gemeinhin auch stärker mit dem Bereich des Privaten verbunden. Vgl. Bittermann-Wille, Hoffmann-Weinberger: Erstklassige Schriftstellerinnen, 20.

Dem Konzept der Stimme (voice) kann hierbei besondere Bedeutung zukommen. Lanser entwickelt in ihrem Buch „Fictions of Authority“ eine Typologie zur gender-orientierten Analyse von Erzählinstanzen bzw. Erzählstimmen, die sie in „authorial“, „personal“ und „communal voice“ unterteilt, um die sozial, kulturell und historisch bestimmte Position der Autorinnen mit der Art der erzählerischen Vermittlung im Text zu verbinden.<sup>137</sup> Sie geht dabei von der These aus, dass „female voice – a term used here simply to designate the narrator’s grammatical gender – is a site of ideological tension made visible in textual practices.“<sup>138</sup> Zurückblickend auf die in Kapitel 2 erläuterten theoretischen Konzepte der feministischen Literaturwissenschaft erscheint es jedoch ratsam, den Begriff „female voice“ nicht in einem essentialistischen Sinne zu benutzen, sondern vielmehr danach zu fragen, inwiefern die Erzählinstanz in historischen Romanen von Frauen die besondere Situation von Frauen in der Geschichte reflektiert, inwiefern also „ideologische Spannungen“ sichtbar gemacht werden. Der nun folgende Überblick soll dabei helfen, die nun theoretisch erörterten Besonderheiten historischer Romane von Frauen literaturgeschichtlich zu überprüfen und zu verorten.

## **5. Historische Romane von Frauen – Ein Überblick**

Ich möchte hier den Versuch unternehmen, aufbauend auf den bisher dargelegten Ergebnissen, eine Entwicklung des historischen Romans von Frauen, von seinen Anfängen im ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ende der 1950er Jahre, mit dem Fokus auf die österreichische Literatur, zu skizzieren. Auch wenn eine monographische Arbeit zu diesem Thema bislang fehlt, so gibt es doch einige aufschlussreiche und detaillierte Studien, die im folgenden Kapitel zusammenhängend dargestellt werden sollen. Zum Teil handelt es sich dabei um literatursoziologische Studien, die versuchen, das gesamte Spektrum an historischen Romanen abzubilden, unabhängig ästhetischer Wertungskriterien. Als Bezugspunkt gilt fast allen diesen Studien die Datenbank „Historischer Roman“ der Universität Innsbruck. Das Erkenntnisinteresse richtet sich demnach etwa auf den Anteil von Frauen an der Produktion historischer Romane, ihre Positionierung im Literatursystem, ihre Rezeption durch die Nachwelt, etc. Doch möchte ich, soweit möglich, auch Einzelstudien zu Autorinnen oder Romanen heranziehen, die Auskunft über Gestalt und Inhalt der Romane geben können, Verbindungen herstellen und so eine Dar-

---

<sup>137</sup> Vgl. Allrath, Gaby und Carola Surkamp: Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung. In: Nünning, Nünning: Erzähltextanalyse und Gender-Studies, 143-179; hier 145.

<sup>138</sup> Lanser: Fictions of Authority, 6.

stellung der Entwicklung der Gattung ermöglichen. Vor allem wird diese Verbindung der verschiedenen Zugänge bei der Untersuchung des historischen Romans von der Ersten zur Zweiten Republik eingesetzt werden.

### **5.1 Einteilungskriterien: Regional und zeitlich**

Das zentrale Interesse dieser Darstellung liegt auf dem deutschsprachigen historischen Roman von Frauen, und da gerade der historische Roman „meist nicht von der politischen Situation des Entstehungshintergrundes zu trennen [ist], [...] diese direkt oder indirekt wider[spiegelt].“<sup>139</sup> erscheint es gerechtfertigt, sich primär auf die Entwicklung der Gattung in Österreich zu konzentrieren. Die Unterscheidung von deutschsprachigen und österreichischen historischen Romanen (es werden hier, vereinfacht, all jene Autorinnen und Autoren als „österreichisch“ gewertet, deren Geburtsort im behandelten Zeitraum im Gebiet der Habsburgermonarchie liegt) wird jedoch nicht durchgehend möglich sein, da viele der herangezogenen Studien diese Einteilung nicht vornehmen.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang aber die Frage, ob etwa die von Günter Mühlberger und Kurt Habitzel<sup>140</sup> vorgeschlagene Einteilung der Entwicklung des deutschsprachigen historischen Romans von 1780 bis 1945, die auf Basis der Datenbank „Historischer Roman“ vorgenommen wurde, auf eine Untersuchung des österreichischen historischen Romans angewendet werden kann. Die Datenmenge umfasst 6300 Romane, neben quantitativen Kriterien wie der Anzahl der veröffentlichten Romane waren auch Fragen nach Kontinuitäten und Veränderungen in Bezug auf die Autorinnen und Autoren ausschlaggebend dafür, die Einteilung in sechs Entwicklungsphasen vorzunehmen. Der ersten Phase von 1780 bis 1815, als „pre-Scott“ bezeichnet, folgt eine Zeit der historischen Romane in der Nachfolge Scotts, die von 1815 bis 1849 angesetzt wird und damit der literaturgeschichtlichen Epoche des Biedermeier bzw. Vormärz entspricht. Daran anschließend unterscheiden die Autoren eine dritte Phase von 1850 bis 1873 und eine vierte des „Historischen Romans der Gründerzeit“ von 1873 bis 1903. Die Zäsur des Jahres 1873 wird von den Autoren nicht explizit erläutert, sie weisen jedoch darauf hin, dass die Produktion historischer Romane nach einem Höhepunkt in den Jahren von 1860 bis 1865 rapide absank, um ab 1875 mit neuen Autoren und Themen, etwa Gustav Freytags „Die

---

<sup>139</sup> Holzner, Johann, Elisabeth Neumayr und Wolfgang Wiesmüller: Der Historische Roman in Österreich 1848-1890. In: Amann, Klaus, Hubert Lengauer und Karl Wagner (Hg.): Literarisches Leben in Österreich. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2000, 455-504; hier 461.

<sup>140</sup> Mühlberger, Günter und Kurt Habitzel: The German Historical Novel from 1780 to 1945: Utilising the Innsbruck Database. In: Travellers in Time and Space. Reisende durch Zeit und Raum. The German Historical Novel. Der deutschsprachige historische Roman. Hg. von Osman Durrani and Julian Preece (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 51), 5-23.

Ahnen“ (1872-1880) oder Felix Dahns „Kampf um Rom“ (1874), wieder stark an Popularität zu gewinnen. Mit Verweis auf Hartmut Eggerts Studie „Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850-1875“ würden die Jahre von 1870 bis 1875 „eine Übergangsphase markieren, in der sich die Funktion des historischen Romans in Deutschland unter dem Einfluß der Reichsgründung wandelt.“<sup>141</sup> Ob diese an politischen Ereignissen in Deutschland orientierte Gliederung auch für die historischen Romane österreichischer Autorinnen und Autoren gilt, ist zumindest wert hinterfragt zu werden.

In einer dem österreichischen historischen Roman von 1848 bis 1890 gewidmeten Untersuchung (in der jedoch keine Romane von Frauen behandelt werden) weist Elisabeth Neumayr darauf hin, dass

[d]ie Voraussetzungen in der nachrevolutionären Situation [1848, *Anm. d. Verf.*] in Österreich [...] andere [sind] als in Deutschland. Die Tradition eines eigenen Staatsbewußtseins, die sich Deutschland in seinen historischen Romanen schaffen will, ist in Österreich durch das Kontinuum der Habsburgermonarchie vorhanden. Gleichzeitig bringt die Monarchie als Vielvölkerstaat noch ein zusätzliches Element in die Tradition ein: Sie ist nicht nur deutsch, sondern verschiedenste Volksgeschichten und -Traditionen vereinigen sich in ihr.<sup>142</sup>

Neumayr kommt am Ende ihrer Untersuchung zwar zu dem Schluss, dass sich die „ernstzunehmenden historischen Romane“ (sie nennt hier etwa Adalbert Stifters „Witiko“ und Fritz Mauthners „Xanthippe“ und „Hypatia“) in ihren „poetologischen Grundlagen“ nicht von vergleichbaren deutschsprachigen Romanen unterscheiden würden, dass es aber, vor allem in den sich weitaus in der Mehrzahl befindlichen trivialen Werken, dennoch „thematische Eigenarten“ und „wiederkehrende Motive“ gebe, die als spezifisch österreichisch zu werten seien.<sup>143</sup> So zeichnen sich viele der österreichischen historischen Romane, die thematisch in der Geschichte Österreichs, also allen Teilen der Habsburger-Monarchie, angesiedelt sind (und das sind 62%), durch ihre bejahende, teils mythenbildende, von Treue geprägten Haltung gegenüber den Habsburgern aus, die sehr oft die Zentralfiguren der Handlung sind, etwa Maria Theresia, als „fürsorgliche Landesmutter, [...] gleichzeitig tatkräftige Herrscherin“<sup>144</sup> und Joseph II. Dies liege, so Neumayr, auch daran, dass ein Großteil der trivialen Romane gleichzeitig systemaffirmativ sei.<sup>145</sup> Doch gebe es in diesen Romanen auch Kritik am bestehenden System, etwa wenn

---

<sup>141</sup> Eggert, Hartmut: Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850-1875. Frankfurt 1971, 204. Zit. n.: Mühlberger, Habitzel: German Historical Novel 1780-1945, 14.

<sup>142</sup> Holzner, Neumayr, Wiesmüller: Der Historische Roman in Österreich, 463.

<sup>143</sup> Ebda., 477.

<sup>144</sup> Ebda., 466.

<sup>145</sup> Vgl. Ebda., 466.

Leopold von Sacher-Masoch in seinem Roman „Kaunitz“ (1865) in der Gestalt des „weitblickenden und aufklärerischen, des volksverbundenen Kaisers Joseph II.“<sup>146</sup> ein Gegenbild zum Neoabsolutismus Kaiser Franz Josephs entwerfe und damit Kritik übe, ohne damit der Monarchie an sich zu entsagen.<sup>147</sup> Bereits die Auswahl des Stoffes sei nach Neumayr daher in vielen Fällen Ausdruck einer politischen Einstellung bzw. Aussage, die meist eng mit dem gesellschaftlichen Umfeld verbunden ist.

Die fünfte Phase, von Mühlberger/Habitzel als Periode des modernen historischen Romans bezeichnet, wird zwischen 1904 und 1933 angesetzt, wobei 1904 als Begrenzung zunächst eigentümlich erscheint. Diese Jahreszahl ergibt sich dadurch, dass um 1900 eine neue SchriftstellerInnen-Generation in Erscheinung tritt, so dass 80 % der historischen Romane im Jahr 1911 von Autorinnen und Autoren verfasst wurden, die ihren ersten Roman in den vergangenen sieben Jahren geschrieben hatten. Der Erste Weltkrieg als Zäsur könne laut den Autoren der Studie anhand der statistischen Daten nicht bestätigt werden, da es eine deutliche Kontinuität der Autorinnen und Autoren der Vor- und Zwischenkriegszeit gebe. Literatursoziologisch könne daher nicht, wie dies in manchen Untersuchungen zum modernen historischen Roman argumentiert werde, von einer radikalen Transformation der Gattung nach dem Ersten Weltkrieg ausgegangen werden.<sup>148</sup> Da hier jedoch Gestalt, Themen und Verbreitung historischer Romane von Frauen von der Ersten zur Zweiten Republik untersucht werden sollen, wird die Zäsur des Ersten Weltkriegs beibehalten. Dies dient auch dazu, die Heterogenität bzw. Diskontinuität der Gattung darzustellen. Die Zäsur 1933 wiederum wurde sowohl aus politischen Überlegungen, als auch analog zu statistischen Ergebnissen gesetzt. Denn Ende der 1930er Jahre, so die Autoren, stammten 70 % der Romane von Autorinnen und Autoren, die ihren ersten Roman nach 1933 verfasst hatten. Die sechste Phase des Historischen Romans des Exils und des Nationalsozialismus wird daher von 1933 bis 1945 angesetzt.<sup>149</sup> Da die „Machtergreifung“ Hitlers im Jahr 1933 auch für den österreichischen Buchmarkt beträchtliche Veränderungen mit sich brachte, kann diese Einteilung auch für den österreichischen historischen Roman als bedeutsam beurteilt werden.

Wurde nun versucht, die regionale und zeitliche Einteilung zu erläutern, bleibt noch die Frage: Inwiefern lassen sich diese Entwicklungen auf historische Romane von Frauen anwenden?

---

<sup>146</sup> Ebda., 469.

<sup>147</sup> Ebda., 469.

<sup>148</sup> Die Autoren verweisen hier auf die Untersuchung von Bettina Heyl im selben Band. Vgl. Mühlberger, Habitzel: *German Historical Novel 1780-1945*, 14.

<sup>149</sup> Mühlberger, Habitzel, ebda.

Sigrid Schmid-Bortenschlager weist etwa darauf hin, dass die im 19. Jahrhundert üblichen literaturgeschichtlichen Einteilungen in Biedermeier, Vormärz und Realismus für die Literatur von Frauen „nicht relevant sind“.<sup>150</sup> Die folgende Darstellung soll daher unter anderem auch der Frage nachgehen, welche Entwicklungslinien sich für den historischen Roman von Frauen aufzeigen lassen. Doch zunächst sollen einige grundlegende Überlegungen zur Sichtbarkeit von Frauen in der Geschichte dargelegt werden.

## 5.2 „Geschichte wird von Männern gemacht“ – und geschrieben

In Caroline Pichlers dreibändigem Roman „Die Belagerung von Wien“ (1824) stehen im Zentrum des erzählerischen Interesses Frauen, zunächst die weiblichen Mitglieder der Familie von Wolkersdorf, die Mutter und die zwei Schwestern Ludmilla und Katharina, später eine verwitwete Generalin und ihre Tochter. Männer erscheinen nur als Randfiguren<sup>151</sup>, sind aber „durchwegs Repräsentanten der öffentlichen Sphäre – Staat, Militär, Religion.“<sup>152</sup> So verwundert es auch nicht, dass in dem Roman, der über weite Teile aus der Perspektive von Frauen erzählt wird, nicht die Belagerung Wiens, sondern die Familiengeschichte der von Wolkersdorfs den eigentlichen Handlungsverlauf bestimmt.

Es stellt sich angesichts dieser Beobachtung die Frage, ob dadurch das oben genannte Verdikt, wonach Geschichte von Männern gemacht werde, nicht tatsächlich bestätigt wird - oder ob darin vielleicht gerade eine Unterwanderung desselben aufzuspüren sei. Denn es ist evident, dass der Großteil der Frauen, die durch patriarchale Strukturen vom öffentlichen Leben ausgeschlossen wurden, nicht „Geschichte machten“, wenn unter „Geschichte“ die politische Ereignisgeschichte geschrieben wird.

Zwischen dem Männerbereich des Öffentlichen und dem Frauenbereich des Privaten wird eine Trennlinie angenommen, die das vermeintlich Relevante vom Nicht-Relevanten scheidet und Frauen mit ihrer typischen Lebenssituation in Haushalt und Familie aus der Geschichte ausgrenzt. Zur Geschichte zugelassen bleiben dann allenfalls solche Frauen, die ähnlich den Männern als hervorragende Persönlichkeiten öffentliches Ansehen erlangten [...] Doch zumeist galt das generell für Frauen übliche historische Vergessen auch diesen Frauen.<sup>153</sup>

Es sind nun die derart ausgegrenzten Bereiche abseits von Kriegen, Schlachten, Diplomatie und Friedensschlüssen, die in Caroline Pichlers 1824 veröffentlichten Roman vielfach beschrieben und als bedeutsam markiert werden. Damit soll jedoch nicht in einem gedanklichen

---

<sup>150</sup> Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 37.

<sup>151</sup> Herr von Wolkersdorf stirbt zu Beginn des Romans, ebenso ein Bruder durch die Pest, der andere ist beim Militär. Der Verlobte der jüngeren Schwester Katharina „mußte auf seine Güter zurück“ und verschwindet damit auch längere Zeit aus der Erzählung. Vgl. Caroline Pichler: Die Belagerung Wiens. Erster Teil. 1824, 15.

<sup>152</sup> Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 33.

<sup>153</sup> Hausen: Einleitung. In: Hausen (Hg.): Frauen suchen ihre Geschichte, 7.

Kurzschluss impliziert werden, dass Caroline Pichler eine Kämpferin für die Rechte der Frauen, für die Emanzipation war und ihre Texte als präfeministische Literatur zu werten sind. Denn mit solch einem Denken betreibt man die bereits skizzierte Vermischung der Diskursebenen, in der nicht zwischen der Person der Schriftstellerin und ihren Texten unterschieden wird. Dennoch: Die Sichtbarmachung der Frauen in der Geschichte bleibt, und das in einem historischen Roman, der von intensivem Quellenstudium zeugt, durch seinen Anmerkungsapparat auch die Leserinnen und Leser über geschichtliche Fakten und dichterische „Freiheiten“ informiert, und damit aufklärerischen Prinzipien folgt.<sup>154</sup> Caroline Pichler war wohl eine der wichtigsten Vertreterinnen der Gattung in Österreich, doch wurde sie bereits von ihren Zeitgenossen, wie in der Einleitung erläutert, meist nur unter dem Etikett „Frauendichtung“ rezipiert und damit aus der „ernstzunehmenden“ Literatur ausgeschlossen.<sup>155</sup> In diesem Sinne soll der nun folgende Überblick zur Sichtbarmachung dieser Autorinnen beitragen.

### **5.3 Der historische Roman von Frauen bis zur Ersten Republik**

Brigitte Spreitzer weist in ihrer Untersuchung zur österreichischen Moderne von Frauen darauf hin, dass das Weibliche im Modernisierungsprozess, verstanden als „Vorgang der neuzeitlichen Rationalisierung“, „explizit als das Andere der Vernunft definiert und aus dessen politischen, ökonomischen und technisch-zivilisatorischen Entwicklungssträngen [...] ausgeblendet [wurde].“<sup>156</sup> In diesem Vorgang entsteht die Festlegung der Frau auf das „natürliche“, „vorkapitalistische“ Lebewesen, aus dem sich die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung der bürgerlichen Gesellschaft ableiten lässt.<sup>157</sup> Mit dem Prozess der Professionalisierung und der Verwissenschaftlichung der historischen Disziplin einher ging schließlich auch die Ausgrenzung von Frauen aus der Historiographie. Doch gab es stets auch Frauen, die auf dem Gebiet der Geschichtsschreibung tätig waren und sehr oft war die frühe Erkundung und Erforschung der Geschichte von Frauen mit emanzipatorischen Bewegungen verbunden.<sup>158</sup> Auch die Romane der in Leipzig geborenen Schriftstellerin Benedikte Naubert (1756-1819) rückten nun erstmals weibliche historische Figuren ins Zentrum von historischen Romanen. Doch wurden viele ihrer

---

<sup>154</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 34.

<sup>155</sup> Vgl. Becker-Cantarino: Caroline Pichler und die „Frauendichtung“.

<sup>156</sup> Spreitzer, Brigitte: Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen. Wien: Passagen 1999 (Studien zur Moderne 8), 22.

<sup>157</sup> Vgl. Spreitzer: Texturen, 22f.

<sup>158</sup> Vgl. Korte, Barbara und Sylvia Paletschek: Blick zurück nach vorn: (Frauen-)Geschichte in feministischen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts in Großbritannien und Deutschland. In: Cheauré, Elisabeth, Sylvia Paletschek und Nina Reusch (Hg.): Geschlecht und Geschichte in populären Medien. Bielefeld: Transcript 2013 (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 9), 105-136; hier 105-106.

Werke, die sie anonym veröffentlichte, nicht als „weiblich“ rezipiert, lange Zeit wurde ein männlicher Autor vermutet. Als ihre Identität 1817 bekannt wurde, führte dies jedoch nicht zu Anerkennung, sondern vielmehr zu ihrem Verschweigen, das, so Marianne Henn, ihr bis heute den ihr gebührenden Platz als „Begründerin des historischen Romans in Deutschland“<sup>159</sup> in der Literaturgeschichte verwehre. Auch Walter Scott kannte und lobte ihre Werke, die ins Englische übersetzt wurden.

20% (26 von 128) der von 1780 bis 1799 erschienenen historischen Romane stammten von Naubert, der damals einzigen weiblichen Vertreterin dieses Genres in deutschsprachigen Raum. Zwischen 1815 und 1849 wurden 21% der insgesamt 990 historischen Romane von Frauen verfasst, 45 der insgesamt 262 AutorInnen waren Frauen.<sup>160</sup> In dieser Periode gab es in den Jahren von 1825 bis 1845 eine Zeit enormer Produktivität im Buchwesen, die vor allem vom Roman angetrieben wurde und in der der historische Roman seine erste „Blütezeit“ erlebte.<sup>161</sup> Doch noch vor dieser „Blütezeit“ begannen einige der erfolgreichsten Vertreterinnen der Gattung in Erscheinung zu treten. Benedikte Naubert publizierte noch im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, als 1805 die eingangs erwähnte Wienerin Caroline Pichler (1769-1843) mit „Eduard und Malvina“<sup>162</sup> ihren ersten historischen Roman veröffentlichte, dem bis 1835 elf zum Teil sehr umfangreiche Romane folgen sollten. Sie gehörte zu den sechs „Erfolgschriftstellerinnen“ jener Zeit. Habitzel/Mühlberger ermittelten den Erfolg der Schriftsteller und Schriftstellerinnen während der Restaurationszeit von 1815 bis 1848/49 anhand der Auswertung von Leihbibliothekskatalogen, der Sichtung der Neuauflagen von Romanen und der Häufigkeit von Rezensionen. In den Leihbibliotheken stammten 21% des Bestandes an historischen Romanen von Frauen, dies entspricht also dem tatsächlichen Anteil jener Jahre. Doch sinkt im oberen Bereich des Erfolgs<sup>163</sup> der Anteil der von Frauen verfassten Bücher auf 15-18%. Anhand der Neuauflagen konnte wiederum der längerfristige Erfolg von Schriftstellerinnen festgestellt werden und hier zeigt sich, dass 25% der nicht neu aufgelegten Romane von Frauen stammen, 19% erhalten zumindest eine Neuauflage, nur 5% zwei oder mehr Neu-

---

<sup>159</sup> Henn: Frauen und geschichtliches Erzählen im 19. Jahrhundert, 289.

<sup>160</sup> Henn, ebda., 287-288.

<sup>161</sup> Vgl. Habitzel, Kurt und Günter Mühlberger: Gewinner und Verlierer. Der historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit (1815-1848/49). In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 21/1 (1996), 91-123; hier 91-92.

<sup>162</sup> Vgl. Datenbank des Projekts „Historischer Roman“ der Universität Innsbruck.

<sup>163</sup> Bücher die in 41-60% bzw. in über 60% der Leihbibliotheken vorhanden waren. Vgl. ebda., 105.

auflagen. Als exemplarischer Fall gilt Habitzel/Mühlberger Caroline Pichler, die zu den meistgelesenen und meistübersetzten Autorinnen jener Periode zählte, deren Werke jedoch nach 1848 keine Neuauflage mehr erfuhren. Das Fazit der Auswertung lautet:

Damit wird deutlich, daß den Schriftstellerinnen des Vormärz zwar zugestanden wird, bestehende Leserinteressen kurzfristig zu bedienen, daß jedoch dort, wo es um die Definition des kulturellen Erbes einer Gesellschaft geht - Stichwort: Kanonbildung -, ausschließlich Männer als kompetent empfunden werden.<sup>164</sup>

Ohne hier näher auf die Gestalt deutschsprachiger historischer Romane von Frauen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingehen zu können, sei angemerkt, dass laut Henn viele der Romane der „Erfolgsschriftstellerinnen“ vor der „Scott-Mania“ der 1820er Jahre erschienen und daher eher an die Romane Nauberts anknüpften als an jene Scotts.<sup>165</sup> Für die englische Gattungstradition weist Ansgar Nünning ebenfalls darauf hin, dass die Anfänge keineswegs eindeutig bei Walter Scott lägen.<sup>166</sup> Wie bereits erwähnt, behandeln Nauberts Romane meist historische Frauenfiguren. Konzeptionell waren sie oftmals so angelegt, dass historische Ereignisse den Hintergrund für eine „private Liebes- und Entwicklungsgeschichte historisch unbedeutender Personen“<sup>167</sup> bildeten. Ihre historischen Romane können daher auch als Versuch, „große geschichtliche Ereignisse in eine Welt hineinzubringen, wo auch Frauen und Nichtadlige geschichtlich handeln dürfen“<sup>168</sup> gelesen werden. Die weibliche Perspektive, von der aus Geschichte erzählt wird, erinnert dabei an den bereits besprochenen Roman „Die Belagerung Wiens“ von Caroline Pichler.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfuhr die Beliebtheit des historischen Romans eine weitere Steigerung, es wurden insgesamt 1700 Romane veröffentlicht.<sup>169</sup> Von Frauen wurden, unabhängig ihrer Herkunft, in diesem Zeitraum 298 (18%) der historischen Romane verfasst<sup>170</sup>, das letzte Viertel des Jahrhunderts weist mit 27% den für den behandelten Zeitraum von 1780 bis 1945 höchsten Anteil an weiblichen Schriftstellerinnen auf dem Gebiet des historischen

---

<sup>164</sup> Habitzel, Mühlberger: Gewinner und Verlierer, 106.

<sup>165</sup> Vgl. Henn: Frauen und geschichtliches Erzählen, 290f.

<sup>166</sup> Vgl. Nünning: „Herstory“ als „History“, 279.

<sup>167</sup> Blackwell, Jeannine: Die verlorene Lehre der Benedikte Naubert. Die Verbindung zwischen Phantasie und Geschichtsschreibung. In: Helga Gallas, Magdalene Heuser: Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Tübingen: Niemeyer 1990, 148-159; hier 150. Mit Kurt Schreinert wird dieses Verfahren als „Zweischichtenroman“ bezeichnet. Vgl. Kurt Schreinert: Benedikte Naubert. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des historischen Romans in Deutschland. Berlin 1941.

<sup>168</sup> Blackwell: Die verlorene Lehre der Benedikte Naubert, 158.

<sup>169</sup> Holzner, Neumayr, Wiesmüller: Der Historische Roman in Österreich, 456.

<sup>170</sup> Vgl. Henn: Frauen und geschichtliches Erzählen, 300.

Romans auf.<sup>171</sup> Anhand der Datenbank „Historischer Roman“ konnte jedoch festgestellt werden, dass in der Zeit von 1836 (1835 erschien Caroline Pichlers letzter Roman „Elisabeth von Guttenstein“) bis 1882, als Marie von Najmáers „Eine Schwedenkönigin“ erschien, nur ein Geschichtsroman einer österreichischen Autorin veröffentlicht wurde, es also fünfzig Jahre keine nennenswerte österreichische Autorin historischer Romane gab. Anders zeigt sich das Bild im Gebiet des späteren „Deutschen Kaiserreichs“, mit der wohl produktivsten Autorin Luise Mühlbach, die 33 historische Romane veröffentlichte. Von den auch heute (wieder) bekannten Autorinnen der Habsburger-Monarchie, Betty Paoli, Ada Christen, Ida Pfeiffer, Minna Kautsky, Irma von Troll-Borostyáni, findet sich kein historischer Roman in der Datenbank der Universität Innsbruck. Einzig Marie von Ebner-Eschenbach wird 1903 mit „Agave“ einen historischen Künstlerroman publizieren. Der Großteil der Prosatexte waren Gesellschaftsromane, die in ihrer Gestaltung französischen und englischen realistischen Romanen folgten und von ironischer Betrachtung der oberen Gesellschaftsschichten zu vehementer Sozialkritik reichten, vermehrt richtete sich die Kritik auch gegen Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft, allen voran der Ehe.<sup>172</sup>

Die Aktivität österreichischer Autorinnen auf diesem Gebiet setzt erst ab Mitte der 1890er Jahre wieder verstärkt ein.<sup>173</sup> Schmid-Bortenschlager konstatiert auch für den historischen Roman von Frauen ab den 1880er Jahren eine Hinwendung zu weiblichen Figuren der Geschichte. Die beiden Romane Marie von Najmáers, „Eine Schwedenkönigin“ (1882) und „Der Stern von Navarra“ (1900), seien „typische Beispiele dafür, wie sich schon damals die Spurensuche nach den Frauen in der Geschichte manifestiert hat.“<sup>174</sup> Najmáers Romane beruhen, wie die „Professorenromane“ der männlichen Kollegen, auf umfassenden historischen Recherchen, würden die Historiker ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse in Romanen „popularisieren“, so sieht Schmid-Bortenschlager in den Romanen Najmáers eine „Kompensation“, da Frauen die wissenschaftliche Betätigung aufgrund der Zugangsbeschränkungen zu höherer Bildung noch größtenteils verwehrt wurde.<sup>175</sup> Theresia Klugsberger betont die Genauigkeit der historischen

---

<sup>171</sup> Vgl. Mühlberger, Habitzel: German Historical Novel from 1780 to 1945, 15.

<sup>172</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 59-62.

<sup>173</sup> Z.B. Auguste Groner, heute vor allem als Autorin von Kriminalromanen bekannt.

<sup>174</sup> Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 63.

<sup>175</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 63.

Recherchen Najmáers für ihren Roman „Der Stern von Navarra“, die Autorin habe auch historische Dokumente, zum Teil vollständig, „bruchlos“, in den Romantext integriert, die narrative Struktur bewege sich sehr nahe am Diskurs der Geschichtsschreibung.<sup>176</sup>

Schmid-Bortenschlager weist darauf hin, dass in historischen Romanen von Frauen um 1900 bevorzugt jene Epochen ausgewählt wurden, in denen weibliche Angehörige der oberen Schichten Zugang zu höherer Bildung und Kultur sowie zur Machtausübung hatten, etwa das Römische Reich, das Mittelalter und die Renaissance, und in denen dieser Bildungszugang als selbstverständlich, als keiner Erklärung bedürftig, dargestellt wurde.<sup>177</sup> In den beiden Romanen Najmáers würden zudem die „großen Männer der Geschichte bereits bedingt durch ein familiäres Umfeld gezeichnet, in dem Frauen zentral sind.“<sup>178</sup> So etwa wird im „Stern von Navarra“ (1900) der Aufstieg Heinrichs IV. im Anschluss an die französischen Religionskriege nicht wie bei Heinrich Mann aus der Perspektive Heinrichs, sondern vielmehr aus der Perspektive seiner Mutter Johanna erzählt.

Die Auswertung von Marianne Henn zeigt, dass sich die Zahl der historischen Romane von Frauen in den Jahren 1900 bis 1945 im Vergleich zu den vorangegangenen 50 Jahren mehr als verdoppelte<sup>179</sup> (709 Romane; von 1850-1900 298), in den ersten beiden Jahrzehnten erscheinen davon jedoch „nur“ 207.<sup>180</sup> Die Veröffentlichungen erreichen 1913 einen ersten Höhepunkt, eine Entwicklung, die durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen wird. Der Anteil der Frauen an der Gesamtproduktion geht wieder auf 20 % zurück.<sup>181</sup>

In Österreich sind es vor allem drei Autorinnen, die in jener Zeit für die Gattung des historischen Romans von Bedeutung sind und diesen auf unterschiedlichen Wegen weiterentwickeln bzw. fortführen: Maria Janitschek (1859–1927), Enrica von Handel-Mazzetti (1871–1955) und Edith Salburg (1868–1942). Maria Janitschek und Enrica Handel-Mazzetti, auf die später ausführlicher zurückzukommen sein wird, wenden sich meist religiösen Konflikten zu. In den Romanen Janitscheks sind die zentralen Figuren Frauen und mystische Erfahrungen und Elemente des Christentums nehmen meist eine große Rolle ein. Salburg, deren Romane eine deutsch-

---

<sup>176</sup> Vgl. Klugsberger, Theresia: Wissen und Leidenschaft. Maria Janitschek: Esclarmonde und Marie von Najmájer: Der Stern von Navarra. Historische Romane zweier österreichischer Schriftstellerinnen der Jahrhundertwende. In: Travellers in Time and Space. Reisende durch Zeit und Raum, 263-281; hier 265-268.

<sup>177</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 64.

<sup>178</sup> Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 64.

<sup>179</sup> Die Zahlen korrespondieren mit der steigenden Zahl der historischen Romane insgesamt.

<sup>180</sup> Vgl. Henn: Frauen und geschichtliches Erzählen, 302.

<sup>181</sup> Vgl. Mühlberger, Habitzel: German Historical Novel from 1780 to 1945, 15.

nationale bzw. völkische Haltung offenbaren, zeigt in ihren sieben, bis 1914 erschienenen historischen Romanen, hingegen kein spezifisches Interesse für Frauen in der Geschichte.<sup>182</sup> Insgesamt habe zu jener Zeit auch im historischen Roman „die Tendenz zur ‚Seelenzergliederung‘“<sup>183</sup>, zur psychologisierenden Darstellung, zugenommen, so Schmid-Bortenschlager.

## **5.5 Der historische Roman von Frauen von der Ersten zur Zweiten Republik**

Dieses Kapitel, welches das umfassendste der Entwicklungsskizze sein wird, möchte ich in mehrere Unterkapitel teilen. Da jedoch zum Teil literarische und personelle Kontinuitäten über politische Zäsuren hinweg (1933/34-1938-1945) zu beobachten sind, wird die folgende Darstellung nicht anhand dieser Zäsuren gegliedert werden. Nach einem kurzen Überblick über die Produktion historischer Romane in den Jahren von 1918 bis 1938 werden zunächst jene Autorinnen in den Blick genommen, die zum einen zu sogenannten „Vielschreiberinnen“ des Genres zählten, zum anderen aber auch durch ihre Kontinuität über historische Zäsuren hinweg zu einer Gruppe zusammengefasst werden können. Im daran anschließenden Kapitel habe ich versucht, all jene historischen Romane zu sammeln, die ein auffälliges Interesse für die Darstellung von Frauen in der Geschichte und für Fragen der Geschlechterverhältnisse aufweisen. Schließlich werden historische Romane von Exilschriftstellerinnen untersucht, um dann Tendenzen des Geschichtsromans nach 1945 zu skizzieren. Da zu den letzten beiden Kapiteln keine umfassenden Materialsammlungen besteht, werden sich die Ausführungen stärker auf Einzelstudien beziehen müssen.

Von 1920 bis 1939 wurden im deutschsprachigen Raum 405 historische Romane von Frauen veröffentlicht<sup>184</sup>, der Anteil an der Gesamtproduktion liegt wiederum bei durchschnittlich 20%, mit der größten weiblichen Produktivität in den 1930er Jahren. Die Veröffentlichungen unabhängig des Geschlechts erreichten bereits 1922 den Höchststand von 1913, Mitte der 1920er Jahre lässt sich eine weitere Spitze feststellen, die ab 1935 noch bei weitem übertroffen wird. Für diese Periode können dank Aneta Jachimowicz' Untersuchung „Der historische Roman der Ersten Republik Österreich in ideologiekritischer Sicht“ die österreichischen Verhältnisse detailliert geschildert werden. Darin finden sich 377 historische Romane, die von 1918 bis 1938

---

<sup>182</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 83-86.

<sup>183</sup> Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 88.

<sup>184</sup> Vgl. Henn: Frauen und geschichtliches Erzählen, 302.

in österreichischen, deutschen, schweizerischen und Exil-Verlagen von insgesamt 154 österreichischen Autorinnen und Autoren verfasst wurden. Als „österreichisch“ gelten Jachimowicz all jene deutschsprachigen Autorinnen und Autoren die in der Habsburgermonarchie geboren wurden, deren Hauptwohnsitz in Österreich (Grenzen von 1921) lag oder die vorübergehend in der Weimarer Republik lebten und publizierten, jedoch einen „starken Bezug“ zu Österreich beibehielten. Unter den 154 Autorinnen und Autoren befinden sich 31 Frauen, was wiederum einem Anteil von 20 % entspricht und auch die Anzahl der von Frauen verfassten historischen Romane beläuft sich auf 20 % der Gesamtproduktion. Auffällig ist, dass 49 dieser 75 Romane von zehn Autorinnen stammen, die in diesem Zeitraum drei oder mehr historische Romane verfassten, sogenannte „Vielschreiberinnen“. 21 der Autorinnen haben daher nur einen (17) oder zwei (4) Geschichtsromane geschrieben.<sup>185</sup>

35 der 75 Romane wurden zwischen 1918 und 1932 veröffentlicht. Auch wenn in dieser Periode die Veröffentlichungen im katholischen Bereich dominieren - allein fünfzehn der erschienenen Romane entstammen betont katholischen Verlagen (Kösel bzw. Kösel & Pustet sowie Tyrolia) - so findet sich doch ein breites Spektrum an Verlagen. Zu nennen wäre etwa der Rikola-Verlag, eine österreichische Neugründung nach dem Ende der Monarchie<sup>186</sup>, der von 1921 bis 1924 acht historische Romane veröffentlichte, drei davon von Frauen (u.a. Alma Johanna Koenigs „Der heilige Palast“). Doch auch große deutsche Verlagshäuser nahmen vereinzelt historische Romane von Frauen in ihr Programm auf, so Cotta, Albert Langen München und der S. Fischer Verlag.

Das Bild verändert sich jedoch im Zeitraum von 1933 bis 1938, in den Jahren des Austrofaschismus und nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten in Deutschland, in denen 40 der 75 historischen Romane veröffentlicht wurden. Die Zäsur von 1933 bzw. 1934 erscheint, wie bereits eingangs erläutert, auch für den österreichischen Buchmarkt gerechtfertigt, denn es kam bereits im „Ständestaat“ zu „empfindliche[n] Einschränkungen durch Verbotslisten, wie überhaupt die Betonung des katholischen Elements und eine gewisse Zivilisationsfeindlichkeit antimoderne Tendenzen im Kulturbereich nach sich zogen.“<sup>187</sup> Ein Drittel der Romane erschien in österreichischen, der Rest in deutschen Verlagen, ein Großteil davon mit konfessionellem oder deutschnationalem Verlagsprogramm. Zu nennen sind hier vor allem die katholischen

---

<sup>185</sup> Vgl. Jachimowicz: Der Historische Roman der Ersten Republik Österreich, 339-363 (Anhang).

<sup>186</sup> Vgl. Hall, Murray G.: Der Rikola-Konzern. In: Österreichische Verlagsgeschichte. Band 2. Online unter: [http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page\\_id=472](http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=472) (15. März 2019).

<sup>187</sup> Baur, Uwe und Karin Gradwohl-Schlacher: Literatur in Österreich von 1938-1945. Handbuch eines literarischen Systems. Band 2, Kärnten. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2011, 70.

Verlage Kösel & Pustet, Tyrolia und Rauch sowie die deutschnationalen Verlage Das Bergland-Buch (Graz), der Wiener Speidel Verlag<sup>188</sup> und der L. Staackmann Verlag (Leipzig). Eine Minderheit bildeten die in Exil-Verlagen veröffentlichten Romane. Als einziger von einer Frau verfasster Roman, der in einem Exil-Verlag veröffentlicht wurde, ist Gina Kaus' biographischer Roman „Katharina die Große“ (1935) zu nennen, neben Karl Tschuppiks Maria Theresia Biographie (1934) und Joseph Roths „Die hundert Tage“ (1936) im Amsterdamer Exil Verlag Allert de Lange erschienen.<sup>189</sup>

### 5.5.1 Der historische Roman von Frauen nach 1933/1934

Im folgenden Kapitel werden vornehmlich jene Autorinnen in den Blick genommen, die hauptsächlich historische Romane schrieben, deren Werk also drei oder mehr Romane mit historischem Bezug umfasst. Es bleiben daher vor allem jene Autorinnen unberücksichtigt, die im betreffenden Zeitraum nur einen oder zwei historische Romane geschrieben haben und daher eher nicht als typische Vertreterinnen der Gattung gelten (z.B. Henning Thusnelda, Irma Wittek) oder deren thematische Schwerpunkte nicht dem in dieser Diplomarbeit verfolgten Erkenntnisgewinn dienlich sind (etwa der historische Heimatroman Emmy Feiks-Waldhäusls, die Romane über die Grazer Geschichte von Anna Wittula, die Heimatromane aus der Vergangenheit Tirols von Henriette Schrott-Pelzel). Auch hier erscheint das Jahr 1933 als bedeutsame Zäsur, da elf der insgesamt 31 Schriftstellerinnen erst nach 1933 mit dem Schreiben historischer Romane begonnen haben.

Zu diesen zählt die in Wolfsberg/Kärnten geborene Gertrud Schmirger (1900-1975), die ab 1933 mit historischen, meist biographischen Romanen in Erscheinung trat, und mit ihrer Fokussierung auf die „großen Männer“ der Geschichte dem Geschmack der Zeit entsprach.<sup>190</sup> Auf Anraten ihres Verlags publizierte sie unter dem männlichen Pseudonym Gerhart Ellert und war gemeinsam mit Mirko Jelusich die erfolgreichste Autorin der Speidel'schen Verlagsbuchhandlung, sowohl im „Ständestaat“ als auch im „Dritten Reich“. Ihr Erstlingsroman „Der Zauberer“ (1933) erschien 1941 in der 46. Auflage, es folgten die ebenfalls sehr erfolgreichen Romane über Attila, Karl V., Mohammed (der jedoch, wohl aufgrund der Thematisierung des Islams,

---

<sup>188</sup> Die F.G. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung hatte 1926, nach der Einstellung des Rikola-Verlags, einige Werke des Verlags übernommen, darunter auch Alma Johanna Koenigs „Der heilige Palast“. Ab 1929, nach dem Erfolg von Mirko Jelusichs „Caesar“-Roman, veröffentlichte eine steigende Zahl an nationalen AutorInnen im Speidel-Verlag. Vgl. Hall: Rikola-Konzern.

<sup>189</sup> Vgl. Jachimowicz: Der Historische Roman der Ersten Republik Österreich, 364-378 (Verlagsregister).

<sup>190</sup> Vgl. Aspetsberger: Metaphysische Grimassen, 247f.

weniger erfolgreich war) und eine historische Erzählung über die 3. Kreuzzüge. Nach 1938 erschienen Jugendausgaben ihrer Romane („Der Zauberer“, „Attila“, „Wallenstein“, „Karl V.“), gemeinsam mit Romanen von Mirko Jelusich, in der vom Gerstel Verlag herausgegebenen Reihe mit dem vielsagenden Titel „Männer machen die Geschichte“. Die als streng katholisch geltende Schmirger lebte relativ zurückgezogen auf ihrem Gut in Kärnten und wurde nach dem „Anschluss“ von den NSDAP-Stellen in Kärnten „missgünstig“ beobachtet, sie sei „politisch unzuverlässig“. Karin Gradwohl-Schlacher und Uwe Baur merken dazu an, dass Schmirger einen jener Fälle darstelle, bei dem die Ablehnung des Systems dennoch mit literarischem Erfolg einherging. Ausschlaggebend dafür war wohl die Konzentration auf politische oder religiöse Führerfiguren der Geschichte, durchwegs Männer, die dem offiziellen Geschmack beider Regime entsprach.<sup>191</sup> Doch auch in der Nachkriegszeit war Ellert erfolgreich, es kam zu Neuauflagen ihrer Romane, weitere historische Romane entstanden, sie verfasste im Auftrag des Österreichischen Bundesverlags Jugendbücher und erhielt 1959 den Österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur.<sup>192</sup>

Eine weitere „Vielschreiberin“ auf dem Gebiet des historischen Romans war Maria Josepha Krück von Poturzyn (1896-1968), als Tochter eines k.u.k. Feldmarschalleutnants in Tirol geboren, ab ihrer Heirat 1927 lebte sie jedoch in Stuttgart, war vermutlich Schülerin Rudolf Steiners, dem Begründer der Anthroposophie. Auch nach 1938 war sie schriftstellerisch tätig, ebenso nach Kriegsende, als vor allem ihre anthroposophischen Schriften hohe Auflagen erzielten, 1961 erschien etwa der historische Roman „Die Sendung des Mädchens Jeanne d’Arc“ (Neuaufgabe 1983). Ab 1932 veröffentlichte sie mehrere historische, ebenfalls meist biographische Romane, vornehmlich in der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart, aber auch im Hoffmann und Campe Verlag, wo innerhalb der Reihe „Frauen in der Geschichte“ ihr Roman „Maria Theresia. Frau und Königin“ (1936) erschien.<sup>193</sup> Im Gegensatz zu Gertrud Schmirgers Romanen stehen bei Krück von Poturzyn also oftmals Frauen im Zentrum der Romane, wobei der Fokus auf den „großen Frauen“ zu liegen scheint. Nach Aneta Jachimowicz drücke sich in ihrem Maria Theresia-Roman durch die Kontrastierung des preußischen Königs Friedrich II. mit Maria Theresia der im historischen Roman der Zwischenkriegszeit dominante literarische Topos der Gegenüberstellung von „katholisch-österreichisch“ und „protestantisch-deutsch“

---

<sup>191</sup> Baur, Gradwohl-Schlacher: Literatur Österreich 1938-1945, Kärnten, 79.

<sup>192</sup> Vgl. zur Biographie Gertrud Schmirgers: Baur, Gradwohl-Schlacher, ebda., 236-240.

<sup>193</sup> Vgl. Gradwohl-Schlacher, Karin: Krück von Poturzyn Maria Josepha. In: BiografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 2. Hg. von Ilse Korotin. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2016, 1826f.

aus, und sei damit ebenso ein Produkt der „ständestaatlichen“ Kulturpolitik wie Reaktion auf die politische Situation in Deutschland nach 1933.<sup>194</sup>

Schließlich ist hier noch die in Tirol geborene Fanny Wibmer-Pedit (1890-1967) anzuführen, die zwar bereits ab Mitte der 1920er Jahre literarisch veröffentlichen konnte, so erschienen erste Romane als Fortsetzungsromane, die als Romanschriftstellerin jedoch erst ab 1931 in Erscheinung trat und bis 1938 sieben historische Romane in den katholischen Verlagen Pustet bzw. Tyrolia publizierte, denen 1940 bis 1941 noch drei weitere folgten. Sie gehört zu jener Minderheit der hier vorgestellten Frauen, die keine höhere Bildung erhielten. Ihre Texte sind durchwegs als antimodern und religiös grundiert zu bezeichnen, 1932 wurde sie Präsidentin der katholischen Schriftstellervereinigung Winfried, die meisten ihrer Romane sind thematisch dem Genre der historischen bzw. mythisierenden Heimatromane zuzurechnen, in denen sie auch weibliche Figuren ins Zentrum stellt, so die „Heilige Notburga“ (1935) oder „Emerenzia“ (1934), ein Roman über die Geschichte einer Osttiroler Haushälterin, die ein uneheliches Kind zur Welt bringt und 1680 als Hexe zum Tod verurteilt wird.<sup>195</sup> 1937 verfasste auch sie einen biographischen Roman über Maria Theresia, in dem der Konflikt zwischen Mutter- und Herrscherinnenrolle thematisiert wird.<sup>196</sup> 1938 begrüßte Wibmer-Pedit den „Anschluss“ an Deutschland, auch wenn sie aufgrund ihrer Tätigkeiten im „Ständestaat“ als politisch nicht zuverlässig galt. Nach Kriegsende konnte auch sie an ihre Erfolge der 1930er bzw. Kriegsjahre anknüpfen, es kam zu zahlreichen Neuauflagen ihrer Werke, so erschien ihr Maria Theresia Roman zuletzt 1980 im Amalthea Verlag in der Auflage 61.-63. Tausend.<sup>197</sup>

Enrica Handel-Mazzetti (1871-1955) zählt hingegen zu jener älteren Generation der Ende der 1860er bzw. 1870er Jahre geborenen Schriftstellerinnen, die in der Ersten Republik bereits zu den etablierten Autorinnen gehörten. Die Verfasserin zahlreicher katholisch geprägter historischer Romane, aus adeliger Familie, besuchte eine katholische Lehrerinnenbildungsanstalt in St. Pölten und studierte deutsche und französische Literatur und Sprache in Wien. Ihre ersten literarischen Erfolge hatte sie bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Von 1920 bis 1934 erschienen acht weitere, katholische historische Romane (darunter 2 Trilogien) Handel-

---

<sup>194</sup> Vgl. Jachimowicz: Der Historische Roman der Ersten Republik Österreich, 217.

<sup>195</sup> Vgl. Jachimowicz, ebda., 404.

<sup>196</sup> Vgl. Jachimowicz, ebda., 406.

<sup>197</sup> Vgl. zur Biographie: Sachslehner, Johannes: Wibmer-Pedit, Fanny. In: Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Band 12. Hg. von Wilhelm Kühlmann. Berlin, Boston: de Gruyter, 2. vollst. überarb. Auflage 2011, 363-364.

Mazzettis. Nach einer von Aneta Jachimowicz zitierten Umfrage zählte sie auch in der Ersten Republik nach wie vor zu den meistgelesenen Autorinnen.<sup>198</sup> 1933 befand sie sich unter jenen Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die im Juli 1933 aus dem P.E.N.-Club austraten, als dieser gegen die Bücherverbrennungen in Deutschland protestierte und wurde Mitglied im „Reichsverband Deutscher Schriftsteller“, einer nationalsozialistischen Tarnorganisation in Österreich, deren Mitglieder einen Treueid auf Hitler ablegten. Nach dem Krieg schrieb sie kaum mehr neue Romane, viele ihrer Werke wurden jedoch neu aufgelegt.<sup>199</sup> In ihren Romanen mit stets katholischer Thematik (eines der Hauptmotive ist der Konflikt zwischen Protestantismus und Katholizismus) stehen meist, wie bei Maria Janitschek, fiktive Frauenfiguren im Zentrum, und oft wird auch aus dieser weiblichen Perspektive heraus erzählt. Charakteristisch ist zudem die Durchsetzung ihrer Texte mit einer altertümlichen und mundartlichen Kunstsprache, ein neues Element im historischen Roman, das auch bei Paula Grogger Anwendung fand.<sup>200</sup> In ihrer Analyse der Starhemberger-Romane der späten 1930er Jahre verortet Klosinski die Werke formal und inhaltlich zwar innerhalb der katholischen Literaturtradition, sie würden jedoch sowohl Elemente moderner Erzählverfahren, als auch eine Nähe zur austrofaschistischen Ideologie aufweisen, die vor allem in den „Schlachtenbeschreibungen, [der] Kriegsbegeisterung des Volkes“<sup>201</sup> sowie der Stilisierung der zentralen Figuren zu willensstarken Heldinnen und Helden und einem klaren Freund-Feind-Schema zu Tage trete. Doch werde die eigentliche Handlung von christlichen Motiven bestimmt, etwa der Verklärung der Mutterfigur. Doch Schmid-Bortenschlager weist darauf hin, dass das Frauenbild in Handel-Mazzettis Romanen nicht nur konservativ geprägt sei, sondern durchaus ambivalente Züge aufweise, wenn etwa die Figur der Maria neben ihrer traditionellen Rolle als Ehefrau und Mutter auch ein heroisches Frauenbild im Sinne der biblischen Figur der Judith in sich vereine.<sup>202</sup> Doch auch dieses Frauenbild ist einem christlichen Heroismus geschuldet. Aneta Jachimowicz verortet Handel-Mazzettis Romane jedenfalls in Opposition zur „bürgerlichen literarischen Öffentlichkeit“<sup>203</sup>,

---

<sup>198</sup> Vgl. Jachimowicz: *Der Historische Roman der Ersten Republik Österreich*, 263.

<sup>199</sup> Vgl. Baur, Uwe und Karin Gradwohl-Schlacher: *Literatur in Österreich 1938-1945. Handbuch eines literarischen Systems*. Band 3, Oberösterreich. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2014, 229-234.

<sup>200</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Besinnung auf Traditionen. Heimat und Geschichte im Roman des frühen 20. Jahrhunderts*. In: Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. 2. Band. 19. und 20. Jahrhundert. München: Beck 1988, 235-249; hier 237.

<sup>201</sup> Klosinski, Michaela: *Katholische Literatur zwischen Anpassung und Widerstand. Enrica Handel-Mazzettis Starhemberger-Romane im Kontext von Austrofaschismus, katholischer Literaturtradition und Moderne*. In: Jachimowicz, Aneta (Hg.): *Gegen den Kanon. Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich*. Frankfurt/Main: Lang 2017 (*Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft* 10), 407-428; hier 417, 426.

<sup>202</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager: *Besinnung auf Traditionen. Heimat und Geschichte*, 238.

<sup>203</sup> Jachimowicz: *Der Historische Roman in der Ersten Republik Österreich*, 264.

da sie „christliche Werte, Frömmigkeit, Vaterlandsliebe, Traditionsverbundenheit, Ehre, weibliche Keuschheit, Autoritätsanerkennung, patriotischen Heroismus und die Loyalität den Habsburgern als Schützern der katholischen Kirche gegenüber [propagieren]“. <sup>204</sup>

Ich möchte hier auf noch eine Schriftstellerin jener „älteren“ Generation eingehen, die durch ihren Lebenslauf und ihre Publikationen etwas heraussticht. Anna Hottner-Grefe (1867-1946), in Wien als Tochter eines akademischen Malers geboren, von der sowohl Aneta Jachimowicz als auch die Datenbank „Historischer Roman“ nur „Die große Liebe der jungen Sibylle. Ein Frauenschicksal“ (1934), ein Roman, der zur Zeit der „Türkenbelagerung Wiens“ 1683 handelt, verzeichnen, die jedoch auch auf dem Gebiet des historischen Romans ungemein aktiv war. Anna Hottner-Grefe erhielt Privatunterricht und war schon bald literarisch tätig, so schrieb sie etwa Novellen und Fortsetzungsromane für die Zeitschrift „Wiener Bilder“. Im Freya-Verlag in Heidenau bei Dresden veröffentlichte sie von 1925 bis 1931 in der Reihe „Frauen der Liebe“ 24 biographische Romane über historische Frauengestalten. Das besondere Interesse an „frauenspezifischen“ Themen zeigt sich auch in der Biographie Hottner-Grefes, so war sie etwa ab 1901 stellvertretende Vorsitzende der Vereinigung der arbeitenden Frauen Wien, von 1894-96 Leiterin der Monatszeitschrift „Frauenleben“ und schrieb Beiträge für die Berliner und Dresdner „Hausfrauen Zeitung“, „Lehrerinnen-Wart“ und die „Deutsche Frauen-Zeitung“. <sup>205</sup> Sie war im „Ständestaat“ Mitglied der Einheitspartei Vaterländische Front, war aber auch bis 1941 während des NS-Regimes literarisch tätig. Zur Zeit des Austrofaschismus publizierte sie zahlreiche Fortsetzungsromane in Zeitungen und Zeitschriften, als Beispiel von vielen etwa den historischen Fortsetzungsroman „Eines Kaisers große Liebe“ <sup>206</sup> über Karl VI. Die Sichtung und Analyse ihrer publizistischen, feuilletonistischen und literarischen Werke könnten für eine konkretere Verortung in literarischer und politischer Hinsicht weiterhelfen, das kann jedoch im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht geleistet werden.

Kann man Handel-Mazzetti und ihre Werke, wie dies Klosinski tut, trotz Nähe zum Austrofaschismus aufgrund ihrer katholischen Ausrichtung noch zwischen Anpassung und Widerstand im NS-Regime positionieren, ist die ideologische Einordnung Edith Gräfin von Salburgs

---

<sup>204</sup> Jachimowicz, ebda., 264.

<sup>205</sup> Vgl. Gradwohl-Schlacher, Karin: Hottner-Grefe, Anna. In: Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815. 2. überarbeitete Auflage 2015. Online-Edition. [http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl\\_H/Hottner-Grefe\\_Anna\\_1867\\_1946.xml](http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_H/Hottner-Grefe_Anna_1867_1946.xml) (12. April 2019).

<sup>206</sup> Anna Hottner-Grefe: Eines Kaisers große Liebe. Historischer Roman. In: Illustrierte Kronen Zeitung. 15. Dezember 1935–5. April 1936.

(1868-1942) als deutschnational, ab 1929, als sie den Gründungsauftrag des Kampfbundes für deutsche Kultur unterschrieb, als nationalsozialistisch, eindeutig. So wurde ihr Gesamtwerk nach 1945 in Österreich auch auf die Liste der gesperrten Autoren und Bücher gesetzt. Von 1929 bis 1936 veröffentlichte sie sieben historische Romane. In ihren historischen, oftmals antisemitischen Romanen thematisiert sie beispielsweise anhand der historischen Figur Karl Peters die deutsche Kolonisation Ostafrikas oder nimmt 1933 in der Verbindung einer österreichischen und preußischen Adelsfamilie im Roman „Deutsch zu Deutsch“ den „Anschluss“ vorweg, was ihr Buch im „Ständestaat“ auf den Index beförderte.<sup>207</sup>

Es sind hier noch zwei weitere erfolgreiche Schriftstellerinnen wenigstens zu erwähnen, die schon vor den 1930er Jahren veröffentlichten und die üblicherweise als in der Tradition Handel-Mazzettis stehend bewertet werden. Schmid-Bortenschlager weist darauf hin, dass sich auch diese Schriftstellerinnen selbst, die ihre Laufbahn in den 1920er und 1930er Jahren begannen, bereits bewusst als in dieser katholischen Tradition stehend verstanden - so auch Paula Grogger, die sich des Öfteren auf Enrica von Handel-Mazzetti bezieht.<sup>208</sup> Paula Grogger (1892-1984) wird in Überblicksdarstellungen stets als wichtige Vertreterin des historischen Romans der Zwischenkriegszeit genannt, auch wenn „Das Grimmingtor“ aus dem Jahr 1926 ihr einziger dieser Gattung zugehöriger Roman war. Das liegt zum einen an dem großen Verkaufserfolg des Buchs, zum anderen aber ist dies in ihrer formalen Weiterentwicklung des Genres begründet, in dem auch das Erzählen selbst problematisiert werde.<sup>209</sup> So berühre Groggers Roman, der im dörflichen Milieu spielt, das historische Ereignis der Franzosenkriege nur am Rande; die Handlung sei gegenüber der Landschaftsschilderungen, der Darstellung der Traditionen und Gebräuche und der Sprache sekundär. Die im Roman dargestellte Selbstständigkeit der Frauen sei, so Schmid-Bortenschlager, nur durch die historische Situation und im ländlichen Milieu möglich.<sup>210</sup> Grogger hatte den P.E.N.-Club aus Protest 1933 verlassen, nach dem „Anschluss“ lieferte sie einen Beitrag zum Bekenntnisbuch österreichischer Dichter. Dennoch fiel ein Gutachten zur Aufnahme in die RSK aufgrund ihrer ständestaatlichen Gesinnung zunächst negativ aus, 1939 erfolgte die Aufnahme. Während des Krieges erschienen keine neuen Werke Groggers, dafür veröffentlichte sie in der Nachkriegszeit zahlreiche, oft autobiographische,

---

<sup>207</sup> Baur, Gradwohl-Schlacher: Literatur Österreich 1938-1945, Oberösterreich, 353.

<sup>208</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager: Besinnung auf Traditionen. Heimat und Geschichte, 241.

<sup>209</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Frauenliteratur in der Zwischenkriegszeit. Ein Überblick. In: Avantgarde und Tradition. Schriftstellerinnen zwischen den Weltkriegen. (Ariadne 31 (1997)), 10-15; hier 12.

<sup>210</sup> Vgl. Schmid-Bortenschlager: Besinnung auf Traditionen, 241f.

Werke.<sup>211</sup> „Das Grimmingtor“ wird bis heute neu aufgelegt, etwa 2014 in der Verlagsgruppe Styria.

Auch Juliane von Stockhausen (1899-1998), aus einer badischen Offiziersfamilie, steht in der Tradition Handel-Mazzettis. Sie besuchte die höhere Mädchenschule und heiratete 1924 Graf von Gatterburg. In ihren Werken behandelt sie meist die Themen Katholizismus und Heimat. Sie veröffentlichte von 1918 bis 1938 sechs historische Romane, meist in sehr hoher Auflage (am erfolgreichsten war ihr biographischer Roman über Maria Theresia, „Die Soldaten der Kaiserin“ aus dem Jahr 1924), 1943 erschien der Roman „Im Zauberwald“, im Dreißigjährigen Krieg spielend, der auch in einer Wehrmachtsausgabe gedruckt wurde. Auch nach 1945 veröffentlichte sie mit Erfolg historische Romane, in denen sie sich wieder dem Dreißigjährigen Krieg, aber zum Beispiel auch dem Leben der Prinzessin Agnes zu Salm-Salm („Wilder Lorbeer“, 1964) zuwandte.<sup>212</sup>

So unterschiedlich die Lebensverläufe und Ausbildungswege der bisher vorgestellten Autorinnen auch auf den ersten Blick wirken, so haben sie doch gemeinsame Nenner. Ob aus adeligem oder großbürgerlichem Haus, die meisten der Frauen absolvierten ihre Bildung bzw. Ausbildung in katholischen Einrichtungen, ob wie Handel-Mazzetti und Feiks-Waldhäusl am Institut der Englischen Fräulein St. Pölten oder Gertrud Schmirger im Benediktinerstift im Lavanttal, oftmals erhielten sie auch Privatunterricht, die meisten von ihnen begannen danach zu studieren. Eine Ausnahme ist Fanny Wibmer-Pedit, die nach einer kurzen Schulbildung als Kellnerin arbeitete, bevor sie ab 1912 mit ihrem Mann in Wien lebte. Auch ihr Wohnort macht sie damit zu einer Ausnahme, wohnten die meisten der hier genannten Frauen abseits der Hauptstadt. In diesem Zusammenhang weist Sigrid Schmid-Bortenschlager darauf hin, dass die Bildung von Frauen außerhalb Wiens bis weit in das 20. Jahrhundert hinein fast ausschließlich in katholischer Hand war und hauptsächlich über eine Ausbildung zur Lehrerin stattfand. Schmid-Bortenschlager dazu:

Diese weibliche Bildungsschicht vereint scheinbar paradox emanzipatorisches Bewusstsein und emanzipatorische Praxis mit einem traditionellen katholischen Frauen- und Weltbild, in dem Weiblichkeit mit realer oder geistiger Mutterschaft verbunden ist; doch kennt sie auch heroische Gestalten

---

<sup>211</sup> Vgl. Baur, Uwe und Karin Gradwohl-Schlacher: Literatur in Österreich 1938-1945. Handbuch eines politischen Systems. Band 1, Steiermark. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2008, 126-128.

<sup>212</sup> Vgl. Stockhausen, Juliane von. In: BiografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 3. Hg. von Ilse Korotin. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2016, 3191.

wie Judith. Sie bildet sowohl ein großes Lesepublikum als auch häufig das Reservoir, aus dem sich Schriftstellerinnen rekrutieren.<sup>213</sup>

Es konnte hier, wie bereits angeführt, keine Analyse der literarischen Werke vorgenommen werden, weder auf formaler noch auf inhaltlicher Ebene. Doch mithilfe von Sekundärliteratur, so diese vorhanden war, wurden ideologiekritische und ästhetische Beobachtungen und Aussagen getroffen, die es rechtfertigen, diese Romane zu einer Gruppe zusammenzufassen. Schmid-Bortenschlager sieht in der „Oppositionsbildung“ zwischen „Asphaltliteratur“ und „(heimat-, erdverbundener) ‚wahrer Dichtung‘“ eine in den 1930er Jahren weit verbreitete Beurteilung der „Frauenliteratur“. ‚Asphaltliteratur‘ sei zu verstehen als „die beklagenswerte mannweibliche Sensationsliteratur, um tobende Exzesse, leere Ambitionen und tote Eitelkeiten von Sportamateurinnen, Flugheldinnen, Tennisspielerinnen oder Titaniden und Abenteuerinnen der Kioskliteratur“<sup>214</sup>, so Adolf Knoblauch in der Zeitschrift „Hochland“. Zur „wahren Dichtung“ zählten für Knoblauch etwa Enrica von Handel-Mazzetti, Paula Grogger und Ina Seidel. Sich der abwertenden und allzu schematisierenden Gegenüberstellung bewusst seiend, soll hier also versucht werden, mögliche Vertreterinnen der „mannweibliche[n] Sensationsliteratur“ im folgenden Kapitel näher zu untersuchen.

### 5.5.2 Der „andere Blick“ auf Frauen in der Geschichte

Die „legendäre und schillernde Frau der Wiener Moderne“<sup>215</sup>, Bertha Eckstein-Diener (1874-1948), auch bekannt unter ihrem Pseudonym Sir Galahad, zählte für Adolf Knoblauch wahrscheinlich zu jenen „Abenteuerinnen der Kioskliteratur“. Als Tochter einer wohlhabenden Fabrikantenfamilie in Wien geboren, wird sie von Beginn an auf ihre Rolle als Ehefrau hingerzogen und darf im Gegensatz zu ihren Brüdern nicht das Gymnasium besuchen. Gegen diese Rollenzuschreibung wird sie ihr Leben lang ankämpfen. Sie war keine Feministin, doch problematisierte sie normative Geschlechterrollen, oft auch auf polemische Weise, verließ selbst 1908 Ehemann und Kind, um auf ausgedehnte Reisen zu gehen, war weder politisch interessiert noch engagiert, grenzte sich während der Zeit des NS-Regimes niemals, obwohl in der Schweiz lebend, vom Nationalsozialismus ab, ihre Romane und Schriften sind auch nicht frei von antisemitischen Ressentiments. Dennoch ist ihr kulturhistorisches Werk „Mütter und Amazonen. Ein Umriß weiblicher Reiche“ (1932), die erste weibliche Kulturgeschichte, die einen Beitrag

---

<sup>213</sup> Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 124.

<sup>214</sup> Adolf Knoblauch: Sendung und Werk weiblicher Prosadichtung. In: Hochland 27/1 (1930), 57-75; hier 57. Zit. n. Schmid-Bortenschlager: Besinnung auf Traditionen. Heimat und Geschichte, 235.

<sup>215</sup> Gürtler, Christa und Sigrid Schmid-Bortenschlager: Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945. 15 Porträts und Texte. Salzburg, Wien, u.a.: Residenz 2002, 28.

zur Matriarchatsforschung leistete, auch in der Neuen Frauenbewegung wiederentdeckt worden.<sup>216</sup> Ihr Roman „Die Kegelschnitte Gottes“ (1921) wird gemeinhin als historischer Roman betrachtet, doch wurden darin auch persönliche Erfahrungen der Autorin verarbeitet, „aggressiv und polemisch, manchmal auch pathetisch und kitschig.“<sup>217</sup> Ideologisch sei der Roman nicht leicht festzulegen, so Gürtler/Schmid-Bortenschlager, er stelle jedenfalls eine „radikale Zivilisations- und Materialismuskritik“<sup>218</sup> dar und kritisiere die Situation der Frau um die Jahrhundertwende. Neben ihren kulturhistorischen Studien „Mütter und Amazonen“, „Byzanz. Von Kaisern, Engeln und Eunuchen“ (1936) und „Seide. Eine kleine Kulturgeschichte“ (1940) erschien 1938 noch der, ebenfalls in Byzanz handelnde, „Kreuzfahrer-Roman Bohemund“.

Doch auch bei den historischen Romanen von Frauen dominierte ebenso wie in der gesamten Gattung der biographische Geschichtsroman bzw. die historische Biographie. Drei Schriftstellerinnen, die sich auch mit Blick auf geschlechtsspezifische Fragen diesem Typus des historischen Romans zuwandten, waren Theresie Rie, Hertha Pauli und Gina Kaus:

Therese Rie (1879-1934) stammt im Unterschied zu den vorangegangenen Schriftstellerinnen aus dem assimilierten jüdischen Bürgertum Wiens, sie arbeitete ab 1908, nach dem Tod ihres Ehemanns, als Musikjournalistin, Übersetzerin und Schriftstellerin, wobei sie sich verstärkt, oft unter dem Pseudonym L. Andro, mit dem weiblichen Kunstschaffen und damit verbundenen Problemen auseinandersetzte. Auch ihr historischer Roman „Vox humana“ aus dem Jahr 1928 handelt von einer historischen Künstlerinnenfigur, der Sängern Wilhelmine Schröder-Devrient und Fragen der weiblichen Selbstfindung und Selbstbestimmung sowie dem Konflikt zwischen Familie und Beruf.<sup>219</sup> In „Vox humana“ liegt das erzählerische Interesse weniger auf der biographischen Darstellung als auf der Behandlung zentraler Konflikte des weiblichen Lebenszusammenhangs, so etwa der „geschlechtsspezifischen und künstlerischen Identitätsproblematik“<sup>220</sup>, der Entwicklung des jungen Mädchens zur Sängerin, dem Konflikt mit der ebenfalls künstlerisch tätigen Mutter, der sozialen Stellung als Künstlerin sowie der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen geschlechtsspezifischen bzw. misogynen Diskriminierungen von Frauen im Theater- und Opernbetrieb.

---

<sup>216</sup> Vgl. Eckstein-Diener, Berta. In: BiografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 1, 654-655.

<sup>217</sup> Gürtler, Schmid-Bortenschlager: Erfolg und Verfolgung, 34.

<sup>218</sup> Gürtler, Schmid-Bortenschlager: Erfolg und Verfolgung, 35.

<sup>219</sup> Vgl. Dehning, Sonja: Tanz der Feder. Künstlerische Produktivität in Romanen von Autorinnen um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 317), 146f.

<sup>220</sup> Vgl. Dehning: Tanz der Feder, 150.

Hertha Pauli (1906-1973), in Wien geboren, Tochter der engagierten Frauenrechtlerin, Pazifistin und Journalistin Bertha Pauli, begann ihre künstlerische Karriere als Schauspielerin und lebte bis zur „Machtergreifung“ Hitlers in Berlin, von wo aus sie 1933 nach Wien zurückkehrte. Sie gründete gemeinsam mit Karl Frucht die literarische Vermittlungsagentur „Österreichische Korrespondenz“, musste 1938 nach Paris fliehen und gelangte 1941 nach Hollywood und schließlich nach New York.<sup>221</sup> Pauli kehrte nicht nach Wien zurück und war nach Kriegsende vor allem als Kinder- und Jugendbuchautorin erfolgreich, 1970 erschien ihr autobiographischer Roman „Der Riß der Zeit geht durch mein Herz“. Ihr erster Roman „Toni. Ein Frauenleben für Ferdinand Raimund“ (1936) schildert nicht nur das Leben Toni Wagners und ihre Beziehung zu Ferdinand Raimund, sondern auch die Lebensverhältnisse von Frauen im 19. Jahrhundert. 1937 wird sie mit ihrer Biographie über Bertha von Suttner eine weitere Frauenpersönlichkeit porträtieren und damit eindeutig pazifistische Aussagen verbinden. Das Buch wurde im März 1938 auf die „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ gesetzt und 1955 im Zsolnay-Verlag unter dem Titel „Das Genie eines liebenden Herzens. Ein Bertha von Suttner Roman“ neu aufgelegt. Zentrale Themen ihrer Romane sind der Pazifismus, Humanität und das Eintreten für das Recht auf ein selbstbestimmtes „Frau-sein“, was die Darstellung von Diskriminierung und gesellschaftlich bedingten Zwängen miteinschließt.<sup>222</sup>

Gina Kaus (1893-1985) ist unter den in diesem Kapitel genannten als eine der am Buchmarkt erfolgreichsten Schriftstellerinnen der Zwischenkriegszeit anzusehen. Vor der im Exilverlag Allert de Lange erschienenen Biographie Katharinas II.<sup>223</sup> (1935), ihre einzige historische Arbeit, in der sie deren Leben von der Geburt bis zum Tod behandelt, war Kaus seit den 1920er Jahren als Schriftstellerin und Feuilletonistin in Wien und Berlin tätig und allgemein anerkannt. Sie sei eine jener Autorinnen der Zwischenkriegszeit gewesen, die „ein verändertes Verständnis, ein verändertes Selbstbewusstsein weiblicher Autorschaft definierten und etablierten“, und sie habe „den ungeschönten Blick auf die (vornehmlich weibliche) reale Lebenswirklichkeit

---

<sup>221</sup> Vgl. Herczeg, Petra: Hertha Pauli als Journalistin. Schreiben als Selbstverständlichkeit. In: Blumesberger, Susanne und Ernst Seibert (Hg.): „Eine Brücke über den Riss der Zeit...“ Das Leben und Wirken der Journalistin und Schriftstellerin Hertha Pauli (1906-1973). Wien: Praesens 2012, 150-171; hier 150f.

<sup>222</sup> Vgl. Korotin, Ilse: Hertha Pauli als Biografin. In: Blumesberger, Seibert (Hg.): „Eine Brücke über den Riss der Zeit...“, 197-209; hier 197.

<sup>223</sup> Kaus, Gina: Katharina, die Große. Amsterdam: Allert de Lange 1935.

der Zeit zwischen den Kriegen, auf die krisengezeichneten zwischenmenschlichen Beziehungen und das Seelenleben des Menschen“<sup>224</sup> gerichtet. In der überaus erfolgreichen, in zahlreiche Sprachen übersetzten Biographie Katharinas II.<sup>225</sup> problematisiert sie durch die Figur der Zarin ebenfalls geschlechtsspezifische Charakterzuschreibungen in einer patriarchal bestimmten Gesellschaft. Dies beginnt bereits bei Katharinas schwieriger Sozialisation, da sie zum Leidwesen ihrer Mutter kein Junge, sondern nur ein Mädchen geworden war, und wird im Laufe des Romans mit der Beschreibung des russischen Hofes, der im 18. Jahrhundert zum größten Teil von Frauen bestimmt war, zu einer deutlichen Infragestellung bzw. Kritik an als natürlich aufgefassten traditionellen Geschlechterverhältnissen und Geschlechtscharakteren.

Auch die Schriftstellerin Marta Karlweis machte in ihrem 1921 erschienenen historischen Roman „Das Gastmahl auf Dubrowitz“ Zarin Katharina II. zu einer der Hauptfiguren. Doch handelt es sich dabei um keinen biographischen Roman, sondern um eine Erzählung über die „Taurische Reise“ der Kaiserin. Erzählerisch als spätexpressionistisch zu bezeichnen, hebt sich dieser Roman von den bisher genannten Texten ab, wie sich auch im Rahmen der Textanalyse zeigen wird. Auch der ein Jahr später erschienene Roman „Der heilige Palast“ von Alma Johanna Koenig über die byzantinische Kaiserin Theodora ist kein biographischer Roman und kann zu den erzählerisch und ästhetisch anspruchsvolleren Vertretern der Gattung gezählt werden. Koenig weist im Vergleich zu den anderen hier genannten Autorinnen wohl die größte Affinität zu historischen Themen auf, 1924 erscheint ihr Wikinger-Roman „Die Geschichte von Half dem Weibe“, in dem sie in unterschiedlichen Ausprägungen androgyne Frauenfiguren gestaltete.<sup>226</sup> Ihr Roman „Der jugendliche Gott“ über Kaiser Nero, verfasst in den Jahren bis zu ihrer Deportation im Juni 1942, kann erst 1947 erscheinen. Dieser Roman ist auch als eine kritische Beschreibung der Lebensrealität des NS-Terrorregimes zu verstehen. Darüber hinaus ist Neros Mutter, Agrippina, eine zentrale Figur im Roman; Koenig stellt damit ähnlich wie Najamer in „Der Stern von Navarra“ die Mutter eines „großen Mannes“ in den Mittelpunkt der Erzählung. Gemeinsam ist den Romanen Karlweis‘ und Koenigs, dass auch sie „große Frauen“

---

<sup>224</sup> Vgl. Atzinger, Hildegard: Kaus Gina. In: BiografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 2, 1604-1608; hier 1605.

<sup>225</sup> dän.: Kopenhagen, 1935; engl.: New York, 1935; London, 1935; finn.: Helsinki, 1944; norweg.: Oslo, 1935; slowen.: Laibach, 1935. Vgl. Datenbank „Historischer Roman“ Universität Innsbruck. [https://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/cgi/wrapcgi.cgi?wrap\\_config=hr\\_bu\\_all.cfg&nr=31660](https://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/cgi/wrapcgi.cgi?wrap_config=hr_bu_all.cfg&nr=31660) (15. April 2019).

<sup>226</sup> Vgl. Bensberg, Gabriele: Alma Johanna König und die Psychoanalyse. Die androgynen Frauen in dem Wikingerroman „Die Geschichte von Half dem Weibe“ als Repräsentantinnen eines „Männlichkeitskomplexes“?. In: Hörner, Petra (Hg.): Böhmen als ein kulturelles Zentrum deutscher Literatur. Frankfurt/Main: Lang 2004 (Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa. Mittelalter und Neuzeit 3), 191-217; hier 199-207.

der Geschichte thematisieren, es wird sich jedoch noch zeigen, ob auch ihre Texte den Tendenzen, wie sie im vorherigen Kapitel skizziert wurden, entsprechen oder ob und inwiefern sich ihre Erzählungen diesen entgegenstellten.

## 5.6 Historisches Erzählen von Exilschriftstellerinnen

Von den nach 1938 auf österreichischem Gebiet erschienenen historischen Romanen von Frauen wird meist noch Erika Mitterers „Der Fürst der Welt“ (1940) als eine im historischen Gewand versteckte Kritik am NS-Regime gesehen.<sup>227</sup> Gleichzeitig erscheinen in den Kriegsjahren, wie erwähnt, jene historischen Romane völkisch-nationaler Ausrichtung, etwa Wibmer-Peditis, Gertrud Fusseneggers oder Gertrud Schmirgers, die den Anforderungen nationalsozialistischer Kultur- und Literaturpolitik, wenn nicht voll und ganz entsprechen, so doch zumindest nicht widersprechen, indem sie ein ahistorisches Geschichtsbild propagieren und Führer- und Heldenfiguren mythisieren.<sup>228</sup> „Die Politisierung der Zeit“ habe, so Schmid-Bortenschlager, „auch dieses Genre voll erfasst, die Geschichte wird nicht als Versuch der Flucht aus der Gegenwart, sondern als ihr Spiegel verwendet.“<sup>229</sup>

Die angesprochene Tendenz der „Zeitkritik im historischen Gewand“ bei Koenig und Mitterer verweist, besonders in seiner antifaschistischen Ausprägung, daher vor allem auf den historischen Exilroman. Habitzel und Mühlberger ermittelten in den Jahren von 1933 bis 1945 70 Geschichtsromane von Exilautorinnen und –autoren (bei insgesamt 1400 Romanen in diesem Zeitraum). Sind diese Romane also zahlenmäßig eher unbedeutend, so ist ihr Eingang in den literarischen Kanon bzw. in das kollektive literarische Gedächtnis umso erfolgreicher: 25% der Romane befanden sich 1997 noch in Druck, im Vergleich zu 4% jener Romane, die im „Dritten Reich“ veröffentlicht worden waren.<sup>230</sup> Es sollte jedoch darauf hingewiesen werden, dass für diese Romane nicht verallgemeinernd von politischen oder zeitkritischen Werken, die als Reaktion auf die politischen Verhältnisse entstanden, ausgegangen werden kann. Ebenso wurden viele der historischen Exilromane bereits vor 1933 begonnen und im Exil fortgeführt bzw. beendet.

---

<sup>227</sup> Vgl. Gottwald, Herwig: Erika Mitterer und der Historische Roman. In: Literatur der ‚Inneren Emigration‘ aus Österreich. Hg. von Johann Holzner und Karl Müller. Wien: Döcker 1998 (Jahrbuch der Theodor Kramer Gesellschaft, Zwischenwelt 6), 213-234.

<sup>228</sup> Vgl. Gottwald. Erika Mitterer und der Historische Roman, 213.

<sup>229</sup> Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 133.

<sup>230</sup> Vgl. Mühlberger, Habitzel: German Historical Novel from 1780 to 1945, 13.

Der historische Roman des Exils stellt wohl eines der am häufigsten bearbeiteten Felder bei Untersuchungen der Gattung dar – auffällig ist jedoch die weitgehende Absenz von Schriftstellerinnen. Die Gründe mögen vielfältig sein, die übliche Konzentration auf einige wenige Romane, von Heinrich Manns „Henri Quatre“, über Brechts Fragment „Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar“ hin zu Romanen Lion Feuchtwangers in vielerlei Hinsicht gerechtfertigt – dennoch kann der nun folgende Überblick aufgrund dieser Absenz nur ein fragmentarischer bleiben.

Ein frühes Beispiel zeitkritischer Literatur „im historischen Gewand“ von Frauen ist die historische Novelle „Das Wunder von Ulm“ von Mela Hartwig, 1936 in einer Exil-Buchreihe von Editions du Phenix in Paris erschienen, in der Hartwig eine Analyse des Antisemitismus vornimmt, und in der eine als Hexe verurteilte Jüdin, die am Scheiterhaufen durch ein Wunder gerettet wird, die Hauptfigur ist. Der als Trilogie konzipierten Roman Hermynia Zur Mühlens über eine österreichische aristokratische Familie war hingegen ein Langzeitprojekt, das sie 1933 in Wien begonnen hatte, Teile davon erschienen in Prag und Bern und 1943 in Zur Mühlens eigener Übersetzung in London als „We Poor Shadows“. Anhand dieser verhinderten und komplexen Publikationsgeschichte zeigen sich bereits die Schwierigkeiten einer umfassenden Darstellung von (historischen) Romanen von Exilautorinnen. Es ist daher auch nicht möglich, die Zäsur von 1945 beizubehalten, da gerade im Bereich der Exilliteratur in vielen Fällen eine große Differenz zwischen dem Zeitraum des Schreibens und dem Zeitpunkt der Veröffentlichung des Geschriebenen bestehen kann.<sup>231</sup> Beispiele hierfür gibt es viele, so etwa Elisabeth Freundlichs „Der Seelenvogel“ oder Hilde Spiels „Die Früchte des Zorns“, die beide zwar während der Exilzeit der beiden Schriftstellerinnen entstanden waren, aber erst in den 1980er Jahren erscheinen konnten. Auch Zur Mühlens Roman „We Poor Shadows“ erschien mit dem Titel „Ewiges Schattenspiel“ erstmals 1996 auf Deutsch.<sup>232</sup> Allen drei Romanen gemeinsam ist ihre Gestaltung als einer generationsübergreifenden Familiensaga, Freundlichs und Spiels Romane handeln zudem von jüdischen Familien. Im Falle Elisabeth Freundlichs kommt noch hinzu, dass es sich bei der Familie Lanzer im „Seelenvogel“ um Freundlichs eigene Familie handelt. Das historische Erzählen erhält dadurch eine Erinnerungsfunktion, die in einer klassischen Definition des historischen Romans nicht zu finden ist. Doch unterstreicht Freundlich

---

<sup>231</sup> Darauf weist etwa Johann Sonnleitner in seinem Beitrag zu expressionistischer Literatur von Frauen nach 1918 hin. Vgl. Sonnleitner, Johann: Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen nach 1918. In: Jachimowicz: Gegen den Kanon, 301-314; hier 302-303.

<sup>232</sup> Zur Mühlen, Hermynia: Ewiges Schattenspiel. Hg. und mit einem Nachwort von Jörg Thunecke. Wien: Pro-media 1996.

selbst auch die politisch-historische Dimension ihres Romans, einer „österreichisch-jüdische[n] Familiensaga, die vom ersten Wiener Hochverratsprozeß gegen Sozialdemokraten des Jahres 1870 ausgeht, ein meines Wissens in der Literatur nie behandelte Stoff“<sup>233</sup>, so Freundlich in ihren Erinnerungen.

Andrea Hammel weist in ihrer Untersuchung zu Hilde Spiels „Die Früchte des Zorns“ und Zur Mühlens „Ewiges Schattenspiel“ darauf hin, dass die narrative Struktur der Familiensaga die Verbindung von privatem und öffentlichem Leben sowie eine Konzentration auf den Alltag, die auch in anderen Exilromanen von Frauen häufig zu finden sei, ermögliche und diese von anderen Formen historischer Romane unterscheide, wie etwa dem populären historisch-biographischen, der zumeist auf eine „außergewöhnliche“ Persönlichkeit fokussiere.<sup>234</sup> Zur Mühlens Geschichtsdarstellung vom Wiener Kongress bis zum Revolutionsjahr 1848 präsentiere sich zudem nicht auf der offiziellen, männlich dominierten politischen Ebene, sondern bestehe zum Beispiel in der Verbindung des weiblichen Familienoberhaupts Grandmaman Inez mit der Königin Maria Theresia, eine Verbindung, die sich auch über den Tod Maria Theresias hinaus als wertvoll für die Familie Herdegen erweist, und spiele sich vor allem im Inneren der Familie ab.<sup>235</sup> Diese Darstellungsstrategie fand sich bereits bei anderen Geschichtsromanen von Frauen, sei es bei Caroline Pichler im frühen 19. Jahrhundert oder auch in Maria Najmàers „Der Stern von Navarra“ um die Jahrhundertwende. Bei Zur Mühlen verbinden sich emanzipatorische Anliegen die Stellung der Frau betreffend mit der Darstellung anderer politischer und sozialer Probleme sowie mit einer Vergegenwärtigung der unter Austrofaschismus und Nationalsozialismus nahezu ausgelöschten Erinnerung an die revolutionäre und radikal-demokratische Tradition des 19. Jahrhunderts. Das zentrale Thema des Romans besteht für Jörg Thunecke jedoch in der Darstellung des Fremdseins, insbesondere der Rolle von Frauen in der Fremde, im Exil, wodurch auch der Gegenwartsbezug der erzählten Geschichte besonders deutlich werde.<sup>236</sup>

Weisen diese historischen, politisch relativ deutlich Stellung beziehenden, zeitkritischen Generationenromane von Frauen, die aufgrund ihrer politischen Überzeugungen und/oder „nicht-

---

<sup>233</sup> Freundlich, Elisabeth: Die fahrenden Jahre. Erinnerungen. Salzburg: Otto Müller 1992, 137.

<sup>234</sup> Vgl. Hammel, Andrea: Imaging the Future through the Past: Austrian Women Exile Writers and the Historical Novel. In: Brinson, Charmian, Richard Dove und Jennifer Taylor (Hg.): 'Immortal Austria'?. Austrians in Exile in Britain. Amsterdam, New York: Rodopi 2007 (Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 8), 149-164; hier 150.

<sup>235</sup> Vgl. Hammel: Imaging the Future through the Past, 154.

<sup>236</sup> Thunecke, Jörg: Nachwort. In: Hermynia Zur Mühlen: Ewiges Schattenspiel. Wien: Promedia 1996, 240-245; hier 242.

arischen“ Herkunft ins Exil flüchten mussten, eine erschwerte bzw. gänzlich verhinderte Rezeption, auch in der Nachkriegszeit, auf, so blieb der biographisch-historische Roman populär. Die Biographie „Katharina, die Große“ von Gina Kaus wurde ins Amerikanische übersetzt und ein Bestseller, ebenso Annemarie Selinkos „Désirée“ (1951), ein Roman in Tagebuchform, der in 22 Sprachen übersetzt und auch verfilmt wurde. Fast allen genannten Texten gemeinsam ist aber ein erzählerisches Interesse an historischen Frauenfiguren bzw. dem „weiblichen Lebenszusammenhang“.

### **5.7 Der Historische Roman in der österreichischen Nachkriegszeit bis 1960**

Die weiter oben belegte Kontinuität der schriftstellerischen Karriere einer Vielzahl von Autorinnen historischer Romane vom Dritten Reich zur Zweiten Republik, die sich unter anderem in zahlreichen Neuauflagen älterer Werke sowie der Anerkennung des offiziellen Literaturbetriebs, etwa in Form von Preisen, zeigte, ist ein wichtiger Anhaltspunkt für die Beschreibung der Gattung in der österreichischen Nachkriegszeit. Die „jüngere Generation“ der Autorinnen wandte sich überwiegend anderen Darstellungsformen zu. Doch gab es neben den „altbekannten“ Schriftstellerinnen auch andere, die sich nach wie vor mit dem historischen Roman beschäftigten, so etwa die 1947 aus dem Exil zurückgekehrte Schriftstellerin Martina Wied. Ihr wird, als relative Ausnahme unter den Remigrantinnen, 1952 der Große Österreichische Staatspreis verliehen.<sup>237</sup> Im Zuge der Recherche für diese Untersuchung konnte auch ein im Jahr 1949 in Fortsetzungen im Linzer Tagblatt erschienener historischer Roman über die chinesische Kaiserin Tzu-Hsi ausfindig gemacht werden. Die aus einer preußischen Adelsfamilie stammende Autorin, Isa Strasser (1891–1970), lebte seit 1913 mit ihrem Ehemann Peter Strasser in Wien, wo das Paar zunächst bei der SDAP, ab 1919 als Mitglieder der Kommunistischen Partei Deutschösterreich politisch aktiv war. Strasser war als Redakteurin für die Frauenseite der „Roten Fahne“ verantwortlich, in den 1920er Jahren begleitet sie ihren Ehemann nach Moskau, von wo sie Ende der 20er Jahre wieder nach Wien zurückkehren. Bald darauf folgt der Ausschluss aus der Partei und Isa Strasser widmet sich in den 1930er Jahren vermehrt ihrer schriftstellerischen Arbeit. Während des Zweiten Weltkriegs verbleibt sie mit ihrer Tochter in Wien, wo sie als Krankenpflegerin arbeitet.<sup>238</sup> Der Roman über die chinesische Kaiserin, an dem sie bereits in den 1930er Jahren arbeitete, ist zwar sehr stark auf die Person der Kaiserin fokussiert, die als grausame, in Bezug auf ihren Machterhalt skrupellose Frau gezeichnet wird,

---

<sup>237</sup> Vgl. Alge: „Abschied und Wiederkehr“, 112-113.

<sup>238</sup> Vgl. Kanzler, Christina: Strasser Isa. In: BiografiA. Lexikon österreichischer Frauen, 3204-3206.

thematisiert jedoch auch die untergeordnete Stellung der Frau in der hierarchischen chinesischen Gesellschaft und die soziale Ungleichheit. Der Fortsetzungsroman wurde jedoch nie als Buch veröffentlicht und erfuhr wohl eine sehr eingeschränkte Rezeption in der literarischen Öffentlichkeit.

In ihrer Dissertation über Elisabeth Freundlich unternimmt Susanne Alge den Versuch, die Autorin im literarischen Feld des historischen Romans jener Zeit zu verorten, und vergleicht deren Roman „Der eiserne Reiter“ aus dem Jahr 1960 mit dem im selben Jahr erschienenen Roman „Zeit des Raben, Zeit der Taube“ der im NS-Regime zu schriftstellerischem Ansehen gelangten Gertrud Fussenegger (1912-2009), einem „Phänomen an Kontinuität“<sup>239</sup>, so Alge. Dieser Vergleich zeigt die grundverschiedenen Geschichtsbilder beider Romane, auf der einen Seite eine „metaphysische“, „statische“ Darstellung, die die „Unveränderbarkeit historischer Verhältnisse“ aufzeigt, auf der anderen Seite die durch die Erfahrung des Exils, der schwierigen Rückkehr und der Shoah geprägte Schreibhaltung Elisabeth Freundlichs, die versucht, „Parallelen zum Zeitgeschehen aufzuzeigen, Gegenwartserfahrungen als veränderbare“<sup>240</sup> darzustellen. „Der eiserne Reiter“ wird für Freundlich „zum stillen Debakel“, doch kommt es 1982 zu einer revidierten Neuauflage. Rückblickend beschrieb Elisabeth Freundlich den Zustand der Gattung in der österreichischen Nachkriegszeit folgendermaßen:

Der historische Roman hat für mich eine Bedeutung gehabt und war sonst eigentlich ganz ausgeschaltet von den meisten Autoren. Oder es gab nur Nazi, dieser J. [Mirko Jelusich, der Name wurde von der Redakteurin der Sendung, im Jahr 1990 (!) abgekürzt, Anm.] zum Beispiel, das war ein Nazi, der historische Romane geschrieben hat. Der historische Roman war eigentlich in Verruf geraten.<sup>241</sup>

Ralph Kohpeiß weist darauf hin, dass historische Romane von ExilschriftstellerInnen in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945 kaum rezipiert wurden, ein Umstand, der auch für Österreich konstatiert werden kann. Kohpeiß' vernichtendes Urteil über die historischen Romane der Nachkriegszeit (in der BRD) lautet: „biedere Unterhaltungsliteratur, im Umgang mit der Geschichte unreflektiert, privatisierend und personalisierend, ästhetisch konservativ und im Stil epigonal.“<sup>242</sup>

Nach diesem Überblick über historische Romane von Frauen und den zuvor dargelegten theoretischen Überlegungen sollen die nun folgenden Analysen dazu beitragen, der Frage nach der

---

<sup>239</sup> Alge: „Abschied und Wiederkehr“, 153.

<sup>240</sup> Alge: „Abschied und Wiederkehr“, 156.

<sup>241</sup> Elisabeth Freundlich in einem Beitrag im NDR, 18. November 1990. Zit. n.: Alge, ebda., 156.

<sup>242</sup> Vgl. Kohpeiß: Der historische Roman der Gegenwart, 72.

Darstellung von Geschichte von Autorinnen anhand dreier historischer Romane exemplarisch nachzuspüren. Bei aller Unterschiedlichkeit kann bereits festgehalten werden, dass in allen drei Romanen historisch reale Frauenfiguren, deren Bild in der Geschichtsschreibung nicht unumstritten ist, als eine der Hauptfiguren gewählt wurden: In „Das Gastmahl auf Dubrowitza“ und „Der eiserne Reiter“ ist es Katharina II., genannt die Große (1729-1796), Zarin von Russland; in „Der heilige Palast“ Theodora I. (um 500-548), Ehefrau Justinians und damit oströmische Kaiserin. Ihrer zum Teil positiven Rezeption als Herrscherinnen – Katharina galt, zu Beginn ihrer Herrschaft, als „aufgeklärte Monarchin“, korrespondierte mit den Philosophen ihrer Zeit, allen voran Voltaire;<sup>243</sup> Theodora gilt als kluge Politikerin, die Einfluss auf die Politik ihres Ehemanns nahm -, steht ein von erotischen, frivolen Anekdoten geprägtes Bild gegenüber: Katharina galt als „Messalina des Nordens“, Theodora habe, so der Historiker Prokop, ihre Vagina im Gesicht getragen.<sup>244</sup> Schon damit heben sich die Romane thematisch von den bisher behandelten ab, in denen etwa, vor allem von katholischer Seite, Kaiserin Maria Theresia die am häufigsten gewählte historische Frauenfigur war. Inwiefern und ob die Autorinnen sich mit dem ambivalenten Bild dieser Frauen in ihren Texten auseinandersetzen und inwiefern und ob darin weibliche Geschichte literarisch dargestellt wurde, soll auf den folgenden Seiten untersucht werden.

---

<sup>243</sup> Vgl. Chernova, Alina: *Mémoires und Mon Histoire. Zarin Katharina die Große und Fürstin Katharina R. Daschkowa in ihren Autobiographien*. Berlin: Frank&Timme 2007, 13, 17-18.

<sup>244</sup> Prokop: *Anekdoten*. Zit. n.: Pratsch, Thomas. *Theodora von Byzanz. Kurtisane und Königin*. Stuttgart: W. Kohlhammer 2011, 19.

## 6. Das Gastmahl auf Dubrowitza (1921)

„Das Gastmahl auf Dubrowitza“ aus dem Jahr 1921 ist der einzige historische Roman der Schriftstellerin Marta Karlweis. Der Roman handelt von der sogenannten Taurischen Reise, die Zarin Katharina II., die Große, im Jahr 1787 durch die 1783 annektierte Halbinsel Krim, damals Taurien, unternahm. Nachdem Karlweis den Roman dem auf die Herausgabe von expressionistischer Literatur spezialisierten Kurt Wolff Verlag angeboten hatte, erschien er jedoch, so wie ihr Erstlingsroman, im S. Fischer Verlag. Der Roman, über dessen Lektüre Arthur Schnitzler vermerkte „[...] ihre Äfferei geht ins geniale, ein Simili Wassermann stellenweise von täuschendem Glanz“<sup>245</sup>, wurde von der literarischen Kritik durchwegs positiv aufgenommen.<sup>246</sup> Auffallend an den Besprechungen ist, dass das „Neue Wiener Tagblatt“ der Autorin attestiert, mit „männlicher Kraft und Kühnheit“<sup>247</sup> zu schildern und die „Neue Freie Presse“ anmerkt, dass man ohne den Namen der Autorin am Titelblatt gelesen zu haben, nicht daran denken würde, dass es sich dabei um die „Schöpfung eines weiblichen Autors“<sup>248</sup> handle.

### 6.1 Handlung und Aufbau des Romans

An den Beginn des Romans stellt Karlweis nicht die Zarin Katharina II., deren Reise in die südlichen Provinzen des Zarenreichs die Rahmenhandlung darstellt, sondern die Witwe des Feldmarschalls Graf Tschernitscheff, Gräfin Jelena Wasiliewna Tschernitschewa, fortan meist als Marschallin bezeichnet. Die Marschallin lebt zurückgezogen, fernab vom Petersburger Hof auf ihrem Gut Tschertschersk nördlich von Kiew, gemeinsam mit ihren Dienern und zwei invaliden deutschen Offizieren. Die kostbaren Räume des Guts, ihren wertvollen Besitz hält die Marschallin verschlossen, sie lebt in zwei einfachen Stuben, genießt die Routine des Landlebens, ist aber stolz auf ihren Besitz und streng bis grausam gegenüber ihren Untergebenen, verbietet den beiden deutschen Invaliden Tabak und Branntwein. Die Ankündigung, dass die Zarin mitsamt ihres Gefolges im Zuge ihrer Reise in die Krim am 26. Jänner 1787 auf dem Gut Tschertschersk beherbergt zu werden wünscht und die darauffolgende tatsächliche Ankunft Katharinas durchbrechen ihre Routine und lösen ungeahnte Gefühle in der Marschallin aus:

„Meine Liebe“, sagte die Kaiserin, „wie geht es zu, daß ich Sie in zwanzig Jahren nicht zu Gesicht bekommen habe?“. Die ungeschminkten Wangen der Marschallin erröteten heftig, dann wurden sie weiß. Das Blut stürzte zum Herzen mit großer Botschaft. Bitterkeit schmolz wie graues Eis im April. „Ich glaube, ich war eine große Sünderin, antwortete sie innerlich aufbebend [...] Die Marschallin hatte in zwanzig Jahren so viel gehaßt, daß sie dieses helle Gesicht sogleich bis in seine geahnten

---

<sup>245</sup> Arthur Schnitzler: Tagebuch 1927-1930. 25. September 1921. Zit. n: Sonnleitner: Fassadendemontage, 182.

<sup>246</sup> Vgl. Sonnleitner: Historische Fassadendemontage, 189-192.

<sup>247</sup> Neues Wiener Tagblatt (Abendblatt), 13. September 1921, 44.

<sup>248</sup> Die große Katharina im Roman. In: Neue Freie Presse (Morgenblatt), 23. Oktober 1921, 32-33.

Finsternisse lieben mußte. Sie kämpfte durchaus nicht um Erkenntnis. Sie ergab sich wie eine Jungfrau. (Gastmahl auf Dubrowitza<sup>249</sup> 23f.)

Die Bedeutung dieser Begegnung ergibt sich auch daraus, dass sich die Marschallin die Worte der Kaiserin „wie geht es zu, daß ich Sie in zwanzig Jahren nicht zu Gesicht bekommen habe?“ an einer für die Entwicklung der Figur zentralen Stelle noch einmal ins Gedächtnis ruft (GaD 128). Auch in anderen Angelegenheiten erscheint die Reise der Zarin als Antrieb: Graf Rumiantzoff, Generalgouverneur von Kiew, befiehlt der Bevölkerung für die Ankunft der Kaiserin ihre Häuser neu zu streichen.

Ihr müßt alle eure Häuser neu anstreichen. Ihr müßt dadurch zeigen, daß ihr im Wohlstand seid, erklärte Phalajew. Aber wir haben keinen Rubel im Hause, antworteten viele Bürger, und sollen zehn Rubel für das Anstreichen bezahlen! – So antworteten sie, und strichen ihre Häuser an. (GaD 16)

Doch die neugestrichenen Häuserfassaden sind nur ein Bruchteil dessen, was für die Reise der Kaiserin in Bewegung gesetzt wird: Straßen, Brücken, Paläste werden gebaut, kulissenhafte Infrastruktur, die jedoch nur solange zu bestehen braucht, bis die Kaiserin weitergezogen ist, Pferdeherden, Menschen werden durch das halbe Land getrieben, die einen zur Beförderung, die anderen zur Begrüßung und zur Freude der Herrscherin und ihrer Entourage. Als Organisator dieser großangelegten Inszenierung tritt die Figur Phalajew auf, der auch nicht davor zurückschreckt, allzu unangenehme Bittsteller in den Gemeindegassen sperren zu lassen, damit sie die Kaiserin nicht mit ihren Sorgen und Wünschen belästigen können. Dasselbe widerfährt auch den Armen und Obdachlosen der Stadt. Auftraggeber dieser „Verschönerungsaktionen“ ist Graf Potemkin, ehemaliger Liebhaber Katharinas und nun einer der mächtigsten Männer Russlands, der auf einen Krieg mit der Türkei drängt. Die Bevölkerung der Stadt Tschertschersk, so die Schilderung des Romans, gerät in der Zwischenzeit angesichts der Ankunft der Kaiserin und der Aura des Throns in Ekstase:

Viele warfen sich in den Schnee, ein altes Weib betete laut. [...] Es war Lust, auf die Knie zu fallen, Entzücken, die Arme zu breiten, Taumel, zu schreien, wo Licht und eiliges Flimmern von Gold vorüberjagte. Ach, ach, wie schön sie ist und wie wunderbar gekleidet, jubelte das Volk. Kindertäume stiegen beseligend aus versunkener Tiefe. „Habt ihr die Krone gesehen?“ schrie der Pastetenbäcker. „Und den Purpurmantel von Hermelin?“. Für die Dauer eines Augenblicks war alles gewährt, die Rechtfertigung des Zurückgesetzten und der Profit des Geldgierigen [...] (GaD 21f.)

Dem „Volk“ als weitgehend homogener, für die LeserInnen sowie für die Kaiserin anonym bleibender Masse, die im Roman nur selten Erwähnung findet, steht die Hofgesellschaft der Kaiserin gegenüber. Deren Mitgliedern, ihren Beziehungen und Intrigen untereinander widmet sich die folgenden fünf Kapitel über ein großer Teil des erzählerischen Interesses der Autorin.

---

<sup>249</sup> Im Folgenden wird der Roman in Klammer mit der Sigle GaD zitiert.

Erst im zehnten Kapitel, im zweiten Drittel des Romans, tritt die Marschallin wieder in den Handlungsverlauf ein. Sie war der Kaiserin nach Kiew gefolgt, da ihr Gut am Tag der Abreise vollständig niederbrannte, nachdem die deutschen Invaliden betrunken während des Tabakrauchens eingeschlafen waren. Branntwein und Tabak hatten sie von Phalajew bekommen, der sie damit vom Gut und somit der Kaiserin fortgelockt hatte. Nun möchte sie die Zarin bitten, ihr das Anwesen in Dubrowitzka nahe Moskau abzukaufen, damit sie das Gut Tschertschersk wieder aufbauen könne. Doch die Schiffe der Kaiserin und ihres Gefolges befinden sich bereits auf der Reise auf dem Fluß Dnjepr, so dass die Marschallin im weiteren Verlauf des Romans versucht, Katharina einzuholen und dabei stets die Verwüstung nach der Weiterreise der Kaiserin, und damit die Wahrheit über diesen Teil des Zarenreichs, zu Gesicht bekommt. Denn Potemkin hatte von Phalajew die Aufstellung von hübsch anzusehenden Dörfern, der sprichwörtlich gewordenen „Potemkinschen Dörfer“, entlang des Flusses Dnjepr, auf dem ein großer Teil der Reise der Zarin zurückgelegt werden soll, verlangt. Phalajews Eingebung war es, stets ein und dasselbe Dorf, mitsamt seiner Bewohner, ab- und nach einiger Entfernung wieder aufzubauen. Die Marschallin wird nun also Zeugin der Umwälzungen und des Chaos, die mit dem Transport des Dorfes verbunden sind. Die Reise der Kaiserin und ihres Gefolges verläuft hingegen in gleichmäßigen Bahnen, es kommt zu einem Treffen mit dem polnischen König, ehemaliger Geliebter Katharinas, sowie mit dem österreichischen Kaiser Joseph II. in Cherson.

Karlweis schildert die Reise der Zarin und die „Aufholjagd“ der Marschallin in einander abwechselnden Kapiteln und lässt die beiden Protagonistinnen erst am Ende des Romans, auf dem Anwesen Dubrowitzka, wieder aufeinandertreffen. In der Marschallin war während ihrer furchtbaren Reise der Entschluss erwachsen, Katharina vom Elend, das sie gesehen hatte, zu berichten. Doch als Alexei Orloff während des Gastmahls auf Dubrowitzka der Kaiserin die Wahrheit über ihr Land förmlich ins Gesicht schreit, ändert die Marschallin ihre Meinung und verteidigt die Kaiserin. Der Roman endet damit, dass Katharina das Gut Dubrowitzka erwirbt und es ihrem ehemaligen Liebhaber bzw. Günstling Mamonoff anlässlich seiner Vermählung mit der Prinzessin Marja schenkt. Nach Moskau und St. Petersburg zurückgekehrt, macht sich Katharina, gemeinsam mit ihren Beratern, daran, ihr Land zu reformieren und die große Not des „Volks“ zu lindern. Und auch die Marschallin beschließt, ihren Beitrag für das Wohl des russischen Reiches zu leisten.

## 6.2 Das historische Quellenmaterial und seine Verwendung im Roman

Wie Johann Sonnleitner in seinem Nachwort zum Roman darlegt, hat Marta Karlweis sich für ihren Roman vornehmlich an einer anonym veröffentlichten Schrift mit dem Namen „Taurische Reise der Kaiserin von Rußland Katharina II.“<sup>250</sup>, als deren Autor der damalige Leibarzt der Zarin, der deutsche Mediziner Melchior Adam Weikard gilt, orientiert.<sup>251</sup> So stimmen manche Textstellen nahezu identisch mit den Schilderungen des Romans überein, etwa die bereits zitierte Stelle, an der Generalgouverneur Rumiantzoff den Bewohnern von Tschertschersk befiehlt, ihre Häuser neu zu streichen. Im zeitgenössischen Reisebericht spielt die Episode zwar in Smolensk, doch den Wortlaut übernahm Marta Karlweis nahezu unverändert.<sup>252</sup> Ein Vergleich des Berichts mit dem Roman zeigt jedoch, dass Karlweis aus dem historischen Quellenmaterial nur jene Textstellen auswählt und gegebenenfalls auch verändert, die ihrer „narrativen hintergründigen Konstruktion“<sup>253</sup> dienen. Ein zentrales Motiv der Erzählung sind die „Potemkinschen Dörfer“, das heißt, die Versetzung von Häusern und ihrer Bewohner, um der Kaiserin auf ihrer Fahrt auf dem Fluss Dnjepr eine schöne Kulisse zu bieten. Es sei hier, mit Bezug auf Sonnleitner, angemerkt, dass die „Potemkinschen Dörfer“ zu Lebzeiten von Marta Karlweis nicht als Legende, sondern als eine tatsächlich stattgefundenen Begebenheit galten.<sup>254</sup> In ihren Schilderungen orientiert sich Karlweis dabei stark an Weikards Bericht, der die Richtigkeit dieser Vorgänge ebenfalls nicht in Frage stellt und laut dem die Ausführung dem Oberstleutnant und früheren Marketender Phalajew oblag. Handlungselemente und Formulierungen werden also zum Teil wortgleich aus dem Reisebericht in den Roman übernommen. Dadurch entsteht auch ein sprachlicher Kontrast zu jenen Szenen, in denen die Verwüstung der Landstriche durch das Weiterziehen des Dorfs geschildert wird. Diese weisen eine sprachliche Gestaltung auf, die in ihrer expressiven Darstellung der apokalyptisch anmutenden Vorgänge weit über die Vorlage des Reiseberichts hinausgeht. Eine weitere Verwendung und Veränderung der historischen Quelle für die narrative Struktur des Romans, die auch Sonnleitner anführt, betrifft den Brand des Guts Tschertschersk, der im Roman eine zentrale

---

<sup>250</sup> [Melchior Adam Weikard]: Taurische Reise der Kaiserin von Rußland Katharina II. Aus dem Englischen übersetzt. Koblenz 1799. Im Folgenden mit TR zitiert.

<sup>251</sup> Sonnleitner: Fassadendemontage, 193.

<sup>252</sup> Vgl. Weikard: Taurische Reise, 35: Ihr müßt alle eure Häuser neu anstreichen, befahl der Gouverneur vor Ankunft des Hofes; ihr müßt dadurch zeigen, daß ihr ihm Wohlstande seydt, sagte er. Wir haben aber keinen Rubel im Hause, antworteten manche Bürger, und sollen 10 Rubel für das Anstreichen bezahlen! – So antworteten sie, und strichen ihre Häuser an.

<sup>253</sup> Sonnleitner: Fassadendemontage, 197.

<sup>254</sup> Vgl. Sonnleitner, ebda., 196.

Stelle für den gesamten Handlungsverlauf einnimmt, im Reisebericht jedoch eher eine Randnotiz darstellt.<sup>255</sup> Doch auch die Reise der Marschallin, die der Kaiserin und ihrer Gefolgschaft hinterherreist, erscheint durch den Reisebericht von Weikard inspiriert. So schildert er die Eindrücke eines Teils der Entourage, der nicht mit der Kaiserin reist und merkt dazu an: „Es ist einige Verschiedenheit in jeder Rücksicht, wenn man mit dem Hofe, und wenn man voraus oder hinterher die Reise macht.“ (TR 155).

An mehreren Stellen erscheint so der Reisebericht als reichlich benütztes, jedoch äußerst eigenständig und zum Teil, was etwa einzelne Motive betrifft, assoziativ verwendetes Material. Hierfür ein kurzes Beispiel: Im Bericht wird an mindestens zwei Stellen erwähnt, dass es in Weißrussland, in der Gegend um Tschertschersk, kaum Obstbäume gebe. Dies klingt dann wie folgt: „Man hat in Weißrussen äußerst selten einen Garten, wo Obstbäume sind: die Herrschaften bauen deren selten an, und die Bauern, denen noch die polnische Trägheit anhängt, gar keine.“ (TR 42) Der Mangel an Obstbäumen ist also nach Weikards Bericht keine Frage des Bodens, sondern der Kultur, sogar der Herkunft der Bauern und Herrschaften. Diese Feststellung einer Absenz von Obstbäumen scheint Marta Karlweis zu einer plastischen Beschreibung des seltenen Obstes inspiriert zu haben, die gleichfalls zur Charakterisierung der Marschallin beiträgt. Denn, so erfährt man zu Beginn des Romans, „[d]as Rare liebte die Marschallin nicht. Sie war stolz auf ihren Besitz und Stolz war der zähste Strang ihres Charakters. Allein ihre Sinne vertieften sich alljährlich inniger in das Gewohnte. [...] an Dinge, denen die Marschallin stündlich begegnete, hängte sich ihr Herz.“ So, ausgerechnet in einer Gegend, in der es kaum Obstbäume gibt, „wie harte junge Äpfel, dicht an belaubten Zweigen, im Juli rötliche Sprenkel zeigten, prall um den schwärzlichen Butzen schwellend [...] (GaD 9-10) Um das historische Quellenmaterial wissend erhält die Liebe der (russischen) Marschallin zu ihren Apfelbäumen damit eine zusätzliche Bedeutungsebene. Der Apfel stellt darüber hinaus ein wiederkehrendes Motiv im Roman dar, das in Verbindung mit der biblischen Episode der Vertreibung aus dem Paradies symbolischen Gehalt aufweist.

Wie bereits angemerkt übernimmt Marta Karlweis Formulierungen des Reiseberichts an manchen Stellen wortwörtlich, sie baut das vorgefundene Material dabei in ihre Erzählung ein, ohne es auf irgendeine Art und Weise zu markieren. Dass dies der Herstellung historischer Glaubwürdigkeit bzw. Exaktheit geschuldet ist, darf bezweifelt werden. Hier scheint ein Indiz

---

<sup>255</sup> Vgl. ebda., 202f.

von Bedeutung zu sein, auf das ebenfalls Sonnleitner hinweist.<sup>256</sup> Karlweis hat eine Stelle des Berichts in ihren Roman übernommen, für deren Glaubhaftigkeit Weikard nicht „bürge kann“. Es handelt sich dabei um eine Episode, welche die Gräueltaten der russischen „Besatzer“ gegenüber den Krimtataren schildert. Weikard leitet seine Schilderungen mit folgenden Worten ein:

Mich dünkt, es war hier in Baktshisarai, wo sich eine Geschichte soll zugetragen haben, für deren Wahrheit ich weiter nicht bürgen kann. Ein Offizier und Cabinetsekourier erzählte sie bey der Zurückkunft der Kaiserin, und berief sich auf einen englischen Landschaftsmaler, welcher die Reise mitmachen musste, um schöne Gegenden aufzunehmen, welcher Augenzeuge von der Geschichte gewesen seyn soll. (TR 146-147)

Ein Geistlicher habe dem Kaiser (Joseph) eine Bittschrift überreicht, die dieser der Kaiserin übergeben sollte. Die Tataren beklagten sich über die russischen Soldaten, die sie in ihrer Religionsausübung störten und ihre Frauen belästigten, ihnen zum Beispiel den Gesichtsschleier, „und noch mehr dazu“ (TR 147), lüfteten. Doch der Kaiser gab die Bittschrift Potemkin, der den Geistlichen darauf mit fünfzig Prügel auf die Fußsohlen bestrafte. Marta Karlweis übernimmt diese Schilderung, mit einigen kleinen Änderungen, obwohl deren Richtigkeit nicht gewährleistet ist, es steht hier also eindeutig nicht die Wiedergabe historisch belegter Ereignisse im Zentrum.

Doch auch in dem Wunsch, die Grausamkeit der (russischen) Besatzer zu zeigen, das heißt, in einer sozialkritischen Schilderung, geht diese Stelle meines Erachtens nicht auf. Es ist daher aufschlussreich, sich anzusehen, wer im Roman von der Misshandlung berichtet. Es ist ein gewisser Alexander von Lameth, der die grausame, despotische Bestrafung des Patriarchen beobachtet und gegenüber Mamonoff, dem Günstling der Kaiserin, anklagt. Doch Alexander von Lameth wird im Reisebericht von Weikard nicht erwähnt. Seine Anwesenheit während Teilen der Reise konnte jedoch in zumindest zwei anderen Quellen nachgewiesen werden. Zum einen wird Lameths Anwesenheit, jedoch nur als Fußnote, in der „Geheime Lebens- und Regierungsgeschichte Katharinens der Zweiten, Kaiserin von Rußland“<sup>257</sup> aus dem Jahr 1798 von Jean Henri Castéra erwähnt.<sup>258</sup> Bei der anderen Quelle handelt es sich um einen Beitrag in der österreichischen Zeitschrift „Der Friede“ aus dem Jahr 1918, in der unter der Rubrik „Kleines Geschichtsrepetitorium“ ein Auszug eines Aufsatzes von Karl Frenzel aus dem Jahr 1854, erschienen in Gutzkows Zeitschrift „Unterhaltungen am häuslichen Herd“, mit dem Titel „Eine

---

<sup>256</sup> Vgl. ebda. , 200f.

<sup>257</sup> Castéra, Jean Henri: Geheime Lebens- und Regierungsgeschichte Katharinens der Zweiten, Kaiserin von Rußland. Aus dem Französischen. 2. Band. Paris 1798, 183.

<sup>258</sup> Die Suche im Karlsruher virtuellen Katalog (KVK) ergab, dass sich ein Exemplar davon an der Universitätsbibliothek Salzburg befindet, an deutschen Bibliotheken ist das Werk verbreiteter, unter anderem befinden sich Exemplare in der Staatsbibliothek Berlin und der Universitätsbibliothek Leipzig.

Reise durch die Ukraina<sup>259</sup> veröffentlicht wurde. Auf knapp zwei Seiten behandelt er, wie die Vorbemerkung zusammenfasst, „jene berühmte Reise der zweiten Katharina durch die Ukraina in die Krim, auf der Potemkin seiner Herrin so geschickt das Glück und den Überfluß des Landes zu beweisen wußte, durch das die nordische Semiramis auf ihrem denkwürdigen Triumphzug kam.“<sup>260</sup> Alexander von Lameth werden darin folgende Zeilen gewidmet: „[...] damals zeigte er sich noch begeistert für die absolute Königsgewalt; wer hätte ihm prophezeien wollen, daß er zwei Jahre darauf auf den linken Bänken der Nationalversammlung sitzen würde?“<sup>261</sup> Es liegt nun durchaus im Bereich des Möglichen, dass Karlweis sich dieser Quelle bedient hat, denn ihr war die Zeitschrift wahrscheinlich bekannt, nicht zuletzt, da ihr Ehemann Jakob Wassermann auch darin veröffentlicht hatte. Die beiden Quellen weisen aber einige Parallelen auf, so dass eine eindeutige Zuschreibung nicht möglich ist. Karlweis gibt der historischen Figur des französischen Soldaten und Politikers, eines „Freiheitskämpfers“, der im Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg gekämpft hatte und später in der Französischen Revolution für eine konstitutionelle Monarchie eintreten sollte, jedenfalls in ihrem Roman mehr Raum, als dies die historischen Vorlagen taten. Alexander von Lameth, so meine These, fungiert im Roman als Verkörperung einer gesellschaftlichen Entwicklung, die im Ausbruch der Französischen Revolution und damit verbundenen Umbrüchen mündet und die ein Gegenbild zur dekadenten, mit absolutistischen Ansprüchen verbundenen Herrschaft Katharinas II. darstellt. In einem Gespräch mit Ségur wird diese Haltung deutlich zum Ausdruck gebracht:

„Der Kaiser hat alle Pakte unterfertigt“, sagte Ségur, „der Ausbruch des Krieges ist eine Frage der Zeit.“ Lameth zuckte die Achseln. Ségur fragte: „Scheint ihnen dies so gering?“ „Wir leben auf verschiedenen Sternen“, antwortete Lameth. „Was ihnen Sorge bereitet, scheint mir ein kleines Accident im Vortrab oder im Gefolge unerbittlicher Notwendigkeiten, die Frankreich aus seinem innersten Schoß gebiert, während sie die Veränderungen der Epidermis beobachten.“ Mehr wollte der Freiheitskämpfer nicht verraten. [...] Im schütterten Lichte des Sternenhimmels suchte er sein Gemach auf und warf sich angekleidet, über den Triumph der Tugend grübelnd, auf sein Bett.“ (GaD 160)

Das historische Bewusstsein, das in der Figur des Alexander von Lameth dargestellt wird, wird auch am Ende des Romans deutlich, als die Figur den Sorgen Ségurs über das Ende des russischen Reichs, das alle „verschlingen“ werde, „kalt“, entgegnet: „Impavidum ferient ruinae!“ (GaD: 178) Diese Sentenz ist der zweite Teil der Worte „Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae“ aus der Ode III,3 von Horaz, zu übersetzen mit „[Und wenn eine zerbrochene Welt auf ihn stürzt,] einen Unerschrockenen nur treffen ihre Trümmer.“<sup>262</sup> Den erzählerischen

---

<sup>259</sup> Kleines Geschichtsrepetitorium: Karl Frenzel: Eine Reise durch die Ukraina. In: Der Friede 1/11 (1918), 254-256.

<sup>260</sup> Vorbemerkung zu: Kleines Geschichtsrepetitorium. In: Der Friede, 254.

<sup>261</sup> Kleines Geschichtsrepetitorium. In: Der Friede, 255.

<sup>262</sup> Zit. n. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): <https://www.dwds.de/>.

Interessen der Autorin entsprechend wird die Figur des „Freiheitskämpfers“ jedoch nicht nur als unerschrockener Idealist gezeichnet. Wie auch bei den anderen Haupt- und Nebenfiguren wird er mit psychologischem Blick durchdrungen, man erfährt von seinem Stottern, seinen Hemmungen gegenüber Frauen und auch Katharina kann ihn eigentlich „nicht leiden. Er ist ein Idealist, und Idealisten haben üble Liebesgewohnheiten.“ (GaD 85)

Es sollte bereits deutlich geworden sein, dass die Episode des bestraften Krimtataren weniger der historischen Exaktheit oder einem sozialkritischen Blick, sondern vielmehr der Konstruktion des Romans, auch hinsichtlich des darin zum Ausdruck kommenden historischen Bewusstseins, dient. Bleibt die Frage, wie mit den teils wörtlich übernommenen, jedoch nicht markierten Textstellen aus dem Reisebericht Weikards analytisch umgegangen werden soll. Handelt es sich hierbei um eine Form der Montage? Da im Roman mehrere Bezüge zu künstlerischen Werken, Legenden, biblischen Erzählungen und der Mythologie vorhanden sind, die zum Teil ebenfalls nicht markiert werden, lässt hierin jedenfalls ein Darstellungsprinzip vermuten. Ein kurzes Kapitel besteht etwa nahezu gänzlich aus einer Erzählung über Basilius, ein byzantinischer Kaiser, mit dem sich Potemkin zu identifizieren scheint, und die ihm von seinem Sekretär vorgelesen wird. (GaD 51-54) Von diesen intertextuellen Bezügen soll nun ein besonders bedeutsam erscheinendes Beispiel näher betrachtet werden.

### **6.3 Literarische „Quellen“**

Im folgenden Kapitel möchte ich auf ein intertextuelles Beziehungsgeflecht im Roman hinweisen, um die Frage aufzuwerfen, welche Funktion diese Bezüge innerhalb des Texts erfüllen. Zu Beginn des neunten Kapitels befindet sich die Hofgesellschaft, auf die Weiterreise wartend, in Kiew. Der Prinz von Nassau-Siegen lässt sich nun von der Kaiserin beurlauben, um seiner Frau in Paris bei einem Prozess gegen einen „windigen Schuft mit Namen Beaumarchais“ (GaD 62) beizustehen. Tatsächlich findet die Anwesenheit des Prinzen von Nassau-Siegen Erwähnung bei Weikard und Castéra, jedoch wird weder seine Abreise noch ein Prozess oder der Name Beaumarchais vermerkt. Es konnte auch in anderen Quellen nicht ausgeforscht werden, um welchen Prozess es sich dabei handeln sollte, jedoch waren Beaumarchais und Nassau-Siegen als Verbündete an einem anderen Prozess gemeinsam beteiligt.<sup>263</sup> Weshalb steht hier

---

<sup>263</sup> Es handelt sich dabei um die sogenannte „Kornmann Affäre“, vgl. Brockhaus Conversations-Lexikon. Neue Folge in zwei Bänden. Erste Abtheilung des zweiten Bandes. Leipzig: Brockhaus 1825, 32-33. Online unter: [https://books.google.at/books?id=-QsXAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.at/books?id=-QsXAAAAYAAJ&redir_esc=y) (18. April 2019).

also der Name Beaumarchais? Einiges spricht dafür, in der Erwähnung ein Intertextualitätssignal zu sehen, das jedoch erst im Zusammenspiel mit anderen Signalen deutlich wird, von denen sich ein entscheidendes auf derselben Romanseite befindet. Denn Katharina, „nicht eben zufrieden“ mit der Abreise des Prinzen, sagt zur ihrem Hoffräulein Protassowa: „Dieser Mann gefiel mir. Versteh mich recht. Ich bin alt geworden. Es ist bitter, keine Freunde zu haben. Ich kann keine Freunde mehr erwerben. Die Haut verkieselt. Das Gefühl wird stumpf. Où est la neige d’antan? Mein Bild in der Welt wird falsch bleiben.“ (GaD 62) Die Frage „Où est la neige d’antan?“ stammt aus der „Ballade des dames du temps jadis“ von François Villon, in deren Refrain es heißt: „Mais où sont les neiges d’antan?“ (Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?). Dieses Zitat war zur Entstehungszeit des Romans sicher vielen LeserInnen bekannt, wie die vielfältigen Beispiele in der deutschen Literatur zeigen.<sup>264</sup>

Ich möchte an dieser Stelle noch nicht auf die Bedeutung dieser Ballade für den Blick auf die Geschichte von Frauen eingehen, sondern den intertextuellen Faden weiter verfolgen. Denn es gibt im nahen zeitlichen und räumlichen Umfeld des Romans einen weiteren prominenten Text, der dieses Zitat aufgenommen hat. Dabei handelt es sich um das Libretto zur Oper „Der Rosenkavalier“, welches von Hugo von Hofmannsthal verfasst wurde und in der die Marschallin in ihrem Monolog die auf den Refrain der Ballade von François Villon zurückgehenden Worte „Ja, such dir den Schnee vom vergangenen Jahr!“ spricht. Das Libretto des „Rosenkavaliers“ weist nun selbst viele Bezüge zu Werken der Literatur, Oper und bildenden Kunst auf, und so sind auch die Figuren der Marschallin sowie ihres jugendlichen Liebhabers Octavian deutlich auf die Gräfin und Cherubino aus Mozarts Opera buffa „Le nozze de Figaro“ (das Libretto stammt von Daponte) bezogen, die wiederum nach der Komödie „Le mariage de Figaro“ von Beaumarchais gestaltet wurde.<sup>265</sup> Es deutet also einiges darauf hin, dass sich auch Marta Karlweis in ihrem Roman auf diese literarischen „Quellen“ bezieht. Auf welche Weise dies geschieht, kann hier nicht erschöpfend analysiert werden, doch könnte eine Untersuchung der intertextuellen Beziehungen wohl interessante Ergebnisse bereithalten.

Es wurde bisher jedenfalls gezeigt, dass die historischen Quellen, wenngleich sich die Autorin stark daran orientierte, auf höchst eigenständige und souveräne Weise für die narrative Struktur des Romans verwendet wurden und dass im Text intertextuelle Bezüge vorhanden sind, welche

---

<sup>264</sup> Vgl. Pöckl, Wolfgang: Formen produktiver Rezeption François Villons im deutschen Sprachraum. Akademischer Verlag: Stuttgart 1990 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 234), 87.

<sup>265</sup> Vgl. Nieberle, Sigrid: Der Rosenkavalier (1910). In: Mayer, Mathias und Julian Werlitz (Hg.): Hofmannsthal-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart: Metzler 2016, 246-250; hier 248.

die vielfältigen Bedeutungsebenen des Texts anzeigen. Das Faktuale wird teilweise wörtlich übernommen, doch durch die Einbettung ins Fiktionale „verwandelt“.

## **6.4 Weibliche Geschichtserfahrung**

Marta Karlweis hat sich bereits in ihrem ersten Roman, „Die Insel der Diana“, mit Fragen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“, von Geschlechtsstereotypen und den Geschlechterverhältnissen beschäftigt. Auch im Roman „Das Gastmahl auf Dubrowitz“ ist dieses erzählerische Interesse stark vorhanden, so dass etwa auch eine Analyse der Darstellung von Männlichkeit äußerst lohnenswert wäre. Da in der vorliegenden Untersuchung das Erkenntnisinteresse jedoch auf der Darstellung einer weiblichen Geschichtserfahrung liegt, wird sich die Analyse auf die zwei weiblichen Hauptfiguren, die Marschallin und Katharina II., sowie einige andere weibliche Figuren beschränken müssen.

### **6.4.1 Die Marschallin**

Der Roman beginnt mit den Sätzen

Jelena Wasiliewna Tschernitschewa zählte achtundzwanzig Jahre, als Alexei Orloff, ein ehemaliger Regimentskamerad ihres Gatten, des Grafen Ilja Zachariewitsch Tschernitscheff, den Kaiser Peter in Ropscha erwürgte unter Beistand etlicher halbverzweifelter Gesellen. Graf Tschernitscheff hatte die Revolution von 1762 mit inneren Vorbehalten mitgemacht; [...] seine Hoffnung auf die Kaiserin Katharina trübte sich, und der stille Wandel seiner Gesinnung wurde ruchbar. (GaD 7)

Graf Tschernitscheff, der Feldmarschall, wird nach Kiew versetzt, kämpft gegen die Türken, bleibt aber St. Petersburg Zeit bis zu seinem frühen Tod fern. Der Romananfang entspricht den Erwartungen an den Beginn eines historischen Romans. Ort, Zeit und wichtige historische Persönlichkeiten sowie Ereignisse werden genannt. Die Tschernitschewa ist zwar ein Subjekt des Satzes, wird auch mit einem Alter versehen, die Satzstruktur unterstreicht jedoch ihre unbeteiligte Position an den geschilderten Ereignissen, einzig das Personalpronomen „ihres“ verweist darauf, dass sie als Gattin des Grafen Tschernitscheff eine Verbindung zur Geschichte besitzt. Der Verlauf des Lebens der Tschernitschewa, die meist mit Marschallin benannt wird, wird also durch Faktoren außerhalb ihrer Handlungsmöglichkeiten bestimmt: Orloff erwürgt den Kaiser Peter, ihr Mann, damit nicht vollkommen einverstanden, wird nach Kiew geschickt, wohin ihn seine Frau und die zwei Kinder begleiten, sie werden von Potemkin vom Hof ferngehalten, inzwischen sterben ihre beiden Kinder an den Pocken und die Marschallin „strebte keineswegs nach dem Glanze höfischen Lebens.“ (GaD 7) Nach dem Tod des Feldmarschalls zieht sie sich auf ihr Gut Tschertschersk zurück und würde nun aus dem Blick einer an politi-

schen Ereignissen orientierten Darstellung geraten, doch die Marschallin entwickelt sich stattdessen zu einer der Hauptfiguren des Romans. Das Leben auf dem Gut wird auf den ersten Seiten als von äußeren Abläufen unberührt geschildert, evoziert wird mit der Erwähnung der Apfelblüte im Juli, der Kornernte und dem Besuch des Kuhstalls im Winter (GaD 10-11) eine zyklische Zeitvorstellung und das Gut erscheint nahezu museal, wenn etwa die Kunstwerke des Fresken- oder Teppichsaals beschrieben werden, die „Raritäten vieler Jahrhunderte“ (GaD 9), die in ihren Räumen versperert bleiben. Auch die Sinne der Marschallin „vertieften sich alljährlich inniger in das Gewohnte.“ (GaD 9), „Sommer und Winter trug sie eine alte Männerlitewka über einem wollenen Rock.“ (GaD 10) Wie bereits erwähnt, durchbricht die Ankündigung der Ankunft der Kaiserin Katharina II. die Routine der Marschallin, bis zu dem Punkt, an dem sie beschließt, aktiv in die Geschehnisse einzugreifen und der Kaiserin die Wahrheit über das in ihrem Land herrschende Elend mitzuteilen. Doch wie kommt die Marschallin zu diesem Schluss?

Erst im Laufe ihrer Reise entwickelt sich das Bewusstsein der Marschallin über die Verhältnisse im russischen Reich, das zu ihrem Entschluss führt, der Zarin die Wahrheit über ihr Land zu erzählen. Den Anstoß für diese Entwicklung gibt etwas, das als religiöse Erweckungserfahrung beschrieben wird. Denn während ihrer „Aufholjagd“ führt die Marschallin ein Zwiegespräch mit Gott, das mit der Erwähnung der Emmaus Episode, die im Lukas-Evangelium beschrieben wird, beginnt. Zwei Jünger machen sich am Tag, an dem Jesus‘ leeres Grab gefunden wurde, auf den Weg von Jerusalem nach Emmaus. Sie befinden sich im Gespräch über das Geschehene, als sie auf Jesus treffen, ihn aber nicht erkennen. Dieser erläutert ihnen die Bedeutung der Kreuzigung Christi für die Erlösung der Menschheit und erst beim Abendmahl erkennen sie ihn, woraufhin er verschwindet.<sup>266</sup> Die Marschallin vertieft sich jedoch nicht in die Gedanken des „Göttlichen“, sondern fragt sich: „‘Aber was taten die Jünger? Sie kamen im Gespräch daher.‘ Sie kamen im Gespräch daher. Warum nur, sieh da, rannen Tränen über die Wangen der Marschallin? Daß zwei im Gespräch daherkamen, unbegreifliches, paradiesisches Gefühl!“ (GaD 113) Sie erkennt, dass ihr einsames Leben eine „Todsünde“ war, dass sie die „Seele des Menschen“ (GaD 114) vergessen habe. Als sie kurz darauf beobachtet, wie Matrosen auf Schiffen Essensvorräte ins Wasser werfen, um das Gewicht der Schiffe zu reduzieren, während die Masse der Hungernden am Ufer darüber wehklagt und versucht, etwas von dem Essen zu retten, hatte sich ihre Wahrnehmung verändert:

---

<sup>266</sup> Vgl. Lukas 24,13-35. Online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/lk24.html> (25. März 2019)

Jelena Wasiliewnas gequälte Seele war aus den Tiefen aufgestiegen bis dicht hinter die ungebrochenen Sinne: was das Auge sah, wandelte sich unmittelbar in Erkenntnis. Sie erblickte Menschen am Ufer und Menschen auf dem Schiff und wußte, daß zwischen ihnen Unüberbrückbareres war als der Dnjepr. (GaD 115)

Dieses „Unüberbrückbare“ zwischen den Machthabern und den Machtlosen kommt im Roman immer wieder, nicht nur durch die Marschallin, zum Ausdruck. Zu Beginn des elften Kapitels wird die Fahrt der kaiserlichen Flotte auf dem Dnjepr aus der Sicht eines polnischen Leutnants erzählt: „[...] ,O Teppich der Welt! O Flammenspur der Macht.‘ Zu nichts zerrann sein eigenes, sein namenloses, unbedeutendes Leben. Aber im Zerrinnen war noch Seligkeit, im Anschauen Gnade.“ (GaD 77)

Die Figur der Marschallin steht im gesamten Roman mit religiös konnotierten Symbolen und Motiven in Verbindung, die sich gegen das Ende hin intensivieren. Ihr sollen die Füße gewaschen werden (GaD 70), was an den Ritus der Fußwaschung im Neuen Testament erinnert, ihre Figurenrede ist mit religiöser Thematik durchsetzt, als sie angesichts des Elends und der Lügegebilde den Mut verliert, ihr Herz sich verfinsterte (GaD 139), wird sie von einem Hündchen sehr fest in die Hand gebissen:

Die Marschallin sagte mit eigentümlich leuchtenden Augen: ‚Laß. Zerr ihn nicht den armen Köter. [...] ‚Laß. Er hat gut gebissen. Er hätte noch tiefer beißen sollen!‘ Es wurde ihr wunderbar hell und freudig zumute, sie fürchtete den stolzen Glanz der Kaiserin nicht mehr, sie fühlte sich ihr überschwenglich, unüberwindlich nah. (GaD 140),

und später noch einmal darauf zurückkommend: [...] eine Stimme in meinem Herzen [...] rief: [...] beiße im Namen Gottes, daß meine Peinigungen fruchtbar werden.“ (GaD 174) Diese Episode erinnert an die Praxis der christlichen Kasteiung, genauer gesagt an Selbstgeißelung. Dieser Eindruck wird durch die zahlreichen Selbstbezeichnungen der Marschallin als „Sünderin“ (GaD 114) noch verstärkt. Am Ende des Romans, endlich in Dubrowitza angelangt, hat sie ihre Prüfung bestanden, „sie war in ein Werkzeug verwandelt, nicht Herrin mehr, sondern Magd.“ (GaD 164), die der Kaiserin in ihrer Not, als diese beim Gastmahl mit dem Elend in ihrem Land konfrontiert wird, beisteht.

Der Roman gibt der Figur der Marschallin eine zentrale Rolle als eine der Kaiserin „diametral entgegengesetzte Figur“<sup>267</sup>, die am Ende ihre Verteidigerin wird. Die Marschallin ist durch ihre Verbindung mit zyklischen Zeitabläufen und religiösen Motiven eine scheinbar außerhalb des

---

<sup>267</sup> Sonnleitner: Fassadendemontage, 206.

Geschichtsprozesses stehende Figur, die am Ende des Romans doch ihre Verantwortung wahrnimmt. Doch wäre es verfehlt, die mit der Marschallin im Text verknüpften religiösen Motive mit einer institutionalisierten Religiosität gleichzusetzen. Diese tritt im Roman als Ritual in Form von Kirchenbesuchen, oder negativ gezeichnet, wie der Erzbischof Kiews, dem die „Habsucht [...] in der Nasenwurzel [saß]“ (GaD 40), auf. Vielmehr ist es die Einsamkeit, die das Fühlen und Handeln der Figur bestimmt, durch sie nimmt das religiöse Erweckungserlebnis angesichts der Erfahrungen mit dem Elend der Menschen metaphorisch die Gestalt einer Sinn-suche an. Schmid-Bortenschlager weist darauf hin, dass die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs, das sinnlose Sterben unzähliger Menschen, auch das bürgerliche Lesepublikum in seinem Bedürfnis nach Orientierung auf Literatur, die christliche Vorstellungen vermittelte, zurückgreifen ließ. Dieses Bedürfnis nach „Orientierung“ ist auch im „Gastmahl auf Dubrowitz“ in der Figur der Marschallin immanent, durch ihre Wahrnehmung werden die apokalyptisch anmutenden Landschaften mit verhungerten Menschen und verwesenden Tierkadavern geschildert, die zu einer immer größer werdenden Verstörung und schließlich zum „Erweckungserlebnis“ führen. In diesem Sinne kann die religiöse Motivik als zeitgenössisches Symptom der Orientierungslosigkeit interpretiert, und das „Gastmahl auf Dubrowitz“ als Roman verstanden werden, der auch gesellschaftliche Erfahrungen im Gefolge des Ersten Weltkriegs thematisiert. Gegen eine religiöse Interpretation spricht auch das Ende des Romans. Es ist keine göttliche Gnade, die am Ende die Hoffnung auf Veränderung bringt, sondern die Einsicht und Vernunft der Figur der Katharina, die sich zu Reformen ihres Landes entschließt.

#### **6.4.2 Katharina II.**

Die Figur der Katharina II. erscheint zunächst als Unwissende gegenüber den wahren Vorgängen in ihrem Reich. Es stellt sich die Frage, inwiefern dies zutrifft und ob diese Unwissenheit mit einem herrschaftlichen Habitus oder mit geschlechtsspezifischen Implikationen in Zusammenhang steht. Es soll hier aber nicht untersucht werden, wie das Verhalten der Zarin zu verstehen, zu deuten ist, sondern welche textuellen Hinweise sich diesbezüglich im Roman finden lassen. Diese erweisen sich bei näherem Hinsehen als ambivalent. Vorausgeschickt sei, dass die Hofgesellschaft im Roman ein eigenes Universum bildet, Tag um Tag vergeht gleichförmig mit Essen und Spielen, „die Macht wandelte stündlich in Gestalt eines majestätischen Weibes unter ihnen. Die Launen dieser verkörperten Macht waren Schicksal genug, unbegreiflich genug, darüber hinaus war keiner begierig, seine Kraft am Unerforschlichen zu messen.“ (GaD 30) Die Zarin möchte laut den Grafen Struwalow und Schuwalow daher auch nichts von den Revisionsberichten über die Zustände in ihrem Reich wissen, sie merken bald, „daß wir

als Spielverderber angesehen wurden.“ (GaD 30) Eine Anmerkung, die in einer anderen Formulierung auch im Reisebericht Weikards zu finden ist.<sup>268</sup> Die Figur der Katharina schließt auch die Augen vor der Rattenplage bzw. deutet diese um, wie die Episode, die Struwalow über sie erzählt, insinuiert: „Denn in Saenskowsk ließ sie sich eine Ratte bringen, die in ihrem eigenen Schlafgemach gefunden worden war, beschaute sie ernsthaft und befahl, eine Ratte ganz von Juwelen anzufertigen und ihr nachzusenden, denn Ratten bedeuteten Glück!“ (GaD 30). Diese Handlungen scheinen geschlechtsneutral, Ausdruck eines dekadenten, absolutistischen Herrschaftsanspruchs zu sein.<sup>269</sup> Damit gehen auch jene Expansionsträume Richtung Konstantinopel einher, die die Figur der Kaiserin an mehreren Stellen im Roman zum Ausdruck bringt (GaD 148). Doch wie Johann Sonnleitner in seinem Nachwort richtig ausführt, ist sie nicht naiv, „Menschliches und Allzumenschliches ihrer Beamten, auch ihrer Gouverneure und Fürsten sind ihr nicht fremd.“<sup>270</sup> Die Figur der Katharina möchte, so lassen sich viele Hinweise im Text deuten, sich vor den ausländischen Gesandten keine Blöße geben, ihr schönes Reich stolz präsentieren. Bei der Fahrt durch die Steppe, die Phalajew mit Brücken, Häusern und Menschen kulissenhaft „verschönert“ hatte, wendet sie sich an den Gesandten Ségur: „Nun, wie gefällt Ihnen meine kleine Menage“, [...] und um ihren ausdrucksvollen Mund malte sich Zufriedenheit und Stolz.“ (GaD 36)

Neben ihrem Ansehen in Europa bzw. der Welt zeigt sich Katharina II. auch besorgt über ihr Nachwirken in der Geschichte. Mit dem bereits erwähnten Zitat aus der „Ballade des dames du temps jadis“ von François Villon, ein intertextueller Bezug in Form einer bekannten Metapher, wird der Topos der Vergänglichkeit evoziert, ein Motiv, das in einem historischen Roman auch als reflexives Moment über Geschichtsschreibung gelesen werden kann, besonders, da die Figur der Katharina, eine weibliche Kaiserin, die Ballade der Frauen von einst zitiert, die an (vergessene) berühmte Frauen der Geschichte erinnert. Doch auch der bereits angesprochene Monolog der Marschallin in der Hofmannsthal/Strauß Oper „Der Rosenkavalier“ „über das Altern und die Zeit als ‚ein sonderbar Ding‘ sowie ihre Reflexion über das eigene Schicksal“<sup>271</sup> muss als intertextuelle Folie für die Figur der Katharina verstanden werden. Dass Katharina, wie die Marschallin des „Rosenkavaliers“, ihren jungen Liebhaber Mamonoff (Octavian)

<sup>268</sup> Vgl. Sonnleitner: Fassadendemontage, 198.

<sup>269</sup> Als konträre Figur dazu erscheint im Roman die Figur des Habsburgers Joseph II.

<sup>270</sup> Sonnleitner: Fassadendemontage, 207.

<sup>271</sup> Nieberle: Der Rosenkavalier, 248.

schlussendlich für eine jüngere Frau, Marja (Sophie), freigibt, verdeutlicht diese Bedeutungsebene.

Auf den darauffolgenden Seiten werden die Dekadenz der Hofgesellschaft, die teuren extravaganten Kostüme für einen Maskenzug, die verliehenen Auszeichnungen mit der mahnenden Stimme des Gouverneurs Rumiantzoff, der diesen höfischen Sitten ablehnend gegenüber steht, kontrastiert. Auch die Kaiserin bleibt nachdenklich: „Man wird sagen, daß ich eine Verschwenderin gewesen bin!“, fuhr die Kaiserin fast quälend eindringlich fort, [...] „Alles was fließt, kehrt zu mir zurück, [...] zur Idee des Herrschers, die unsterblich ist.“ (GaD 67). In diesen Worten drückt sich ein Bewusstsein der Figur um die eigene historische Bedingtheit aus, die in einem hohen Maße reflexiv gegenüber der Geschichte ist. Darüber hinaus zeigt das nachstehende Zitat auch ein Bewusstsein um die geschlechtsspezifische Geschichtserfahrung: „Ich bin nicht naiv genug, Klio für gerecht zu halten. Daß mein Herz nicht einen Tag leben wollte, ohne zu lieben und geliebt zu werden, das wird die Geschichte nicht überliefern.“ (GaD 66) Diese Aussage steht in Zusammenhang mit der Beziehung zur Figur des Mamonoff, der von der Kaiserin eine Blankovollmacht erhalten hatte und mit der er sich nun hunderttausend Rubel auszahlen lässt, eine „Verschwendung“, die die Kaiserin, wohl nicht zum ersten Mal, duldet. Die Beziehung der beiden Figuren ist geprägt von der ungleichen Macht, Eifersucht und widersprüchlichen Gefühlen, die von Ekel und Hass zu Abhängigkeit und als ödipal zu bezeichnenden Regungen reichen, wie diese Stelle im Roman vorführt: „In diesem Augenblick haßte er sie wie eine Spinne. Aber die Macht ihrer Stimme, der große Ausdruck ihres Körpers, in den all seine Nächte geschmiegt waren, die gewohnte Wärme, der gewohnte Kuß beschwichtigten ihn wie ein Kind, das schlafen will.“ (GaD 150) Die hier zum Ausdruck kommende raumgreifende Körperlichkeit Katharinas II. wird bereits an früherer Stelle, während eines Bades der Kaiserin, ausführlich beschrieben. (GaD 85-86) Die Figur der Katharina spricht in der zuvor zitierten Stelle aber auch als Frau, deren Wunsch, zu lieben und geliebt zu werden, gegenüber der Geschichtsschreibung keine Relevanz besitzt. Bleibt das Bild der „liebenden Frau“ auch im Grunde geschlechtsstereotypen Zuschreibungen verhaftet, so drückt sich in der reflexiven Haltung auch eine Kritik an der Geschichtsschreibung aus, in der die Fähigkeit und der Wunsch zu lieben nichts wert sind.

### 6.4.3 Prinzessinnen, Hofdamen und Mätressen

Abschließend ist noch auf die Geschichtserfahrung, wie sie in der literarischen Inszenierung der weiteren Frauenfiguren konstruiert wird, einzugehen. Geht man von einer geschlechtsspezifischen Semantisierung von (sozialen) Räumen aus, so bewegen sich die weiblichen Figuren in Räumen, die geschlechtsstereotypen Vorstellungen entsprechen. Ihre Handlungsräume sind Bälle und gesellschaftliche Zusammenkünfte, Schlafkammern, Gänge. Auch Blicke aus dem Fenster, etwa der Prinzessin Schtscherbatowa (GaD 33) oder der Contessa Paoli (GaD 68), können zu typisch weiblichen Raumerfahrungen gezählt werden.<sup>272</sup> An diesen Frauenfiguren werden nun verschiedene weibliche Erfahrungen dargestellt. Besonders das Leben der Hofdame Sophia Passekowa, die von Potemkin entjungfert wird, danach aus finanziellen Gründen ein sexuelles Verhältnis mit dem Fürsten Galitzyn beginnt, und nach dem „Auffliegen“ der Beziehung in Ungnade fällt und die Hofgesellschaft verlassen muss, präsentiert ein Frauenschicksal, das durch ökonomische und soziale Abhängigkeit gekennzeichnet ist. Das dokumentarische erzählerische Interesse an diesen beiden Frauenleben äußert sich vor allem im ungewöhnlichen Einschalten einer in die Zukunft blickenden Erzählinstanz, die in Form einer Prolepse, der einzigen des Romans, den weiteren Verlauf ihres Lebens schildert:

Die Passekowa und die Paoli reisten später mit ihren Kavalieren nach Dresden und erregten [...] das Aufsehen der galanten Welt. Allein die Passekowa heiratete alsbald einen siebzigjährigen sächsischen Baron, indes die Paoli ruhelos die Welt durchfuhr und in einem Pariser Hospital zur Zeit des großen Napoleon vergessen zugrunde ging! (GaD 147)

Durch die Kontrastierung des „großen Napoleons“ mit dem Vergessen der Mätresse Paoli entsteht wiederum ein kritischer Blick auf die Geschlechterverhältnisse und die Geschichtsschreibung, die große Männer erinnert, die Frauen, auch jene, die als Mätressen diplomatisch im Hintergrund wirkten, jedoch alleine „zugrunde gehen“ lässt und vergisst.

Mit Blick auf die weiblichen Frauenfiguren zeigt sich aber auch, dass ihre Konstruktion, mehr als viele der männlichen Figuren, stark durch die Kategorien *sex*, *gender* und *sexuality* vollzogen wird. Aufzeigen möchte ich dies an der Figur der jungen Prinzessin Marja Ignatiowna Schtscherbatowa, ein Hoffräulein, das am Ende des Romans Mamonoff heiraten wird. Auffallend ist sogleich, dass die Erzählinstanz sich ihrer Figur durch den zufällig auf sie gefallenem Blick Mamonoffs widmet. In Form einer Analepse wird nun eine Tanzaufführung der Prinzessin geschildert, in der sie den Zigeuner- Kosaken- und Tamburintanz aufführte, doch „[j]edesmal wenn eine neue Figur einen weniger bescheidenen Ausdruck der Gebärde erforderte,

---

<sup>272</sup> Vgl. Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Nünning, Nünning: Erzähltextanalyse und Gender-Studies, 49-71; hier 53.

schnellte das Zigeunermädchen auf und vertrat die Stelle der Prinzessin“ (GaD 28). So konnte die Prinzessin, „vom Zwang der Leidenschaft entrückt“, wie „ein reiner Stern“ (GaD 28) tanzen und ihre Unschuld bewahren. Denn die Unschuld ist bei der Figur der Schtscherbatowa ein zentrales Element, wie verschiedene intertextuelle Verweise auf den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies belegen: So fühlt sich die Prinzessin von einem Gemälde, das die Vertreibung aus dem Paradies darstellt, angezogen (GaD 33), um unter diesem Eindruck voll Angst zu fragen „Ach, warum bin ich hierhergekommen!“, [...], warum hat man mich aus meinem Garten hinausgestoßen? Ich habe die verbotenen Äpfel nicht berührt.“ (GaD 33) Nun wird eine Übertragung des biblischen Stoffs auf die wörtliche Ebene vorgenommen, indem die Prinzessin an den Obstgarten ihres Vaters, ihr früheres Zuhause denkt, um jedoch im selben Satz durch einen metaphorischen Sprachgebrauch, „die runden Wipfel schienen sanft zu klagen und die Früchte fielen wie Tränen durch den silbernen Nebel der Oktoberfrühe“ (GaD 33-34) die Bedeutungsebenen aufs Neue zu verschieben. Auch Marja Schtscherbatowa selbst bedient sich einer metaphorischen Sprache, die durch Brüche gekennzeichnet ist. So bezeichnet sie im Gespräch mit der Hofmeisterin das Haus ihres Vaters irrtümlich als Paradies, „Im Paradies – ach Gott, ich bin dumm, ich weiß, dass ich dumm bin. In meines Vaters Haus wollte ich sagen,‘ [...]“ (GaD 47), bleibt dann aber im weiteren Verlauf des Gesprächs bei der Metapher des Sündenfalls, in der sie die Kaiserin als „Cherub, der mich aus dem Paradiese weist.“ (GaD 47), bezeichnet. Die Antwort der Hofmeisterin lautet: „Du schwatzt Unsinn“, [...], Die Kaiserin wird dich verheiraten und dir eine gehörige Position in der Welt verschaffen. Ein Provinzgänschen warst du, eine Petersburger Schönheit wirst du werden“ (GaD 47) In all diesen Beispielen manifestiert sich die passive Rolle, welche die Prinzessin Marja bei der Gestaltung ihrer Zukunft einnimmt. Eine Alternative zu der Zukunft als Ehefrau wird im Text nicht geboten, außer durch Mamonoffs Bemerkung, sie solle ins Kloster gehen, da sie Zigeunerinnen für sich tanzen lasse (GaD 48). Doch erhält auch diese Aussage durch einen intertextuellen Bezug eine weitere Bedeutungsebene. Sie solle nämlich wie die Nymphe Ophelia des Prinzen Hamlet in ein Kloster gehen. Nun wurde „nunnery“ im Deutschen eindeutig mit Kloster übersetzt, im Englischen wird der Begriff jedoch auch für Bordell verwendet, eine Nebenbedeutung, die auch in der Aussage Mamonoffs deutlich mitschwingt und der Prinzessin eine weitere, Frauen offenstehende Beschäftigung nahelegt.

## 6.5 Erzählerische Vermittlung: Pluralität und „kulissenhafte“ Sprache

Auffällige Gestaltungsmittel der erzählerischen Vermittlung sind zunächst der Einsatz multiplexer Perspektiven und die Vielstimmigkeit des Romans; erzählerische Mittel, die in der Kapitelüberschrift mit dem Begriff „Pluralität“ zusammengefasst wurden. Es wird von einer Perspektive zur nächsten gewechselt, innerhalb eines Kapitels werden kurze Episoden erzählt, die bisweilen auch als historische Skizzen aus dem Text herausgelöst werden könnten. Dadurch entfaltet sich in episodischer Struktur das Leben der Hofgesellschaft, in welcher der schnelle Wechsel der Perspektiven dem Klima von Seilschaften, Intrigen und Liebesinteressen entspricht und wobei oftmals kein eindeutiger Standort der Erzählinstanz auszumachen ist. Dieses Darstellungsprinzip der Multiperspektivität kann als ein Mittel gesehen werden, einem in sich geschlossenen Geschichtsbild entgegenzuwirken, die Brüchigkeit großer Erzählungen herauszustellen. Dies erscheint gerade angesichts des Entstehungszeitraums, in dem die großen Männer, aber auch Frauen, wie die Überblicksdarstellung zeigen konnte, im Zentrum der meisten historischen Romane standen, als bemerkenswerte Ausnahme.<sup>273</sup>

Die wechselnden Erzählperspektiven, die zur Vielstimmigkeit des Romans beitragen, sollen daher nun einer genaueren Analyse unterzogen werden. In der klassischen Narratologie wird bekanntlich zwischen der Erzählstimme (Wer spricht?) und der Erzählperspektive, dem Modus (wer nimmt wahr?) unterschieden, die meist mit Genette als Fokalisierung (1972) bezeichnet wird. Wolf Schmid weist auf die Problematik hin, dass die Einteilung Genettes auf dem Verhältnis eines nicht näher definierten Begriffs des „Wissens“ des Erzählers gegenüber des „Wissens“ der Figuren aufbaue und mit der Nullfokalisierung das Konstrukt eines Erzählens ohne Perspektive vorliege, das es jedoch nicht gebe.<sup>274</sup> Wolf Schmid plädiert daher für ein binäres Modell der Perspektiven, das auch in dieser Untersuchung favorisiert wird: die narratoriale und figurale Perspektive. Lanser verbindet in ihrer Studie „Fictions of Authority“ nun dieses narratologische Konzept mit der sozialen und kulturellen Stellung von Autorinnen und weist dem Einsatz unterschiedlicher „Erzählstimmen“, wie bereits in Kapitel 4 erläutert, in unterschiedlichen historischen Kontexten verschiedene Grade an „narrativer Autorität“ zu. Die heterodiegetische Erzählinstanz, die „authorial voice“, weise den höchsten Grad an narrativer Autorität auf, da sie die Narration zu steuern scheint und die Figuren und ihr Verhalten kommentiert.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> Sonnleitner: Fassadendemontage, 204.

<sup>274</sup> Vgl. Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin, New York: de Gruyter, 2. verb. Auflage 2008, 120.

<sup>275</sup> Vgl. Gymnich, Gender and Narratology, 709.

Bedeutsam ist der extradiegetische, öffentliche (*public*) und potenziell selbstreferentielle Charakter, denn, so Lanser, „such a voice (re)produces the structural and functional situation of authorship.“<sup>276</sup> Damit ergebe sich ein privilegierter Status. Dazu Lanser: „Moreover, since authorial narrators exist outside narrative time (indeed, "outside" fiction) and are not "humanized" by events, they conventionally carry an authority superior to that conferred on characters, even on narrating characters.“<sup>277</sup>

Auch „Das Gastmahl auf Dubrowitzza“ weist, trotz seiner Vielstimmigkeit, eine starke „authorial voice“ auf, die in der figuralen Perspektive ebenfalls präsent bleibt. Johann Sonnleitner weist in Bezug auf den Roman „Schwindel“ auf eine Besonderheit des Schreibens von Marta Karlweis hin, „nämlich narrative Sequenzen immer wieder einer fast sentenziösen Zuspitzung zuzuführen und die Tiefe der Reflexion über das Leben gleichsam beiläufig einzustreuen.“<sup>278</sup> Dieses Verfahren ist in ihrem frühen Prosawerk „Das Gastmahl auf Dubrowitzza“ noch nicht in dieser ausgeprägten Form zu finden, dennoch sind „Zuspitzungen“ und „Reflexionen“ auch in diesem Roman vorhanden, etwa in Erzählkommentaren, die jedoch stärker an die einzelnen Figuren gebunden sind als etwa in „Schwindel“, oder aber in der Figurenrede selbst. Doch in beiden Romanen, sowohl im frühen „Gastmahl auf Dubrowitzza“, als auch in „Schwindel“, beansprucht die Erzählstimme narrative Autorität, die mit der zur Entstehungszeit vorherrschenden Vorstellung des schreibenden Subjekts als männlich in ein gespanntes Verhältnis treten konnte. Auch Ansätze jener „satirischen Schreibstrategie“<sup>279</sup>, die in Karlweis späteren Romanen, in „Schwindel“ und „Ein österreichischer Don Juan“, stark ausgeprägt vorhanden sein wird, sind in diesem frühen Roman zu finden, und zeugen von einer ausgeprägten narrativen Autorität. So beschreibt die Autorin den Abschied des opportunistischen, skrupellosen Phalajews etwa mit folgenden Worten: „Denn Phalajew gedachte jetzt ein Gut zu kaufen und ein hübsches Weibchen, und Kinderchen in die Welt zu setzen, alle Jahre eins, lauter runde, fette, knollennasige kleine Phalajews.“ (GaD 162)

Doch auf den ersten Blick scheint die „authorial voice“ im Roman durch die Multiperspektivität und Vielstimmigkeit, wie erläutert, nicht sehr stark ausgeprägt zu sein, sie tritt immer wieder

---

<sup>276</sup> Lanser: *Fictions of Authority*, 16.

<sup>277</sup> Lanser, *ebda.*, 16.

<sup>278</sup> Sonnleitner, Johann: *Zerfallende Zinshäuser und zerbröckelnde Familien. Marta Karlweis' Roman Schwindel. Geschichte einer Realität*, 225.

<sup>279</sup> Sonnleitner, Johann: *Zerfallende Zinshäuser und zerbröckelnde Familien. Marta Karlweis' Roman Schwindel. Geschichte einer Realität. Nachwort*. In: Marta Karlweis: *Schwindel. Geschichte einer Realität*. Hg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Wien: DVB 2017, 205-237; hier 232.

in den Hintergrund und die figurale Perspektive übernimmt die erzählerische Funktion. Dies zeigt sich auch daran, dass die in der Exposition vorherrschende indirekte Redewiedergabe im Lauf des Texts vermehrt von der direkten Figurenrede abgelöst wird. Doch finden sich auch Passagen, die in erlebter Rede wiedergegeben sind, in denen die Erzählinstanz also doch dominant bleibt. In einem markanten Beispiel entsteht so fast ein Dialog zwischen Figur und Erzählinstanz. Phalajew hat soeben von Potemkin den Auftrag bekommen, Dörfer entlang des Dnjepr aufzustellen und ihm kommt die Idee, ein und dasselbe Dorf den Fluss entlang zu transportieren. Die erzählerische Gestaltung nimmt sich folgendermaßen aus:

Potemkin zahlt für jedes transportierte Dorf. Gut. Aber, Achtung Phalajew, zahlt er dafür, daß so und so viele Dörfer transportiert werden, oder zahlt er dafür, daß so und so viele der Kaiserin auf ihrem Weg gezeigt werden? Zweifellos für das Zeigen, Phalajew! Nun? Kann man nicht – gib Acht Phalajew! die Größe des Gedankens wirft dich um! – kann man nicht – ein einziges Dorf – „Häh! Häh! Häh!“ schrie Phalajew. (GaD 38-39)

Die Grenze zwischen der Innensicht in die Gedanken der Figur und der Darstellung der Erzählinstanz verschwimmt, vor allem durch die direkte Ansprache Phalajews.

Immer wieder wird im Text die figurale Perspektive von einer Erzählinstanz übernommen, die als außerhalb der Figur stehend erscheint, die aber dennoch bis zu einem gewissen Grad innerhalb des psychischen und emotionalen Horizonts derselben verbleibt. Introspektiv wird also das Bewusstsein einer Figur dargestellt, dessen sich die Figur selbst nicht in vollem Ausmaß bewusst zu sein scheint. Der Einfluss der Psychoanalyse ist wohl nicht von der Hand zu weisen, wie auch Hermann Schlösser in einem in der Wiener Zeitung erschienenen Artikel konstatiert. „Die psychologische Kompetenz der Verfasserin zeigt sich [...] in präzise formulierten Erzählerkommentaren, die den Text durchziehen und die Romanfiguren durchleuchten, als ob sie Patienten der Autorin wären.“<sup>280</sup> Das Bewusstsein der Figur wird zum Objekt der Wahrnehmung, wodurch die „authorial voice“ auch in der figuralen Perspektive als dominierende Erzählinstanz erhalten bleibt.

Bei der figuralen Perspektive fällt auf, dass diese vielfach eng mit der sinnlichen Wahrnehmung der literarischen Figuren verbunden ist, in expressionistischer Manier werden weniger die tatsächlichen Phänomene geschildert, als vielmehr die Phänomene, wie sie sich den literarischen Figuren offenbaren, mit großer sprachlicher Intensität gestaltet. Eine Figur mit besonders ausgeprägten Sinnen ist die Marschallin. So stellen sich ihr leuchtende Johanniswürmer

---

<sup>280</sup> Schlösser, Hermann: Die Sprachen der Seele. In: Wiener Zeitung, 30. Juni 2018. [https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/vermessungen/974051-Die-Sprachen-der-Seele.html?em\\_cnt\\_page=1](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/vermessungen/974051-Die-Sprachen-der-Seele.html?em_cnt_page=1) (16. April 2019)

als „Trüppchen von Licht, einzelnes Licht und Schnüre von Funkelpunkten“ (GaD 112) dar, auch olfaktorische Eindrücke werden des Öfteren benannt, denn „[a]uch vermochte sie zu sehen, wenn sie roch.“ (GaD 10) Ebenso sei sie mit „einer unmenschlichen Fähigkeit des inneren Tastens begabt, so daß, was ihr Auge erfaßte, zugleich rund als Form begriffen und genossen wurde.“ (GaD 10) Neben der Gestaltung der sinnlichen Wahrnehmung wird oftmals auch die innere Erregung der Figuren dargestellt, die durch körperliche, teils heftige Reaktionen ausgedrückt wird. So erschrickt die Prinzessin Marja beim Anblick der Bewohner von Tschertschersk, die sich in der ersten Nacht vor den Fenstern des Gutes versammeln und sich ihr folgendermaßen darstellen „Eine dichte schwarze Mauer erhob sich vielgliedrig wie ein Heerwurm aus dem Schnee.“ (GaD 34), in ihrer Furcht schlug sie „die Hände vors Gesicht“, „sank in die Knie“, „stammelte“ und ihre „Wangen bedeckten sich mit Scharlach.“ (GaD 34) Diese körperlichen Gefühlsregungen bleiben nicht auf die Frauenfiguren beschränkt, doch äußern sie sich auf geschlechtsspezifisch unterschiedliche Weise. Bei den drei zentralen männlichen Figuren des Romans, Phalajew, Potemkin und Mamonoff, wird innere Erregung oftmals durch brutale Gewaltausbrüche dargestellt, die überraschend einsetzen und sadistische Züge annehmen, wenn etwa Mamonoff mit seiner Pistole auf Hunde schießt. Kommentiert werden diese Ausbrüche nicht oder nur sparsam, ihr Auftreten erschließt sich nur durch textuelle Hinweise, die in ihrem Zusammenspiel auf psychische Verfasstheiten der Figuren schließen lassen. Diese geschlechtsspezifische Darstellung innerer Erregung entspricht dem dichotomen Bild von der sanften bzw. hysterischen Frau und dem aggressiven, gewalttätigen Mann weitgehend, jedoch können einige der Figuren nicht so einfach dieser Dichotomie zugeordnet werden. Dazu zählen Katharina, die Marschallin und auch Mamonoff. Im Falle Mamonoffs scheinen seine brutalen Ausbrüche etwa auch auf seine schwierige, von ambivalenten Gefühlen bestimmte Beziehung mit der „mächtigen“ Katharina zurückzugehen, an deren „mütterlichem“ Busen Mamonoff zuweilen auch über „seine ausgeschüttete Kraft“ weinend dargestellt wird. (GaD 49)

Im Roman entsteht so ein Wechselspiel unterschiedlicher Erzähl- bzw. Wahrnehmungsinstanzen, die Vielstimmigkeit des Romans lässt die „authorial voice“ scheinbar in den Hintergrund treten und verhindert dadurch eine eindeutige Verortung der Erzählinstanz. Dies soll an folgendem Beispiel verdeutlicht werden:

Zuweilen saß Katharina auf den Atlaskissen ihrer goldenen Karosse, und ihre Augen versanken im erbleichenden Fleisch des Angesichts. Nebel schweiften niedrig über die Unermeßlichkeit der erstorbenen Steppe. Ihr Herz, das Herz eines Weibes, und Weiber sind für das Endliche geboren, erlitt

unerträgliche Ahnung von Räumen, die menschliches Vermögen nicht bewältigt. Vor ihr her aber tummelte sich Phalajew munter durch die Schrecken der Unendlichkeit, und dem furchtbedrängten Blick der Kaiserin bot sich plötzlich im fernen Nebelhorizont der feste Bogen einer Brücke, gedrängtes Bild von Häusern und davor Männer und Weiber und Kinder, immer reinlich gekleidet, feierlich geschmückt, in dichten Haufen jauchzend und sich neigend. Ihr Antlitz belebte sich, die Augen, groß aufgeschlagen strahlend, blickten siegeswiß umher. (GaD 36)

Katharina II. erscheint hier als Frau, die sich nur zu gerne von Phalajew und Potemkin täuschen lässt. Für die Analyse dieses Textabschnitts ist es erforderlich, danach zu fragen, aus wessen Sicht die Kaiserin beschrieben wird. Zieht man das gesamte Kapitel in Betracht, könnte davon ausgegangen werden, dass hier die Sicht der Figur Phalajew auf die Erzählinstanz abfährt. Doch gibt es dafür kaum Anhaltspunkte, es spricht sogar einiges dagegen, so etwa die Schilderung einer privaten Unterhaltung Katharinas mit Ségur im selben Abschnitt. Es kann daher angenommen werden, dass es sich tatsächlich, in der Typologie von Susan Lanser, um eine „authorial voice“ handelt. In diesem Beispiel findet sich zudem ein Kommentar, das über die Figurenwelt hinausgeht, was in der Terminologie Lansers als ein „extrarepresentational act“ zu verstehen ist. Für Lanser konstituiert sich ein „extrarepresentational act“ aus „reflections, judgments, generalizations about the world ‘beyond’ the fiction, direct addresses to the narratee, comments on the narrative process, allusions to other writers and texts.“<sup>281</sup> In dem Satzteil „[...] und Weiber sind für das Endliche geboren [...]“ steckt mehr als Figurencharakterisierung, darin drückt sich eine allgemeine Charakterisierung des Weiblichen, eine Generalisierung, die über die Grenzen der erzählten Welt hinausreicht, aus, die impliziert, dass Frauen sich vor der Weite, dem Ungewissen ängstigen, ihnen die Mentalität für Abenteuer und Risiko fehlt. Es handelt sich also um einen „extrarepresentational act“, mit dem geschlechtsspezifische Charakteristika zum Ausdruck gebracht werden. Ein Vergleich mit einer anderen Stelle kann dies verdeutlichen. Aus der figuralen Perspektive wird die Figur der Katharina durch die Wahrnehmung Mamonoffs geschildert:

Katharina saß im bequemen Hausrock am Schreibtisch und schien den Eintretenden [Mamonoff, Anm. d. Verf.in] anzublicken. In Wahrheit sah sie ihn, ohne ihn wahrzunehmen. Den Tisch bedeckten Blätter unterschiedlichen Formats. Mamonoff sah, daß es Briefe waren. Er begriff. Zuweilen erging Befehl an die Post, und Katharina schloß sich mit den wehrlosen Geheimnissen ihrer Untertanen ein. Das große nackte Gesicht war von außen erstarrt, ohne innere Ruhe, als habe man sie in einem Widerstreit überrascht, den sie mit abweisend gesenkten Lidern zu verhüllen strebte. „Was sieht sie innen?“ fragte sich Mamonoff voll Furcht und Widerwillen. Ihre rechte Hand spielte, ein abgetrenntes Eigenwesen, mit den aufgerissenen verstreuten Briefen. (GaD: 60-61)

Die differierende Erzählhaltung ist deutlich, aus der Perspektive Mamonoffs wird die Figur der Katharina als rätselhaft, nach innen gekehrt und sogar furchterregend geschildert. Dieser Eindruck verstärkt sich durch den fragmentiert wahrgenommenen Körper. Die „authorial voice“

---

<sup>281</sup> Lanser: *Fictions of Authority*, 17.

im oben genannten Beispiel hingegen rätselt nicht, sie beschreibt mit narrativer Autorität den geistigen Zustand Katharinas, sowie darüber hinaus, den weiblichen Geschlechtscharakter. Es stellt sich die Frage, wie mit einer solchen Textstelle umzugehen ist.

In diesem Zusammenhang ist es nötig, ein erzählerisches Darstellungsprinzip des Romans zu erläutern, das zutiefst mit seinem Grundthema in Verbindung steht. Denn so wie Phalajew im Roman Kulissen errichtet, um den Schein von Wohlstand und Kultur vor der Zarin zu wahren, so weist auch die Sprache im Roman fassadenartige Züge auf. Zum besseren Verständnis möchte ich noch auf einen weiteren Aspekt des oben genannten Zitats, in dem Katharina durch die Steppe fährt (GaD 36), zurückkommen. Die Beschreibung der Männer, Weiber und Kinder, als „immer reinlich gekleidet, feierlich geschmückt, in dichten Haufen jauchzend und sich neigend“, ist eine Idealisierung und Romantisierung des „Volks“. Die LeserInnen wissen jedoch, dass hier etwas nicht stimmt, da sie in Potemkins und Phalajews Pläne bereits eingeweiht sind. Die Erzählinstanz gibt hier also das Scheinbild, das heißt, Phalajews Betrug, wieder. Auch die Beschreibung der Tätigkeit Phalajews, der sich „munter durch die Schrecken der Unendlichkeit [tummelt]“, ist zwar vielleicht der figuralen Perspektive Phalajews zuzuschreiben, wirkt aber im Vergleich mit anderen, ihn betreffenden Textstellen unpassend idealisierend. Interessant wird es daher, wenn die Beschreibung der Reaktion der Kaiserin, die all dies ja glauben soll, betrachtet wird: „Ihr Antlitz belebte sich, die Augen, groß aufgeschlagen strahlend, blickten siegeswiß umher“ (GaD 36). Die darin verwendeten sprachlichen Klischees kommen einer Fassadenbeschreibung gleich, das Verharren an der Oberfläche des Gesichts, ohne der an vielen Stellen im Roman vorhandenen psychologischen Tiefe, unterstützt diesen Eindruck. Die Erzählinstanz gibt also auch hier den Schein, einen Eindruck, wieder. So betrachtet, lässt sich auch das Urteil „und Weiber sind für das Endliche geboren“ einer Erzählinstanz zuordnen, der im Grunde genommen nicht zu trauen ist und der eine kritische und auch bisweilen satirische Haltung zugesprochen werden kann.

In anderen Beispielen ist das Kulissenhafte der Sprache noch klarer, ist der Schein durchsichtiger. Die Musik des Dirigenten Sarti zeigt ihren stark glorifizierenden Charakter dem Medium der Lobhymne entsprechend natürlich sehr deutlich, wie etwa in dieser Textstelle: „Wunderbar ist es, auf dem Schiff einer Kaiserin zu fahren. Wunderbar ist dies Land, Fluß und Gefilde, Idyll an Idyll. Wunderbar bist du, Kaiserin [...]“ (GaD 84). Doch noch deutlicher wird die Verlogenheit, wenn in den weiteren „Versen“ in satirischer Überzeichnung die wahren Beweggründe des Musikers klar werden: „Wunderbar bin ich selbst, ich, Giuseppe Sarti, aus der

Gosse Neapels, Spielmann in Hurenhäusern, nun im goldgestickten Rock von Sammet, [...], ein freier Künstler, der Dukaten und Diamanten erntet und die Blicke der weißhäutigen Fürstinnen des Nordens.“ (GaD 84-85).

Während der Fahrt auf dem Dnjepr schildert die „authorial voice“ nun immer wieder Ansichten, von denen in Anbetracht aller vorhergehenden Schilderungen klar ist, dass es sich um eine Fassade handelt: „Das Ufer floß vorüber wie ein gesticktes Band. Schalmeien tönnten, geschmücktes Volk trat huldigend aus niedlichen hölzernen Hütten. Vieh graste friedlich, Kinder flochten Kränze für einen ewigen Feiertag.“ (GaD 101). Nur wenige Seiten davor zeigte sich der Marschallin aber folgender Anblick:

Aber die Straße war lebendig. Vieh und Mensch lag übereinander. Eine Frau schrie. Männer brüllten. Vieh schlug mit verletzenden Gliedern mörderisch um sich. Pferde kreischten menschenhaft. Kinder weinten, erstickt in Geräten, Bündel an Mutterbrüsten, hingestürzt, ausgeschüttet wie Spreu. Der Dnjepr strömte daneben, wie fließender Opal, das letzte Licht des Himmels in sich saugend. (GaD 90)

An dieser Kontrastierung wird die kulissenhafte Sprache der „authorial voice“ deutlich entlarvt. Das ambivalente Element liegt darin, dass nicht immer festzustellen ist, ob sie sich tatsächlich einer kulissenhaften Sprache bedient, ob also eine sprachliche Fassade aufgebaut wird. Dass dieser Erzählstimme nicht immer zu trauen ist, wird vor allem an jenen Stellen, an denen die Fassade bröckelt, deutlich. Die während der „Wanderung“ der Marschallin beschriebenen apokalyptischen Szenen sind in diesem Sinn die Kehrseite der großen, strahlenden und siegesgewissen Augen der Zarin. Dass sich am Ende weder das eine, noch das andere als *die* Wahrheit herausstellt, verstärkt die ambivalente Positionierung der Erzählinstanz(en) und das Misstrauen in die Darstellungen des Romans.

## 7. Der heilige Palast (1922)

„Der heilige Palast“ Alma Johanna Koenigs, 1922 im Rikola Verlag erschienen, ist der erste veröffentlichte Roman Koenigs, die zuvor mit Gedichten und kleineren Erzählungen in Erscheinung getreten war. Unter dem Pseudonym Johannes Herdan veröffentlichte sie seit 1910 Gedichte und Erzählungen, ihr erster als Alma Johanna Koenig publizierte Gedichtband „Die Windsbraut“ war 1918 im Amalthea Verlag erschienen und ihrem Freund Alfred Grünwald, der sie zu ihren frühen Publikationen ermutigt hatte, gewidmet. 1922 folgte im Rikola-Verlag der Gedichtband „Die Lieder der Fausta“. Ihre Erzählung „Schibes“, die sie einem breiteren Publikum bekannt machte, war 1920 im Ed. Strache Verlag erschienen. Für ihren Wikingerroman „Die Geschichte von Half dem Weibe“ (1924) erhielt sie 1925 den Literaturpreis der Stadt Wien. Doch erreichte dieser Roman nicht die Auflagenzahl des „Heiligen Palasts.“ Koenig wandte sich in ihren Werken meist historischen Stoffen zu, die sie überwiegend dem römischen Kaiserreich und germanischen Mythen entnahm.<sup>282</sup> „Der heilige Palast“, der vom Leben der Kaiserin Theodora, der Ehefrau Justinians I., handelt, die in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts im byzantinischen Reich gelebt und geherrscht hatte, stellt hier eine Ausnahme dar, die aber dem für die Zeit nicht ungewöhnlichen Interesse für das „Morbide und Überzivilisierte in der byzantinischen Kunst und Kultur“<sup>283</sup> entspricht. Dass es sich hier um ein zeitgenössisches Phänomen handelt, lässt sich auch daran ablesen, dass gleich zwei zeitgenössische Rezensionen auf den Umstand hinweisen, dass der Roman in der Zeit des Niedergangs des Römischen Reichs angesiedelt sei, verbunden mit der Frage, weshalb Dichter historischer Stoffe sich so stark zu diesen Zeiten des Verfalls, der Dekadenz hingezogen fühlten.<sup>284</sup> „Der heilige Palast“ wurde Koenigs erfolgreichster Roman, gemessen an den Verkaufszahlen.<sup>285</sup> Christa Gürtler sieht den Erfolg des Romans jedoch weniger durch den künstlerischen Wert als durch den erotischen Inhalt begründet.<sup>286</sup> Nach Jachimowicz zählt der in expressionistischer Sprache verfasste Roman zur weiblichen Avantgarde-Literatur der Zwischenkriegszeit.<sup>287</sup> Evelyn Polt-

---

<sup>282</sup> Vgl. Raynaud: Alma Johanna Koenig, 29-54.

<sup>283</sup> Löffler, Ellen Johanna: Weiblichkeitsentwürfe in Leben und Werk der Wiener Autorin Alma Johanna Koenig. Frauen- und Selbstbildnis einer leidenschaftlichen Intellektuellen. Dissertation. Karl-Franzens-Universität Graz 2000, 38.

<sup>284</sup> Vgl. Eugen Antoine: Der heilige Palast. In: Neues Wiener Journal, 8. Dezember 1922, 9. Hugo Glaser: Die Kaiserin der Liebe. In: Neues Wiener Tagblatt, 24. Mai 1922, 2-3.

<sup>285</sup> Es wurden 11 000 Exemplare verkauft, es gab einige Neuauflagen und Übersetzungen ins Schwedische, Serbokroatische und Ungarische (1923). Vgl. Raynaud: Alma Johanna Koenig, 38.

<sup>286</sup> Vgl. Gürtler, Schmid-Bortenschlager: Alma Johanna Koenig, 103.

<sup>287</sup> Vgl. Jachimowicz: Der Historische Roman in der Ersten Republik Österreich, 289.

Heinzl betont ebenfalls die expressionistische Sprache sowie Bilderreichtum und Dramatik des Romans, „der die Autorin dennoch die Zügel anzulegen versteht.“<sup>288</sup>

## 7.1 Handlung und Aufbau des Romans

Der Roman besteht aus zwei Teilen, wobei der erste Teil, in dem von Kindheit und Jugend sowie Theodoras Aufstieg zur Kaiserin bis zum Nika-Aufstand erzählt wird, etwas umfangreicher ist. Im zweiten Teil sind Intrigen, Morde an politischen Gegnern, Theodoras „Liebhaber“ und der einsetzende „Wahnsinn“ Theodoras (worauf noch genauer zurückzukommen sein wird) die Hauptmotive. Der „episodisch angelegte Roman“<sup>289</sup> wird durch 79, bisweilen sehr kleinteilige Kapitel gegliedert.

Zu Beginn kommt es nach einer Vorführung im Zirkus des Konstantin zu einer sexuellen Begegnung zwischen einem „jungen Löwenbändiger barbarischer Abkunft“ (Der heilige Palast 9)<sup>290</sup> und einer „jener Herrinnen, wie sie sonst fern und verschleiert, hinter den immer leeren Sitzen kaiserlicher Macht thronen“ (HP 11), und die „von Kindheit an dem Kloster der heiligen Sofia verlobt worden [war]“ (HP 12). Aus dieser einmaligen Begegnung wird Theodora geboren, die von der Mutter ausgesetzt und daraufhin vom Tierwärter des Zirkus, der jedoch früh stirbt, und seiner Frau aufgenommen wird, wo das Mädchen gemeinsam mit deren Sohn Burbo aufwächst. Als Lollius, der neue Tierwärter und Partner der Mutter, ein brutaler Trinker, seine Arbeit zu verlieren droht, da er einen jungen Wurf Löwen verkauft hatte und zudem der falschen Zirkuspartei, den „Grünen“, angehört, begibt sich das Kind Theodora in die Zirkusarena und tanzt den Schleiertanz, um sich Gehör zu verschaffen und die Arbeit des Stiefvaters zu sichern. An diesem Abend wird sie vom Bischof Vigilius, einem ihrer späteren Freier, beobachtet, dessen Worte „Dieser Käfer da wird einmal die größte Dirne von Byzanz“ (HP 21) den Beginn der Prostitution Theodoras markieren. Einige Zeit danach erfährt Theodora von ihrer wahren Herkunft, da Lollius versucht, ihr „perlbesetztes, amethystenes Doppelkreuz“ (HP 25), welches ihr von der Mutter mitgegeben worden war, zu stehlen. Theodora, die als Schaustellerin im Zirkus sowie als Prostituierte schon früh ihren Lebensunterhalt selbst verdient, verlässt alsbald gemeinsam mit ihrem treuen Diener (und Bruder) Burbo ihr Zuhause, um im Haus des Kaufmanns Hekebolos Unterkunft zu finden. Nachdem ihre Beziehung zerbricht und Theodora ihre Schwangerschaft mithilfe eines Kräutertranks abbricht,

---

<sup>288</sup> Polt-Heinzl, Evelyn: *Zeitlos. Neun Porträts. Von der ersten Krimiautorin Österreichs zur ersten Satirikerin Deutschlands*. Wien: Milena 2005, 109.

<sup>289</sup> Heyl: *Geschichtsdenken und literarische Moderne*, 191.

<sup>290</sup> Im Folgenden wird der Roman im Text mit der Sigle HP zitiert.

geht sie mit Burbo nach Alessandria, wo sie als „Hafendirne“ arbeitet. Mit dem Dichter Agathon reist sie zurück nach Konstantinopel, wo sie in einem ihr vom Dichter geschenkten Haus wohnt und ihre Freier empfängt.

Schließlich erfährt Kaiser Justinian von dieser besonderen „Dirne“ und es kommt zu einer nächtlichen Heirat, als Theodora von Justinian, wie von allen anderen ihrer Freier auch, alles verlangt, was er geben kann – in seinem Fall „die Krone von Byzanz“ (HP 90). Nach einiger Zeit erkrankt Justinian und die Stimmung der Anhänger der Zirkusparteien richtet sich immer mehr gegen das Kaiserpaar. Denn Steuern, ausstehender Sold und die Vergangenheit Theodoras sorgen für Unzufriedenheit. Theodora beginnt in dieser Zeit damit, Verbündete am Hof zu suchen und Intrigen gegen politische Gegner zu schmieden. Der Kaiser lässt anlässlich seiner Genesung Zirkusspiele abhalten, während derer erste Unruhen entstehen: „Schreie brachen los, ein Gellen, als öffne sich der Hölle Abgrund. Fäuste drohten, Münder klafften schwarz in tausend Gesichtern.“ (HP 141). Der daraufhin ausbrechende sogenannte Nika-Aufstand wird nun im letzten Drittel des ersten Romanteils geschildert, zum einen aus der Perspektive Justinians und Theodoras, die im Heiligen Palast über eine mögliche Flucht aus Konstantinopel, die von Theodora jedoch vehement abgelehnt wird, beratschlagen, viel mehr jedoch aus der Perspektive der „Aufständischen“. Hier ist es vor allem Noemi, die junge Tochter der jüdischen Tavernenbesitzerin, die als Figur näher eingeführt wird. Die Niederschlagung des Aufstands, in Zuge dessen auch die halb verhungerten Zirkustiere auf die Bevölkerung losgelassen wurden, wird angeführt durch den Feldherren Belisar, einem Verbündeten Theodoras, mit dessen Frau Antonina sie eine enge Freundschaft verbindet. Der erste Teil des Romans endet mit dem Selbstmord Noemis, gemeinsam mit einer während des Aufstands verewaltigen jungen Patrizierin.

Den zweiten Romanteil dominieren zunächst die Rachemorde und Intrigen, mit denen Theodora sich ihre Macht zu sichern versucht. Diese stehen in engem Zusammenhang mit ihrer ungewollten Kinderlosigkeit, die für ihre Position und dem Verhältnis zu Justinian ein Problem zu werden droht. Als Amalsuntha, eine Gotenfürstin, nach Byzanz geholt werden soll, lässt Theodora die Konkurrentin ermorden, was wiederum zwei junge Männer aus dem Volk der Goten dazu bringt, an Theodora und Justinian Rache üben zu wollen. Einem der als sehr schön geschilderten Männer lässt Theodora durch eine besondere Rose, die nur in ihrem Garten wächst, das Zeichen überbringen, dass sie die Nacht mit ihm verbringen möchte. Der noch jungfräuliche Aistulf, der diese Einladung mit dem Plan, die Kaiserin zu ermorden, annimmt, erliegt jedoch Theodoras Verführung:

Eine Stimme rief ihn an und er sah Theodora. Das Bewußtsein der Tat, die seiner harrte, brach für einen Augenblick über ihn herein ... Aber da sagte sie: ‚Komm! Ich warte.‘ Und er vergaß Bluteid, Freund und Reich darüber, daß sie ein Weib war. (HP 274)

Anschließend wird er, wie alle anderen Liebhaber, vom Gehilfen Ukri getötet und in den Bosphorus geworfen, wo ihn sein Bruder Aligern findet. Doch auch Aligern wird dasselbe Schicksal wie seinem Bruder widerfahren, vor seinem Tod erschlägt er jedoch Theodoras mordenden Gehilfen und droht ihr, sie nach seinem Tode heimzusuchen.

Parallel zu diesen Geschehnissen findet sich Theodora zunehmend in einer ihr feindlich gesinnten Umgebung wieder. Bei einem im Palast stattfindenden Konzil kommt es zu einer Beleidigung durch einen monophysitischen Priester:

„Über mich kommet der Geist, daß ich euch sage: Die Zeichen, nach denen du riefest, werden euch werden, dir und deiner gekrönten Metze, deren Leib schon zu faulendem Geschwür wird unter dem Purpur und zur Jauche ihr Gehirn unter dem Diadem!“ (HP 293)

Auch Justinian hat sich von ihr abgewendet und verbringt seine Zeit mit der Sklavin Lalji, die aber ebenfalls von Theodora ermordet wird. Theodora zeigt immer mehr Anzeichen von Geisteskrankheit, sie ist verwirrt, fühlt sich von zwei blauen Augen verfolgt und hat Alpträume. Als Burbo sie in das von ihr gestiftete Sühnekloster für ehemalige Prostituierte bringt, trifft sie auf die Äbtissin Anastasia, die, wie man bereits an früherer Stelle erfahren hat, ihre Mutter ist, und die schlussendlich ebenfalls von Theodora ermordet wird, nachdem sie der Äbtissin und Mutter ihre Abtreibung gebeichtet hatte, eine Sünde, die die Mutter nicht verzeihen kann. Theodoras Wahnsinn ist nun gänzlich ausgebrochen, es kommt zu einem von ihr veranstalteten Massaker an dreihundert Frauen. Am Ende des Romans steht schließlich der Selbstmord Theodoras, und die Worte des jüdischen Arztes Jefram: „Ist es nicht genug, daß sie so allein starb, *so allein?*“ (HP 369)

## **7.2 Das historische Quellenmaterial und seine Verwendung im Roman**

Die wichtigste und über weite Strecken auch einzige Quelle für das Leben der Kaiserin Theodora ist das Werk des Geschichtsschreibers Prokopios von Kaisareia, der als Berater und Adjutant des Feldherren Belisar an den Feldzügen gegen die Perser, die Vandalen und die Ostgoten teilgenommen hatte. Daraus entstand sein Werk „Bella“, später verfasste er als Auftragsarbeit des byzantinischen Hofes seine Schrift „Über die Bauten“ (*De aedificiis*). In beiden Werken wird Theodora erwähnt, jedoch nur als Nebenfigur. Einen viel prominenteren Platz nimmt sie hingegen in der „Anekdota“, der Geheimgeschichte Prokops ein. Bei dieser nicht unproblematischen Quelle handelt es sich um eine „Schmähschrift, einen Psogos, ein zutiefst

denunziatorisches Pamphlet.“<sup>291</sup> Sie entstand in den 50er Jahren des 6. Jahrhunderts, also bereits nach Theodoras Tod 548, und stellte laut Hans-Georg Beck zunächst den Versuch dar, Belisars Fehler am Feld zu erklären und zu entschuldigen – und richtete daher das Augenmerk auf die Frauen in dessen Leben, auf seine Ehefrau Antonina und deren Freundin und Gönnerin Theodora. Prokop habe damit Belisar als „den Gejagten und Geschundenen, als Opfer weiblicher Maßlosigkeit und Herrschsucht über die Männer“<sup>292</sup> darzustellen versucht. Antonina und Theodora eigneten sich, so Beck, für Prokops rhetorische Strategie des Psogos, der Tadelrede, in der die Taten der Personen gerne durch ihre schändlichen Ursprünge erklärt wurden, besonders gut, da ihre Herkunft aus dem byzantinischen Schaugeschäft dafür verwendet werden konnte, auch ihren weiteren Lebensverlauf unter diesem Aspekt zu betrachten, „mit kaum unterdrückter Lust am Skandal und am Obszönen.“<sup>293</sup>

Diese „Anekdota“ diente Alma Johanna Koenig mit hoher Wahrscheinlichkeit als eine der Hauptquellen für die Darstellung Theodoras in ihrem Roman „Der heilige Palast“. Dies lässt sich an einigen Stellen im Roman belegen, denen eindeutig Passagen aus Prokops Anekdota zugrunde liegen. Vor allem bei der Beschreibung der Kindheit und frühen Jugend der Kaiserin scheint sich Koenig stark an der historischen Vorlage orientiert zu haben.<sup>294</sup> Dennoch nimmt sie sich zahlreiche Freiheiten in der Gestaltung des historischen Stoffs: Sind bei Prokop der Tierwärter Akazius und seine Frau die leiblichen Eltern Theodoras, neben der sie noch zwei weitere Töchter haben, so sind sie bei Koenig, wie bereits erläutert, nur Adoptiveltern, ohne Töchter, dafür mit einem Sohn. Die Äbtissin Anastasia als Mutter Theodoras ist demnach auch keine historische Figur. Ebenso ist der schreckliche Tod Theodoras eine Imagination Koenigs, denn bei Prokop findet sich in der „Anekdota“ keine Erwähnung ihres Todes, lediglich in der Schrift „Bella“ wird vermerkt, dass sie an einer Krankheit verstorben war. In einer zeitgenössischen Chronik wird die Krankheit als Krebs benannt. Dort heißt es: „Nachdem die Augusta Theodora [...] vom Elend des Krebses am ganzen Körper befallen war, hat sie ihr Leben auf unnatürliche Weise beendet.“<sup>295</sup> Wird die Formulierung „auf unnatürliche Weise beendet“ nach Thomas Pratsch gemeinhin als Ausdruck für die Vorzeitigkeit ihres Todes interpretiert, könnte diese oder eine ähnliche Quelle dennoch Anlass für Koenigs Gestaltung des Selbstmords Theodoras gewesen sein. Dass Koenig um die Quelle, in der von einer Krebserkrankung

---

<sup>291</sup> Pratsch: Theodora von Byzanz, 13.

<sup>292</sup> Beck, Hans-Georg: Kaiserin Theodora und Prokop. Der Historiker und sein Opfer. München: Piper 1986, 70.

<sup>293</sup> Beck: Kaiserin Theodora und Prokop, 82.

<sup>294</sup> Vgl. Löffler: Weiblichkeitsentwürfe bei Alma Johanna Koenig, 184f.

<sup>295</sup> Zit. n.: Pratsch: Theodora von Byzanz, 110.

die Rede ist, Bescheid wusste, zeigt sich am Ausspruch des Arztes Jefraim gegen Ende des Romans: „[...] wäre es nicht dies, so wäre der Tod ihr doch bereit in dem Übel, das ihren Leib zerfrißt,“ (HP 361) Schon Eugen Antoine weist in seiner Rezension im „Neuen Wiener Journal“ darauf hin, dass dieser „Akt dichterischer Willkür“ „im Dienste der poetischen Intention“ zu verstehen sei. Doch seien die gesamte Komposition, die Entwicklung der Figuren, das Milieu und die Darstellung der kirchlichen und politischen Kämpfe in einem „soliden, auf sorgfältigen Studien aufgebauten Wissen verankert.“<sup>296</sup> Welche Quellen Koenig nun tatsächlich, neben Prokop, für ihren Roman studierte, konnte nicht eruiert werden. Dennoch weisen die längeren Passagen über innerkirchliche Streitigkeiten, besonders die Debatte zwischen „Orthodoxen“ und „Monophysiten“<sup>297</sup>, auf Koenigs umfassenderes Quellenstudium hin.

Wie gestaltet sich nun aber Koenigs Umgang mit der „Anekdota“ des Prokops? Sie übernimmt keine wörtlichen Zitate aus dem Text, vielmehr paraphrasiert sie die Quelle und setzt die darin enthaltenen Elemente für ihre narrative Gestaltung der Figur der Theodora ein. So wird ein Hinweis Prokops, dass Theodora als Kind mit Männern zwar nicht als Frau verkehren konnte, „doch hielt sie dies nicht ab, mit üblen Burschen wie ein Lustknabe schmähhlichen Umgang zu pflegen“<sup>298</sup>, von Koenig zwar übernommen, jedoch bedeutend umgestaltet. Denn nun ist es Theodora, die sich in einem Akt des Aufbegehrens gegen ihren trinkenden Stiefvater, nachdem sie von ihrer wahren Herkunft erfahren hatte, mit folgenden Worten zur Wehr setzt:

„Schweig!“ herrschte Theodora. „Du hast nichts mehr zu reden in dem Hause, aus dem ich dich jagen werde, wenn es mir beliebt [...] Und du wirst auch den Lohn meiner Nächte nicht mehr vertrinken, und mich nicht länger den Greisen verschachern, daß sie mich wie einen Knaben lieben!“ (HP 24)

Aus Prokops Anklage gegen Theodora wird im Roman somit eine Anklage gegen Lollius, der seine Stieftochter zur Prostitution „verschachert“. Doch stellt dies keineswegs ein Prinzip dar, durch das Theodoras Weg in die Prostitution durch Elend oder familiären Missbrauch erklärt werden würde, vielmehr folgt Koenig in ihrer Darstellung von Theodoras Tätigkeit als Schauspielerin und Prostituierte den Beschreibungen Prokops an vielen Stellen, gestaltet seine knappen Beschreibungen in expressiver, sinnlicher Sprache aus und benützt sie dergestalt vielfach zur Beschreibung ihrer Figur sowie für ihre narrative Konstruktion. Dafür gibt es zahlreiche Beispiele, etwa wenn Prokop von folgender Begebenheit berichtet:

---

<sup>296</sup> Eugen Antoine: Der heilige Palast. In: Neues Wiener Journal, 8. Dezember 1922, 9.

<sup>297</sup> Vgl. Beck: Kaiserin Theodora und Prokop, 111-114.

<sup>298</sup> Prokopios, Kapitel 9, 87. Zit.n.: Pratsch: Theodora von Byzanz, 18.

Einmal soll sie in einem vornehmen Hause während des Zechgelages vor aller Augen auf die Kante des Speisesofas gesprungen sein und hemmungslos die Kleider um ihre Füße emporgerafft und ihre Schamlosigkeit offen zur Schau gestellt haben. Obwohl sie mit drei Öffnungen ihrem Gewerbe nachging, machte sie der Natur doch bittere Vorwürfe, daß diese ihr nicht auch die Brüste so erweitert habe, um damit noch eine weitere Art von Beischlaf halten zu können. (Anekdota, Kapitel 9, 89)

Im Roman findet sich im Vergleich dazu folgende Passage<sup>299</sup>:

Theodora liebte ihre Vollendung und stellte ihren Körper so unbedenklich zur Schau, wie ein Gärtner seine Rosen. Sie trat aus dem Ring der abgeglittenen schwarzen Hülle heraus, die Hände unter dem immer wirren Gekräusel kurzer Locken im Nacken verschlungen, die atmenden Brüste tausend Wünschen entgegenwölbend, die lächelnden Lippen tausend Kußdürstenden bietend, und sie bedauerte es des Tages, daß das Gesetz des Zirkus ihr verbot, auch den goldenen Hüftgürtel fortzuwerfen, wie sie bei Nacht die Natur anklagte, dem Weibe nur drei Altäre gegeben zu haben, um Eros Opfer darzubringen. (HP 24)

In diesem Beispiel wird deutlich, dass die Figur der Theodora auch bei Koenig nicht rein als Opfer ihrer Umgebung, ihrer Herkunft gestaltet wird. Doch es zeigt sich hier dennoch eine deutliche Distanz zur misogynen Schilderung Prokops, wenn Koenig die „Schamlosigkeit“, die Beschreibung der „hemmungslos“ zur Schau gestellten Blöße, das Bedauern Theodoras, ihrem Gewerbe nicht mit einer weiteren „Öffnung“ nachgehen zu können in eine sinnliche, bildhafte Sprache transformiert; zur Liebe Theodoras zu ihrer „Vollendung“, zur „unbedenklichen Zurschaustellung“ ihres Körpers, „wie ein Gärtner seine Rosen“, zur einsamen, nächtlichen Anklage, dass sie nur drei „Altäre“ besitze, um „Eros Opfer darzubringen“. Der Unterschied könnte nicht größer sein, und es finden sich einige solcher Beispiele im Roman. Auch Ellen Löffler weist darauf hin, dass Koenig die negativen Schilderungen Prokops nicht unhinterfragt übernimmt und auch positive Züge an Theodora wahrnimmt. Dazu zählt sie auch den Einsatz Theodoras für die Änderung des Gesetzes, das es Patriziern verboten hatte, ehemalige Prostituierte zu ehelichen.<sup>300</sup> Doch ist hiergegen einzuwenden, dass Theodora im Roman dazu nicht aus Selbstlosigkeit, sondern durch ihre persönliche Lage sowie der Lage ihrer Freundin Antonina, die ihren Gefährten Belisar aufgrund ihrer Vergangenheit nicht heiraten kann, motiviert wird.

Deutlich wird Koenigs kritische Sicht auf Prokops Darstellung zudem dadurch, dass sie ihn im Roman als Figur auftreten lässt, die überaus negativ gezeichnet ist und die von Beginn an in Widerstreit mit Theodora steht, wie bereits das erste Auftreten der Figur zeigt:

Nach solch einer Darstellung, da sie [Theodora, Anm. d. Verf.<sup>in</sup>] Königin von Saba gewesen war, hielt ein Patrizier, Prokopius von Cäsarea mit Namen, und neuernannter Geheimschreiber des jungen Kaisers Justinian, von seinem Platze aus eine Rede, in der er dagegen auftrat, daß „Buhldirnen, deren verworfene Nacktheit edle Männer tagtäglich mit in Kauf nehmen müßten, wenn sie die

---

<sup>299</sup> Vgl. Löffler: Weiblichkeitsentwürfe bei Alma Johanna Koenig, 184, die dasselbe Beispiel anführt.

<sup>300</sup> Vgl. Löffler, ebda., 185.

Rennen besuchen wollten, unter dem würdigen Namen biblischer Frauen öffentliche Triumphzüge ihrer Laster veranstalteten!“ (HP 31)

Prokop ist im weiteren Verlauf des Romans auch einer jener Männer, die während Justinians Krankheit den Schwur leisten, im Falle des Todes des Kaisers Theodora ermorden zu lassen. Aus Rache verführt Theodora seine Gattin am Hochzeitstag der beiden, Koenig bietet zuvor noch eine Charakterisierung des Verfassers der „Anekdota“, die auch als der Versuch einer Erklärung für dessen hasserfüllte Schrift verstanden werden kann. Kurz vor der Hochzeit mit seiner „unschuldigen“ Braut werden Prokops Gefühle geschildert:

Jetzt kam die Zeit, die ihn für eine verwaiste Kindheit, für die freudlose, ehrgeizige Jugend eines verarmten Patriziers entschädigen würde, für Entbehrungen des Feldlagers, ertragen im harten Dienste Belisars, für hündisch wedelnde Demütigungen und Tortur, die mit seiner Berufung an des jungen Kaisers Hof begonnen hatten, für einen wilden, giftigen, verheimlichten und darum selbstentwürdigenden Haß .(HP 123)

Theodoras Rache bestärkt schließlich aber Prokops Hass: „Prokopius hatte ein neues Gesicht. Das hämische, heimtückische, bittere Antlitz eines bösen, alten Mannes“ (HP 135)

Dass diese kritische Haltung gegenüber der Schilderungen Prokops zur Entstehungszeit des Romans keine Seltenheit war, belegt eine zeitgenössische Rezension des Romans von Hugo Glaser im „Neuen Wiener Tagblatt“, in der er ein durch die jüngere Geschichtsforschung dargelegtes, differenzierteres Bild der Theodora zu zeichnen weiß, als dies die „Erinnerungen eines von Haß erfüllten Geheimschreibers“<sup>301</sup> taten. Umso verwunderlicher wirkt es zunächst, wenn Koenig in vielen Fällen scheinbar derart unkritisch Behauptungen bzw. Unterstellungen aus Prokops „Anekdota“ übernimmt, die durch andere Quellen wohl leicht zu widerlegen waren. Hierfür zwei Beispiele: Zum einen übernimmt Koenig die Darstellung Prokops, nach der Theodora, aus Misstrauen gegenüber Justinian und Eifersucht gegenüber der ostgotischen Königin Amalsuntha, diese durch den kaiserlichen Gesandten Petrus ermorden lässt. Um dies zu widerlegen, musste Koenig gar keine anderen Historiker zu Rate ziehen; es genügt ein Blick in Prokops früher entstandene Schrift „Bella“, in der er davon berichtete, dass Amalsuntha beim Eintreffen des Gesandten bereits tot war, ermordet von gotischen Rivalen.<sup>302</sup> Zum anderen überzeichnet Koenig Theodoras Untreue während ihrer Ehe mit Justinian im Vergleich mit der „Anekdota“, denn darin finden sich zu diesem Umstand kaum Hinweise. Dazu Hans-Georg Beck: „Offenbar war es äußerst schwierig, Theodora mit einer Liebesaffäre in Verbindung zu

---

<sup>301</sup> Hugo Glaser: Die Kaiserin der Liebe. In: Neues Wiener Tagblatt, 24. Mai 1922, 2-3; hier 2.

<sup>302</sup> Vgl. Beck: Kaiserin Theodora und Prokop, 127f.

bringen.<sup>303</sup> Was Prokop jedoch bietet, ist der Anreiz für dichterische Ausgestaltung. Er schildert, dass Theodora einen jungen Zahlmeister ihres Hofes misshandeln ließ, nachdem der Hofkatsch darüber redete, dass sie in ihn verliebt wäre. Er schließt mit folgendem Satz, den er immer wieder in die „Anekdota“ einließen lässt: „In der Folgezeit haben wir nichts mehr von ihm gehört, und gesehen hat ihn bis zum heutigen Tag ebenfalls niemand mehr.“<sup>304</sup> Diese Andeutung wird im Roman zur Schilderung brutaler Mordszenen und blutiger Leichensäcke ehemaliger Liebhaber Theodoras im Bosphorus. Weshalb also übernimmt Koenig diese „Verunglimpfungen“, erweitert sie um grausame Details? Darauf wird an späterer Stelle noch zurückzukommen sein. Zunächst einmal entspricht diese Art der Gestaltung auch Hugo Glasers Feststellung: „Es ist klar, daß in dieser Frau die hervorragendsten Eigenschaften, im Guten und im Bösen, vereinigt sein mußten.“<sup>305</sup>

Die Rezensentin Christine Touaillon betont ebenfalls, dass sich Koenig, der ein intensives Quellenstudium nicht abzusprechen ist, die „künstlerische Freiheit gegenüber den geschichtlichen Ereignissen“ bewahre und die Geschichte gemäß ihres „Kunstverständes“ stilisiere. Mit ihrer Gestaltung, „der leidenschaftslosen Wiedergabe wildester Leidenschaft“ erinnere sie das Buch vor allem an Flauberts *Salammbô*.<sup>306</sup> Auch in diesem komme es zu „ungehemmten Fantasmagorien, grauenhaften Perversionen und erotischen Bildern imaginiertes Weiblichkeit“<sup>307</sup>, so Löffler in Bezug auf die Rezension Touaillons. Festzuhalten ist also, dass Koenigs Quellenstudium umfassend war, dass die „kompositorische Textgrundlage“<sup>308</sup> jedoch die alles andere als zuverlässig einzustufende „Anekdota“ des Prokops bildet, die sie durchaus kritisch betrachtet, die aber auch ihrem künstlerischem Interesse entgegenzukommen scheint und deshalb an vielen Stellen übernommen bzw. sogar übersteigert wird. Wie sich dieses Gestaltungsprinzip nun auf die Darstellung weiblicher Geschichtserfahrung im Roman auswirkt, soll unter anderem im folgenden Kapitel näher untersucht werden.

### 7.3 Weibliche Geschichtserfahrung

Das alle literarischen Werke Alma Johanna Koenigs durchziehende und mehr oder weniger bestimmende Thema sei die Unterordnung der Frauen im patriarchalen Gesellschaftssystem, so Arnd Bohm in seinem Aufsatz „Gender and History in the Works of Alma Johanna Koenig“.

---

<sup>303</sup> Beck: *Kaiserin Theodora und Prokop*, 145.

<sup>304</sup> Zit. n.: Beck: *Kaiserin Theodora und Prokop*, 144.

<sup>305</sup> Glaser: *Die Kaiserin der Liebe*, 3.

<sup>306</sup> Vgl. Christine Touaillon: *Frauenromane*. In: *Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde* 24 (Okt. 1921-Okt. 1922), 1488-1499; 1490.

<sup>307</sup> Löffler: *Weiblichkeitsentwürfe bei Alma Johanna Koenig*, 185.

<sup>308</sup> Löffler, *ebda.*, 185.

Ihre Beziehung zu diesem Thema bzw. die in ihren Werken zu Tage tretenden Momente seien jedoch ambivalent, feministische Rhetorik vermische sich immer wieder mit nahezu „masochistischen“ Sehnsüchten, mit Resignation und mystischem Begehren.<sup>309</sup> Koenig war auch nie als Frauenrechtlerin in Erscheinung getreten, dennoch widmet sie sich in all ihren Texten der Situation von Frauen, in ihrer manchmal stark erotisierten Liebeslyrik thematisiert sie etwa Formen des weiblichen Begehrens, aber auch das Thema der Kurtisane beschäftigt sie sowohl in ihren Gedichten als auch in ihren Romanen immer wieder. So betont Polt-Heinzl auch die thematische Verbundenheit des Romans „Der heilige Palast“ mit dem Gedichtband „Lieder der Fausta“, in denen die Kurtisane Fausta von ihrer Liebe zu Petronius erzählt.<sup>310</sup> Franziska Raynaud merkt hierzu an, dass die Prostituierten in den Werken Koenigs „Sinnbild für das allgemein gültige Schicksal der Frau“<sup>311</sup> seien. Die nun zu untersuchenden Frauenfiguren des Romans, Theodora und Noemi, sollen in ihrer Unterschiedlichkeit dazu beitragen, möglichst viele Aspekte der von Koenig dargestellten weiblichen Erfahrungen vorzustellen.

### 7.3.1 Die Kurtisane und Kaiserin Theodora

Zunächst möchte ich auf die zuvor aufgeworfene Frage nach der Übernahme historisch fragwürdiger Elemente der „Anekdota“, die Koenig in vielen Fällen künstlerisch ausgestaltet, ja sogar übersteigert, zurückkommen. Hier sei zunächst auf die Interpretation Löfflers hingewiesen. Sie sieht in der Figur der Theodora im Grunde jene Eigenschaften dargestellt, die dem Typus der Neuen Frau entsprechen, sie sei „ehrgeizig, willensstark und leidenschaftlich“<sup>312</sup>, aber in den grausamen Taten, der überbordenden Sexualität Theodoras, macht Löffler das Fehlen einer „ethischen Grundeinstellung“ aus, was schließlich ausschlaggebend für das Scheitern der Figur sei. Auch den Schwangerschaftsabbruch interpretiert Löffler in diesem Zusammenhang als „schlimmstes Verbrechen“, da die Äbtissin Anastasia Theodora diese Tat, im Gegensatz zu ihren anderen „Sünden“, nicht verzeihen kann. Doch ist Löfflers Deutung stark an die Person, die Biographie der Autorin gebunden, nach der die (ungewollt) kinderlose Alma Johanna Koenig einen Schwangerschaftsabbruch als unverzeihlich betrachtet hätte. Nun geht diese Interpretation aus dem Text aber keineswegs hervor, Löffler unterschlägt etwa Theodoras eigene Rechtfertigung ihrer Entscheidung: „ich lag im Straßengraben und hungerte und es war

---

<sup>309</sup> Vgl. Bohm, Arnd: Gender and History in the Works of Alma Johanna Koenig. In: Frauen: MitSprechen, MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung. Hg. von Marianne Henn und Britta Hufeisen. Stuttgart: Heinz 1997 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 349), 455-467; hier 458.

<sup>310</sup> Vgl.: Polt-Heinzl: Zeitlos, 105f.

<sup>311</sup> Raynaud: Alma Johanna Koenig, 37.

<sup>312</sup> Löffler: Weiblichkeitsentwürfe bei Alma Johanna Koenig, 193.

ja noch gar kein Kind“ (HP 347), das wiederum auf eine progressive Haltung gegenüber dem Recht der Frau auf Selbstbestimmung hinweisen könnte. Auch, dass Theodora die Äbtissin, ihre Mutter, die sie als Säugling ausgesetzt hatte, als Reaktion auf deren Verweigerung den Abbruch zu verzeihen, ermordet, bezieht Löffler in ihre Interpretation nicht mit ein. Nach Löfflers Interpretation erscheint Koenigs Darstellung der Figur der Theodora daher als „systematisch auf das einer *femme fatale* ausgerichtet“<sup>313</sup>, als ein „ihrer Sexualität hemmungslos nachkommendes, das Böse inkarnierendes und schließlich dem Untergang preisgegebenes kollektives Fantasiewesen.“<sup>314</sup> Theodora liebe nicht „in jenem unegoistischen Sinn, wie ihn Koenig vertritt; die Liebe ist bei ihr dekadent und blutig geworden.“<sup>315</sup> Schon Evelyn Polt-Heinzl weist jedoch darauf hin, dass der Versuch Löfflers, Koenigs Frauenfiguren ausschließlich mit dem Interpretationsmuster der „*femme fatale*“ und der „*femme fragile*“ zu lesen, zu einer oftmals verkürzten Sicht, zu einer Reduzierung der Komplexität führe.<sup>316</sup>

Dies lässt sich auch für Löfflers Interpretation der Figur der Theodora feststellen. So wird ein entscheidendes Moment außer Acht gelassen, wenn Theodoras Scheitern mit dem für die „*femme fatale*“, dem „dämonischen Weib“, typischen Fehlen einer „ethischen Grundeinstellung“ erklärt wird. In dieser Sicht wird das patriarchale System, in dem Theodoras gesellschaftliche Position trotz ihrer scheinbaren Macht, ihrer Intrigen, ihrer Liebhaber ständig bedroht ist, außer Acht gelassen. Dies beginnt bereits während der Krankheit Justinians, als Theodora fürchten muss, bei seinem Ableben selbst beseitigt bzw. getötet zu werden und so lassen sich auch die Morde an ihren Konkurrentinnen interpretieren, sowohl der Gotenfürstin Amalsuntha, als auch der Sklavin Lalji, die ebenso ihre Stellung gefährden. Und auch die von Koenig imaginierte Tötung der sexuellen Partner Theodoras hängt im Grunde mit einer Enttäuschung zusammen, als nämlich ihr erster „Liebhaber“ Mundus ihr geheimes Verhältnis in einer Männerrunde verrät, schwört die Kaiserin: „Ich hätte wissen müssen, daß er zu unrechtester Zeit sich rühmen würde, denn er ist ein Mann. Sei gewiß, – dies wird mir nicht mehr geschehen. Es wird kein anderer mehr Zeit zu prahlen finden!“ (HP 206)

Es gibt aber auch immer wieder Momente der Emanzipation, etwa als das junge Mädchen Theodora folgenden Satz von sich gibt: „Ich werde in goldenen Schuhen schreiten, aber in

---

<sup>313</sup> Löffler, ebda., 193.

<sup>314</sup> Löffler, ebda., 116.

<sup>315</sup> Löffler, ebda., 193.

<sup>316</sup> Vgl. Polt-Heinzl: *Zeitlos*, 112.

meinen, die ich mir verdient habe“ (HP 26), im Haus des Dichters Agathon verlebt sie einige Monate unbeschwertem Glücks, bildet sich, liest viel und „war schön wie nie, angespannt, voll Kraft und Willen für das Kommende.“ (HP 59) Doch bleiben dies einzelne Versuche der Emanzipation, die im Roman keine echte Befreiung der Figur zur Folge haben. Dazu Arnd Bohm: „Despite the speculative possibility that an Empress should have been able to construct a better world for herself as a woman, Theodora has been thwarted by the overwhelming hegemony of the patriarchal.“<sup>317</sup> Wie zu Beginn des zweiten Romanteils in einem Gespräch Theodoras mit ihrer Freundin Antonina deutlich wird, ist es Theodoras ungewollte Kinderlosigkeit, ihr Versagen, einen Erben, einen Thronfolger zu gebären, ihre Rolle als Mutter zu erfüllen, das ihre Stellung und schlussendlich auch ihre Beziehung zu Justinian deutlich belastet. Am Ende des Roman stirbt sie allein, verflucht, unfähig in dieser Welt zu leben; von den Männern des heiligen Palasts durch eine Luke beobachtet, fast so wie durch die Türklappe einer Zelle in einer Nervenheilanstalt.

Bohm sieht in Theodoras Unvermögen, ihre eigenen Gefühle und ihr Begehren zu „authentifizieren“ den Grund ihres Scheiterns.<sup>318</sup> Deutlich zeigt sich dies in Theodoras Begegnung mit dem Goten Aligern, Bruder des zuvor von ihr ermordeten Aistulfs. Theodora lässt Aligern festnehmen und zu sich bringen, da dieser immer wieder in ihrer Nähe aufgetaucht war. Da sie ihn nun vor sich sieht, begehrt sie ihn, erfreut sich an seiner Schönheit. „Er gefiel ihr. Sie gestattete ihm, ihr zu gefallen.“ (HP 305) Aligern jedoch versucht, sie aus Rache zu erwürgen, woraufhin Theodora, geübte Schauspielerin, sich ihm gegenüber als unschuldiges Opfer darzustellen versucht, jegliche Schuld am Tod Amalsunthas, Petros und ihren Liebhabern von sich weisend. Damit möchte sie Aligern scheinbar dazu bringen, sich nicht an ihr, sondern an Justinian zu rächen, ihn zu ermorden und sie damit gewissermaßen zu befreien. Nach und nach wird die Haltung der Figur Theodora uneindeutiger, handelt sie zunächst noch als berechnende Schauspielerin, die ihre Machtposition behalten möchte und dafür auch ihr Frau-sein instrumentalisiert, so scheint sich in ihre weitere Aussagen ein Moment der Verwirrung und vielleicht der Wahrheit zu mischen:

Wähnst du, mir läge an diesem Thron, den ich mit einem Schlottergerippe teile? Ich bin keine Kaiserin, ich bin ein Weib! – Macht das ein Weib glücklich, wenn man sie mit Juwelen behängt und in eisige Säle sperrt, daß sie stirbt vor Sehnsucht? Was quälst du mich? Ich habe kein Teil an ihm und seinen Werken, sage ich dir! Wenn ich jemals Sünde auf mich lud, so war es die, mich in seinem Bett nach Schönheit zu sehnen und nach Mannesstärke. (HP 308-309)

---

<sup>317</sup> Bohm: Gender and History in the Works of Alma Johanna Koenig, 463f.

<sup>318</sup> Bohm: Gender and History in the Works of Alma Johanna Koenig, 463.

Aligern „schwieg, gegen seine Verwirrung kämpfend“, (HP310) Theodoras Rede wird immer aufgeregter,

[s]ie drängte ihn zum Ausgang hin, mit einem schluchzenden Lachen, zwischen Spiel und Wahrheit, zwischen zuckender Begierde und höhnischem Triumph. Sie klatschte in die Hände und er sah eines Mohren kyklopische Gestalt den Türrahmen füllen. Aligern stammelte: „Theodora!“ Und sie, in einem neuen, verwirrenden Gefühl, das keine Worte fand, als die gewohnten des Abschieds, wollend, ohne zu wollen, sagte: „Komm morgen wieder!“ Da stieß Ukri ihm das Messer in den Rücken. (HP 311)

Die Uneindeutigkeit des Verhaltens Theodoras, die sich selbst nicht zu verstehen scheint, den üblichen Befehl zur Ermordung ihrer Liebhaber gebend, „wollend, ohne zu wollen“, sich „zwischen Spiel und Wahrheit“ befindend, lässt die interpretatorische Reduktion auf eine „femme fatale“ fragwürdig erscheinen. Ja, es zeigen sich hier Züge der „femme fatale“, des dämonischen Weibs; die Sexualität Theodoras ist hier, wie an den meisten anderen Stellen, mit Gewalt, Macht und Unterwerfung verbunden, ihre Sexualität ist ihr Verdienst und Waffe.<sup>319</sup> Die Gestaltung der soeben geschilderten Szene lässt jedoch Raum für weitere Bedeutungen, die mit dem engen Konstrukt der „femme fatale“ eben nicht zu fassen sind. Theodoras Verwirrung, ihr „Versehen“, das Aligern tötet, zeigt die Unsicherheit hinsichtlich der eigenen Gefühle und ihres Begehrens, das auch Bohm anspricht. Das „neue, verwirrende Gefühl, das keine Worte fand“, kommt nicht zur Artikulation. Für die Unfähigkeit der Selbsterkenntnis der Figur der Theodora spricht auch, dass sie von Beginn an verschiedene Rollen spielt, nicht nur als Schaustellerin im Zirkus, auch als Prostituierte und Verführerin, ob aus Begierde oder Rache. Die Beschreibung „authentischer“ Momente, in denen Theodora ihre Masken ablegt, sind selten, zeigen jedoch ein differenzierteres, ambivalentes Bild der Figur:

Sie hohlte ihre Hände unter ihrer Kinderbrust, die noch kein Profil zeigte, und schlug ihre Lenden mit den Handflächen. „Wann endlich, wann?“ fragte sie, fast mit Haß. Aber wenn sie des Morgens in die Kammer glitt, in der Burbo schon lange zitternd wach lag, dann gestattete sie ihm nicht einmal, ihr den zerdrückten Feststaat ablegen zu helfen. „Keine Hände mehr!“ sagte Theodora. „Keine Hände ...“ (HP 24)

Aligerns Ermordung und die von ihm vor seinem Tod angedrohte Heimsuchung Theodoras markieren einen Wendepunkt, an dem ihr Wahnsinnigwerden an sich selbst und an ihrer Umgebung, von dem schon zuvor Anzeichen zu sehen waren, nun immer deutlicher zu Tage tritt. Im Text lässt sich dies etwa an der Veränderung in Theodoras Lachen nachvollziehen. In einem Gespräch mit Justinian über ihre Kinderlosigkeit findet sich erstmals die Formulierung: „Sie lachte wie eine Irre und die Tränen rannen zugleich über ihre Wangen, sie bebte so, daß ihr Schütterern ihn schwanken machte, sie stammelte, daß den Sinn ihrer Worte zu entnehmen fast

---

<sup>319</sup>Vgl. Löffler: Weiblichkeitsentwürfe bei Alma Johanna Koenig, 116-119.

unmöglich war.“ (HP 226) Lacht sie zu diesem Zeitpunkt noch „wie eine Irre“, so ertönt am Ende des Romans bereits „ihr unmenschliches Gelächter.“ (HP 352)

Die Verfolgung durch die blauen Augen Aligerns treibt sie in den Wahnsinn,

[d]enn die sind immer hinter mir und saugen und bohren und fressen sich in meinen Hinterkopf ein, bis sie [...] Seine Augen fressen sich da, da durch mein Hirn, bis sie an *meine* Augen kommen. Und dann stoßen sie sie heraus, daß sie selbst aus meinen Augenhöhlen schauen! (HP345)

Tatsächlich wird diese Wahnvorstellung am Ende des Romans bestätigt, als Clotar, der Oberste der Leibwache, nach Theodoras Tod feststellt, dass ihre ehemals schwarze Augen nun „blau wie stahl“ seien. (HP 369). Vor ihrem Tod war jede Möglichkeit der Artikulation aufgehoben, es bleiben nur „langanhaltende, gurgelnde Schreie,“ (HP 366) Ihr Unvermögen, ihrem Gefühl Ausdruck zu verschaffen, hat somit letztendlich zu ihrem Wahnsinn, zu ihrem Scheitern in und an der Welt, geführt.

Es ist doch auffällig, dass die Figur der Theodora, der auch historisch belegte politische, kulturelle und religiöse Einflussnahme zugeschrieben werden, nahezu ausschließlich durch Sexualität, Begierde und Gewalt vermittelt wird. Koenigs Entscheidung für die literarische Inszenierung von Sexualität und Gewalt, welche die Darstellungen der historischen Vorlage übersteigt, kann aber nicht alleine mit der Befriedigung erotischer, voyeuristischer Bedürfnisse des Lesepublikums erklärt werden. Es kommt hier zu einer eindeutigen „Verlagerung der Dominanzverhältnisse von der Ereignisgeschichte auf das subjektive Erleben“<sup>320</sup>, das Lukács‘ Definition des historischen Romans als Darstellung „geschichtlicher Wirklichkeit“, der „geschichtlichen Kräfte“, wohl nicht genügen kann, das jedoch bei feministischer Betrachtung der weiblichen Existenz zugrundeliegende Ausschließungs- bzw. Unterwerfungserfahrungen und –mechanismen aufzeigt. Bettina Hey‘l weist ebenfalls darauf hin, dass die Darstellung von Sexualität und Triebverhalten in historischen Romanen der Zwischenkriegszeit nicht nur dem Umstand geschuldet war, dass im historischen Kostüm diese Themen freier dargestellt werden konnten, sondern dass die Thematisierung vielmehr zu einer Erweiterung und Neubewertung des Sexuellen als Element der Geschichte führen konnte. Hey‘l sieht darin eine „Reflexion der

---

<sup>320</sup> Nünning: ‚Herstory als History‘, 293. Nünning beschreibt diese Darstellungsweise anhand postmoderner englischer historischer Frauenromane, die sich explizit mit dem Thema „weibliche Geschichte und Geschichtserfahrung“ auseinandersetzen. Viele seiner Erkenntnisse lassen sich jedoch bereits auch auf die in dieser Arbeit untersuchten, viel früher entstandenen Romane anwenden.

Krise der moralischen Grundlagen von Geschichte und Gesellschaft“, die ein „modernes Element“ in Koenigs Roman darstelle, der jedoch auch Zeichen von „Ideologisierung“<sup>321</sup> aufweise. Das Moment der Ideologisierung besteht nach Heyl vor allem darin, dass Theodora alle moralischen und politischen Normen scheinbar souverän überwindet und damit zu einer Art weiblichem „Übermenschen“ stilisiert werde.<sup>322</sup> Die Basis für diesen „Übermenschen“ Theodora sei jedoch die von Koenig dargestellte „Un-Gesellschaft“, eine Gesellschaft ohne „menschliche Sicherheiten“ und „allgemeiner Depravation“<sup>323</sup>, ein Gesellschaftsbild, das von einer grundlegenden Krisenerfahrung geprägt sei.

### 7.3.2 Die Wirtstochter Noemi

Nun soll auf eine weitere Frauenfigur im Roman eingegangen werden, deren Lebenszusammenhang von jenem Theodoras grundverschieden ist, an der jedoch trotz der Unterschiede auch Konstanten bzw. Gemeinsamkeiten weiblicher Geschichtserfahrung ausgemacht werden können. Noemi ist die Tochter der jüdischen Tavernenbesitzerin Rachel, deren Gasthaus Treffpunkt der Aufständischen des Nika-Aufstands ist. Aneta Jachimowicz merkt an, dass Koenig dem Aufstand in ihrem Roman relativ viel Raum gibt, was darauf hindeute, dass sie der byzantinischen Volkserhebung des Jahres 532 große Bedeutung zugeschrieben habe. Zudem weise einiges darauf hin, dass auch zeitgenössische revolutionäre Entwicklungen einen gewissen Eindruck bei der Autorin hinterlassen hatten.<sup>324</sup> Koenigs Schilderungen enthüllen die „primitiven Mechanismen“ der Revolution, indem sie die eigennützigen Motive der das Volk aufstachelnden Anführer, die alles andere als unschuldigen Volksführer, etwa einen Ringer der blauen Partei namens Molo, der sich das „Halsband von Hanf durch manchen Mord“ (HP 149) verdient hatte, oder das leicht zu manipulierende Volk, darstellt.<sup>325</sup> Dieser Feststellung ist hinzuzufügen, dass auch Sexualität und Gewalt bei der Schilderung des Aufstands eine prominente Rolle einnehmen. Von Beginn an ist Theodora, neben den Tyrannen, eines der größten Feindbilder des aufständischen Volkes:

„Wenn *ich* zu reden hätte, – die ließ ich zu allererst hängen, die Theodora!« schalt Rachel weiter. „Noch ärger sind die Steuern geworden, seit er ihr die Bäder baut und die Lusthäuser. Gebührt das, frage ich, einer Zirkusdirne, die keine ehrbare Frau mit der Ofenschaufel hätte anrühren mögen?“ (HP 146)

Doch Noemi widerspricht der Mutter:

---

<sup>321</sup> Heyl: Geschichtsdenken und literarische Moderne, 177.

<sup>322</sup> Vgl. Heyl: Geschichtsdenken und literarische Moderne, 191.

<sup>323</sup> Heyl: Geschichtsdenken und literarische Moderne, 191f.

<sup>324</sup> Vgl. Jachimowicz: Der Historische Roman in der Ersten Republik Österreich, 289.

<sup>325</sup> Vgl. Jachimowicz, ebda., 293.

„Aber sie ist so schön! Warum sollte der Kaiser sie nicht lieben, wenn sie so schön ist?“ sagte Noemi. Sie schloß sehr verwirrt und ballte das blutige Tuch hin und her in ihren braunen Händen. Sie war fünfzehnjährig, hoch, voll und biegsam zugleich, mit langen schwarzen Zöpfen und großen, langbewimperten Augen. Der feuchtdunkle Blick war schwer von den Träumen, die die heißen, stillen Nächte brachten. „Willst du wohl die Becher spülen gehen, du Schlumpe? Was stehst du da herum, wo du nicht hingehörst? Außer Rand und Band ist sie, seit sie den Bruder Ruben in den Krieg geschleppt haben! – Wirst du hineingehen?“ (HP 146)

Noemi scheint Theodora zu bewundern, es werden Sehnsüchte „in heißen, stillen Nächten“ angedeutet, die von der Mutter, die sich als Witwe und mit dem Sohn im Kriegsdienst nun ohne männliches Familienoberhaupt für die Moral und den Anstand der Tochter zuständig fühlt, nicht gutgeheißen werden. Dennoch verstößt Noemi später gegen das moralische Gebot ihrer Mutter: Das Volk ist unter der Führung Molos in das Getreidelager eingedrungen, zunächst mit dem Vorhaben, seinen Hunger zu stillen. Doch Koenig beschreibt eindringlich das entstehende Chaos, das gegenseitige und sinnlose Morden, die Verschwendung der Lebensmittelvorräte: „Drinne im Lagerhaus hatten einige Besonnene Ordnung stiften wollen, da waren die Messer aufgeblitzt und schon sprang Blut aus heißen Wunden ins verschüttete Mehl, das zu einem braunen Brei ward“ (HP 157-158); „Die schöne Klythia kniete und wusch ihre ringfunkelnden Hände bis zu den entblößten Ellbogen im Mehl. Alle, die sie umringten, hatten weiße Haare, weiße Wimpern und Müllergewänder [...]“ (HP 158-159). Als schließlich, auf Bestreben des Aufrührers Petros, noch Wein aus dem Hafen herbeigeht wird, entwickelt sich das Ganze zu einer sexuellen Orgie, „Die Weiber lachten schrill, als würden sie gekitzelt, die Männer brüllten und faßten zu“ (HP 160). Auch Noemi und der Zimmermann befinden sich im Getreidelager:

„Komm fort, komm fort! O ich fürchte mich!“ stammelte Noemi, die Tochter der Wirtin, und zog den jungen Zimmermann mit sich, der ihr Getreidebündel trug. „Mutter! Mutter! Ach wären wir doch niemals hergekommen! Wenn ihr nur nichts widerfahren ist!“ Ein Mann trat schwankend aus dem Dunkel. „Komm, schwarze Jüdin! Trink!“ sagte er, bot ihr den Helm voll Weins und faßte an ihre Brust. – Noemi schrie gellend auf. Im nächsten Augenblick blitzte des Zimmermanns Axt. Der Trunkene fiel vornüber. Noemi schluchzte. Ihr junger Beschützer beugte sich über sie, und der gleiche Ausdruck des Blicks, die gleiche Gebärde, die dort Bedrängung gewesen war, ward hier zu unsagbar süßer, ersehnter Beglückung. Wie in schwindelnden Träumen heißer Nächte fühlte sich Noemi emporgerissen, getragen – und gebettet. Der rieselnde Mehlstaub war weich wie Sammet. Und das Gröhlen und Gelächter wie dumpfes Muschelrauschen im Ohr, grub sich Noemi, mit einem letzten Rest der Scham, die Nägel in die Handflächen, um zumindest nicht aufzuschreien, ... vor den anderen. (HP 160-161)

Dieses längere Zitat verdeutlicht, wie nah sich Gewalt und Sexualität, Scham und Begierde in der Sexualitäts- und Liebeserfahrung Noemis beieinander befinden.

Als sie nach dem Brand im Getreidelager wieder in der Taverne ist, die Mutter wurde bei einem Überfall mit einem Messer tödlich verletzt, wird die ekelhafte Atmosphäre im Wirtshaus, der Noemi als Kellnerin schutzlos ausgeliefert ist, ähnlich wie Theodora als Kind dem Zirkus- und

Schaustellermilieu, geschildert. Es kommt zu einer Begegnung mit Petros, in der sich wiederum die Verbindung von Macht und Sexualität, in diesem Fall in Form sexueller Nötigung, offenbart:

„Warum weinen so liebe Guckäugelchen?“ flötete er, und seine schmutzige, feuchte Hand griff ihr unters Kinn. „Was kränkt dies kleine, runde Herzchen?“ Noemi stieß seine immer kühnere Hand so hart zurück, daß der Priester fast zu Falle kam. Sein Antlitz verzerrte sich und sie zitterte vor seinem Blick.“ (HP 178)

Petros setzt Noemi, „wehrloses Spielzeug seiner lang vorbedachten Wünsche“ (HP 179), in Folge mit dem von ihm im Getreidelager beobachteten Geschlechtsverkehr unter Druck, und zwar in einem frauenverachtenden Duktus par excellence, der auf die Schamgefühle Noemis abzielt:

Wahrlich, o Tochter Judas, wo waren die Lehren mütterlicher Zucht, wo war deine magdliche Scheu geblieben, als du hingingst und hurtest vor aller Augen! Wehe! Es liegt Schmach auf dir, wie Aussatz und Schande, wie eitrige Beulen schwarzer Pest, daß die Unbefleckten dir ausweichen werden wie einer Gefahr, und vor dir ausspeien wie vor Ekeleregendem! (HP 178)

Mit dieser literarischen Inszenierung sexueller Nötigung und der damit verbundenen Scheinheiligkeit des Geistlichen stelle Koenig, so Aneta Jachimowicz, die „weibliche Sündenhaftigkeit“ in Frage. Vielmehr zeige sie anhand der verschiedenen Frauenfiguren unterschiedliche weibliche „Sexualitäts- und Liebesentwürfe“<sup>326</sup> auf. Von Klythia, der jungen und schönsten Hetäre Byzanzs, die sich im Getreidelager allen Männern und Frauen der Stadt in einem Rausch sexuell hingibt (HP 161), und Theodora, die auf der Höhe ihrer politischen Macht erscheint und ihre Sexualität nach wie vor als Waffe einzusetzen versteht, zu den Gegenbildern Noemi, die zwar ebenfalls ihrer Begierde nachgibt, dies jedoch später bereut und Theodike, die Tochter des reichen Patriziers, deren Familie ermordet und die von einem Aufständischen vergewaltigt wird - und dadurch zur Geächteten wird: „[...] mein Angelobter weiß, wie ganz Byzanz, daß ich ihre Beute war. Am ersten Tage des Aufstandes noch bemitleidenswert, war ich ihm am letzten nur mehr verächtlich.“ (HP 196)

Noemi und Theodike haben ihre Unschuld, ob freiwillig oder unfreiwillig, verloren und begehen aus diesem Grund nach dem Ende des Nika-Aufstands gemeinsam Selbstmord. Für beide gibt es keine Aussicht auf Zukunft, der einzige Trost ist der gemeinsame Tod: „Noemi las in dem fremden Blick den gleichen Schmerz, die gleiche Angst, die gleiche Sehnsucht“ (HP 196);

„Ist es nicht schön, Schwester, daß wir uns gefunden haben?“ flüsterte die Patrizierin. „Sieh, die Sonne geht auf. Es glänzt drunten wie Gold. Du wirst sehen, es wird ganz sanft sein!“ Die beiden

---

<sup>326</sup> Jachimowicz: Der Historische Roman in der Ersten Republik Österreich, 296f.

Mädchen küßten einander, ehe sie Hand in Hand die Treppe vollends hinabstiegen, die letzten der dreißigtausend Opfer des Nikaaufstandes. (HP 196)

Für Aneta Jachimowicz zeigt sich in Koenigs Darstellung die Verbindung der revolutionären Situation (als Sinnbild der Umwälzung der bürgerlichen Gesellschaft) mit den „feministischen Diskursen“ jener Zeit.<sup>327</sup> Ob es sich hier tatsächlich um „feministische“ Diskurse handelt, erscheint jedoch fragwürdig. Eindeutig enthalten Koenigs Figurenkonzeptionen zahlreiche Elemente von Weiblichkeitsdiskursen, etwa die gesellschaftliche Rolle und Natur der Frau, das Verhältnis der Geschlechter zueinander, die weibliche Sexualität. Wie bereits eingangs dargelegt, stellt die Unterordnung der Frau im patriarchalen System auch eines der Hauptthemen in der Literatur Koenigs dar. Doch wie Arnd Bohm anhand eines in den 1930er Jahren entstandenen Sonetts zeigt, mischen sich darin feministische Anliegen und Vokabel mit einer durch Rilke und Trakl inspirierten, mystisch anmutenden Sprache der Begierde und auch Resignation gegenüber der eigenen Machtlosigkeit als Frau. Es komme zu einer Mischung aus politischer und idealistischer Sprache, in der jedoch die Geschlechterhierarchie, auch in Liebesbeziehungen, nicht untergraben, sondern Machtlosigkeit und Schwäche der Frau als einzig möglicher Ausgang imaginiert werde.<sup>328</sup> Ähnliche Schlussfolgerungen können auch für die weibliche Geschichtserfahrung in dem hier untersuchten Roman gezogen werden. Es werden darin „feministische Themen“ wie weibliche Sozialisation, Schwangerschaftsabbruch, Mutterschaft und Mutter-Tochter-Beziehungen sowie Gewalterfahrungen in einem von Männern dominierten Umfeld aufgegriffen, doch die stark expressionistische, teils mystische Sprache, verbunden mit einer episodischen Erzählstruktur, lässt eine Welt entstehen, deren Dynamiken undurchschaubar werden und in der letztlich nur noch die „Selbst-Auslöschung“ der weiblichen Existenz übrigbleibt. Die Emanzipation bleibt eine zwar an manchen Stellen angedeutete, doch letzten Endes unmögliche Option. Dennoch bleibt, dass die Autorin versucht, weibliches Denken und geschlechtsspezifische Erfahrungen in ihren Figuren differenziert darzustellen, die Ambivalenz von Begierde und romantischen Vorstellungen von Liebe ebenso wie die den vorherrschenden Geschlechterverhältnissen innewohnende Verbindung von Liebe, Sexualität und Macht stets vor Augen, und damit eben jene zuvor genannten Konstanten weiblicher Lebenszusammenhänge und weiblicher Geschichtserfahrung, über alle bestehenden Differenzen hinweg, literarisch auszudrücken vermag.

---

<sup>327</sup> Vgl. Jachimowicz, ebda., 297.

<sup>328</sup> Vgl. Bohm: Gender and History in the Works of Alma Johanna Koenig, 458f.

## 7.4 Erzählerische Vermittlung: Der Blick des weiblichen Begehrens

Eine ähnliche „Zwischenposition“ lässt sich nun auch im Fall der erzählerischen Vermittlung feststellen. Den gesamten Text hindurch finden sich Passagen, die aus der Perspektive einer weiblich konnotierten Erzählinstanz verfasst sind, die mit Arnd Bohm im Kontext von „modernist experiments in women’s narrative“<sup>329</sup> zu lesen sind. Diese Stellen sind untrennbar mit der Darstellung von weiblicher Begierde verbunden, in ihnen dominiert der weibliche Blick auf den männlichen Körper. Eine solche Passage findet sich gleich zu Beginn des Romans, als Grypho, der Löwenbändiger, in der Zirkusarena einen Löwen besiegt:

Er war in seiner strotzenden, muskelüberspielten Nacktheit, nur mit einer Keule bewehrt, dem »ne-meischen« Löwen entgegengetreten. [...] Während der Jubel über ihn hinbrauste wie Gewittersturz, sah er zu den Schattenzelten hinauf, wo gleich Heiligenbildern goldfunkelnd, reglos und verschleiert die Herrinnen saßen, enggedrängt hinter den immer leeren Thronstühlen kaiserlicher Macht. Und als er selbst hier ein leises Wellenschlagen der Erregung zu verspüren meinte, ward es ihm schwer, in der Rolle zu verharren. Er zog scharf den Atem durch die vollen Lippen und ihn verlockte kaum zu bezähmende Lust, das Fell, den so hart erkämpften Siegespreis, fortzuwerfen und den Unnahbaren lachend nochmals seine Nacktheit zur Schau zu stellen, mit allen Schönheiten prahlend, die die schlottergliedrigen, goldumwindelten Eheherren da droben wohl nicht aufzuweisen hatten. (HP 9)

Auch Arnd Bohm führt dieses Beispiel an, und macht darauf aufmerksam, dass hier der geheime Blick der verschleierten „Herrinnen“ im Publikum und der Blick der weiblichen Erzählperspektive zusammentreffen und einen männlichen „Striptease“ imaginieren, in dem der nackte Männerkörper den Frauen präsentiert werde. Die Erzählperspektive drehe also die traditionellen Geschlechterrollen um, ohne diese jedoch zu verändern. Dieser Beobachtung ist zuzustimmen, ich würde jedoch noch hinzufügen, dass die Imagination des Entkleidens und Präsentierens in dieser figuralen Erzählperspektive, und zwar aus der Perspektive Gryphos, als männliche Fantasie inszeniert wird, die jedoch die Existenz eines weiblichen erotischen Begehrens voraussetzt. In diesem Zusammenhang verweist Bohm auch auf die Verführung der frischvermählten Praxedis, Ehefrau des Geheimschreibers Prokop, durch Theodora, die sich damit an Prokop rächen möchte. Auch hier führe die Darstellung des sexuellen Akts zweier Frauen zu keiner Emanzipation, zu keinem Ausbruch aus den patriarchalen Machtverhältnissen. Theodoras Verführung vollziehe sich im Rahmen ihrer dominanten Machtposition über die andere Frau als eine Art von „mimetic re-enactment of the structures of male desire“<sup>330</sup>:

„Hast du gedacht, daß er unhörbar kommen würde, so leise wie das Glück, und alle Hüllen von dir schmeicheln, bis er dich nackt schaut, dich, die er nur verhüllt kennt, wie eine Heilige?

---

<sup>329</sup> Bohm, ebda., 464.

<sup>330</sup> Vgl. Bohm, ebda., 464f.

[...]Hast du gedacht, daß er, so! mit den Fingerspitzen nur, die Seide von deinen Brüsten abstreifen wird, und die tief atmenden, so, mit sanften Händen einfangen wird wie weiße, scheue Tierlein und sie küssen, so! so! so! (HP 133)

Ebenso wie zu Beginn ist auch hier eine männliche Figur als Erzählperspektive vorhanden, jedoch nicht als Vermittlung einer männlichen Fantasie des Begehrens, sondern vielmehr als Alptraum-Fantasie; der gefesselte und geknebelte Prokop muss die „Entweihung“ seiner „unschuldigen“ Praxedis mitansehen, er „sah über alle Blütenbäume seines Paradieses haarige Raupen kriechen.“ (HP 132)

An anderen Stellen erscheint der weibliche Blick der Begierde auf den männlichen Körper jedoch explizit durch weibliche Figuren vermittelt. So blickt Klythia, die bereits erwähnte „schönste Hetäre“ Byzanzs, während des Nika-Aufstands auf einen der Protagonisten des Aufstands:

Da trat der Riese Barcas vor und vollbrachte jene Tat, um deretwillen die schöne Klythia ihr Molos geweihtes Herz in einem Widerstreit der Gefühle zerrissen sah. Barcas hatte sein Oberkleid abgeworfen und stand halbnackt, seinen kurzgeschorenen Stierschädel vorneigend, da. Die Muskeln lagen über seinem ganzen fettigweißen Oberleib wie verstreute, unter der Haut sich springend bewegende Hügel. Er hatte Hände wie Brotschaufeln und Oberarme, die dick wie Schenkel waren. (HP 156)

Der lustvolle Blick auf den männlichen Körper wird besonders deutlich beim Auftreten der zwei gotischen Jünglinge, die schließlich Theodoras Unheil werden sollen. Zunächst wird in einer narratorialen Erzählperspektive ein im Roman selten eingesetzter panoramischer Blick auf einen Festzug zu Ehren der Fertigstellung der „Sancta Sofia“ und eines militärischen Siegs über die Goten geschildert, der schließlich auf einen Jüngling, „dessen Tracht und Haarfarbe die barbarische Herkunft verriet“ (HP 242), fokussiert. „Eine Schar junger Mädchen [...] sahen flüsternd und kichernd dem jungen Athleten zu“ (HP 243), dieser bemerkt ihre Blicke jedoch ebensowenig wie jene „noch wärmeren einer üppigen jungen Frau, die ein eifersüchtiger Buckliger scheltend bewachte.“ (HP 243) Was dieser „verzückte“ Blick der nur als Vermittlungsinstanz eingeführten Frau auf den Goten Aistulf wahrnimmt, wird nun in einer Ausführlichkeit geschildert, die keinem der Frauenkörper zuteil wird:

Er war sehr groß und wenig bekleidet. Sein Körper leuchtete wie der einer Frau. Sein Fleisch hatte an Schultern, Armen, Brust noch knabenhaft weichliche Fülle, obgleich sich in der schönen Freiheit der Bewegung wie in der Ausbildung der Muskeln hohe Kraft verriet. Er hatte zu den Schultern des Ringers die Beine des Läufers und war schlank um die Lenden, die der erbeschlagene Schwertgurt eng umfing. Sein flachsenes Haar war straff von der Stirne zurückgestrichen, über dem Wirbel verknotet und fiel lang und dick wie eines falben Rosses Schweif über seinen Rücken hinab. Das Gesicht war nicht schön, gesprenkelt von Sommersprossen, doch das Lächeln schien das strahlende eines Kindes, das gutmütig törichte eines jungen Wilden. (HP 243)

Auffällig sind neben der detaillierten Beschreibung der körperlichen Merkmale vor allem die Vergleiche: sein Körper „leuchtete wie der einer Frau“, „die knabenhaft weichliche Fülle“ seines Fleisches, das Lächeln eines „Kindes“, das „gutmütig törichte eines jungen Wilden.“ Damit wird die Unschuld, Naivität und eventuell sogar Androgynität des jungen Goten sprachlich evoziert, die auch in großem Gegensatz etwa zur Beschreibung des „Riesen Barcas“ steht. In diesen Vergleichen zeigen sich Versuche, das weibliche Begehren differenziert und in seiner Komplexität darzustellen, die nicht auf traditionelle Geschlechternormen zu reduzieren ist.

Doch ans Ende setzt Koenig wiederum den männlichen Blick auf die Frau. Dieses Mal ist es aber nicht ein Blick der Begierde, sondern der Blick Justinians auf die ihm fremd gewordene, wahnsinnige Theodora, die sich mit dem mittlerweile gestorbenen Burbo, ihrem letzten Vertrauten, in ihre Gemächer eingeschlossen hat. Justinian, aus dessen Perspektive die erschreckende Ansicht Theodoras vermittelt wird, blickt wie bereits erwähnt durch die Luke in der Wand auf sein ehemaliges Objekt der Begierde:

Er sah Theodora auf den ersten Blick, aber er vermochte sein Herz nicht sogleich glauben zu machen, daß sie es sei, die er sähe. [...] Sie war nackt und in einen vom Betthimmel herabgerissenen Vorhang gehüllt, der fortwährend von ihren Schultern glitt, wenn sie mit ihren spitzen, bis zum Entsetzen abgemagerten Armen in der Luft focht, als fange sie Fliegen. Das Haar, das leichtflockig gewesen war und tausendfach geringelt, starrte wüst um das beschmutzte, eingefallene Gesicht. Es war von jahrelangem Gebrauch der Kräuselschere versengt, kurz und dünn geworden, und Justinian sah, daß frühgebleichte Strähne darein vermenget waren. Er sah das Antlitz, das man die »Sonne von Byzanz« genannt hatte, Mal um Mal von einem Grinsen zerrissen, das zwischen den von einem Muskelkrampf gestrafften Lippen die gelb vorgebleckten Zähne zeigte. Die Augäpfel, die weit aufgerissen glitzerten, bewegten sich bei starrem Blick in einem unaufhörlichen Zittern. (HP 366)

## 8. Der eherne Reiter (1960)

Elisabeth Freundlich konnte mit „Der eherne Reiter“ im Jahr 1960 ihren ersten Roman veröffentlichen. Wie so oft bei Schriftstellerinnen und Schriftstellern des Exils war dies jedoch nicht der erste von ihr verfasste Roman. Als sie im Jahr 1950 gemeinsam mit ihrem damaligen Ehemann Günther Anders nach Wien zurückkehrte, hatte sie das fertige Manuskript für den zwischen 1946 und 1949 entstandenen Roman „Der Seelenvogel“ mit sich, für dessen Veröffentlichung sich aber kein Verlag fand. Freundlich „bekam das Manuskript von allen Verlagen mit höflichen Worten zurück“<sup>331</sup>, so dass er erst 1986 erscheinen konnte. Auch dieser Roman war, wie bereits erläutert, ein historischer. Vor 1960 war sie jedoch als Verfasserin von Erzählungen, Übersetzerin sowie vor allem durch ihre publizistische Tätigkeit in Erscheinung getreten, etwa als Kulturkorrespondentin des „Mannheimer Morgens“ oder als Berichterstatterin über NS-Prozesse in der Zeitschrift „Die Gemeinde“. Im amerikanischen Exil war sie zudem ab 1943 Herausgeberin der Kulturbeilage der „Austro American Tribune“ gewesen.<sup>332</sup>

Elisabeth Freundlichs historischer Roman „Der eherne Reiter“ handelt vordergründig von der Errichtung eines Denkmals, eines Reiterstandbilds, des titelgebenden „Ehernen Reiters“ auf dem Isaakplatz in St. Petersburg in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts. Dieses Denkmal nimmt Freundlich nun einerseits als Ausgangspunkt für die Schilderung des Lebens am Kaiserhof unter Katharina II., Auftraggeberin des Monuments, nachdem diese in einer Palastrevolution ihren Gatten Peter III. vom Thron entfernt und, mit Unterstützung der Brüder Orlow sowie der Staatsdame Daschkowa, sich zur Alleinherrscherin ernannt hat. Auf der anderen Seite, und wie noch gezeigt werden wird, wohl auch hauptsächlich, handelt der Roman von den das Denkmal Ausführenden, dem französischen Bildhauer Étienne-Maurice Falconet und seiner Schülerin Marie Anne Collot.

### 8.1 Handlung und Aufbau des Romans

Der Roman ist in fünf Kapitel eingeteilt, wobei das erste und das letzte Kapitel im Umfang wesentlich geringer sind und auch in der erzählten Zeit einen größeren Abstand zur restlichen Romanhandlung aufweisen und daher Prolog- bzw. Epilogcharakter besitzen. Die Erzählung beginnt mit einem auf den 7. Juli 1762 datierten Manifest anlässlich des Todes Peters III., abgesetzter Zar und Gatte Katharinas II., in dem verlautbart wird, dass er durch einen nicht näher spezifizierten Unfall zu Tode gekommen ist. Dies war jedoch, wie man gleich darauf erfährt,

---

<sup>331</sup> Freundlich. Die fahrenden Jahre, 137.

<sup>332</sup> Vgl. Alge: „Abschied und Wiederkehr.“, 5f.

kein Unfall, sondern das Werk der drei Gebrüder Orlow, von denen der brutale und machtgierige Grigori der derzeitige Favorit der Kaiserin ist. Dieser befindet sich nun auf dem Weg von Ropscha, dem letzten Aufenthaltsort des Zaren, nach St. Petersburg, um für sich und seine Brüder Fjodor und Alexei die kaiserliche Vergebung und Zusicherung von Straffreiheit einzuholen. Zur gleichen Zeit macht sich auch die Staatsdame Daschkowa, engste Vertraute der Kaiserin und schockiert von dem Mord, auf den Weg zu Katharina. Die beiden Frauen verbindet ihre Liebe zu Büchern, zu den Ideen der Aufklärer um Voltaire und Diderot und ihre Ideale, welche die Daschkowa nun als verraten ansieht. Es kommt zu einem Aufeinandertreffen der drei Figuren im Boudoir der Kaiserin, in dem die Zerrissenheit der Kaiserin geschildert wird:

Eine blühende Frau, um ihren stolzen Mund noch der Triumph der letzten Tage, auf ihrer Stirn der Abglanz hoher Gedanken und – Grauen in ihrem Blick. [...] starr blickte sie von einem zum anderen. Da waren sie nun endlich wieder zu dritt – sie und die einzigen Freunde. Vergeblich suchte sie in des Mannes Zügen zu lesen, einen Blick in sein Auge zu tun. [...] Da breitete die Kaiserin mit einer winzigen hilflosen Gebärde die Handfläche nach oben und ließ sie wieder fallen, brauchte es so sehr, ein Herz an ihrem Herzen zu spüren. Der Mann sah aber immer noch nicht auf von seinen Schriften, und so stürzte sie aufstöhnend auf die junge Freundin zu und schloß sie in die Arme. Die merkte nicht, daß hier ein Mensch zutiefst aufgewühlt war, oder sie verschloß sich dagegen mit der Kraft und der Erbitterung ihrer Jugend. (Der eherne Reiter 10)<sup>333</sup>

Bei diesem Treffen erweist sich schließlich Grigori als Sieger. Katharina, die zwar den Mord an ihrem Gatten nicht in Auftrag gegeben hatte und sich nun unglücklich darüber zeigt, beschließt dennoch, nichts gegen die Orlovs zu unternehmen und das Schriftstück mit ihrem Befehl, dass Peter III. schadlos zu halten sei und die Brüder Orlow für sein Wohlergehen zu sorgen hätten, in einem Geheimfach ihres Schreibtisches verschwinden zu lassen. Das erste Kapitel endet mit einem Brief der Fürstin Daschkowa vom 20. Juli 1762 an die Freundin Katharina, in dem sie die Kaiserin unter Anrufung ihrer gemeinsamen „Studientage[n], da wir eine neue Welt bauten“ (ER: 23), beschwört, sie nicht zu verstoßen und den Einfluss Grigoris einzudämmen versucht.

Mit Beginn des zweiten Kapitels, im Jahr 1766 und damit vier Jahre nach der Thronbesteigung Katharinas II. zeigt sich, dass die Bitten der Fürstin Daschkowa umsonst gewesen waren, da sie auf Wunsch der Kaiserin Russland verlassen musste und sich auf unbestimmte Zeit auf Reisen in Europa befindet. Dies erfährt man wiederum durch einen Brief an ihren Onkel, Oberhofmeister Graf Nikita Panin, in dem sie sich über ihr Exil beschwert und von einer unangenehmen Begegnung mit einem aufbrausenden französischen Bildhauer namens Étienne-Maurice Falconet erzählt, den sie zum Leiter der russischen Porzellanmanufaktur machen

---

<sup>333</sup> Der Roman wird im Folgenden im Text mit der Sigle ER zitiert.

wollte und der sie mit seiner schroffen Ablehnung brüskiert hatte und der deshalb auf eine „schwarze Liste“ gesetzt werden soll. Auf den folgenden Seiten entwirft Freundlich nun das Bild einer von Schuldgefühlen geplagten, von ihrem toten Gatten bis in ihre Träume verfolgten Kaiserin, die sich von ihrer Schuld befreien und Peter III. ein Monument errichten möchte und eines machtgerigen und herrischen Weiberhelds Grigori Orlow, der die Kaiserin mit seinen „Frauengeschichten“ demütigt und das Monument als Ausdruck seiner Anklage versteht und es unter keinen Umständen zulassen möchte. Während eines Gesprächs mit Oberhofmeister Graf Nikita Panin, der ein Gegner Grigori Orlows ist, beschließt Katharina jedoch, sich gegen Grigori zur Wehr zu setzen und beauftragt Panin mit der Organisation zur Errichtung des Denkmals. Als Ausdruck der Missachtung gegenüber den Wünschen ihrer ehemaligen Staatsdame Daschkowa besteht sie darauf, den Pariser Bildhauer Falconet als ausführenden Künstler zu gewinnen.

An dieser Stelle des Romans verlässt Freundlich den russischen Hof bis zum Ende des zweiten Kapitels und wendet sich Paris und der Berufung des Bildhauers und seiner Reise nach Russland zu. Falconet wird gleich zu Anfang durch eine Atelierszene als arbeitswütiger, von den künstlerischen Ideen der Bewegung und der Wahrheit nahezu besessener Künstler skizziert, der seine achtzehnjährige Schülerin Marie Anne Collot rücksichtslos dazu nötigt, eine ganze Nacht hindurch in unbequemer Pose für eine Figur der Fortuna Modell zu stehen. Mit dem unangekündigten Besuch seines Sohns Pierre, der in England beim Maler Joshua Reynolds Porträtmalerei studiert, zeigen sich das unterkühlte Verhältnis von Vater und Sohn sowie die Gefühle des Sohnes für Marie Anne, die diese jedoch nicht erwidert. Als der Bildhauer vom russischen Gesandten Fürst Galizyn erfährt, dass er für das Reiterstandbild ein Pferd in Bewegung gestalten kann, willigt er, nach anfänglichem Desinteresse an dem Auftrag, sofort ein: „Ein Pferd in großer Bewegung. Nicht nur dahinstolzierend wie das Roß des Marc Aurel.“ (ER 66). „Ein einziger Auftrag in all diesen Jahren, dachte er weiter. Und der Rest, nichts als Zierlichkeiten. Und verschleuderte Kraft. Und nun noch einmal einen neuen Anfang setzen.“ (ER 70) „Das Maß der Epoche bestimmen!“ (ER 90)

Verabschiedet von den Pariser Freunden, „die Betreuer und Pfleger des Weinbergs der Wahrheit, wie man sie nannte, die paar Menschen, die sich da wider ihre Zeit stemmten“ (ER 79), Diderot und seiner Tochter Angélique, Collots Freundin, D´Alembert, Friedrich Melchior Grimm, begeben sich Falconet, Marie Anne Collot und zwei Gehilfen, Horace und Simon, auf ihre Reise nach St. Petersburg.

Im dritten und zentralen Kapitel stehen zunächst die Gespräche Katharinas und Falconets über das geplante Monument im Mittelpunkt, da die Kaiserin scheinbar regen Anteil an den Ideen

und der Arbeit Falconets nimmt, wodurch dieser sich geschmeichelt und als Künstler verstanden fühlt. Katharina schlägt Falconet auch vor, einen natürlichen Felsen als Sockel für sein Monument zu verwenden und sorgt dafür, dass der Fels aus Ropscha, von dem ihr Gemahl stürzte, dafür verwendet wird. Gleichzeitig mit der fortschreitenden Arbeit löst sich Katharina mehr und mehr von ihrem Favoriten Grigori Orlow, den sie nach einer skandalösen Begebenheit, er hatte seine dreizehnjährige Cousine vergewaltigt, nach Moskau schickt, um die dort wütende Pestepidemie zu bekämpfen. Später werden ihn seine Brüder Fjodor, das „Köpfchen“ und Alexei wieder nach St. Petersburg bringen, um mit einer Unterschriftensammlung unter den Adeligen dafür zu werben, dass sich Katharina ehelich an ihn binde. Auch die Daschkowa darf nach Russland zurückkehren, muss sich jedoch mit einer minderen Stellung und einer veränderten Beziehung zur Kaiserin abfinden.

Marie Anne, die tiefe Gefühle für ihren Lehrer hegt, ist anfänglich zwar von der engen Beziehung der Kaiserin und Falconets „gekränkt“, schiebt diese Gefühle jedoch beiseite: „Marie Anne aber, schwebte sie auch nicht länger auf rosa Wölkchen, lag sie eigentlich zerschmettert, zerschlagen, zu Boden gestreckt, glitt doch weiter, schattenhaft, unhörbar, brennend trockenen Auges durch dieses Tohuwabohu.“ (ER 118). Und als die Kaiserin sie im Geheimen mit der Anfertigung einer kleinen Porträtbüste Peters III. beauftragt, kapituliert sie angesichts der Pracht und Schönheit Katharinas: „So war die also. So klug und so edel und so schön und so schwarz und so üppig prangend und mit so herrlichen Händen, und so mußte eine sein, um dem Meister zu gefallen, und nur diese da war ihm ebenbürtig.“ (ER 141).

Am Krönungstag der Kaiserin wird schließlich der Fels aus Ropscha in einem aufwändigen und kostspieligen Verfahren am Isaakplatz aufgestellt, und die Kaiserin lädt Falconet zu einem nächtlichen Beisammensein im kaiserlichen Badehaus ein. Als dieser jedoch wiederum nur über sein Kunstwerk spricht und sie davon überzeugen möchte, dass Ähnlichkeit bei der Gestaltung des kolossalischen Kopfes zugunsten einer idealen Modellierung unberücksichtigt bleiben sollte, zeigt sich die Kaiserin enttäuscht und ihr Interesse an seinem Kunstwerk lässt deutlich nach. Sie reist mit ihrem Hof den Sommer über nach Zarskoje Selo und Falconet erwartet ungeduldig ihre Rückkehr, da er ihre Zustimmung für den Kopf des Denkmals benötigt. Auch Grigori erwartet sie bei ihrer Rückkehr in ihren Gemächern und die beiden nehmen ihre unterbrochene Beziehung wieder auf. Grigori fügt dem Brief, mit dem sie im Jahr 1762 die Sicherheit ihres Gatten den Orlovs anvertraut hatte, als Zeichen seiner Loyalität ein Schuldgeständnis hinzu.

Bei der bald darauf stattfindenden Besichtigung der Gipsmodelle im Atelier des Künstlers besteht die Kaiserin, entgegen den Ansichten Falconets, der einen „idealischen, kolossal“ Kopf

vorsieht, auf Ähnlichkeit, und schlägt Marie Anne, den Geheimauftrag verratend, als für die Ausführung geeignet vor. Dies führt zu einem Zerwürfnis des Künstlers und seiner Schülerin, das so weit reicht, dass Falconet den Heiratswünschen Pierres, der zu Besuch in St. Petersburg ist, zustimmt und Marie Anne und Pierre nach ihrer Hochzeit nach Paris abreisen. Doch vor ihrer Abreise kommt es zur Versöhnung Falconets und Marie Annes, da dieser durch ihre meisterhafte Gestaltung des Kopfes, die sich trotz dem Gebot der Ähnlichkeit nach seinem Maß zu richten wusste, erkannte, dass sie ihn niemals verraten wollte und wie er aus dem „Weinberg der Wahrheit“ (ER 230) stammt. Das Kapitel endet wiederum mit einem Brief der Daschkowa an Denis Diderot vom 12. November 1772, in dem sie unter anderem von der wachsenden Kritik an Falconets Denkmal und den damit verbundenen Kosten berichtet.

Das vierte Kapitel beginnt ebenfalls mit einem Brief der Fürstin Daschkowa vom 10. Januar 1774, der damit anzeigt, dass knapp eineinhalb Jahre vergangen sind. Adressiert ist er an eine Miß Kitty Wilmot in London und wir erfahren, dass, nicht unwesentlich durch Bestrebungen Grigori Orlows, ein Forscherdrang, eine Förderung der Naturwissenschaften am russischen Hof eingesetzt haben und bereits einige Räume des ursprünglichen Künstlertrakts mit den gesammelten Naturalien besetzt wurden: „[...] die Zukunft gehört nun einmal nicht der Kunst, sondern der Wissenschaft, das hat die Kaiserin klar erkannt, und man ist Grigori Orlow zutiefst verpflichtet, daß er sie von dieser Spielerei mit dem Denkmal abzulenken mußte“ (ER 242), so der Brief der Daschkowa. Doch aufgrund eines Gesprächs der Kaiserin mit Falconet während einer Ballnacht, unter anderem über Ruhm und Nachruhm und „der Befreiung von unwürdigen Fesseln“ (ER 256), beschließt Katharina, sich von Grigori Orlow zu lösen und den von Panin vorgeschlagenen Jüngling Wassiltschikow als ihren Generaladjutanten, und somit Favoriten, zu bestellen. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie jedoch bereits den Entschluss gefasst, den Fürsten Potemkin als neuen Partner zu gewinnen, um mit ihm gemeinsam, als Cäsar und Kleopatra, die Expansion des russischen Reichs voranzutreiben, zur Welteroberin (ER 276-277) zu werden.

Falconet muss indessen eine Gusshütte bauen und einen geeigneten Gießer finden, hat jedoch starken Gegenwind durch den Generalintendanten der Schönen Künste Bezki, der eine Intrige gegen ihn plant und den Guss sabotiert. Falconet leidet zudem an seiner Einsamkeit und auch von Marie Annes unglücklicher Ehe erfährt man durch den Besuch Diderots in St. Petersburg. Schließlich kommt es zur Rückkehr Marie Annes, gemeinsam mit ihrem egoistischen und besitzergreifenden Mann Pierre, und „Madame Falconet“ beginnt sofort, sich für die Vollendung des Denkmals einzusetzen. Während ihr Ehemann sich bei Hoffesten vergnügt, kommt es auch

zu einer Liebesnacht zwischen Falconet und Marie Anne, die eine „Nacht der Zeugung“ (ER 328) werden wird.

Katharina entscheidet sich auf Drängen Potemkins zunächst gegen die Aufstellung des Denkmals, da der von Bezki beauftragte Journalist, Herr von Linguet, das Reiterstandbild und seine Auftraggeberin in einem in vielen europäischen Gazetten erschienenen Artikel diffamiert hatte. Falconet und Collot ziehen sich daher nach zehnjähriger Arbeit am Denkmal auf ein kleines Landhaus in der Nähe der Stadt zurück und verlassen St. Petersburg nach der Geburt ihrer Tochter, unbekannt und mit kaum ausreichenden finanziellen Mitteln, da die Falconet zugestandene großzügige kaiserliche Entlohnung von der Fürstin Daschkowa für die Erziehung ihres Sohnes in Edinburgh veruntreut wurde und der Bildhauer einen großen Teil seines Vermögens für den Guss der Statue verbraucht hat. Vier Jahre später sind die Gerüchte und das Gerede über Katharina und das Denkmal für ihren ermordeten Gatten immer noch nicht verstummt, woraufhin Potemkin beschließt, dass es doch aufgestellt werden soll, jedoch nicht als Denkmal für Peter III., sondern für Peter I., den Großen, dessen Expansionsbemühungen durch die Politik Katharinas (und Potemkins) fortgeführt werden. Dieser Akt ist eine Kampfansage an Europa und alle „Lästermäuler“ (ER 355), so Potemkin: „Madame, so macht man eben bei uns Politik“, sagte er übermütig, „Auch in der Kunst. So kann man sie machen, solange man siegt, bei steigender Macht.“ (ER 356) Außerdem vernichtet er Orlovs Postskriptum mit seinem Schuldgeständnis, um „für die Nachwelt alles ein wenig zurecht[zu]rücken.“ (ER 357)

Zu Beginn des fünften und letzten Kapitels, das wie bereits erwähnt die Form eines Epilogs aufweist, steht die Enthüllung des Denkmals am 6. August 1782, zu einer Zeit, als Katharina bereits „endgültig von der Republikanerin im Herzen zur großen Welteroberin geworden war.“ (ER 360). Nicht dabei sind die auch in der Inschrift am Sockel verewigten Étienne-Maurice Falconet und Marie Anne Collot, die in Paris mit ihrer Tochter in ärmlichen Verhältnissen von Porträtaufträgen Collots leben, da sie Falconet ihre prekäre finanzielle Lage verheimlicht. Kurz vor einer geplanten Italienreise kommt es zum Streit zwischen Vater und Sohn Falconet, woraufhin der Vater einen Schlaganfall erleidet und zum Pflegefall wird. Nach seinem Tod im Jahr 1791, inmitten der Französischen Revolution, „eine große, gewaltige, fürchterliche Zeit, je nachdem“ (ER 379) versucht Marie Anne noch seine Kunstwerke aus der Kirche St. Roch zu retten, doch vergeblich.

Knapp erfährt man nun vom Tod Potemkins und Grigori Orlovs, dem Tod Katharinas und der Thronbesteigung ihres Sohns Paul, der sich nun seinerseits an die Umdeutung der Geschichte macht, die Gebeine Peters III. auf den Thron setzt, jene Potemkins jedoch um die Stadtmauer

verstreuen lässt und untersagt, seinen Namen jemals wieder zu nennen. Auch schickt er die Fürstin Daschkowa und Alexei Orlow wieder ins Exil, woraus jener jedoch zurückkehrt, um Paul in einer neuerlichen Palastrevolution zu ermorden. Am Ende kehrt die Erzählung zurück zu Marie Anne Collot, zu ihrem weiteren Leben und Tod.

## 8.2 Das historische Quellenmaterial und seine Verwendung im Roman

Über die Idee zu dem Roman „Der eiserne Reiter“ findet sich in Elisabeth Freundlich's Erinnerungen „Die fahrenden Jahre“ folgender Hinweis:

Ich bekam durch diese Ausbildung eine Stellung im Metropolitan Museum. Ich mußte die Nummern auf den Karten, auf denen die Kunstwerke verzeichnet waren, mit einem scharfen Messer auskratzen und neue Nummern einsetzen [...] Auch auf das Thema eines späteren Romans, in dem ich die wechselvolle Geschichte des Standbilds Peters des Großen in St. Petersburg gestaltete, stieß ich im Metropolitan Museum.<sup>334</sup>

Bei der im Zitat angesprochenen „Stellung“ handelte es sich um eine Arbeit als Sachbearbeiterin im Metropolitan Museum in New York, der Elisabeth Freundlich seit 1941 nachging, ab 1943 mit fester Anstellung. Die Suche im Online zugänglichen Katalog des Metropolitan Museums ergibt fünf Objekte, die nach Modellen Falconets angefertigt wurden und im Zeitraum, in dem Elisabeth Freundlich im Metropolitan Museum beschäftigt war, zu den Sammlungen des Museum gehörten: drei kleine Statuen, zwei davon aus der Sèvres Porzellanmanufaktur, und zwei Vasen, auch aus der Porzellanmanufaktur, deren bildliche Darstellungen ebenfalls Cupid- bzw. Psyche-Statuen Falconets nachgebildet wurden. Von Marie Anne Collot befindet sich hingegen kein Objekt in der Sammlung. Es ist daher schwer zu bestimmen, wodurch sie letztendlich auf das Reiterstandbild und die daran beteiligten KünstlerInnen, Marie Anne Collot und Étienne-Maurice Falconet, aufmerksam geworden ist.

Anschließend an das oben genannte Zitat führt Freundlich jedoch weiter aus:

Gina Kaus, die lang vor der Emigration eine Biographie über die Zarin Katharina geschrieben hatte, lebte ebenfalls kurze Zeit in New York. Ich kannte sie nicht sehr gut, nur von einigen ihrer Besuche bei meinen Eltern, die sie beide sehr mochten. Wir frequentierten gelegentlich dieselbe Cafeteria.<sup>335</sup>

Dieser Hinweis erscheint zunächst nebensächlich, doch finden sich, besonders im ersten Kapitel, durchaus Stellen in Freundlich's Roman, die sich zu der 1935 erschienenen Biographie „Katharina die Große“ in Beziehung setzen lassen. So konnte auch nach ausgiebiger Suche das Manifest über den Tod Peters III. nicht auffindig gemacht werden, das aber nahezu wortgleich sowohl in der Biographie als auch im Roman zu finden ist. Auch eine Formulierung wie „[...]“

---

<sup>334</sup> Freundlich. Die fahrenden Jahre, 118f.

<sup>335</sup> Freundlich, ebda-. 119.

würde sie sich auch von diesen beiden einzigen Vertrauten lösen müssen. Von ihnen, die ihr die Macht gebracht und sie schon am selben Tag, jeder auf andere Art, zurückzufordern begonnen hatten.“ (ER: 11) erinnert stark an diese Stelle in der Biographie: „Es ist ein ehernes Gesetz, daß alles, was wir empfangen, zurückgefordert wird: [...] die Macht wird stückweise zurückgefordert von allen den großen und kleinen Mächten, denen man sie verdankt.“<sup>336</sup> Beide Male geht es um das Verhalten Grigori Orlovs und der Fürstin Daschkowas, bei Elisabeth Freundlich wird die Formulierung eines allgemeingültigen „ehernen Gesetzes“ jedoch an den inneren Konflikt der Figur Katharinas gebunden. An einer anderen Stelle zeigt sich zwar inhaltlich ein deutlicher Unterschied zur Biographie von Kaus, Freundlich scheint hier aber dennoch auf den Text Bezug zu nehmen. Kaus deutet Katharinas Gefühle nach der Ermordung Peters III. folgendermaßen: „Er belastet ihr Gewissen nicht. Niemals spukt das mahnende Gespenst des Toten durch ihre Träume, legt sich niemals als Alp auf ihre Brust, niemals bereut sie, niemals umschattet die Qual der Schuld ihre Seele.“<sup>337</sup> Es scheint, als habe Freundlich diese Deutung für die narrative Konstruktion ihres Romans genau ins Gegenteil verkehrt, wenn sie in Form einer Traumsequenz Katharinas Alpträume sowie ihre Gewissenbisse, die schließlich zum Wunsch für das Denkmal führen, detailliert darstellt.

Doch Freundlich konnte für ihre Recherche auch auf zahlreiche zeitgenössische Quellen zurückgreifen, etwa die Korrespondenzen Diderots<sup>338</sup> und Grimms, Etienne-Maurice Falconets eigene kunsttheoretische Schriften und seine Korrespondenz mit Diderot und Katharina II.<sup>339</sup> Darüber hinaus existieren zwei umfangreichere Studien über Falconets Leben und Werk<sup>340</sup>, in denen natürlich auch das Reiterdenkmal Erwähnung findet. Hier nimmt Freundlich ja den vielleicht größten dichterischen Eingriff vor, da das Denkmal für Peter I., und nicht für Peter III.,

---

<sup>336</sup> Kaus: Katharina, die Große, 263. Es sei hier angemerkt, dass es natürlich nicht auszuschließen ist, dass diese Formulierung einer anderen Quelle, die beide Autorinnen benützt haben, entstammt.

<sup>337</sup> Kaus, ebda., 274.

<sup>338</sup> Die 13-bändige Edition der Korrespondenzen Diderots von Georges Roth stand Freundlich jedoch für den Roman noch nicht vollständig zur Verfügung, da diese von 1955 bis 1970 veröffentlicht wurde.

<sup>339</sup> Da diese Quellen in der vorliegenden Untersuchung nicht ausgiebig verwendet wurden, wird darauf verzichtet, diese hier zu zitieren bzw. ins Literaturverzeichnis aufzunehmen. In einer Arbeit über das Denkmal finden sich jedoch zahlreiche Quellenhinweise, die für die Suche nach möglichen Quellen des Romans hilfreich waren. Vgl. Schenker, Alexander M.: *The Bronze Horseman. Falconet's Monument to Peter the Great*. New Haven: Yale University Press 2003.

<sup>340</sup> Hildebrandt, Edmund: *Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet. 1716-1791*. Strassburg: Heitz 1908. Réau, Louis: *Etienne-Maurice Falconet, 1716-1791*. 2 vol. Paris 1922. Beide Titel sind in der Universitätsbibliothek der Universität Wien vorhanden.

geplant war. Über das Denkmal selbst konnte Freundlich mithilfe zweier Quellen recherchieren, die sich explizit mit der Errichtung beschäftigen.<sup>341</sup> Der Bericht Carburis über die Suche und den Transport des Felsblocks, auf dem die Statue aufgestellt wurde, wurde aller Wahrscheinlichkeit nach von Freundlich benützt, denn im Text wird als Quelle ebenfalls ein „von Carburi herausgegebenen[es] Stahlstichwerk über die technischen Vorgänge bei der Errichtung des Denkmals“ (ER 136) genannt, doch ist die dabei erwähnte Fußnote, die belegen soll, dass Katharina II. den Felsen zufällig während einer Schlittenpartie gefunden hat, reine Fiktion. Die Vorgänge werden für die Narration also stark umgestaltet, aber mit fiktionalen Quellen belegt. Diesem Verfahren begegnet man im Roman an vielen Stellen.

So gibt die Erzählinstanz im „Ehernen Reiter“ auch an, dass es nur eine Biographie über Collot gebe, die hundert Jahre nach ihrem Tod verfasst wurde, doch wird eine Frau, eine „blaustrümpfige alte Jungfer“ (ER 287) als Autorin genannt. Über Marie Anne Collot existierten zur Entstehungszeit des Romans jedoch zwei kleinere biographische Arbeiten, beide von Männern: Ein kürzerer Beitrag Louis Réaus<sup>342</sup>, und eine umfangreichere Studie von Antony Valabrègue aus dem Jahr 1898, in der im Anhang der einzige existierende Brief von Falconet an seine damalige Schwiegertochter abgedruckt wurde.<sup>343</sup> Da dieser Brief, wieder in etwas veränderter Form, auch im Roman verarbeitet wurde, ist davon auszugehen, dass Freundlich diese Biographie kannte und somit auch ihre Quellenangabe im Roman, dass es nur eine von einer Frau verfasste Biographie Collots gebe, als fiktional zu betrachten ist. Im Roman finden sich also einige Verweise auf Quellen, die nicht alle verifiziert, bzw. in manchen Fällen eindeutig als fiktionale Quellenangabe identifiziert werden konnten. Im oben genannten Beispiel kommt es zudem zu einer eindeutigen Kritik an der Historiographie, die ich jedoch im Rahmen des Kapitels über die Figur Collot näher besprechen werde und die mit Döblins Diktum „mit Geschichte will man etwas“ beschrieben werden kann.

Eine weitere Quelle Freundlichs waren die Memoiren der Fürstin Daschkowa<sup>344</sup>, denn eine Aussage daraus wurde wortgleich in den Roman übernommen, eine Stelle, die sich bei Gina

---

<sup>341</sup> Johann-Konrad Backmeister: Historische Nachricht von der metallenen Bildsäule Peter des Großen, Riga 1783; Marin Carburi de Cephalonie: Monument élevé à la gloire de Pierre-le-Grand, Paris 1777. Vgl. Schenker: The Bronze Horseman, 371f. Der Bericht Carburis befindet sich etwa im Bestand der Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

<sup>342</sup> Réau, Louis: Une femme sculpteur française au XVIIIe siècle: Marie-Anne Collot (1748-1821). In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français (1924), 219-229.

<sup>343</sup> Valabrègue, Antony: Madame Falconet: Une artiste française en Russie, 1766-1778. Paris: Rouam 1898. Auch dieses Werk ist im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien vorhanden.

<sup>344</sup> Memoiren der Fürstin Daschkoff. Zur Geschichte der Kaiserin Katharina II. Nebst Einleitung von Alexander Herzen. 2 Bände. Hamburg: Hoffmann und Campe 1857.

Kaus so nicht findet, auch wenn Kaus die Memoiren explizit als Quelle erwähnt. Es handelt sich um die Reaktion der Daschkowa<sup>345</sup> gegenüber Katharina II. anlässlich des Todes bzw. der Ermordung Peters III. Im „Ehernen Reiter“ heißt es: „Madame“, sagte sie tonlos und sehr deutlich, „dieser Tod kommt zu schnell für Ihren Ruhm und für meinen.“ (ER 11) In den Memoiren der Fürstin Daschkowa liest man eine sehr ähnliche Formulierung: „Es ist ein zu schneller Tod für Ihren Ruhm und für den meinen, Madame.“<sup>346</sup> Die meist am Kapitelanfang bzw. -ende gesetzten Briefe der Fürstin Daschkowa stellen jedoch von der Autorin imaginierte Dokumente dar.

Es bleibt vorerst festzuhalten, dass es im Roman viele Hinweise auf benützte Quellen gibt, ob diese nun real existieren oder dichterische Imaginationen sind, und dass es sich dabei um vielfältige Quellenarten handelt, von Korrespondenzen, Gazetten, Schriften, Briefen bis hin zu Stahlstichwerken und Münzen, und auch die zahlreichen Erwähnungen von Kunstwerken, nicht zuletzt des Denkmals selbst, können als Quellenhinweise verstanden werden. Diese Quellen werden im Text zum Teil explizit benannt, und an manchen Stellen, sowohl explizit, als auch implizit durch erzählerische Verfahren, von einer Erzählinstanz bewertet und kritisch reflektiert.

### 8.3 Weibliche Geschichtserfahrung

Weltgeschichte, auch Kulturgeschichte, wird bis heute – eine der wenigen Ausnahmen Ricarda Huch – fast ausschließlich von Männern geschrieben. Das bedeutet, daß weibliche Figuren, sofern es sich nicht um Herrscherinnen handelt oder um Künstlerinnen, am besten um solche, die auch Favoritinnen berühmter Staatsmänner oder Kriegshelden waren, an den Rand gedrängt, in Fußnoten verbannt oder ganz unterschlagen werden. So bleibt die heutige Frau weitgehend uninformatiert über die Vorgeschichte ihres Geschlechts [...]<sup>347</sup>

Diese Worte setzt Elisabeth Freundlich an den Beginn ihres 1981 erschienenen dünnen Bändchens „Sie wußten, was sie wollten. Lebensbilder bedeutender Frauen aus drei Jahrhunderten“. In ihren Porträts von Schriftstellerinnen, Malerinnen und gesellschaftlich engagierten Frauen merkt Freundlich immer wieder an, dass die Quellenlage für die Rekonstruktion der Lebensverläufe der Frauen äußerst dürftig, die vorhandenen Biographien veraltet seien. Das trifft, wie bereits dargelegt, auch auf Marie Anne Collot, die zentrale weibliche Figur des Romans, zu. Als ein Anliegen des Romans kann daher die Rekonstruktion des Lebens der Künstlerin gelten;

---

<sup>345</sup> Elisabeth Freundlich wählt in ihrem Roman diese Schreibweise des Namens, daher wird dies auch in der vorliegenden Arbeit beibehalten.

<sup>346</sup> Memoiren der Fürstin Daschkoff. Erster Theil, 129.

<sup>347</sup> Freundlich, Elisabeth: Sie wußten, was sie wollten. Lebensbilder bedeutender Frauen aus drei Jahrhunderten. Freiburg, Basel, u.a.: Herder 1981, 9.

eine Annahme, die auch der letzte Satz des Romans unterstützt: „Es weiß auch zu berichten von seiner Gehilfin, [...], von der es schließlich doch noch jemand aufgeschrieben hat.“ (ER 387) In der folgenden Analyse soll aber weniger das Leben Marie Anne Collots im Fokus stehen, sondern vielmehr, welche Formen weiblicher (Geschichts-)erfahrungen in den Figuren Marie Anne Collots und Katharinas II. dargestellt werden.

### **8.3.1 „Die große Liebende“: Marie Anne Collot**

Die letzten Seiten des Romans sind dem Andenken Marie Anne Collots, „die eine große Liebende gewesen ist, größer als Laura, inbrünstiger als Heloise, und von der es schließlich doch noch jemand aufgeschrieben hat.“ (ER 387), gewidmet. Aber tatsächlich wird, wie man vielleicht erwarten hätte können, im Roman weniger von Collots Leben als Künstlerin berichtet als von ihrer Loyalität und Liebe gegenüber ihrem Lehrer Falconet und den Auswirkungen, die diese Liebe auf das Handeln und die Entscheidungen Collots hat. Dies ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass Elisabeth Freundlich in ihren „Lebensbildern bedeutender Frauen“ betont, dass jene Frauen, die in der Bildenden Kunst erfolgreich tätig waren, im Gegensatz zu ihren „schreibenden Kolleginnen“, „unabhängige und geachtete Frauen“<sup>348</sup> gewesen seien. Ausgehend von dieser Diskrepanz soll also die Darstellung der Figur Marie Anne Collots nun näher betrachtet werden.

Die junge Collot wird schon durch die Beschreibung ihres Äußeren als nicht besonders bemerkenswert dargestellt, ihre Züge tragen einen „verwunderten Clownsdruck“ (ER 48), ihre „arg zerschundene, schmutzverklebte Bildhauerhand“ (ER 49) wird an mehreren Stellen, auch im Gegensatz zu den schönen Händen Katharinas, erwähnt. Doch erfährt man auch, dass sie „sich alles im Leben selbst holen [hatte] müssen und war dabei noch nicht weiter gekommen, als eben Meister Falconets Schülerin zu heißen und springen zu dürfen als Modell oder Laufbursch.“ (ER 51) Im Lauf des Romans wird die Entwicklung dieser Figur beschrieben, sie erlebt Momente der „Selbstbewusstwerdung“ und Stärke und wird durch ihre Porträtarbeiten am russischen Hof zu einer angesehenen und gefragten Künstlerin. Doch, darauf weist auch Susanne Alge hin, bleibt sie „die Frau des Künstlers“, sie setzt ihre Fähigkeiten vorrangig für ihn und seine Kunst ein und stellt ihre Bedürfnisse hintan. Im Roman wird dies jedoch nicht

---

<sup>348</sup> Freundlich: Sie wußten, was sie wollten, 23.

als Zwang, sondern als „die Einfühlung einer wahrhaft Liebenden“<sup>349</sup> dargestellt. Mit dem Lehrer verbindet Collot die Liebe zur Kunst, die ihnen beiden alles bedeutet und die ihre gemeinsame Sprache bildet, die für sie gleichzeitig der Drang zur Wahrheit, „die Wahrheit zu sagen in Ton“ (ER 60) darstellt.

Diese Tendenz zeigt sich auch an zwei weiteren Textstellen sehr deutlich. Wie schon weiter oben beschrieben, kritisiert die Erzählinstanz eine biographische Darstellung Collots. Die Biographie Collots sei „zu Nutz und Frommen malender, bildhauernder oder geigender höherer Töchter geschrieben“ (ER 287), es werde darin berichtet, dass Collot unter den „Ausschweifungen ihres ihre hohen Einkünfte verprassenden Gatten zu leiden hatte.“ (ER 287). Doch hier zeigt sich die Erzählinstanz skeptisch: „Aber das dürfte sich doch wohl etwas anderes zugetragen haben.“ (ER 287) Die mittlerweile erfolgreiche und finanziell unabhängige Künstlerin verbleibe nicht aufgrund ihrer schwächeren, untergeordneten Position als Frau innerhalb des patriarchalen Systems in der unglücklichen Ehe mit Pierre, sondern weil sie aufgrund ihrer „heimlichen“ Liebe zu dessen Vater an Schuldgefühlen leide: „Sie litt und machte es sich nicht leicht, und sie fühlte sich tief in seiner Schuld und hatte ihn zu halten und zu stützen, weil sie nun eben doch die Stärkere war. Aber Pierre war ein Knabe [...]“ (ER 287) Die narrative Konstruktion, zu der auch die Kritik an der genannten Quelle zählt, versucht demnach zu vermeiden, Marie Anne Collot als Opfer zu inszenieren.

Auch an anderer Stelle wird eine Collot betreffende Quelle durch Kontrastierung zweier unterschiedlicher Schilderungen desselben Ereignisses in Frage gestellt, doch diesmal um einer Heroisierung entgegenzuwirken. Dafür wird ein Auszug aus der Korrespondenz des „Baron Grimms“ in den Text montiert, in der er die Abfahrt Collots und Falconets aus Paris schildert.<sup>350</sup> Denn, so das durch die davor geschilderte Abschiedsszene ironisch zu verstehende Erzählkommentar, „Baron Grimm war ja Augenzeuge des Abschieds gewesen, er mußte es wissen, sein Wort war authentisch.“ (ER 84) Was erfährt man nun darin? Collot sei „der hohen Auszeichnung durch ihren Meister zweifellos würdig, [...]“, denn sie verfüge „über eine beim schwachen Geschlecht höchst ungewöhnliche Entschlossenheit und Kühnheit, wodurch sie für

---

<sup>349</sup>Alge: „Abschied und Wiederkehr“, 141.

<sup>350</sup> Es existiert tatsächlich eine vergleichbare Beschreibung Marie Anne Collots: „Cette jeune personne joint à son talent une vérité de caractère et une honnêteté de moeurs tout-à-fait précieuses. Elle ne manque point d’esprit, assurément, et cet esprit est relevé par une pureté, une vérité, une naïveté de sentiments qui le rendent très-piquant, et qu’elle m’a promis de conserver religieusement.” Vgl. Friedrich Melchior Grimm, Denis Diderot: Correspondance littéraire, philosophique et critique. Adressé à un Souverain d’Allemagne, 1753-1769. Première Partie. Tome Cinquième. Paris: Longchamps 1813, 277.

die Fähnisse eines solchen Unternehmens besonders geeignet erscheint.“ (ER 85) Doch wird diese stereotype Schilderung mit misogynem Unterton durch die davor stattgefundene Beschreibung der Ängste und Zweifel Collots als eine solche entlarvt. Ein vergleichbares erzählerisches Verfahren findet sich im frühen historischen Roman Robert Neumanns, „Struensee“ (1935), neu aufgelegt 1954 unter dem Titel „Der Favorit der Königin“.<sup>351</sup> Auch dort wird ein Abschied auf ähnliche Weise geschildert. Die englische Prinzessin Caroline Mathilde wird mit dem König von Dänemark verheiratet, während einer Kutschenfahrt versucht die Mutter aufmunternd auf sie einzureden, „das Kind aber weinte“, wie die Erzählinstanz gleich dreimal festhält. Im nächsten Dorf sieht ein Gelegenheitsdichter und Journalist die Kutschen der Königin vorbeifahren und verfasst einen Bericht für eine englische Gazette über den Abschied, der wie die Korrespondenz Baron Grimms in den Text montiert ist und die Phrasenhaftigkeit derartiger Überlieferungen, im Kontrast mit der zuvor geschilderten Szene, offenbart. Er schreibt: „Leichte Schwermut malte sich auf den Zügen Ihrer Majestät [...] Aber im ganzen zeigte sie so viel Anmut, Würde und heitern Ernst, daß jeder tief bewegt war, der sie betrachtete.“<sup>352</sup>

Eine zentrale Stelle für die Inszenierung weiblicher Erfahrung in der Geschichte bildet ein Gespräch zwischen Falconet und Collot während ihrer Reise nach St. Petersburg. Collot wird von Falconet aufgefordert, ihm die Wartezeit an den Stadttoren mit einer Geschichte zu vertreiben, woraufhin Collot in ihren Gedanken feststellt, dass sie doch gar nichts zu erzählen habe, was der Meister nicht besser wüsste und dass sie auch gar nicht wisse, wie man erzählt. Sie „blickte ihn von der Seite an, mit töricht aufgerissenem Mund, sprachlos.“ (ER 92) Schließlich erzählt sie ihm eine kleine Geschichte aus ihrer Kindheit, mit der Moral, dass „[e]in jeder bekommt, was er von ganzem Herzen erstrebt, wenn er nur nichts als das eine Ziel kennt.“ (ER 95) Denn sie fühlt, dass ihr Lehrer für das bevorstehende Kunstwerk Kraft und Zuversicht benötigt. Dieser ist jedoch zunächst sehr irritiert von Collots Erzählung, nicht alleine inhaltlich, sondern vor allem aufgrund der Tatsache, dass sie überhaupt erzählt. Mit feinem Humor wird Falconets Beunruhigung ob der sich erstmals offenbarenden, sich ausdrückenden Schülerin geschildert: „Was nun, wenn die so albern geschwätzig blieb? Er hatte gänzlich vergessen, daß er sie doch

---

<sup>351</sup> Freundlich kannte Neumanns Romane sehr gut, hatte sie doch für einen 1957 erschienenen Sammelband zu Ehren des 60. Geburtstags des Schriftstellers einen längeren Beitrag zu dessen Werk verfasst. Darin schreibt sie: „Struensee zeigt den großen Könner, [...] seine Aussparmethode, seine filmartige Schnitttechnik, seine Absage an den historischen Bilderbogen; jeder, der sich mit dem Problem der Darstellung historischer Stoffe auseinandersetzen hat, wird gut daran tun, diesen Roman zu studieren.“ Freundlich, Elisabeth: Die Welt Robert Neumanns. In: Robert Neumann. Stimmen der Freunde. Der Romancier und sein Werk. Wien, München, u.a.: Kurt Desch, 1957, 63-132; hier 76.

<sup>352</sup> Neumann, Robert: Der Favorit der Königin. Wien, München, u.a.: Kurt Desch 1953 (Lizenzausgabe für die Sammlung Welt im Buch), 21.

eifrig ermuntert hatte, ihm zu erzählen.“ (ER 94) „Meister Falconet versuchte nun ängstlich, in ihren Zügen zu lesen, er hatte doch gedacht, die wären ihm so vertraut. Was ging in diesem Mädchen eigentlich vor?“ (ER 94) In dieser Unterhaltung offenbaren sich einige geschlechtsspezifische Rollenzuschreibungen: die Aufgabe der Frau, dem Mann „Kraft und Zuversicht“ zu schenken, ihn zu unterstützen und die Rolle der Frau als passive Zuhörerin, die von der Aufforderung, selbst zu erzählen, überfordert ist. Doch Collots Lachen über ihren eigenen Einfall, „laut und ein wenig albern, hell und auch trotzig. Was für ein Triumph lag da in ihrer Stimme? Und wieso war mit einmal alle Scheu fort?“ (ER 92) hat subversives Potential, irritiert den Lehrer, der ihr sogleich eine geistige Verwirrung attestiert (ER 95). Doch auch hier wird eine allzu starke Polarisierung vermieden, dafür sorgt schon die feine Ironie, die jedoch Sympathie für beide Figuren aufkommen lässt, und die Unterhaltung endet mit der Erkenntnis des Lehrers,

„Sie will mir also ihre Zuversicht schenken, mir helfen, daß das Werk gelinge? Ja, dann müssen wir wohl zusammenhalten wie Eisen, miteinandergehen durch dick und dünn, daß uns nichts mehr trennen kann, da wir doch so verlassen stehen in dieser fremden, unwirtlichen Stadt, Marie Anne.“ (ER 96)

Im Verhalten Falconets gegenüber seiner Schülerin, späteren Schwiegetochter und schließlich Geliebten und Mutter seines Kindes, setzt sich diese Tendenz fort. Ihre Dienste, ihre Ergebenheit sind selbstverständlich für ihn, doch fördert er sie auch und versucht, ihre Karriere voranzutreiben, besteht darauf, dass ihr Name ebenfalls auf dem Sockel des ehernen Reiters verewigt wird. Auch vom „realen“ Falconet ist diese Förderung und Wertschätzung seiner Schülerin gegenüber überliefert und belegt.<sup>353</sup> Als er im Roman von Pierres Wunsch, Collot zu heiraten, erfährt, verbietet er es ihm mit den Worten: „[...] willst auch noch die Collot daran hindern, ihren Weg zu nehmen.“ (ER 73) Daraufhin beschließt Falconet, seine Schülerin mit nach St. Petersburg zu nehmen: „Das Mädchen würde dann in jungen Jahren schon nicht mehr vor Not erzittern müssen, nicht mehr in irgendeine Fron gezwungen sein. Sie sollte arbeiten können, wozu es sie drängte.“ (ER 74) Hier zeigt sich bereits Falconets einziges Ziel und Streben, die Arbeit für die Kunst, für die Wahrheit in der Kunst, die ihn gegenüber allen historischen und politischen Umständen sowie für die Liebe Collots, und auch gegenüber der Avancen Katharinas, blind macht. Erst nach und nach erkennt er seine Blindheit gegenüber Marie Anne, „[er] hätte sich vor die Stirn schlagen mögen und konnte es nicht fassen, daß er neben ihr

---

<sup>353</sup> Vgl. Schenker: *The Bronze Horseman*, 111-112.

einfach so hatte erleben können, neben ihr, die ihn so begriff. Ein holdseliges Wunder war sie [...]“ (ER 198).

Die untergeordnete Stellung der Frau wird hier also nicht durch die Herrschsucht des Mannes erklärt - dies manifestiert sich in anderen Figuren, etwa den Orlow Brüdern oder auch Pierre Falconet - auch nicht durch die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung der bürgerlichen Gesellschaft, die auf die Lebenssituation Falconets und Collots nur bedingt zutrifft, sondern vielmehr durch eine von Rousseau inspirierte Sicht auf die Geschlechterverhältnisse, in der die Frau als Ergänzung des Mannes verstanden wird, sie „sei dazu geschaffen, dem Mann nachzugeben und selbst seine Ungerechtigkeit zu ertragen.“<sup>354</sup> Das ausschlaggebende Motiv bleibt die uneigennütige Liebe, Falconets „Liebesglück [mit Katharina II., Anm. d. Verf.] würde ihre [Collots, Anm. d. Verf.] bittere Seligkeit sein“ (ER 142) heißt es an einer Stelle im Roman. Doch gegen Ende brechen auch die Bedürfnisse der „großen Liebenden“, der Dulderin, immer mehr hervor, nachdem sie mit Pierre nach St. Petersburg zurückkehrt, um dem Lehrer bei der Vollendung des Denkmals zu helfen, ein „liebliche[r] botticellische[r] Engel, wie vom Himmel gefallen“ (ER 317). Pierre wird als besitzergreifender, eher untalentierte „Wichtigtuere“ gezeichnet, ein Verhalten, das Collot mit „zusammengepreßten Lippen“ (ER 323) erträgt. Doch als Pierre am gemeinsamen Frühstückstisch vor dem Vater andeutet, dass Marie Anne und er vor dem Frühstück Geschlechtsverkehr hatten, mit „harmlosen Besitzerstolz“, „zumal da es um diesen Besitz vielleicht ein wenig windig stand, und eben deshalb wollte er es vor dem Vater beweisen“ (ER 324), kommt es zu einer „Szene“. Erst lief Marie Anne „klatschrot an“, „[d]ann stand sie noch einen Augenblick still, bebend, und sah starr vor sich auf den Tisch“ und zerschmettert ein zweistöckiges Sèvresporzellan, „bot den Anblick fast irrer Verzweiflung“ (ER 324) dabei. Pierre flüchtet sich auf Hoffeste in Moskau, Marie Anne und Falconet bleiben in St. Petersburg. Am Tag der erwarteten Rückkehr Pierres macht Collot sich Gedanken über Pierre, „ein Knabe, der nie Mann hatte werden dürfen, wollte sich beweisen, [...] Und sie würde wieder zu schweigen haben, wie all die Jahre, denn sie stand tief in seiner Schuld. Und ihr half keiner.“ (ER 326) Als statt Pierre der Bildhauer in ihr Zimmer tritt

brach es aus ihr heraus. Kein sanfter Engel stand da vor ihm [Falconet, Anm. d. Verf.]. Eine irr um sich Schlagende verlor jede Scheu, da sie ja nun doch in den Abgrund versank. Und es war nicht Liebe, und es war nicht Haß, es waren Uргewalten, die sich da entluden. Und sie schleuderte ihm alles ins Gesicht, wovon sie noch nie gesprochen hatte. (ER 326)

---

<sup>354</sup> Den Hinweis auf Rousseau gibt Alge: „Abschied und Wiederkehr“, 148.

Die Erzählperspektive verlagert sich nun zur Wirkung, die diese Offenbarung auf Falconet ausübt:

Das war kein schwaches Mädchen mehr, das man nimmt und vergißt und betreut, so gut man es eben versteht, so wie man einen treuen Hund versorgt. [...] Eine gewaltige Rächerin mit durchlittem Antlitz, glühend vor Zorn, stand vor ihm und war eine vollerblühte Frau und bebte vor Inbrunst. (ER 327)

Bei der Geburt des in dieser Nacht gezeugten Kindes befinden sich die beiden bereits alleine in St. Petersburg, hinter Falconet liegt der Misserfolg seines nicht errichteten Denkmals,

[w]as zwischen ihm und Marie Anne in jenen Wochen und Monaten gesprochen wurde, beschränkte sich auf das Notwendige des Alltags, und der Zukunft taten sie beide keine Erwähnung. Aber es war nun viel Stille und Sanftheit in ihnen beiden, und Marie Anne faßte oft nach seiner Hand. Wenn sie einander in die Augen blickten, dann lächelten sie und mußten beide rasch wieder fortsehen. Denn sie zeigten es einander nicht gerne, daß ihnen die Augen immer wieder voll Wasser standen. (ER 352)

Diese Beschreibung mit Sentimentalität abzutun, würde auf den ersten Blick leicht fallen, doch denke ich, dass damit kein Erkenntnisgewinn erzielt wird.<sup>355</sup> Es ist eine melancholische Stimmung, die in dieser Beschreibung zu Tage tritt, die sich in der weiteren Darstellung des Zusammenlebens Marie Annes mit Falconets noch verstärken wird, bis hin zum Tod Falconets, bei dem Marie Anne ebenfalls an seiner Seite ist. Es sind leise Töne, welche die Erzählinstanz hier anschlägt, wie sie bei der gesamten Figurenzeichnung dieser stillen Künstlerin vorhanden sind. Susanne Alge weist darauf hin, dass in der Figur der Marie Anne Collot ein bereits im 18. Jahrhundert entstandener weiblicher Lebensentwurf dargestellt wird, und zwar „künstlerische Produktivität mit Ehe und Mutterschaft zu vereinbaren.“<sup>356</sup> Als erfolgreiche Künstlerin wird sie am Ende ihres unkonventionellen Zusammenlebens mit Falconet dennoch die gesamte Familie ernähren und damit „einen wichtigen Schritt weiblicher Unabhängigkeit“ verwirklichen.<sup>357</sup>

### 8.3.2 Katharina II. – „Republikanerin im Herzen“

Ist die Figur der Künstlerin Marie Anne Collot ausschließlich positiv gezeichnet, ja fast „verklärend“<sup>358</sup>, wie Susanne Alge meint, so erweist sich die Inszenierung der Figur der Zarin Katharina II. als ambivalent. Die Erzählung vermeidet aber auch hier eine allzu starke Polari-

---

<sup>355</sup> So werden in einer Rezension anlässlich der Neuerscheinung des Romans 1982 „triviale Erzählfloskeln“ und Passagen, die „wie ein Echo der ‚Gartenlaube‘ wirken“ kritisiert. Vgl. Ueding, Gert: Gemisch von Seele und Vernunft. Ein historischer Roman über Katharina II. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. Oktober 1982, 26.

<sup>356</sup> Alge, ebda., 148.

<sup>357</sup> Ebda., 148.

<sup>358</sup> Ebda., 145.

sierung, es wird also nicht die Figur der unschuldigen, guten Collot mit der intriganten, machthungrigen Katharina kontrastiert, wenngleich das Verhalten Katharinas, im Gegensatz zu jenem Collots, an vielen Stellen als Schauspiel und Selbstdarstellung entlarvt wird. Dies geschieht zum einen inhaltlich, etwa wenn aus der Perspektive der Figur der Katharina bei der einzigen intimen Unterredung mit Marie Anne erzählt wird:

Sie sprach herzlich und eindringlich und ganz schlicht, so wie eben eine Frau zur anderen spricht. [...] Sie wußte sehr genau, während sie sprach, wie Geschichte gemacht wird, und wie sich Legende bildet, und daß diese da ein Menschenalter jünger als sie selbst war und einmal nach Frankreich zurückkehren werde, geehrt und ausgezeichnet, so daß ihr Wort also gelten würde und sie mithelfen könnte, das Bild einer großen, makellosen Herrscherin zu befestigen, die dabei eine ganz einfache Frau mit einem unverbrauchten Herzen geblieben wäre [...] (ER 139)

Auch die Aufstellung des Felsens aus Ropscha ist ein Machtbeweis ihres Reiches, der mit allerlei Inszenierung vonstattengeht:

Und sie sprach laut und hell, und das war schon wieder auch für die herandrängenden anderen gesagt. [...] und das war auch schon wieder Geschichte und sollte eingehen in die Geschichtsbücher und in die Gazetten und Briefe, die der Welt von diesem denkwürdigen Augenblick Kunde geben würden. Das war ganz die kunstsinnige Kaiserin, an deren Hof Talent und Leistung nach Gebühr geschätzt und belohnt wurden. (ER 175)

In dieser Szene wird der Inszenierungscharakter von (Kultur)Politik entlarvt; eine Analyse, die auch heute noch sehr aktuell ist. Doch die betont feierliche Erzählstimme macht klar, dass dem Schauspiel nicht zu trauen ist, dass die inszenierte Kunstsinnigkeit der „große[n] Katharina, die sich im Herzen eine Republikanerin nannte“ (ER 175), vor allem Mittel zur Selbstdarstellung und Machtsicherung ist. Doch darf nicht vergessen werden, dass Katharina II. im Roman das Denkmal vor allen Dingen wegen ihrer Alpträume aufgrund der Ermordung ihres Ehemanns sowie zur Emanzipation von Grigori Orlow in Auftrag gegeben hatte. Auch Susanne Alge liest die Errichtungsgeschichte des Reiterdenkmals als „Geschichte der Entwicklung Katharinas von einer hörigen Geliebten zu einer emanzipierten Frau“.<sup>359</sup>

Zum anderen wird die Selbstinszenierung Katharinas dadurch gestaltet, dass die Figur wie kaum eine andere Figur im Roman mit wiederkehrenden Wortgruppen verbunden wird, die durch ihre Wiederholung im Text in unterschiedlichen erzählerischen Situationen dazu beitragen, das Verhalten der Zarin als Maskerade erkennbar zu machen. Zu diesen Wortgruppen gehört allen voran die Hand, welche die Kaiserin ihren Gesprächspartnern „mit einer ihrer unnachahmlichen zartärztlichen Gebärden“ (ER 41, 124, 158, 213, 262, 313; hier 109) auf die

---

<sup>359</sup> Ebda., 139.

Schulter oder Brust legt, aber auch das Rascheln, Rauschen oder Knistern der Seide ihres Gewandes (ER 124, 158) oder ihre eisblauen Augen, „wie die Eispaläste, die man hierzulande zu Festen baut“ (ER 126, 158; hier 130). Nur im Zusammenhang mit Marie Anne kommt es zu einem vergleichbaren Einsatz des Stilmittels der Repetitio, jedoch lediglich auf ihr Äußeres bzw. ihren Gesichtsausdruck bezogen, der wiederholt mit dem eines (ratlosen) Clowns verglichen wird (ER 48, 139, 228).

Für die Darstellung der Figur ist jedoch von Bedeutung, dass auch Katharina selbst zerrissen und zweifelnd wirkt. Besonders deutlich wird dies an einem der erzählerischen Höhepunkte des Romans, der Schilderung einer Ballnacht, während der es zu einem langen Gespräch mit Falconet über Ruhm und Nachruhm kommt und an deren Ende sie sich endgültig von ihrem Favoriten Grigori Orlow löst. Vor Beginn der Ballnacht betrachtet sich die Zarin im Spiegel:

Das also bist du jetzt, sagte sie und nickte ihrem Spiegelbild zu, ein wenig wehmütig und ein wenig spöttisch und sehr Bescheid wissend über sich selbst. Eine noch schöne Frau, die noch eine Weile dafür gelten mag, weil Macht die Menschen blendet und Klugheit triumphierend strahlt, auch wenn Verfall sein Werk schon begonnen hat. (ER 245)

Als während des bereits weit vorangeschrittenen Balls die Saaltüren aufspringen, erwarten die Ballgäste und die Zarin die Rückkehr Grigori Orlows an den Hof, in Wirklichkeit ist es jedoch der kaiserliche Stallmeister Narischkin, der sich als der Aufständische Pugatschew verkleidet hatte. Doch das weiß die Zarin nicht, als sie auf die Türen zuläuft:

Und da stieg in ihr bebendes Gesicht ein solches Lodern, [...] und ein jeder empfand – hier hatte ein Vorhang zu fallen. Und da empfand sie das vielleicht auch schon selbst, oder es riß sie jäh ein anders Gefühl herum. Sie hob nun die Brauen, und es fiel der Vorhang, und sie blickte starr, aber vielleicht kroch ihr da auch schon das Grauen den Rücken hoch. (ER 251)

Sie „stürzt“ aus dem Saal und

[...] da konnte kein Zweifel darüber bestehen, daß dies eine wilde Flucht war, und da hatte es ein jeder begriffen, der dieses schöne und edle Gesicht einen Pulsschlag lang nackt und in seiner Maßlosigkeit gesehen hatte, daß dies nicht eine Flucht vor Orlow war, dessen Kommen da ein jeder erwartete, sondern eine Flucht vor sich selbst. (ER 251)

Die Kaiserin flieht vor „sich selbst“, vor ihrer Abhängigkeit vom sie betrügenden, sie demütigenden Mann, entblößt ihr Inneres vor der gesamten Ballgesellschaft. Die Maske, „der Vorhang“, den sie sich selbst, aber auch ihre Stellung ihr auferlegt hat, ist für einen kurzen Augenblick beiseitegeschoben worden. Der damit beschriebene Konflikt zwischen der mächtigen, erfolgreichen Frau und der „Begehrenden“, bei Orlow auch Schutz und Geborgenheit Suchenden, kann meines Erachtens als Beschreibung einer spezifisch weiblichen Erfahrung im patriarchalen System gelesen werden.

Doch schon beim darauffolgenden Gespräch mit dem Bildhauer Falconet über Ruhm und Nachruhm, über das Eingehen in das „Pantheon der Geschichte“ (ER 254), etwas, woran dem Bildhauer nichts liegt, der einzig dem „Genius“ in ihm (ER 255) gehorcht, fasst sie sich wieder, „sie würde bestehen, sie würde bestehen vor sich und der Welt.“ (ER 253) Den Ratschlag Falconets, dass „Arbeit“, „Gemeinsamkeit der Arbeit“ (ER 256) helfe, nimmt sie sich zu Herzen, indem sie Potemkin als ihren nächsten Gefährten auswählt, mit dem sie die Expansion des Reichs vorantrieb. Damit einher geht jedoch ihre Entfremdung von den politischen Idealen der französischen Aufklärer, die sie zumindest als „Republikanerin im Herzen“ noch in sich getragen hatte. Dies zeigt sich sehr deutlich in den Beschreibungen der narratorialen Erzählinstanz. Nach der Niederschlagung des Aufstands im Gefolge von Pugatschew, der für die Abschaffung der Leibeigenschaft eintrat, liest sich das etwa so:

Fest stand die Kaiserin nunmehr in ihrem Reiche, zurecht hieß sie nun die Unterschütterliche, ausgeträumt waren Jugendträume, Leibeigene würde es immer geben. All die einander bekämpfenden Gruppen des Adels mußten jetzt zusammenhalten, Kleopatra hatte ihrem Cäsar die Hand gereicht, mit ihm vereint würde sie die Welt erobern, auch von der Akropolis sollte ihre Fahne wehen. (ER 325)

Sie war eine „Welteroberin und längst keine Philosophin mehr auf dem Thron.“ (ER 344). Ihre Veränderung geht auch mit einer veränderten Beschreibung ihres Aussehens einher: „Da saß eine zur Fülle neigende, nicht mehr ganz junge Frau, war schon ein wenig der Zeit verfallen wie wir alle [...] (ER 344). Nicht ohne Ironie wird das Verhältnis, das Zusammenleben von Potemkin und Katharina als „bescheidenhäusliches Idyll“ (ER 340) beschrieben, in dem Katharina, eine „brave, schon ein wenig zur Fülle neigende Hausmutter“ strickte und Potemkin, der wie ein „trauriger, einäugiger Raubvogel“ aussah, „sich unentwegt gezuckerte Veilchen in den Mund [stopfte], die mochte er am liebsten von all dem Konfekt.“ (ER 340). Katharinas Emanzipation wird am Ende als eine eingeschränkte geschildert, die traditionellen Geschlechterverhältnisse dominieren also auch die Beziehungen der „großen Katharina“.

#### **8.4 Erzählverfahren eines emanzipatorischen historischen Romans**

In einer Rezension des Buches anlässlich der Neuerscheinung 1982 heißt es,

Ein Romananfang, mit dem man früher berühmt geworden wäre, den Leser ergreifend und hineinziehend in ein historisches Panorama [...] gleichsam mit einem Zoom-Objektiv holt sich Elisabeth Freundlich aus der Totale der dunstverhangenen Ebene ihre Gestalten heran, und man lebt dann mit ihnen wie in einem prächtigen melancholischen Film.<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Werner Fuld: Der Auftrag der Kaiserin. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 5. Dezember 1982, zit. n. Alge: „Abschied und Wiederkehr“, 138.

Betont wird hier also zunächst vor allem die Sogwirkung, welche die erzählerische Gestaltung des Romans ausübt. Gleichzeitig wird impliziert, dass die Erzählweise einer anderen, vergangenen Zeit angehört. Diese Erzählweise greift tatsächlich zunächst auf traditionelle Erzählformen zurück, sie ermöglichen es, dieses „historische Panorama“ erstehen zu lassen. Erzielt wird dies zum einen durch die dominante heterodiegetische Erzählinstanz, welche die gesamte Geschichte mitsamt ihren Figuren und deren Vergangenheit und Zukunft überblickt, die das Geschehen zum Teil stark rafft, dann aber wieder einzelne Szenen ausdehnt und die mit raschen Perspektiv- und Szenenwechsel arbeitet. Susanne Alge weist darauf hin, dass sich die Erzählweise des Romans schon bei seinem Erscheinen 1960 von den Werken der jüngeren AutorInnen-Generation des Nachkriegsösterreichs unterschieden habe. Elisabeth Freundlich habe an der „ungleich stärkere[n] Beweiskraft [...] der recht erzählten Geschichte“, die eine „Interpretation unserer Welt“<sup>361</sup> zu leisten vermag, festgehalten, wie Freundlich anlässlich der Berichterstattung über die Verleihung des internationalen Literaturpreises 1964 an Nathalie Sarraute, einer Vertreterin des „nouveau roman“, selbst schrieb.<sup>362</sup>

Die Welt im Medium des Romans zu interpretieren, wodurch dieser auch eine emanzipatorische, politische Funktion erhalte – dieser Anspruch ist auch in der Gestaltung des „Ehernen Reiters“ zu spüren. Denn Freundlich, so Alge, habe den „emanzipatorischen historischen Roman“, den historischen Roman der „Emigranten“, als ihr „persönlich-historisches Erbe“ angesehen.<sup>363</sup> Als konkrete Vorbilder nennt Freundlich Lion Feuchtwanger und Ricarda Huch (die keine Emigrantin war). Im „Ehernen Reiter“ dominiert die narratoriale Perspektive, die einen hohen Grad an narrativer Autorität aufweist. Dies zeigt sich etwa in der kritischen Haltung der Erzählstimme gegenüber der historischen Überlieferung, vor allem das Leben Marie Anne Collots betreffend. Häufig äußert sich die Kritik dabei in Kommentaren, die sich an eine implizite Leseinstanz wenden bzw. als direkte LeserInnenansprache, in der die/der Leser/in mit einer „wir“-Formulierung miteinbezogen wird. Ob es sich bei den kritisierten Quellen nun um faktuale oder von der Erzählinstanz imaginierte Quellen handelt, ist dabei nebensächlich.

Auch in dem parallel zum Handlungsverlauf geschilderten Aufstand Pugatschews für die Abschaffung der Leibeigenschaft, der als latente Bedrohung der Herrschenden an einigen Stellen

---

<sup>361</sup> Freundlich, Elisabeth: Verleger, Juroren, Autoren, Cliques und Claques. In: Arbeiter-Zeitung, 10.5.1964, 8.

<sup>362</sup> Vgl. Alge, „Abschied und Wiederkehr“, 162f.

<sup>363</sup> Alge, ebda., 164.

des Romans, etwa in Gesprächen, als Gegenstand in Briefen oder aber in eigenständigen Episoden Erwähnung findet, zeigt sich der politische Anspruch des Romans. Dieser wird erzählerisch ausgedrückt durch die Parallelisierung des Machtstrebens der Figur der Katharina, ihrer Entwicklung von der „Republikanerin im Herzen“ zur „Welteroberin“, mit dem, schließlich blutig niedergeschlagenen Aufstand der Massen der „Entrechteten“. Diese Wirkung wird mit deutlichen, aber durch ihre erzählerische Umsetzung nicht didaktisch wirkenden Mitteln erzielt: Als während der bedeutsamen Ballnacht des vierten Kapitels der kaiserliche Stallmeister als Pugatschew verkleidet erscheint, findet sich etwa folgende Passage:

Und die Ballgäste nahmen es trotz widerstreitender Gefühle doch dankbar und erleichtert, sich die unerträgliche Spannung von vorhin einfach fortlachen zu dürfen. Es wurde pausenlos getanzt, immer wieder traten die Tanzenden an, und da war gar mancher, der glaubte, es wären seine eigenen Tanzschritte, die das spiegelnde Parkett ein wenig zum Erzittern und die hundertkerzigen Luster ein wenig zum Klirren brachten. Und doch waren es die in weiter Ferne Marschierenden, die noch nie gehört hatten von Menschenrechten und doch verzweifelt entschlossen waren, sie sich zu holen, durch die der Boden insgeheim erzitterte. (ER 257)

Die Schilderungen des Aufstands enthalten zudem bereits Ausblicke auf die am Ende des Romans ausbrechende Französische Revolution, und auch die Verbindung zu revolutionären „Zeitenwende[n]“ (ER 379) des 20. Jahrhunderts, allen voran der russischen Oktoberrevolution, ist wohl nicht weit hergeholt. So wird eine Verbindung zur Gegenwart hergestellt, als im letzten Absatz „Leningrad“ (ER 386) erwähnt wird, in dem das Reiterstandbild nach wie vor stehe, im Gegensatz zu jenen berühmten Reiterstandbildern der Epoche, die im Zuge der Französischen Revolution zerstört worden waren.

Dieser politische Anspruch ist für viele Rezensenten angesichts der „mitreißenden historischen Kolportage“<sup>364</sup> wohl zu verdeckt gewesen. Doch das Verfahren der Erklärung und Bewertung der Quellen durch die Erzählinstanz schafft Distanz zum erzählten Geschehen, durchbricht eine allzu starke „Sogwirkung“. Ein ähnliches Verfahren findet sich etwa bereits bei dem im Überblick über historische Romane von Frauen erwähnten Roman Caroline Pichlers „Die Belagerung von Wien“ (1824), in dem die verwendeten Quellen sowie erzählerische Abweichungen davon in Anmerkungen angeführt werden, ein Verfahren, das, so Schmid-Bortenschlager, trotz aller Identifikation, die Pichler durch die Personalisierung des historischen Stoffes am Beispiel einer Familie schafft, eine gewisse Distanz zum Geschehen erzeuge.<sup>365</sup> In diesem Roman Pichlers zeige sich bereits die für den historischen Roman des späten 19. Jahrhunderts übliche

---

<sup>364</sup> Ueding: Gemisch von Seele und Vernunft. Angesichts der „Traumverfallenheit“ dieser „mitreißenden historischen Kolportage“ erscheine jedoch „alles ästhetische Raisonement unangemessen“, so der Rezensent.

<sup>365</sup> Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 33.

„Verbindung von Unterhaltung und Belehrung.“<sup>366</sup> Der Roman verkörpere zudem ein „noch der Aufklärung verpflichtetes Ideal der Vernunft und der Mäßigung.“<sup>367</sup> Freundlich's Verfahren der Quellenkommentierung und -kritik geht jedoch über Belehrung und Distanzierung hinaus, indem nämlich ein deutlich kritischer bzw. emanzipatorischer, aber auch ironischer Ton in den Kommentaren eingesetzt wird. Die Erzählstimme nimmt daher auch Bewertungen und geschichtliche Einordnungen der Ereignisse sowie der Figuren, allen voran Katharinas, vor. Doch gibt sie sich nicht allwissend, sie stellt zuweilen auch Fragen an sich, an die Figuren, an die LeserInnen, in denen verschiedenen Deutungsmöglichkeiten des Geschilderten aufgezeigt werden. Die Erzählinstanz nimmt in dieser Erzählhaltung immer wieder die forschende Position der Historikerin/des Historikers ein. Wie eine im Klappentext der zweiten Ausgabe abgedruckte Rezension Jean Amerys formuliert, sei Elisabeth Freundlich

als gewiegte Historikerin imstande, uns so etwas wie ein dialektisches Geschichtsgefühl zu vermitteln: Aus ihrem Roman lernen wir verstehen, daß es in der Geschichte nicht so sehr auf gute oder schlechte Intentionen ankommt, als vielmehr auf ein Zusammen- und Gegeneinanderspiel von Kräften, die stets auf tragische Weise über den Willen des individuellen Geschichtsträgers triumphieren.<sup>368</sup>

Darüber hinaus werden auch, wie bereits ausgeführt, geschlechtsspezifisch bedingte Erfahrungen und historiographische Überlieferungsmechanismen durch die Erzählstimme reflektiert und kritisiert. Dies geschieht neben direkten Kommentaren auch durch andere erzählerische Strategien. Eine Kritik an der Institution Ehe und den damit einhergehenden, patriarchal geformten Machtverhältnissen wird etwa in folgender Szene zwischen Collot und ihrem Ehemann Pierre geübt: „Ja, er hatte sich sehr verändert, dieser Knabe [...] seit man ohne ihn zu Hause offenkundig nicht zurechtkam, und seit er also ernstlich von seiner Frau Besitz ergriffen hatte.“ (ER 336) Die Erzählinstanz übernimmt hier Elemente der Perspektive Pierres („seit man ohne ihn zu Hause offenkundig nicht zurechtkam“), kommentiert und kritisiert diese jedoch indirekt durch eine ironische Erzählhaltung, da Pierre eindeutig als Hochstapler, als Wichtigtuer markiert wird, der vergaß, „daß er dreißig Jahre alt geworden war und noch nie auf eigenen Füßen gestanden hatte, und er ergriff Besitz.“ (ER 335) Die Kritik an der selbstverständlichen „Besitzergreifung“ des Mannes wird dadurch verdeutlicht, dass dieser Schlüsselbegriff auf der knappen Romanseite dreimal zur Anwendung kommt, und zudem von Marie Anne als unglaublich eingeschätzt wird.

---

<sup>366</sup> Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 32-33.

<sup>367</sup> Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen, 34.

<sup>368</sup> Jean Améry: Klappentext der revidierten Neufassung: Freundlich, Elisabeth: Der eherne Reiter. Revidierte Fassung. Frankfurt/Main: Insel 1982.

Auch die gehäufte Anwendung von Tiervergleichen bei der Beschreibung der männlichen Figuren kann als eine Kritik in satirischer Form an deren Verhalten und ihrer privilegierten Stellung gelesen werden. Besonders wird dies bei der Beschreibung der drei Orlow-Brüder eingesetzt, die in „unbändiges Hengstgewieher“ (ER 153) ausbrechen, Fjodor, der kluge und sadistische Bruder, „hüpfte und krähte“ (ER 153), der brutale Alexei besitzt „Gorillaarme“ (ER 149). Als der „Weiberheld“ Grigori seine Bettgeschichten zum Besten gibt, wird die Misogynie und Primitivität der Männer etwa so ausgedrückt:

Dann folgte eine saftige Anekdote, so recht im Kasernenhofton. [...] Die Männer wieherten. Unten in den Stallungen standen reihenlang und schön gestriegelt der Garderegimenter wallachische Pferde. Es waren sehr edle Tiere. (ER 36)

Hier werden also die „edlen Tiere“ mit den primitiv wiehernden Männern kontrastiert.

Was wiederum als Versuch der erzählerischen Vermittlung spezifisch weiblicher Geschichtserfahrung gesehen werden kann, sind die wenigen Selbstoffenbarungen sowie die Kindheitserinnerungen Collots, die aus ihrer figuralen Perspektive, assoziativ und unvermittelt, den narratorialen, zeitlich vorwiegend chronologisch verlaufenden Erzählfluss durchbrechen und etwa erste „Unterdrückungserfahrungen“ darstellen. So erinnert sich die junge Frau Collot daran, dass sie als Mädchen von ihrem Vater aufgrund ihrer Zukunftswünsche als „Idiotin“ bezeichnet wurde, oder aber sie erinnert sich an eine erste Rivalität mit einem anderen Mädchen um die Gunst eines Kindheitsfreundes (ER 50). In diesen Passagen befindet sich die Erzählstimme sehr nahe an den Gedanken und Gefühlen der Figur, zum Teil entwickelt sich auch eine Form der erlebten Rede, bei der die Erzählstimme und die Stimme der Figur Collots nicht mehr zu trennen sind. Die Momente der Introspektion sind jedoch seltener, als man angesichts des letzten Satzes des Romans vermuten könnte. Es stimmt, dass Collots Geschichte „doch noch jemand aufgeschrieben hat“ (ER 387), doch bleibt die Erzählung doch mehr eine über sie, als eine von ihr erzählte. Deutlich wird dies im vierten Kapitel, in dem Marie Anne über weite Strecken als handelnde Figur aus dem Roman verschwindet. Das, was wir über sie erfahren, erfahren wir durch die Schilderungen Diderots, und über Gegenstände, die sich nach ihrem Tod in ihrem Besitz befanden, und dem einzigen Brief Falconets an sie, anhand derer die Erzählinstanz versucht, ihre Gedanken und Gefühle zu rekonstruieren. Diese zum Teil fragmentarische Art der Annäherung an das Leben dieser Künstlerin und die weibliche Geschichtserfahrung entspricht letztendlich dem weitgehenden Ausschluss von Frauen aus der historischen Überlieferung, entspricht den weiblichen „Leerstellen“ der Geschichte.

## 8.5 Erinnerung, Eingedenken und Gedächtnis im historischen Roman

Es erscheint notwendig, den Betrachtungen zum „Ehernen Reiter“ dieses Kapitel hinzuzufügen, da nur so ein vollständiges Bild des Romans gegeben werden kann. Da dieses Thema jedoch nicht dem hier gewählten Untersuchungsfokus entspricht, wird es nicht durch theoretische Betrachtungen untermauert werden, sondern sich auf die im Text vorhandenen Elemente konzentrieren. Als Verdeutlichung soll jedoch der davor verfasste Roman „Der Seelenvogel“<sup>369</sup> in die Analyse miteinbezogen werden.

Der Roman erzählt vom Aufstieg einer jüdischen Familie im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wobei das „soziale, ökonomische und politische Szenario [...] aus dem familiären [erwächst].“<sup>370</sup> Die Erzählmotivation wird im Prolog von der Ich-Erzählerin dargelegt,

So bleibt mir nichts übrig, als den Seelenvogel zwischen diesen weißen Blättern aufzupflanzen; zu versuchen, Euer aller Leben der Vergessenheit zu entreißen, zu versuchen, es hier in diese Blätter zu bannen, damit Ihr Ruhe findet und damit auch meine Seele ruhiger werde. Möge ich die Kraft haben, Euch in diese Blätter zu ziehen und Euch hier noch einmal Leben zu geben, damit Ihr nicht nur eine Handvoll der sechs Millionen seid, die, da fünfzig Millionen zu beklagen sind, bald vergessen sein werden.<sup>371</sup>

Mit dem Roman will die Erzählerin den von den Nazis ermordeten Verwandten also einen „Seelenvogel“ „aufpflanzen“, nach Paulus Diaconus ein langobardischer Brauch, bei dem über dem Familiengrab ein an einer Stange angebrachter geschnitzter Vogel aufgestellt wurde, der sich in Richtung der Orte drehte, an denen die Angehörigen gestorben waren und „der ihre Seelen zurückrief, damit sie Ruhe und Frieden im Familiengrab fänden.“ (DS 9) Da die Toten ihrer Familie kein Familiengrab haben, versucht Freundlich ihnen mit ihrem Roman einen Ort der Erinnerung zu schaffen. Elisabeth Freundlichs Seelenvogel blickt sowohl in die Zukunft, als auch in die Vergangenheit – sie weiß, dass „die Zukunft nicht losgelöst von der Vergangenheit gesehen werden kann.“<sup>372</sup> Zugleich kommt im Prolog bereits die Notwendigkeit, gegen das Verschweigen und Verdrängen der Nachkriegszeit anzuschreiben, zum Ausdruck. Die „rhetorische Selbstbeschwichtigung“ der Erzählerin<sup>373</sup> - „Wühl nicht in der Vergangenheit, sonst versäumst du die Gegenwart, versäumst du, deinen Platz auszufüllen“ (DS 25) – hält nicht stand, wird durch die Erinnerung an Tante Lotti, eine lebenslustige, widerständige Frau, zur Verpflichtung, die Geschichte der Familienmitglieder vor dem Vergessen zu bewahren und

---

<sup>369</sup> Freundlich, Elisabeth: Der Seelenvogel. Wien, Hamburg: Zsolnay 1986.

<sup>370</sup> Alge: „Abschied und Wiederkehr“, 10.

<sup>371</sup> Freundlich: Der Seelenvogel, 10.

<sup>372</sup> Alge, „Abschied und Wiederkehr“, 9.

<sup>373</sup> Alge, ebda., 9.

mit der nur im Prolog vorkommenden Figur des von den Nazis ermordeten Onkel Adolfs zu einem Bekenntnis gegen die „beliebige Versöhnlichkeit“<sup>374</sup> der Nachkriegszeit.

In ihrer Untersuchung zur Poetik des Exils stellt Bettina Englmann fest, dass der „forschende Blick auf die Vergangenheit“<sup>375</sup> das Schreiben sehr vieler Autorinnen und Autoren des Exils geprägt habe, in den meisten Fällen handele es sich um die Erinnerung an bzw. Darstellung von zerstörten Welten, es käme in den Exilromanen daher zur Reflexion von poetischen Formen des Erinnerns. Englmann spricht in diesem Zusammenhang von einer durch die „Erzeugung *Erinnerter Welten*“<sup>376</sup> motivierten Poetik. Sowohl die „individuelle Erinnerungsfähigkeit“, als auch der Versuch, „Vergangenheit neu und anders zu denken“ können Thema einer solchen Poetik werden. Angesichts der systematischen und industrialisierten Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden sei zudem noch ein weiterer Aspekt zu dieser Poetik der Erinnerung hinzugekommen, den Englmann mit der Tradition des „Eingedenkens“ als Wunsch beschreibt, „Personen [zu] erfassen, nicht mehr nur Abstrakta.“<sup>377</sup> Englmann geht in ihrer Analyse der Poetik der Erinnerung zwar nicht näher auf den Roman „Der Seelenvogel“ ein, nennt seinen Prolog jedoch als Beispiel des „Eingedenkens“ im Exilroman.

Der später verfasste, jedoch früher publizierte historische Roman „Der eiserne Reiter“ enthält nun, so die These, ebenfalls Elemente einer Poetik der Erinnerung bzw. des Eingedenkens, die mit den Erfahrungen des Exils und des Fremdseins in Zusammenhang stehen und den hohen Gegenwartsbezug des Romans erzeugen. Eine zentrale Figur ist hierbei die Fürstin Daschkowa. Ekaterina Daschkowa war an der Palastrevolte beteiligt, wurde nach der Krönung Katharinas II. zur Dame d' honneur, zur Hofdame, ernannt und spielte eine bedeutende Rolle am russischen Hof, sowohl in politischen als auch in kulturellen Belangen. Von 1769 bis 1771 unternahm sie ihre erste Auslandsreise nach Westeuropa, wo sie unter anderem Diderot und Voltaire kennenlernte, von 1775 bis 1782 war sie für das Studium ihres Sohnes in Edinburgh.<sup>378</sup> In ihren Memoiren finden sich neben diesen Auslandsaufenthalten auch weitere Motive, die im „Eisernen Reiter“ ebenfalls Verwendung finden, so etwa die am Ende der Memoiren abge-

---

<sup>374</sup> Vgl. Alge, Susanne: Nachwort. In: *Freundlich: Die fahrenden Jahre, 175-186*; hier 175.

<sup>375</sup> Englmann, Bettina: *Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*. Tübingen: Niemeyer 2001, 210.

<sup>376</sup> Englmann, ebda., 211.

<sup>377</sup> Vgl. Englmann, ebda., 211.

<sup>378</sup> Vgl. Chernova, Alina: *Mémoires und Mon Histoire*, 14-18.

druckte Korrespondenz mit Denis Diderot, deren Ton wohl Vorbild für die im Roman enthaltenen fiktionalen Briefe der Daschkowa war, die Rivalität mit Grigori Orlow, und die damit in Verbindung stehende Anschuldigung, Teil einer Verschwörung gegen die frisch gekrönte Zarin zu sein. Darauf folgt die „Verbannung“ aus Russland, deren Darstellung im Roman viel Raum gegeben wird. Die Sehnsucht der Daschkowa nach ihrer Heimat, ihre in ihren Briefen als schmerzlich geschilderte Erfahrung des Statusverlusts in der Fremde, ihre Freude bei der Rückkehr, die bald einer großen Ernüchterung und Enttäuschung weichen wird, ihre Verbitterung – all dies sind Beschreibungen des Exils, die einen hohen Gegenwartsbezug zur Entstehungszeit, und wohl auch zur persönlichen Situation der Remigrantin Elisabeth Freundlich, aufweisen.

Auch in anderen Figuren lassen sich Parallelen zum Roman „Der Seelenvogel“, und damit zur unmittelbaren Vergangenheit, den Erfahrungen der Vertreibung und Fremdheit aufgrund der nationalsozialistischen Verfolgung, aufzeigen. So erinnert die Erzählerin im Prolog des „Seelenvogels“ an ihren Onkel Adolf, der aufgrund des schon vor 1938 in der österreichischen Gesellschaft stark vorhandenen Antisemitismus kein Universitätsprofessor werden konnte, sondern als wenig angesehener „Gesellschaftsreporter“ arbeiten musste. Die Erfahrung von Ausgrenzung, die damit verbundenen Kränkungen, all dies wird in der knapp eine Seite umfassenden Schilderung des Onkels deutlich. Nun findet sich auch im „Ehernen Reiter“ die Figur eines „Schreiberlings“, Herr Linguet, der aus politischen Gründen aus Frankreich ausgewiesen worden war, da er sich gegen das dort herrschende „himmelschreiende Unrecht“ (ER 280) eingesetzt hatte. Nach Jahren im Exil weiß davon aber niemand mehr etwas, er ist ein außerhalb der Gesellschaft stehender, ein „Ausgegrenzter“, „Heimatloser“, der sich seinen Lebensunterhalt mit „politische[n] und literarische[n] Annalen“ (ER 280) verdient, „es war ein bitteres Brot und machte den Menschen schäbig, besonders wenn man in der Fremde saß, im großen Elend, wie man das auch nennt.“ (ER 280) Die Schilderung Linguets zeugt von der Kenntnis der materiellen, aber auch mentalen Schwierigkeiten eines Lebens in der erzwungenen Emigration sowie in ihren Parallelen zur Figur des Onkel Adolfs von Spuren der Erinnerung im Medium der Literatur.

Mit einer anderen Figur wird im Roman einer jüdischen Welt, die durch den Nationalsozialismus zerstört, deren BewohnerInnen ermordet worden waren, gedacht. Der Bankier Bachmann aus Berlin trifft im vierten Kapitel des Romans, als Falconet, einsam und verlassen, an der Fertigstellung des Standbilds und seinen kunsttheoretischen Schriften arbeitet, auf den Bildhauer. Der jüdische Bankier erweist sich als großer Schriftgelehrter, der für Falconet Lessing

und Winckelmann ins Französische übersetzt und mit ihm über seine Schriften debattiert. Aufgrund „heillos verwirrter Geschäfte“ begeht er kurz darauf Selbstmord durch Vergiftung, vor seinem Tod liest er Seneca, als er „mit gelassener Hand das Gift genommen hatte und gelassen sich zum letztenmal in die Welt des Buches begab, sein einziges Zuhause“. (ER 295) Diese Figur ist keine reine Fiktion, denn in einer Fußnote in den Schriften Falconets findet sich eine Notiz über diesen Selbstmord.<sup>379</sup> Doch der Roman geht in seiner Verknüpfung des „Juden Bachmanns“ mit der jüdischen Tradition der Schriftgelehrtheit über die historische Vorlage weit hinaus. Die melancholischen Erzählkommentare evozieren eine verlorene Welt, eine Welt „dieses seltsamen Volkes, das ohne Heimat nur in den Worten der Schrift gelebt und sich dadurch allein hatte bewahren können.“ (ER 293)

Ein motivisches Indiz für die erweiterte Erinnerungsfunktion des Romans stellt auch die Erwähnung des „Seelenvögelchens“ am Ende des Romans, beim Tod Falconets, aber auch im Brief Falconets an Collot dar. „Vergessene dem Vergessen zu entreißen“, dieses Motiv zieht sich, wie Susanne Alge feststellt, durch das gesamte literarische Werk Elisabeth Freundlichs. Sei es im „Seelenvogel“ oder in der Erzählung „Statt einer Ehrensalve“<sup>380</sup>, 1956 in Wien verfasst, in der die Ich-Erzählerin der im französischen Widerstand tätigen Kommunistin Deborah-Johanna gedenkt, die letztlich an ihrer Aufgabe scheitert, viele ihrer KameradInnen verrät und in der Haft Selbstmord begeht, die aber von der Ich-Erzählerin nicht verurteilt wird. Oder eben im Roman „Der eiserne Reiter“, in dem „das Vergessene“ nicht nur die Geschichte der Künstlerin Marie Anne Collot, die „schließlich doch noch aufgeschrieben“ wurde, betrifft, sondern auch jene Menschen und Erfahrungen, die zur Entstehungszeit des Romans vom offiziellen Österreich, aber auch von der österreichischen Gesellschaft, nur allzu gerne „vergessen“ wurden.

Auch dieser Gegenwartsbezug trägt zum politischen Charakter des Romans bei. Dazu zählt auch die Beschreibung der Abreise Falconets und Collots nach Russland und der Verabschiedung durch die „Pfleger des Weinbergs der Wahrheit“. Bei dieser Verabschiedung bezeichnet

---

<sup>379</sup> Vgl. Falconet, Etienne: *Œuvres d'Étienne Falconet, Statuaire; contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts, dont quelques-uns ont déjà paru, mais fautifs: d'autres sont nouveaux*, 2. Lausanne: Societe Typographique 1781. Im Text schreibt Falconet, dass ihm ein zweisprachiger „Allemand“ beim Verständnis der Texte von Moses Mendelssohn geholfen habe. In der Fußnote ist zu lesen, dass Hr. Bachmann, Bankier aus Berlin, sich im November 1777 in St. Petersburg durch Vergiftung das Leben genommen hat und „l' arsenic dans la poitrine“ noch „le vrai sens du système de la nature“ gelesen habe. *Œuvres d'Étienne Falconet*, 39.

<sup>380</sup> Freundlich, Elisabeth: *Statt einer Ehrensalve*. In: Dies.: *Finstere Zeiten. Vier Erzählungen*. Mit einem Nachwort von Werner Fuld. Mannheim: Persona 1986.

Diderot Russland halbscherzend als Land der „entsetzlichen Barbaren“, doch „[...] sie alle hatten schon reichlich Bekanntschaft gemacht mit den Segnungen ihrer hochzivilisierten Heimat, mit Gefängnis, Verbannung, Bücherverbrennung, Verstümmelung eines Lebenswerks.“ (ER 79) Dennoch kann sich keiner von ihnen zum Aufbruch, zum Abschied von Paris bzw. Frankreich entschließen. „Sie alle waren gefesselt an diese vielgeliebte, vielgelästerte, tausendmal verfluchte und doch nicht zu entbehrende Stadt.“ (ER 79) Mit diesen Worten wird der Blick auf die „vaterlandslosen Gesellen“, ein Wort, so freundlich in ihren Erinnerungen, „das Goebbels nach altbewährter Methode gegen die Emigranten schleuderte, wie man es schon Heine und Marx und allen 48er Flüchtlingen gegenüber getan hatte, um sie in Verruf zu bringen“ und das „noch Jahrzehnte nach dem Krieg lebendig geblieben [ist]“<sup>381</sup>, zurückgewiesen und die Stellung kritischer Intellektueller und KünstlerInnen innerhalb eines absolutistischen bzw. autoritären Systems, die früher oder später zur Emigration gezwungen sind, zum Ausdruck gebracht. Die in Paris Verbleibenden „schämten [...] sich“, „[...] sie alle, sie hätten auch längst schon fortziehen sollen, [...], um den Kampf offen zu führen gegen die rasenden Barbaren hier zu Hause [...]“ (ER 84). Hier zeigt sich Elisabeth Freundlich's Verständnis als politische Schriftstellerin im oft als eskapistisch verurteilten Genre des historischen Romans mit aller Deutlichkeit. Auch die widersprüchlichen Gefühle Falconets und Collots beim Abschied werden mit sensibler Beobachtungsgabe geschildert und so als über-zeitliche Erfahrungen nachfühlbar. Die Erzählerin ist auch hier besonders einfühlsam gegenüber ihren weiblichen Figuren. Collot und ihrer Freundin Angélique Diderot fällt der Abschied schwer, die eine bewundert die „Verwegenheit“ der einen, die andere sucht „angstschlotternd“ Halt bei der Vertrauten.

Ade, Mädchenfreundschaft, karge Konzertbesuche, verschwiegenes Promenieren in dämmerigen Gärten. „Bleib mir treu“, flüsterte Angélique. „Wir kommen doch wieder“, gab Marie Anne tränenenerstickt zurück. Weiß Gott, wo sie enden würde, verscharrt in der Fremde. „Wir werden dann von neuem alles teilen, alles wird wieder sein wie einst“, sagte sie laut und wollte sich selbst Mut zusprechen. Mädchenschwüre, Kinderspiele. Wenn man wiederkam, würde es anders sein. (ER 83)

Die Melancholie des Abschieds, die Ernüchterung, die im vorausschauenden Erzählerkommentar, dass bei der Rückkehr alles anders sein würde, anklingt – all dies sind Erfahrungen, die zur Entstehungszeit des Romans Assoziationen zur Gegenwart wecken konnten, vielleicht sogar mussten. Und mit denen es Elisabeth Freundlich gelingt, Geschichte aus einer anderen Perspektive darzustellen, aus der Perspektive von Frauen, von Ausgegrenzten und Vertriebenen, und von jenen, die aus welchen Gründen auch immer Fremde in einer Gesellschaft sind.

---

<sup>381</sup> Freundlich: Die fahrenden Jahre, 133.

## 9. Resümee

Der Umgang mit den für die Romane benützten historischen Quellen hat gezeigt, dass diese nicht nur als historisches Material herangezogen wurden, sondern dass sich alle drei Autorinnen produktiv mit deren Gestalt und Aussage auseinandergesetzt haben. Wie im Kapitel über den historischen Roman gezeigt wurde, ist nicht nur die literarische Verarbeitung eines historischen Stoffs konstitutiv für seine Gestaltung, sondern es wurde in der Forschung zumindest für den modernen historischen Roman auch festgestellt, dass darin verstärkt Auseinandersetzungen mit den Konstruktions- und Narrationsverfahren von Geschichte stattfinden.

Den ästhetisch innovativsten, modernsten Umgang mit dem historischen Quellenmaterial hat wohl Marta Karlweis entwickelt, indem sie ihre Erzählung größtenteils auf den Reisebericht des Leibarztes Katharinas II. aufbaute und zum Teil Formulierungen daraus wortgleich in ihren Text „montierte“. Damit betont sie die Literarizität und Narrativität bzw. den Konstruktionscharakter historischer Quellen deutlich. Ihr Umgang mit dieser Quelle erscheint daher an vielen Stellen von Assoziationen geleitet zu sein, die Einfluss auf die Textgestalt nehmen. Als besonderes Merkmal dieses Romans hat sich auch seine Bezugnahme auf andere literarische Texte und Mythen erwiesen, die den Roman wie ein anspielungsreiches Gewebe durchziehen. Dennoch konnte festgestellt werden, dass die Benützung der Quellen stets der narrativen Konstruktion des Romans dient. Ein kritischer Umgang mit den Quellen in Bezug auf das Problem der Darstellung von Weiblichkeit und Frauen in der Geschichte stellt hingegen kein konstitutives Element der Narration dar, doch finden sich etwa in manchen Äußerungen der Figur Katharinas II. über die Ungerechtigkeit Klios gegenüber Frauen dennoch kritische Reflexionen hierzu.

Anders gestaltet sich der Umgang mit dem Quellenmaterial im Roman „Der heilige Palast“. Koenig übernimmt darin einzelne Episoden aus der „Anekdotia“ von Prokop, paraphrasiert sie, stellt sie zum Teil in einen anderen Kontext und deutet sie damit um. Auf der anderen Seite scheut Koenig auch nicht davor zurück, historische Überlieferungen für ihre narrative Konstruktion zu verändern. Dennoch setzt Koenig in ihrem Roman nicht zu einer Verteidigung der historischen Figur der Theodora an. Vielmehr benützt sie die in der Quelle angeführten Anschuldigungen ausgiebig, um mit der von ihr gestalteten Figur der Theodora zeitgenössische gesellschaftliche Diskurse und Debatten, von Prostitution, Mutterschaft und Abtreibung hin zur Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit von Frauen, sexuelles Begehren zu entwickeln und auszuleben, zu thematisieren. Es geht bei ihrem Umgang mit der „Anekdotia“ also nicht um den Wahrheitsgehalt der Quelle, „ihre“ Theodora ist ebenso eine fiktive Figur wie jene Prokops.

Dennoch ist „Der heilige Palast“ von einem kritischen Blick auf die (männliche) Geschichtsschreibung und den (männlichen) Blick auf die Frau geprägt, wie sich etwa in der Gestaltung der Figur des Prokops im Roman feststellen lässt.

In „Der eiserne Reiter“ ließ sich keine Hauptquelle ausfindig machen, vieles deutet auf ein extensives und intensives Quellenstudium der Autorin hin, und immer wieder werden scheinbar nebensächliche Fußnoten und Anekdoten aus den Quellen im Roman aufgenommen und ausgestaltet (Vgl. etwa die Episode mit dem jüdischen Bankier Bachmann). Darüber hinaus „erlaubt“ sich auch Freundlich zahlreiche „dichterische Freiheiten“ gegenüber der überlieferten Geschichte. Am Umgang mit den historischen Quellen zeigt sich jedoch auch, dass, etwa bei der Figurenzeichnung der Hauptfigur Collots, sowohl jene Quellen, die sie als Opfer ihrer Umstände, als auch jene, die sie als tapfere, starke Frau stilisieren, kritisch reflektiert werden. Collot wird also als „durchschnittliche“ Frau, mit Lukács könnte auch von einer „mittleren Heldin“ gesprochen werden, dargestellt. Gleichzeitig wird durch die Infragestellung bzw. ironische Kommentierung der Quellen eine kritische Distanz hergestellt, wodurch die geschlechtsspezifischen Stereotype bei der Darstellung von Frauen in der Geschichte offengelegt werden. Dass Freundlich hierfür, wie gezeigt wurde, auch fiktive Quellenangaben anführt, unterstreicht diese Intention. In diesem Roman schaltet sich zudem, im Gegensatz zu den anderen beiden, an zahlreichen Stellen eine die Quellen anführende und kommentierende Erzählinstanz ein.

Die erzählerischen Verfahren, welche die Autorinnen in ihren Romanen einsetzen und entwickeln, sind zum Teil innovativ, avantgardistisch, zum Teil erscheinen sie auf konventionellere Erzählverfahren zurückzugreifen. Marta Karlweis verbindet in ihrem Roman eine viestimmige und multiperspektivische Erzählweise mit einer dominanten Erzählstimme („authorial voice“), die in das Bewusstsein ihrer Figuren eindringt, und stattet die Erzählinstanz durch die Verwendung kulissenhafter Sprache mit einer gewissen Ambivalenz aus, die eine eindeutige Positionierung nicht zulässt und so die Frage nach der Erkenntnis von Wahrheit sowohl inhaltlich als auch formal literarisch inszeniert. Alma Johanna Koenig wiederum „experimentiert“ in ihrem Roman mit der erzählerischen Vermittlung eines weiblichen Begehrens, das jedoch an vielen Stellen Vorstellungen patriarchaler Männlichkeit verhaftet bleibt. Die Darstellung in „Der heilige Palast“ erscheint so auch stärker an die Perspektive der Figuren gebunden als in „Das Gastmahl auf Dubrowitz“. Die forschende, die Erzählung stark lenkende, teils ironische Erzählinstanz in „Der eiserne Reiter“ steht schließlich im Dienst des politischen und kritischen Blicks auf die Geschichte und die Gesellschaft und zeigt den

emanzipatorischen Anspruch des Romans. Allen drei Romanen gemeinsam ist jedenfalls, dass Form und Inhalt nicht voneinander zu trennen sind, nicht isoliert betrachtet werden können.

Dies führt schließlich zur Frage der Darstellung von weiblicher Geschichtserfahrung in den Romanen: Auffallend ist, dass in allen drei Romanen das maskenhafte, ritualisierte Auftreten der Königin bzw. Kaiserin literarisch inszeniert wird. Weiters kann festgehalten werden, dass die neben diesen Figuren dargestellten Frauenfiguren stärker von den ungleichen Geschlechterverhältnissen betroffen sind als die Herrscherinnen selbst, wie etwa die Analysen der Figur der Prinzessin Schtscherbatowa, Noemis oder auch Marie Anne Collots zeigen konnten. Bei der Darstellung von Sexualität spielen immer wieder auch die ungleichen gesellschaftlichen Machtverhältnisse der Geschlechter eine Rolle, wodurch Unterwerfungserfahrungen und -mechanismen, welche für die weibliche Geschichtserfahrung bestimmend sind, aufgezeigt werden. In allen drei Romanen ist die weibliche Geschichtserfahrung jedenfalls, in unterschiedlichen Abstufungen, von der patriarchalen Gesellschaft, in der die Frauenfiguren leben, bestimmt. Dies kommt auch in den Herrscherinnenfiguren mehr oder weniger stark zum Ausdruck: In „Der eiserne Reiter“ auf nahezu satirische Weise, da auch „Katharina, die Große“ nicht ohne Mann leben kann und am Ende des Romans strickend mit dem Süßigkeiten essenden Potemkin in der Stube sitzt; in „Der heilige Palast“ durch Theodoras grausames Ende, verursacht durch ihre Kinderlosigkeit, durch ihr Versagen, ihre gesellschaftlich bestimmte Rolle als Mutter zu erfüllen, und das durch den männlichen Blick Justinians beschrieben wird. Etwas anders ist es in „Das Gastmahl auf Dubrowitz“. Hier steht der Entwurf der Figur der Katharina II. in engem Zusammenhang mit (literarischen) Weiblichkeitsimaginationen, wie etwa der intertextuelle Bezug zum „Rosenkavalier“ zeigen konnte, wodurch die Autorin imaginierte und tradierte Auffassungen von Weiblichkeit und Männlichkeit in ihrem Text aufgreift und verhandelt. Zu einem großen Teil geschieht dies durch die das Bewusstsein der Figuren durchdringende und darlegende „authorial voice“, welche die dem, oft widersprüchlichen, Verhalten der Figuren zugrundeliegenden psychischen Verfasstheiten offenlegt.

In „Der heilige Palast“ ist die Gesellschaft, wie bereits in Kapitel 7 ausgeführt, eine von grundlegenden Krisen geprägte „Un-Gesellschaft“, in der Emanzipation letztlich nicht möglich ist. Die Figur der Marschallin in „Das Gastmahl auf Dubrowitz“ kann hingegen als eine Figur gelesen werden, die, in einer dekadenten Zeit lebend, angesichts des sie umgebenden Elends eine krisenhafte Erfahrung durchlebt, an deren Ende die Einsicht erwächst, dass sie sich nicht mehr aus der Gesellschaft zurückziehen kann, sondern ihre Verantwortung wahrnehmen muss.

In der Analyse hat sich gezeigt, dass die Figur der Marschallin, die auf der ersten Romanseite als klassische weibliche Nebenfigur präsentiert wird, die nicht im Erzählinteresse des traditionellen, an politischen Ereignissen orientierten historischen Roman liegen würde, sich zu einer zentralen Figur entwickelt, die durch ihre Erfahrungen zu einem neuen Bewusstsein gelangt. Mit dieser Störung der Erwartungen in Bezug auf den Plot werden Frauen als (handelnde) Subjekte in der Geschichte im Medium der Literatur dargestellt bzw. gegenüber der offiziellen Historiographie „reklamiert“. Die Hofgesellschaft in „Der eiserne Reiter“ wird ebenfalls als eine dekadente, ihren Untergang jedoch noch nicht ahnende Gesellschaft gezeichnet; die Anspielungen auf revolutionäre Bewegungen sowie die am Ende des Romans ausbrechende Französische Revolution verweisen aber bereits auf die bevorstehenden Umbrüche. Auffällig bei der Gestaltung der Figur Marie Anne Collots ist, dass sie nur passiv von diesen Entwicklungen berührt wird. Sie ist keine politische Akteurin, sondern tut, was (für Falconet und die Kunst) getan werden muss. Zieht man noch einmal die von Freundlich verfassten „Lebensbilder bedeutender Frauen“ heran, so findet sich auf der ersten Seite folgende Aussage, die auch für das Verständnis der Figur Collots hilfreich ist: Darin kritisiert Freundlich, dass die heutige Frau „nichts über jene unkonventionellen Frauen früherer Jahrhunderte [erfährt], die wußten, was sie wollten oder was sie mußten, die ihre Talente einsetzten aus Unabhängigkeitsdrang oder aus dem Zwang der Notwendigkeit, für sich und ihre Familien den Lebensunterhalt zu bestreiten.“<sup>382</sup> Dieser Blick auf die Verhältnisse ist es auch, der die Darstellung der Geschichtserfahrung in der Figur der Künstlerin Marie Anne Collots bestimmt. Es wird damit deutlich, dass Elisabeth Freundlich auch bei der Beschreibung dieser Figur das Bewusstsein um den „Zwang der Notwendigkeit“, das heißt, die Verhältnisse, in denen sie lebte, als mindestens ebenso wichtig einschätzte für das Emanzipationsstreben wie die Darstellung von „Unabhängigkeitsdrang“ und Stärke.

Es hat sich als verbindendes Element der drei Romane demnach gezeigt, dass die „weibliche Geschichtserfahrung“ darin in Abhängigkeit von den sie bestimmenden historischen und gesellschaftlichen Verhältnissen dargestellt wird. Daraus ergibt sich, dass die Geschlechterverhältnisse als historisch und gesellschaftlich bedingt und damit potenziell veränderbar verstanden werden können. In den Romanen finden sich also weder starke „Ausnahmefrauen“, noch werden darin Frauen als außerhalb der Gesellschaft stehende, naturhafte Wesen inszeniert. Denn auch wenn diese Frauen zugeschriebenen Eigenschaften in so manchen Romanen

---

<sup>382</sup> Freundlich: Sie wußten, was sie wollten, 9.

ins Positive verkehrt werden, steht solch eine Darstellung dennoch im Verdacht, die seit dem 18. Jahrhundert konstruierte geschlechtsspezifische Dichotomie des „Naturwesens Frau“ und des „Vernunftwesens Mann“ zu reproduzieren. Aus diesem Grund sollten auch Forschungsarbeiten zu „historischen Frauenromanen“ ihren kritischen Blick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht verlieren, wollen sie nicht Gefahr laufen, dieselben Stereotype wie ihre Untersuchungsgegenstände zu reproduzieren.

## 10. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

Freundlich, Elisabeth: Der eiserne Reiter. Wien, Hannover, u.a.: Forum Verlag 1960.  
[Revidierte Fassung. Frankfurt/Main: Insel 1982].

Freundlich, Elisabeth: Verleger, Juroren, Autoren, Cliquen und Claquen. In: Arbeiter-Zeitung, 10. Mai 1964, 8.

Freundlich, Elisabeth: Sie wußten, was sie wollten. Lebensbilder bedeutender Frauen aus drei Jahrhunderten. Freiburg, Basel, u.a.: Herder 1981.

Freundlich, Elisabeth: Der Seelenvogel. Wien, Hamburg: Zsolnay 1986.

Freundlich, Elisabeth: Statt einer Ehrensäule. In: Dies.: Finstere Zeiten. Vier Erzählungen. Mit einem Nachwort von Werner Fuld. Mannheim: Persona 1986.

Freundlich, Elisabeth: Die fahrenden Jahre. Erinnerungen. Salzburg: Otto Müller 1992.

Karlweis, Marta: Das Gastmahl auf Dubrowitzza. Hg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Wien: DVB 2017. [Erstausgabe Berlin: S. Fischer Verlag 1921].

Karlweis, Marta: Schwindel. Geschichte einer Realität. Hg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Wien: DVB 2017. [Erstausgabe Berlin: S. Fischer Verlag 1931].

Karlweis, Marta: Diskussionsbeitrag zu „Bilanz der Frauenbewegung“. In: Die literarische Welt, 8/10, 4. März 1932, 3.

Kaus, Gina: Katharina, die Große. Biographie. München: Langen Müller 1995. [Erstausgabe Amsterdam: Allert de Lange 1935]

Koenig, Alma Johanna: Der heilige Palast. Wien, Leipzig, u.a.: Rikola Verlag 1923. [Erstausgabe Wien, Leipzig, u.a.: Rikola Verlag 1922].

Koenig, Alma Johanna: Der jugendliche Gott. Berlin, Wien: Zsolnay 1947.

Neumann, Robert: Der Favorit der Königin. Wien, München, u.a.: Kurt Desch 1953 (Lizenzausgabe für die Sammlung Welt im Buch). [Erstausgabe: Struensee. Doktor, Diktator, Favorit und armer Sünder. Amsterdam: Querido 1935].

Strasser, Isa: Tzu-Hsi. Chinas letzte Kaiserin. In: Linzer Tagblatt. Fortsetzungsroman [1. April 1949 – 7. Juli 1949; 78 Teile]

Zur Mühlen, Hermynia: Ewiges Schattenspiel. Hg. und mit einem Nachwort von Jörg Thunecke. Wien: Promedia 1996.

### Rezensionen

[A.]: Martha Karlweis: Das Gastmahl auf Dubrowitzza. In: Neues Wiener Tagblatt (Abendblatt), 13. September 1921, 44. [Das Gastmahl auf Dubrowitzza]

[o.V.]: Die große Katharina im Roman. In: Neue Freie Presse (Morgenblatt), 23. Oktober 1921, 32-33. [Das Gastmahl auf Dubrowitzza]

Eugen Antoine: Der heilige Palast. In: Neues Wiener Journal, 8. Dezember 1922, 9. [Der heilige Palast]

Hugo Glaser: Die Kaiserin der Liebe. In: Neues Wiener Tagblatt, 24. Mai 1922, 2-3. [Der heilige Palast]

Christine Touaillon: Frauenromane. In: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 24 (Okt. 1921-Okt. 1922), 1488-1499. [Das Gastmahl auf Dubrowitzza/ Der heilige Palast]

Werner Fuld: Der Auftrag der Kaiserin. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 5. Dezember 1982. [Der eherne Reiter]

Gert Ueding: Gemisch von Seele und Vernunft. Ein historischer Roman über Katharina II. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. Oktober 1982, 26. [Der eherne Reiter]

### Historische Quellen zur Textanalyse der Romane

Brockhaus Conversations-Lexikon. Neue Folge in zwei Bänden. Erste Abtheilung des zweiten Bandes. Leipzig: Brockhaus 1825, 32-33. Online unter: [https://books.google.at/books?id=-QsXAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.at/books?id=-QsXAAAAYAAJ&redir_esc=y) (18. April 2019).

Castéra, Jean Henri: Geheime Lebens- und Regierungsgeschichte Katharinens der Zweiten, Kaiserin von Rußland. Aus dem Französischen. 2. Band. Paris 1798.

[Daškova, Ekaterina R.] Memoiren der Fürstin Daschkoff. Zur Geschichte der Kaiserin Katharina II. Nebst Einleitung von Alexander Herzen. 2 Bände. Hamburg: Hoffmann und Campe 1857. Online unter: [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ225432207](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ225432207)

Falconet, Etienne: Œuvres d'Étienne Falconet, Statuaire; contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts, dont quelques-uns ont déjà paru, mais fautifs; d'autres sont nouveaux, 2. Lausanne: Societe Typographique 1781.

Frenzel, Karl: Eine Reise durch die Ukraina. Kleines Geschichtsrepetitorium. In: Der Friede 1/11 (1918), 254-256.

Grimm, Friedrich Melchior und Denis Diderot: Correspondance littéraire, philosophique et critique. Adressé a un Souverain d' Allemagne, 1753-1769. Première Partie. Tome Cinquième. Paris: Longchamps 1813. Online unter: [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ15621360X](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ15621360X)

[Weikard, Melchior Adam]: Taurische Reise der Kaiserin von Rußland Katharina II. Aus dem Englischen übersetzt. Koblenz 1799.

Valabrègue, Antony: Madame Falconet: Une artiste française en Russie, 1766-1778. Paris: Rouam 1898.

### Sekundärliteratur:

Alge, Susanne: „Abschied und Wiederkehr.“ Zum Rezeptionsverlauf des Werks der österreichischen Exilschriftstellerin Elisabeth Freundlich. Dissertation (masch.). Univ. Salzburg 1992.

Alge, Susanne: Nachwort. In: Freundlich: Die fahrenden Jahre, 175-186.

Allrath, Gaby und Marion Gymnich: Feministische Narratologie. In: Nünning, Vera und Ansgar F. (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WVT 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 4), 35-72.

Allrath, Gaby und Carola Surkamp: Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung. In: Nünning, Nünning: Erzähltextanalyse und Gender-Studies, 143-179.

Aspetsberger, Friedbert: Metaphysische Grimassen. Zum biographischen Roman der Zwischenkriegszeit. In: Amann, Klaus und Albert Berger (Hg.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 1985, 247-276.

Babka, Anna: Feministische Literaturtheorien. In: Sexl, Martin (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV 2004, 190-222.

Beck, Hans-Georg: Kaiserin Theodora und Prokop. Der Historiker und sein Opfer. München: Piper 1986.

Becker-Cantarino, Barbara: Caroline Pichler und die "Frauendichtung". In: Modern Austrian Literature, 12 (1979) 3/4, 1-23.

Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1968 (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1951).

Bensberg, Gabriele: Alma Johanna König und die Psychoanalyse. Die androgynen Frauen in dem Wikingenroman „Die Geschichte von Half dem Weibe“ als Repräsentantinnen eines „Männlichkeitskomplexes“?. In: Hörner, Petra (Hg.): Böhmen als ein kulturelles Zentrum deutscher Literatur. Frankfurt/Main: Lang 2004 (Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa. Mittelalter und Neuzeit 3), 191-217.

Bittermann-Wille, Christa und Helga Hofmann-Weinberger: Erstklassige Schriftstellerinnen zweiter Güte? Literarische Bestseller österreichischer Autorinnen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg. In: Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift 54/1 (2005), 19-39.

Blackwell, Jeannine: Die verlorene Lehre der Benedikte Naubert. Die Verbindung zwischen Phantasie und Geschichtsschreibung. In: Helga Gallas, Magdalene Heuser: Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Tübingen: Niemeyer 1990, 148-159.

Blumesberger, Susanne und Ernst Seibert (Hg.): „Eine Brücke über den Riss der Zeit...“ Das Leben und Wirken der Journalistin und Schriftstellerin Hertha Pauli (1906-1973). Wien: Praesens 2012.

Bock, Gisela: Historische Frauenforschung: Fragestellungen und Perspektiven. In: Hausen: Frauen suchen ihre Geschichte, 22-60.

Bohm, Arnd: Gender and History in the Works of Alma Johanna Koenig. In: Frauen: MitSprechen, MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung. Hg. von Marianne Henn und Britta Hufeisen. Stuttgart: Heinz 1997 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 349), 455-467.

Bovenschen, Silvia: Über die Frage: gibt es eine „weibliche Ästhetik“. In: Dietze, Gabriele (Hg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1979, 82-115.

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2003 [1979].

Chernova, Alina: Mémoires und Mon Histoire. Zarin Katharina die Große und Fürstin Katharina R. Daschkowa in ihren Autobiographien. Berlin: Frank&Timme 2007.

Dahlke, Hans: Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil: Weimar, Berlin: Aufbau 1976.

Dehning, Sonja: Tanz der Feder. Künstlerische Produktivität in Romanen von Autorinnen um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 317).

Englmann, Bettina: Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur. Tübingen: Niemeyer 2001.

Feuchtwanger, Lion (1935): Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans. In: Ders.: Ein Buch nur für meine Freunde. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1984 (Erstausgabe unter dem Titel: Centum opuscula, 1956), 494-501.

Feuchtwanger, Lion: Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung. Ein Fragment. Aus dem Nachlass Lion Feuchtwangers mit Unterstützung von Marta Feuchtwanger und Hilde Waldo. Hg. von Fritz Zschech. Rudolstadt: Greifenverlag 1961.

Freundlich, Elisabeth: Die Welt Robert Neumanns. In: Robert Neumann. Stimmen der Freunde. Der Romancier und sein Werk. Wien, München, u.a.: Kurt Desch, 1957, 63-131.

Geppert, Hans Vilmar: Der „andere“ historische Roman. Theorie und Struktur einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen: Niemeyer 1976. (Studien zur deutschen Literatur 42).

Gottwald, Herwig: Erika Mitterer und der Historische Roman. In: Literatur der ‚Inneren Emigration‘ aus Österreich. Hg. von Johann Holzner und Karl Müller. Wien: Döcker 1998 (Jahrbuch der Theodor Kramer Gesellschaft, Zwischenwelt 6), 213-234.

Gürtler, Christa und Sigrid Schmid-Bortenschlager: Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945. 15 Porträts und Texte. Salzburg, Wien, u.a.: Residenz 2002.

Gymnich, Marion: Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung. In: Nünning, Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender-Studies, 122-142.

Gymnich, Marion: Gender and Narratology. In: Literature Compass 10/9 (2013), 705-715.

Habitzel, Kurt und Günter Mühlberger: Gewinner und Verlierer. Der historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit (1815-1848/49). In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 21/1 (1996), 91-123.

Hacker, Hanna: Staatsbürgerinnen. In: Franz Kadrnoska (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien, München, u.a.: Europaverlag 1981, 225-246; hier 237-238.

Hammel, Andrea: *Imaging the Future through the Past: Austrian Women Exile Writers and the Historical Novel*. In: Brinson, Charmian, Richard Dove und Jennifer Taylor (Hg.): 'Immortal Austria'?. *Austrians in Exile in Britain*. Amsterdam, New York: Rodopi 2007 (Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 8), 149-164.

Hauch, Gabriella: *Welche Welt? Welche Politik? Zum Geschlecht in Revolte, Rätebewegung, Parteien und Parlament*. In: Konrad, Helmut und Wolfgang Maderthaner (Hg.): *...der Rest ist Österreich. Das Werden der Ersten Republik*. Band 1. Wien: Gerold 2008, 317-338.

Hausen, Karin (Hg.): *Frauen suchen ihre Geschichte. Historische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*. München: Beck 1983 (Beck'sche Schwarze Reihe 276).

Hausen, Karin: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Frauen suchen ihre Geschichte*, 7-20.

Heller, Agnes: *History and the Historical Novel in Lukács*. In: Roberts, Thomson (Hg.): *The Modern German Historical Novel*, 19-33.

Henn, Marianne, Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hg.): *Geschichte(n) erzählen. Konstruktionen von Vergangenheit in literarischen Werken deutschsprachiger Autorinnen seit dem 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2005.

Henn, Marianne, Irmela von der Lühe und Anita Runge: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Geschichte(n) erzählen*, 7-17.

Henn, Marianne: *Frauen und geschichtliches Erzählen im 19. Jahrhundert. Von Benedikte Naubert zu Ricarda Huch. Eine (statistische) Auswertung*. In: Henn, von der Lühe, Runge (Hg.): *Geschichte(n) erzählen*, 287-303.

Herczeg, Petra: *Hertha Pauli als Journalistin. Schreiben als Selbstverständlichkeit*. In: Blumesberger, Seibert (Hg.): *„Eine Brücke über den Riss der Zeit...“*, 150-171.

Heydebrand, Renate von und Simone Winko: *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19 (1994) 2, 96-172.

Heyl, Bettina: *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*. Tübingen: Niemeyer 1994. (Studien zur deutschen Literatur 33)

Holzner, Johann, Elisabeth Neumayr und Wolfgang Wiesmüller: *Der Historische Roman in Österreich 1848-1890*. In: Amann, Klaus, Hubert Lengauer und Karl Wagner (Hg.): *Literarisches Leben in Österreich*. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2000, 455-504.

Jachimowicz, Aneta (Hg.): *Gegen den Kanon. Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich*. Frankfurt/Main: Lang 2017 (Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft 10).

Jachimowicz, Aneta: *Der historische Roman in der Ersten Republik Österreich in ideologiekritischer Sicht*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018.

Keck, Annette und Manuela Günter: *Weibliche Autorschaft und Literaturgeschichte: Ein Forschungsbericht*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 26/1 (2001), 201-233.

Klosinski, Michaela: *Katholische Literatur zwischen Anpassung und Widerstand. Enrica Handel-Mazzetti's Starhemberger-Romane im Kontext von Austrofaschismus, katholischer Literaturtradition und*

Moderne. In: Jachimowicz, Aneta (Hg.): Gegen den Kanon. Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich. Frankfurt/Main: Lang 2017 (Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft 10), 407-428.

Klugsberger, Theresia: Wissen und Leidenschaft. Maria Janitschek: Esclarmonde und Marie von Najmájer: Der Stern von Navarra. Historische Romane zweier österreichischer Schriftstellerinnen der Jahrhundertwende. In: Travellers in Time and Space. Reisende durch Zeit und Raum, 263-281.

Kohpeiß, Ralph: Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsintention. Stuttgart: M & P Verlag 1993.

Korotin, Ilse: Hertha Pauli als Biografin. In: Blumesberger, Seibert (Hg.): „Eine Brücke über den Riss der Zeit...“, 197-209.

Korte, Barbara und Sylvia Paletschek: Blick zurück nach vorn: (Frauen-)Geschichte in feministischen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts in Großbritannien und Deutschland. In: Cheauré, Elisabeth, Sylvia Paletschek und Nina Reusch (Hg.): Geschlecht und Geschichte in populären Medien. Bielefeld: Transcript 2013 (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 9), 105-136.

Lanser, Susan S: Toward a Feminist Narratology. In: Style 20/3 (1986), 341-363.

Lanser, Susan S.: Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice. Ithaca, New York: Cornell University Press 1992.

Löffler, Ellen Johanna: Weiblichkeitsentwürfe in Leben und Werk der Wiener Autorin Alma Johanna Koenig. Frauen- und Selbstbildnis einer leidenschaftlichen Intellektuellen. Dissertation. Karl-Franzens-Universität Graz 2000.

Lukács, Georg: Der historische Roman. Werke Band 6. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1965. (Probleme des Realismus III)

Montefiore, Janet: Men and Women Writers of the 1930s. The dangerous Flood of History. London, New York: Routledge 1996.

Mühlberger, Günter und Kurt Habitzel: The German Historical Novel from 1780 to 1945: Utilising the Innsbruck Database. In: Travellers in Time and Space. Reisende durch Zeit und Raum. The German Historical Novel. Der deutschsprachige historische Roman. Hg. von Osman Durrani and Julian Preece. Amsterdam: Rodopi 2001 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 51), 5-23.

Müller, Harro: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main.: Athenäum 1988. (Athenäums Monografien Literaturwissenschaft 89)

Nünning, Ansgar F.: ‚Herstory‘ als ‚History‘: Bausteine für eine (noch zu schreibende) Geschichte des historischen Frauenromans. In: Gutenberg, Andrea und Ralf Schneider (Hg.): Gender – Culture – Poetics. Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Natascha Würzbach. Trier: WVT 1999, 277-312.

Nünning, Ansgar F: Von der fikionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans. In: Fulda, Daniel und Silvia S. Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: de Gruyter 2002, 541-569.

Nünning, Vera und Ansgar F. (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender-Studies. Stuttgart, u.a.: Metzler 2004.

- Nünning, Vera und Ansgar F.: Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. In: Dies. (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender-Studies*, 1-32.
- Pöckl, Wolfgang: *Formen produktiver Rezeption François Villons im deutschen Sprachraum*. Akademischer Verlag: Stuttgart 1990 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 234).
- Polt-Heinzl, Evelyn: *Zeitlos. Neun Porträts. Von der ersten Krimiautorin Österreichs zur ersten Satirikerin Deutschlands*. Wien: Milena 2005.
- Pratsch, Thomas. *Theodora von Byzanz. Kurtisane und Königin*. Stuttgart: W. Kohlhammer 2011.
- Raynaud, Franziska: *Alma Johanna Koenig (1887-1942?). Leben und Dichten einer Wienerin*. In: *Bulletin des Leo Baeck Instituts* 64 (1983), 29-54.
- Roberts, David und Philip Thomson (Hg.): *The Modern German Historical Novel. Paradigms, Problems, Perspectives*. New York, Oxford: Berg 1991 (Berg European Studies Series).
- Roberts, David: *The Modern German Historical Novel. An Introduction*. In: Roberts, Thomson (Hg.): *The Modern German Historical Novel*, 1-17.
- Roberts, David: *The German Historical Novel in the Twentieth Century: Continuities and Discontinuities: I – Theoretical Questions*. In: Roberts, Thomson (Hg.): *The Modern German Historical Novel*, 49-57.
- Schenker, Alexander M.: *The Bronze Horseman. Falconet's Monument to Peter the Great*. New Haven: Yale University Press 2003.
- Schlösser, Hermann: *Die Sprachen der Seele*. In: *Wiener Zeitung*, 30. Juni 2018. [https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/vermessungen/974051-Die-Sprachen-der-Seele.html?em\\_cnt\\_page=1](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/vermessungen/974051-Die-Sprachen-der-Seele.html?em_cnt_page=1) (16. April 2019)
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York: de Gruyter, 2. verb. Auflage 2008.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Besinnung auf Traditionen. Heimat und Geschichte im Roman des frühen 20. Jahrhunderts*. In: Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. 2. Band. 19. und 20. Jahrhundert. München: Beck 1988, 235-249.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Frauenliteratur in der Zwischenkriegszeit. Ein Überblick*. In: *Avantgarde und Tradition. Schriftstellerinnen zwischen den Weltkriegen*. (Ariadne. Almanach des Archivs der deutschen Frauenbewegung 31 (1997)), 10-15.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000. Eine Literaturgeschichte*. Darmstadt: WBG 2009.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bedürfnis nach Geschichte*, in: Ders.: *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Hg. von Klaus Amann, Hubert Lengauer und Karl Wagner. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2002 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 7), 92-110.
- Sonnleitner, Johann: *Expressionistische Prosa österreichischer Autorinnen nach 1918*. In: Jachimowicz: *Gegen den Kanon*, 301-314.
- Johann Sonnleitner: *Zerfallende Zinshäuser und zerbröckelnde Familien. Marta Karlweis' Roman Schwindel. Geschichte einer Realität. Nachwort*. In: *Marta Karlweis: Schwindel. Geschichte einer Realität*. Hg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Wien: DVB 2017, 205-237.

Sonnleitner, Johann: Historische Fassadendemontage. Zu Marta Kalrweis' Das Gastmahl auf Dubrowitz. Nachwort. In: Kalrweis, Marta: Das Gastmahl auf Dubrowitz. Wien: DVB 2017, 180-189.

Spreitzer, Brigitte: Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen. Wien: Passagen 1999 (Studien zur Moderne 8).

Stephan, Inge: Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. In: Löw, Martina und Bettina Mathes (Hg.): Schlüsselwerke der Geschlechterforschung. Wiesbaden: VS 2005, S. 120-134.

Thuncke, Jörg: Nachwort. In: Hermynia Zur Mühlen: Ewiges Schattenspiel. Hg. und mit einem Nachwort von Jörg Thuncke. Wien: Promedia 1996, 240-245.

Travellers in Time and Space. Reisende durch Zeit und Raum. The German Historical Novel. Der deutschsprachige historische Roman. Hg. von Osman Durrani and Julian Preece. Amsterdam: Rodopi 2001 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 51).

Wallace, Diana: The Woman's Historical Novel. British Women Writers, 1900-2000. Houndmills u.a.: Palgrave Macmillan 2005.

Weber, Ingeborg (Hg.): Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus. Weibliche Ästhetik. Kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.

Weber, Ingeborg: Weiblichkeit: Wahn und Wirklichkeit. Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen. In: Dies. (Hg.): Weiblichkeit und weibliches Schreiben, 3-9.

Weber, Ingeborg: Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Versuch einer Standortbestimmung. In: Dies. (Hg.): Weiblichkeit und weibliches Schreiben, 195-202.

Weigel, Sigrid: Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft. In: Tatlock, Lynne (Hg.): The Graph of Sex and the German Text. Gendered Culture in Early Modern Germany 1500-1700. Amsterdam: Rodopi 1996, 7-26.

Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Nünning, Nünning: Erzähltextanalyse und Gender-Studies, 49-71.

### Lexika und Handbücher

Atzinger, Hildegard: Kaus Gina. In: BiografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 2, 1604-1608.

BiografiA. Lexikon österreichischer Frauen. 4 Bände. Hg. von Ilse Korotin. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2016.

Baur, Uwe und Karin Gradwohl-Schlacher: Literatur in Österreich von 1938-1945. Handbuch eines literarischen Systems. Band 1, Steiermark. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2008.

Baur, Uwe und Karin Gradwohl-Schlacher: Literatur in Österreich von 1938-1945. Handbuch eines literarischen Systems. Band 2, Kärnten. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2011.

Baur, Uwe und Karin Gradwohl-Schlacher: Literatur in Österreich 1938-1945. Handbuch eines literarischen Systems. Band 3, Oberösterreich. Wien, Köln, u.a.: Böhlau 2014.

Gradwohl-Schlacher, Karin: Hottner-Grefe, Anna. In: Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815. 2. überarbeitete Auflage 2015. Online-Edition. [http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl\\_H/Hottner-Grefe\\_Anna\\_1867\\_1946.xml](http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_H/Hottner-Grefe_Anna_1867_1946.xml) (12. April 2019).

Gradwohl-Schlacher, Karin: Krück von Poturzyn Maria Josepha. In: BiografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 2, 1826f.

Hall, Murray G.: Der Rikola-Konzern. In: Österreichische Verlagsgeschichte. Band 2. Online unter: [http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page\\_id=472](http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=472) (15. März 2019).

Kanzler, Christina: Strasser Isa. In: BiografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 3, 3204-3206.

Matschiner, Arno: Historischer Roman. In: Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Band 13. Hg. von Volker Meid. München: Bertelsmann 1992, 401-404.

Nussberger, Max und Werner Kohlschmidt: Historischer Roman. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Band 1. Berlin, New York: de Gruyter 2001, 658-666.

Nieberle, Sigrid: Der Rosenkavalier (1910). In: Mayer, Mathias und Julian Werlitz (Hg.): Hofmannsthal-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart: Metzler 2016, 246-250.

Sachslehner, Johannes: Wibmer-Pedit, Fanny. In: Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Band 12. Hg. von Wilhelm Kühlmann. Berlin, Boston: de Gruyter, 2. vollst. überarb. Auflage 2011, 363-364.

#### Datenbanken:

Projekt „Historischer Roman“ des Instituts für Germanistik der Universität Innsbruck. Projektleitung: Johann Holzner, Wolfgang Wiesmüller. Unter der Mitarbeit von Kurt Habitzel, Günter Mühlberger. <https://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/>

## 11. Abstract

Die vorliegende Untersuchung soll aufzeigen, dass die in der offiziellen Historiographie unterrepräsentierte, teils ausgeschlossene Stimme von Frauen in vielen historischen Romanen von schreibenden Frauen von Beginn an, das heißt, seit der Entwicklung der Gattung gegen Ende des 18. Jahrhunderts, hörbar und die exkludierten weiblichen Subjekte sichtbar gemacht wurden. Oft präsentiert sich der historische Roman von Frauen daher auch als ein Medium, durch das Kritik an zeitgenössischen gesellschaftlichen Entwicklungen und den Geschlechterverhältnissen sowie an der geschichtlichen Überlieferung geübt wurde. Gleichzeitig kann der historische Roman von Frauen auch ein imaginativer Ort sein, in dem abseits von der androzentrischen Historiographie weibliche Erfahrungen dargestellt werden. Von weiblichen Lebenszusammenhängen handelnde historische Literatur galt wohl auch aus diesen Gründen gegenüber der „Geschichte der großen Männer“ lange als zweitrangig, aufgrund ihrer Thematik oftmals auch als literarisch minderwertiger, war eben „Frauenliteratur“, meist gleichbedeutend mit Unterhaltungs- bzw. Trivalliteratur. Ein Symptom hierfür sind wohl auch die zahlreichen anonym oder unter männlichen Pseudonym publizierten historischen Romane, die schreibende Frauen aus verschiedenen Gründen benützten und zum Teil auch heute noch benützen. Theoretisch stützt sich die vorliegende Untersuchung sowohl auf Arbeiten zum historischen Roman, allen voran Georg Lukács' Studie „Der historische Roman“, als auch auf Erkenntnisse der Frauen- und Geschlechtergeschichte und der feministischen Literaturwissenschaft bzw. der gender-orientierten Narratologie. Ausgehend von diesen Überlegungen wird die Analyse von drei, in der Literaturwissenschaft bisher nicht bzw. kaum rezipierten Romanen österreichischer Schriftstellerinnen hauptsächlich die Darstellung von „weiblicher Geschichtserfahrung“ im Medium des historischen Romans zum Gegenstand haben. Es handelt sich dabei um „Das Gastmahl auf Dubrowitz“ von Marta Karlweis (1921) und „Der heilige Palast“ von Alma Johanna Koenig (1922), kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs erschienen, und „Der eiserne Reiter“ von der aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrten Elisabeth Freundlich (1960), veröffentlicht in den Anfangsjahren der Zweiten Republik. Die Autorinnen verstehen es, auf eigenständige und innovative Weise mit dem historischen Quellenmaterial umzugehen und dieses für die narrative Konstruktion ihrer Romane zu verwenden. In allen drei Romanen wird der historische Stoff durch unterschiedliche Erzählverfahren so auch dazu benützt, die historisch und gesellschaftlich bedingte Situation von Frauen und die Geschlechterverhältnisse darzustellen.